

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

JOSÉ EDUARDO FERREIRA

**O processo de representação do “eu” na Clepsidra de Camilo
Pessanha**

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

**O processo de representação do “eu” na Clepsidra de Camilo
Pessanha
(Versão Corrigida)**

JOSÉ EDUARDO FERREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Literatura Portuguesa
Orientadora: Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes

São Paulo
2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

José Eduardo Ferreira

O processo de representação do “eu” na Clepsidra de Camilo Pessanha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Dedico esse trabalho à memória de Ednaldo Luiz Ferreira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Lúdia Maria Ferreira, Francelina A. de Amorim e Michele S. Barros, pelos imensos carinho e apoio, recebidos na confecção desse trabalho e sempre.

Agradeço também ao professor José Renato Sessino Toledo Barbosa, amigo de todas as horas, das alegrias e das amarguras, pelas fraternidade, leitura, sugestões e acompanhamento do estudo.

Por último, agradeço veementemente a Professora Doutora Annie Gisele Fernandes, pela rigorosa orientação acadêmica e, sobretudo, pela humanidade com que o fez, ultrapassando em muito as responsabilidades institucionais, fornecendo, inclusive, amparo psicológico em momentos difíceis desse trabalho.

Vice and virtue are to the artist materials for an art. From the point of view of form, the type of all the arts is the art of musician. From the point of view of feeling, the actor's craft is the type.

Oscar Wilde

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar de ponte de tédio
Que vai de mim para o outro.*

Mário de Sá-Carneiro

RESUMO

A questão do intimismo tem ocupado um grande espaço de discussão nos estudos literários com abordagens críticas que ou veem na obra de arte um reflexo da vida do autor, ou tendem a negar qualquer valor subjetivo do texto literário (falando-se, até, na “morte do autor”). Cada um dos enfoques atribui uma importância diferente para o texto literário. A presente pesquisa teve por objetivo investigar as representações do “eu” na poesia de Pessanha sem, no entanto, fazer de sua poesia motivo para levantamentos biográficos do poeta. Buscou-se, a princípio, comparar as possíveis relações existentes entre intimismo e modernidade e, estendendo tal relação, comparou-se o intimismo de Pessanha com dois outros poetas significativos da lírica portuguesa do século XIX. Depois, investigou-se, partindo-se de leituras em *close reading* de poemas do autor, as relações que o “eu” e o “outro” estabelecem na poesia de Pessanha. Para tanto, utilizou-se a noção de vulnerabilidade e de estranheza do ser do filósofo Emanuel Lévinas. Por último, foram investigadas as representações diretas do “eu” e as representações do “eu” em terceira pessoa.

Palavras-chave: Camilo Pessanha, Poesia Lírica, Intimismo, Modernidade, Século XIX.

ABSTRACT

The issue of intimism has occupied a large area of discussion in literary studies with critical approaches that, or see in a work of art a reflecting the life of the author, or tend to deny any subjective value the literary texts (talking, until, in "author's death"). Each of the approaches attaches a different importance to the literary text. This research aimed to investigate the representations of "self" in the poetry of Pessanha without, however, make of his poetry reason to the poet's biographical surveys. At first, we sought to compare the possible relationships existents between intimism and modernity and, extending this relationship, we compare the intimism of Pessanha with two other significant poets of the nineteenth-century Portuguese poetry. Subsequently, we investigate starting from the reading in *close reading* of poems by the author, the relationship between the "self" and the "other" in the poetry of Pessanha. For both, the notion of vulnerability and strangeness of the being of the philosopher Emmanuel Levinas was utilized. Finally, we investigate the direct representations of the "self" and representations of the "self" in third person.

Keywords: Camilo Pessanha, Lyric Poetry, Intimism, Modernity, the Nineteenth Century.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. Intimismo e modernidade na poesia de Camilo Pessanha	14
3. A vulnerabilidade do “eu” e do “outro” na poesia de Pessanha	36
4. O “eu” revelado e as máscaras do “eu”	56
5. CONCLUSÃO	78
REFERÊNCIAS	83

1. INTRODUÇÃO

Falar em intimismo na poesia de Camilo Pessanha pode soar como incômodo anacronismo para aqueles que, durante muito tempo, só encontravam textos de caráter biográfico a respeito do poeta. Não questionamos a validade de trabalhos assim, mas esclarecemos, desde já, que o horizonte dessa dissertação é a obra poética do autor português, não sua vida.

Dito isso, e para que não haja confusão sobre o que aqui chamamos de intimismo, afirmamos que o “eu” que nos interessou, ao longo de nossa reflexão, é aquele construído dentro da obra de Pessanha. Algumas referências extraliterárias poderão, em alguns momentos, aparecer como apoio para a leitura de um texto ou outro do autor. Mais um esclarecimento: só o faremos, no entanto, quando considerarmos absolutamente necessário. Ler os textos que compõem a *Clepsidra* foi, ao longo desse trabalho, nosso maior compromisso com o poeta estudado.

Esse esclarecimento se faz necessário, pois o poeta Camilo Pessanha foi, muitas vezes, alvo de um vasto e curioso *anedotário*. Não falamos, tão somente, da imagem de degeneração social que muitas vezes lhe é atribuída, mas também nos referimos ao mito do poeta desinteressado, alheio ao mundo e pouco preocupado com o destino de sua produção artística.

Se mencionamos isso, é porque o que cerca, em geral, a figura de Pessanha com traços aparentemente positivos talvez tenha sido o maior responsável pela trajetória editorial que, por muito tempo, privou seus leitores de uma edição confiável da sua obra: o mito de que o poeta ou não escrevia seus versos, ou os escrevia e decorava sem se preocupar em reescrevê-los e que, só dessa maneira, tornava pública sua poesia.

Foi necessário, portanto, que a crítica que se debruçou sobre a obra de Pessanha desfizesse os mitos a ele relacionados. Trabalhos como o de Esther de Lemos (LEMOS, 1981) e Óscar Lopes (LOPES, 1969) (não são os únicos, evidentemente) passam a chamar a atenção para aquilo que realmente importa: a obra de Pessanha. Por outro lado, trabalhos como os de Alfredo Margarido (MARGARIDO, 1985) e de Paulo Franchetti (FRANCHETTI, 1993)

colocaram por terra, de uma vez por todas, o senso comum de que Pessanha não escrevia seus versos. O acesso ao caderno de Pessanha em Macau permitiu a esses – e outros – estudiosos da obra de Pessanha não só constatar que o poeta escrevia e reescrevia seus poemas, mas também perceber que as edições da obra do poeta, até aquele momento, sofriam com a interferência de seu antigo editor, João de Castro Osório. Feito isso, o trabalho do professor Paulo Franchetti ainda inclui o estabelecimento crítico dos textos do poeta. Hoje, pois, quem quiser estudar Pessanha terá trabalho muito menos árduo pela frente.

No capítulo que abre nossa dissertação, trataremos com mais profundidade da questão do intimismo relacionando-a com a modernidade artística. Por enquanto e, para que façamos uma breve explicação do intimismo, recorremos a Montaigne:

Não somente o vento dos acontecimentos me agita conforme o rumo de onde vem, com eu mesmo me agito e perturbo em consequência da instabilidade da posição que esteja. Quem se examina de perto raramente se vê duas vezes no mesmo estado. Dou à minha alma ora um aspecto, ora outro, segundo o lado para o qual me volto. Se falo de mim diversas maneiras é porque me olho de diferentes modos. Todas as contradições em mim se deparam, no fundo, como na forma. Envergonhado, insolente, casto, libidinoso, tagarela, taciturno, trabalhador, requintado, engenhoso, tolo, aborrecido, complacente, mentiroso, sincero, sábio, ignorante, liberal e avarento, e pródigo, assim me vejo de acordo com cada mudança que se opera em mim. E quem quer que se estude atentamente reconhecerá igualmente em si, e até em seu julgamento, essa mesma volubilidade, essa mesma discordância (MONTAIGNE, 1962, p. 98).

O trecho citado de Montaigne dá uma medida do que queremos com nosso trabalho: os diferentes olhares endereçados para “si” acabam por criar várias perspectivas do “eu”. São esses olhares para o “eu” que, acima de tudo, buscaremos na poesia de Pessanha. Se coincidirem ou não com o autor, não nos caberá analisar.

O caminho que percorremos, na primeira parte, tratou das relações existentes entre intimismo e modernidade. Antes de chegarmos à modernidade propriamente dita, discutimos, sucintamente, as teses de Lejeune a respeito da escrita autobiográfica em confronto com as de Foucault sobre o apagamento da vida que se faz por meio da escrita.

Depois disso, fizemos um recuo temporal para evidenciarmos diferenças substanciais no tratamento dado ao “eu” em outras sensibilidades literárias. Para restringirmos nosso percurso, escolhemos dois momentos cruciais para representação do sujeito: o fim da Idade Média e o séc. XIX. As datas não foram escolhidas arbitrariamente. Partimos da noção de

Philippe Ariès (ARIÈS, 1999, p. 10), que considera esses dois momentos muito importantes para a noção de sujeito e para a representação que esse sujeito faz de si mesmo. Limitamos nossa análise à Literatura. Foram escolhidos, para objeto de apreciação crítica, os poemas “Canção da Ribeirinha”, de Paio Soares de Taveirós, e “Que é isto, onde me lançou”, de Sá de Miranda. Para chegarmos à outra ponta, o fim do séc. XIX, foi necessário passar, antes, pela reflexão a respeito da poesia moderna, que é o mote do capítulo.

Feita a leitura que considerou comparativamente a cantiga de Taveirós e o poema de Sá de Miranda, nosso objeto de estudo foi a poesia do fim do séc. XIX e a questão de como, no fim desse século, a literatura intimista sobressaiu em obras de outros poetas significativos da lírica moderna em Portugal. Analisamos, paradigmaticamente, um poema de Antero de Quental e um de António Nobre comparando-os a um poema de Pessanha.

O segundo capítulo tem por objeto de investigação as relações entre o “eu” e o “outro” na poesia de Pessanha. Concentramos nossa investigação, nesse ponto, em um único aspecto: em alguns poemas de Pessanha o contato entre “eu” e “outro” se faz pelo viés da consciência, que o “eu” compartilha com o outro, de suas vulnerabilidades. “Vulnerabilidade”, neste capítulo, foi tomada no sentido em que aparece na Filosofia de Emmanuel Lévinas.

Partindo da compreensão que o filósofo lituano faz da condição – ou incondição – humana, fizemos leituras dos seguintes poemas: do tríptico que se inicia com o poema “Tenho sonhos cruéis: n’alma doente”, de “Na cadeia os bandidos presos” e, para finalizar o capítulo, “Branco e Vermelho”. O número limitado de poemas analisados se justifica por dois motivos: não aspirávamos ao esgotamento do tema e preferimos a análise de poemas inteiros à análise não pormenorizada de vários trechos.

Procurou-se, em todas as análises de poemas de Pessanha, uma abordagem que chamasse a atenção para questões do fazer literário e para a construção do “eu” (nesse caso, em relação ao outro). Embora tivéssemos uma teoria filosófica de suporte, nossas reflexões recaíam, sempre, na leitura efetiva dos poemas.

No último capítulo, abordamos o “eu” e as “máscaras do eu” na poesia de Pessanha. Embora não tenhamos abordado diretamente as questões de crise do sujeito, de sua cisão e,

por fim, de sua morte, nossa análise recaiu sobre a questão da formação da identidade na lírica de Camilo Pessanha.

Essa busca pela compreensão de si, na obra de Pessanha, não é facilmente dada ao leitor. Seus poemas evocam imagens vagas, miragens, sugestões de muito difícil acesso e, quase sempre, o “eu” que entrevemos em seus poemas está bastante intrincado na rede textual, isto é, o “eu” em Camilo Pessanha dificilmente nos fala diretamente.

Dada essa dificuldade (feliz, ao fim e ao cabo, para o leitor de poesia), notamos que esse “eu”, que ou não fala diretamente ou almeja uma anulação de sua voz, acaba por se constituir por um processo de negação. É no seu distanciamento que esse sujeito acaba por dar pistas de sua busca interior (que se frise que esse sujeito a quem voltamos nossa atenção é o que se constrói no texto poético).

Desse modo, para nos lançarmos à leitura dos poemas de Pessanha, nos debruçamos sobre dois aspectos que nos pareciam bastante relevantes no tratamento do “eu”: falamos de um “eu” explicitamente (ou metonimicamente) referido no texto e do “eu” que aparece munido de “máscaras”.

Nos poemas que escolhemos como objeto de apreciação e estudo, ressaltamos questões como “quem sou?”, ou, um pouco mais dramaticamente, “o que sou?”. Mesmo que de forma bastante sutil, notamos que essas questões perpassam alguns dos poemas de Pessanha. Mais uma vez, nesse ponto, abordamos o problema sobre o viés da modernidade literária.

Para analisar os poemas sob essas perspectivas do “quem sou?” e do “o que sou?”, salientamos os processos de percepção e memória (em alguns poemas) e buscamos, principalmente, tratar essas questões com reflexões sobre a poesia moderna.

Escolhemos, para leituras mais detidas, os poemas “Foi um dia de inúteis agonias”, “Violoncelo”, “O meu coração desce” e “Imagens que passais pela retina”. Nesse capítulo, no entanto, também fizemos leituras circunstâncias de outros poemas que podiam elucidar questões dos poemas que foram objeto de reflexão mais demorada.

Completado o trajeto, esperamos que o eventual leitor dessas páginas não encontre nelas, simplesmente, respostas para suas inquietações ao se lançar nos estudos sobre Camilo Pessanha. Nosso horizonte, mais modesto, é que nossas inquietações sobre a possibilidade de se abordar a questão da construção do sujeito em Camilo Pessanha, se junte às inquietações de quem por essas páginas passar.

2. Intimismo e Modernidade em Camilo Pessanha

O primeiro passo para se abordar o intimismo de Camilo Pessanha é delimitar seu alcance: não trataremos sua poesia como autobiografia. Para esclarecer as diferenças entre a poesia de traços intimistas de Pessanha e a autobiografia, evocar-se-á, num primeiro momento, as teorias de Lejeune (LEJEUNE, 2008, pp. 13-47).

Para o crítico francês, a autobiografia só se realiza quando a obra for uma narrativa em prosa, o assunto for a “vida individual” ou a “história de uma personalidade”, a identidade do autor e/ou do narrador remeter a um nome de uma pessoa real, quando a narrativa tiver uma “perspectiva retrospectiva” e, por fim, se for estabelecido um “pacto autobiográfico”. Lejeune exclui do gênero autobiografia, portanto, as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário, o autorretrato e o ensaio (LEJEUNE, 2008, p. 14 e 15).

A *Clepsidra* estaria excluída, pois, desse gênero, haja vista ser uma obra em verso, não haver identificação entre um “eu” que fala e um ente real, além de não conter uma narrativa que retroceda aos primórdios de uma personalidade (na intenção de constituí-la); ser uma obra fragmentada (sem um fio condutor) e, principalmente, por não haver um pacto autobiográfico. Em *Clepsidra*, cada poema é um corpo autônomo e, por mais que os textos possam ser agrupados por algumas semelhanças no tratamento dado ao eu (como veremos adiante), eles não mantêm nenhum tipo de vínculo narrativo.

O próprio Lejeune, no entanto, tempos depois, ao rever sua teoria da autobiografia, passa a admitir que poemas possam ser análogos a textos autobiográficos:

Quanto aos versos propriamente ditos, minha atitude se pautava em uma constatação bem simples: existem milhões de autobiografias “em prosa”, ao passo que se pode contar nos dedos as autobiografias em verso – se entendemos pó “autobiografia” uma narrativa que recapitula uma vida: Prelúdio de Wordsworth (cujo subtítulo é: An autobiographical poem”) (...) É verdade que, desde então, encontrei algumas outras, ingênuas ou sofisticadas, mas que podem ser encontradas nos dedos (LEJEUNE, 2008, p.61).

Depois de citar alguns poemas como exemplos de textos onde se nota, segundo o crítico francês, um “eu autobiográfico”, Lejeune reafirma a pertinência de sua definição da autobiografia nos seguintes termos:

Eliminar tais textos em nome de uma “definição” seria uma atitude bem derrisória. Mas a definição torna possível situar esses casos marginais por sua diferença, tanto no que diz respeito à poesia (emprego de um “eu” claramente autobiográfico, garantido pelo nome próprio do autor, em lugar do “eu” lírico tradicional), quanto no que diz respeito à autobiografia (LEJEUNE, 2008, p. 64).

Se quiséssemos, portanto, ler a poesia de Pessanha como autobiográfica e tentar imputar no poeta as teorias de Lejeune, teríamos de pensar sua produção poética como parte daquilo que o teórico francês chama de “casos marginais”. Considerando, por outro lado, Pessanha como dos poetas mais ricos da tradição lírica portuguesa, devemos encontrar outra maneira de falar em “construção do eu” em seus poemas. A dificuldade de falarmos de literatura intimista na poesia do autor, todavia, surge do próprio caráter de sua obra, apontado, por exemplo, por Esther de Lemos:

O que ele fez foi decerto um acto poético bem mais puro: cantou a dolorosa e fulgurante trajetória das imagens fugidias, e assim as reteve, tanto quanto pôde, na rede mágica do verbo. De maneira que ao denunciar a fragilidade e a mentira das aparências, criou, ao mesmo tempo, a única forma humana possível de fixação e permanência, e ganhou a única possível vitória humana sobre o nada: criou beleza (LEMOS, 2003, p. 278).

Admitindo-se a afirmação de Esther de Lemos, conclui-se que, em Camilo Pessanha, se aparece um “eu”, esse “eu” fica intrincado na “rede mágica do verbo”. Além disso, para Lemos, a poesia do simbolista português, por seu hermetismo, dificulta para o leitor qualquer associação entre texto e vida (ou autor e obra). Soaria exagerado (ou mesmo equivocado), por conseguinte, falarmos de pacto autobiográfico nos poemas que compõem a *Clepsidra*.

Partindo-se, portanto, do ponto de vista de que não há um “pacto autobiográfico” na poesia de Pessanha, fica a questão de como abordar o “eu” que se constitui em seus poemas. Para tanto, é necessário atentarmo-nos, mais uma vez, para a teoria de Lejeune. Um dos elementos fundamentais da escrita autobiográfica, para o teórico francês, é a correspondência entre o nome próprio impresso na capa do livro (o nome do autor), o narrador e a pessoa escrita:

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*, única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável. É certo que o leitor não irá verificar e é possível que não saiba quem é aquela pessoa. Mas sua existência não será posta em dúvida: exceções e abusos de confiança não fazem senão confirmar a credibilidade atribuída a esse tipo de contrato social (LEJEUNE, 2008, p 23).

Se para Lejeune o nome do autor é a marca de uma “realidade extratextual”, para Foucault, a concepção de autor e de obra é colocada em crise:

A nossa cultura metamorfoseou este tema da narrativa ou da escrita destinadas a conjurar a morte; a escrita está agora ligada ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter direito de matar, de ser a assassina do seu autor (FOUCAULT, 2006, p. 36).

Como a obra passa a “ser a assassina de seu autor”, o nome do autor não representa mais o sujeito empírico (o homem de carne e osso por trás dela). O nome do autor remete, na verdade, segundo Foucault, a um conjunto de textos que, de alguma maneira, inauguram uma nova forma de se dizer algo. O nome do autor vale, por conseguinte, não pelo que traz de verdade a respeito do homem, mas pelo discurso que o representa (ou cria). Para Foucault, portanto, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (*Op. cit.*, p. 36), ou, como ele afirma em outra passagem, “o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos” (*Op. cit.* p. 80).

Com base na tese de Foucault de que o autor se constitui na sua ausência, podemos concluir que, quanto mais o autor desaparece nas entranhas do texto, mais um outro “eu” dele emerge. Por esse ponto de vista, para tratar de escrita intimista – ou de feitiço intimista – na poesia de Pessanha, não se deve procurar, como já foi afirmado, por um pacto autobiográfico (haja vista o pacto do poeta ser, sobremaneira, com a criação artística), mas sim atentar para a elaboração e a representação que se faz do “eu” em seus poemas, isto é, deve-se olhar para a criação discursiva do sujeito na poesia do autor.

Dito dessa forma, parece que, para tratar da escrita intimista em um poeta, deve-se eliminar toda a referência concreta (extratextual) que eventualmente aparece em seus textos, ponto de vista que nos pareceria improcedente. O que se quer neste trabalho, na verdade, é ressaltar que o discurso poético tem suas especificidades e, por conta delas, o “eu” presente no poema deve ser lido de forma que se chame a atenção para o processo artístico de criação do texto:

O “eu”, e isto está, acredito, bem estudado nas pesquisas sobre o espaço autobiográfico, é sempre uma conjectura, uma invocação, quando não simplesmente uma ficção. E, além disso, a poesia se submete ao rigor do verso; tanto o passado quanto o sujeito têm que ser construídos artisticamente, isto é, artificialmente, e com um artifício que se torna mais visível na medida em que vivemos em uma época onde a escrita percebida como “normal” é a prosa (SAMOILOVICH, 2009, p. 349).

Para prosseguirmos, portanto, naquilo que temos chamado de escrita intimista em Camilo Pessanha, é necessário atentar para o processo de constituição do indivíduo e procurar outros textos que contribuem, na atividade literária em Portugal, para a elaboração de uma poesia que diz “eu”, mas que não perde “o rigor do verso”. Não se trata de falarmos em influência, mas de notarmos que certos processos de escrita, dentro de uma língua, são continuamente (re)elaborados.

De um ponto de vista histórico, Philippe Ariès marca duas datas referenciais para o estudo de uma “história do indivíduo”, ou, como é conhecida, uma “história das mentalidades”. O ponto de partida é o final da Idade Média e, o de chegada, o século XIX. Se no fim da Idade Média as fronteiras entre o “ser” e o “parecer” não estão muito nítidas, isto é, o sujeito “social” e o individual ainda se confundem, no século XIX, com o desenvolvimento das cidades e a sociedade tendo se tornado “uma vasta população anônima onde as pessoas já não se conhecem” (ARIÈS, 1999, p. 10), o indivíduo cria meios para marcar algumas diferenças entre “ele mesmo” e a massa. A moda contribui para essa “marca do indivíduo” e, além disso, o “olhar para si”, tanto pelo espelho que passa a ser usado no quarto, para se ver o corpo por inteiro, como por fotografias, que trazem uma imagem idealizada (“editada”) de um sujeito (CORBIN, 1999, pp. 423-425), determinou, conseqüentemente, maior preocupação do sujeito em apreender o seu “eu”.

Tudo isso aumenta a consciência do sujeito de sua finitude, pois, se por um lado, o espelho lhe garante a oportunidade de conhecer melhor seu corpo, por outro ele é implacável

ao mostrar a marca do tempo nos rostos e cabelos. A moda e a fotografia são registros de um momento único, fechado em si mesmo, é a marca do indivíduo num determinado instante, que tende a desvanecer até o próximo instante. Dadas as circunstâncias, podemos afirmar que surge uma nova acepção do eu no final desse século XIX, um eu que prefere se proteger do olhar do outro, escondendo-se e olhando-se em sua alcova, lendo silenciosamente e procurando na família proteção contra aquele olhar – citemos como exemplo as pinturas impressionistas (de Manet, Monet), nas quais o indivíduo solitário aparece no seu “refúgio” íntimo, o quarto ou a sala de leitura, ou duas ou três pessoas são retratadas em cenas familiares e, sobretudo, resguardadas da proximidade e do contato com a multidão. Estão criados os ambientes de solidão e confinamento necessários para uma escrita intimista.

Confinamento e introspecção não são, no entanto, sinônimos de atividade poética. Não se pode, automaticamente, impor mudanças sócio-culturais ao processo de criação artística. Se a noção de indivíduo e, por conseguinte, a representação deste “eu” se acentuam na sociedade europeia do fim do século XIX, devemos pensar na importância da construção desse sujeito na linguagem literária. Para que se pense a representação do sujeito em linguagem literária em vernáculo, “fazendo a ponte” entre os dois momentos cruciais apontados por Ariès, deve-se atentar para os modos de representação literária do “eu” na Idade Média. Para tanto, recuar-se-á à, assim conhecida, “Cantiga da Ribeirinha” de Paio Soares de Taveirós¹:

No mundo nom me sei parelha,
 mentre me for como me vai,
 ca já moiro por vós – e ai!
 mia senhor branca e vermelha,
 queredes que vos retraia
 quando vos eu vi em saia!
 Mau dia me levantei,
 Que vos enton non vi fea!

E, mia senhor, dês aquel dia! ai!
 Me foi a mi mui mal,
 E vós, filha de don Paai
 Moniz, e bem vos semelha
 d’ haver eu por vós guarvaia,

¹ Neste trabalho, a abordagem que será feita sobre os textos poéticos privilegiará a representação do sujeito e a escrita intimista. Isso não implica defender que essa abordagem é mais aconselhável que outras, nem pressupõe que a literatura intimista é o ponto de chegada de expressões poéticas. Dito isso, ressalta-se que a importância dada à questão do intimismo não é uma sobrevalorização dela, mas, tão somente, a delimitação do objeto desse estudo.

pois eu, mia senhor, d'alfaia
 nunca de vós houve nem hei
 valia d'ua correa.²

As marcas do sujeito (pela desinência verbal ou pelo uso constante do pronome na primeira pessoa) saltam aos olhos. Essas marcações do “eu”, no entanto, não problematizam o sujeito: a tensão dessa cantiga se dá na relação entre “eu” e “objeto”. A visão do ser amado ocasiona, primeiramente, dois conflitos: ver é, automaticamente, amar e, conseqüentemente, sofrer a impossibilidade da efetivação amorosa: “quando vos eu vi en saia!/ Mal dia me levantei/ Que vos enton non vi fea!” (o trajeto olhos/coração acarretará na coita d’amor); o segundo conflito, mais simples, é o desejo do ser amado de que haja uma retratação (provavelmente pública) pelo fato de o sujeito poético ter visto essa dama em trajés íntimos: “queredes que vos retraia/ quando vos eu vi en saia”, haja vista que “a mulher se expõe e, como consequência, a dádiva de si mesma é incessantemente revogada” (FESTUGIÈRE, 1981, p.127). Além de não haver as desculpas, o sujeito poético torna público o fato.

Outro ponto a ser destacado é que a inferioridade do sujeito é consequência da sua vestimenta inadequada, que o torna inapto para poder se apresentar diante do objeto amado: “pois eu, mia senhor, d'alfaia/ nunca de vos houve nen hei/ valia d'ua correa”. Não ter a vestimenta certa para se apresentar diante do outro (na estrutura social da Idade Média) implica em não pertencer à comunidade onde o outro se insere. Compartilhar, por outro lado, dos indicadores sociais – representados, para o eu lírico, pela “guarvaia” – seria participar do mesmo espaço íntimo que a donzela cortejada:

A sociedade feudal era de estrutura tão granulosa, formada de grumos tão compactos que todo indivíduo que tentasse se libertar do estreito e muito abundante convívio que constituía então a *privacy*, isolar-se, erigir em torno de si sua própria clausura, encerrar-se em seu jardim fechado, era imediatamente objeto, seja de suspeita, seja de admiração, tido ou por contestador ou então por herói, em todo caso impelido para o domínio do ‘estranho’, o qual, atentemos às palavras, era antítese do ‘privado’” (DUBY, 2006, p. 504).

Antes de prosseguirmos na análise do texto, é importante salientar que essa cantiga não cumpre o código do amor cortês. Expõe-se a dama duplamente: ela foi vista em trajés íntimos e é identificada “E vós, filha de don Paai / Moniz,”. O Formalismo Sentimental Trovadoresco é muito rígido no que diz respeito à abordagem à dama amada: identificar a dama é não merecê-la, expor o objeto amado ao ridículo é não ser merecedor do próprio ato

² *Presença da Literatura Portuguesa: Era Medieval*, pp. 38 – 39.

de amar (FESTUGIÈRE, 1981, pp. 127-135). Por isso, essa composição é muitas vezes caracterizada como *cantiga de maldizer*.

Embora haja ruptura com o código de amor cortês, o sujeito poético não faz uma reflexão sobre si mesmo e, muito menos, questiona os processos de representação poética do “eu”: se falta *mesura* na exposição do sentimento amoroso, ele brota mais da insatisfação do sujeito poético com o comportamento da dama (que, por exemplo, não dá a ele um traje adequado para poder dirigir-se a ela dignamente) do que de um questionamento do modo provençal de se cantar o amor³.

O “eu” na cantiga que vimos analisando ainda não contém os traços de escrita intimista que veremos em Pessanha. Não há, neste sujeito, análise de si mesmo enquanto ente literário (Nem exigimos que haja, pois, se o fizéssemos, incorreríamos num grave anacronismo). Uma “semente” da consciência do “eu” como criação literária pode ser encontrada, todavia, na poesia palaciana. No *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* já é possível ler, em germinação, textos poéticos de alta esteticização do “eu” (sobretudo na poesia de Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda). Esteticização do “eu” e aprofundamento no ser são dois elementos consideráveis para a formação da poesia intimista. Note-se, por exemplo, o caso do poema “Que é isto? Onde me lançou”, de Sá de Miranda.

Que é isto? Onde me lançou
esta tempestade má?
Qu’ é de mi, se não sou lá,
e cá comigo não vou?

Inda que me eu cá não via,
tudo vos confessarei:
onde a vós e a mi deixei
cuidava que me acharia;
agora quem, donde estou,
novas de mi trará?
Pois dizeis que não sou lá,
não sei sem mi onde vou.⁴

³ Esse conflito entre a exposição do sentimento amoroso e a sua forma de exposição artística aparece como tema da cantiga de D. Dinis “Proençaes soen mui ben trobar”. Aqui, essa tensão se faz presente quando o eu lírico requer para si um amor mais verdadeiro, pois o sente não só na Primavera. O questionamento na cantiga de D. Dinis, no entanto, não serve ainda para falarmos em ruptura. O tema da cantiga é a sinceridade do sentimento amoroso (em contraposição ao artificialismo provençal, que, afinal, produz bons cantares). Impressiona, vale dizer, a consciência do fazer poético, mas ainda é cedo para se falar em criticidade.

⁴ MIRANDA, 1942, vol. I, p. 5.

O poema de Sá de Miranda traz um sujeito bastante diferente daquele da Cantiga da Ribeirinha: nesta o “eu” só se reconhecerá e, portanto, só se constituirá quando pertencer ao grupo social que o possa definir (por isso ele precisa da “guarvaia”). A cantiga de Sá de Miranda chama a atenção porque o “eu” se mostra em desacordo, em primeiro lugar, consigo mesmo. Já não é mais a exigência de se pertencer a um mundo privado que causa a tensão no sujeito poético. Sua tensão, de certa forma, rompe com o mundo exterior, pois, sua própria subjetividade se mostra perturbada. No final da Idade Média, ao contrário do que vimos anteriormente, o sujeito, para se constituir, precisa, de certa maneira, se afastar do outro:

Inserido nos invólucros sucessivos de um mundo fechado, o indivíduo se define por contraste, ou mesmo por ruptura com os círculos de vida social: o grupo familiar, a comunidade costumeira, as estruturas profissionais, a massa dos submetidos. A consciência de si, nascida de um recuo, pode conduzir ao questionamento radical da ordem: aqueles que se arriscam a abandonar seu lugar estão, nos caminhos e nas solidões, fora do estatuto: os turbulentos, os ambíguos, os loucos dos romances de aventura, tão lidos no final da Idade Média, cruzam nas florestas da desordem com os carvoeiros, personagens de confins, e com os eremitas, sequeiros de outros lugares (BRAUNSTEIN, 2006, p. 529).

Braunstein alerta, no entanto, que, no fim da Idade Média, ainda se mantém de certo modo aquela maneira de se tratar o “eu”:

Mas a consciência de si, aquela que se exprimiu por escrito, não transpõe frequentemente o limite entre o gregário e o inorganizado; no interior do círculo dos hábitos mentais e das obrigações sociais que o encerram, o cidadão permanece, no final da Idade Média, muito sensível à ideologia do bem comum, que propõe a *utilitas* para todos como um progresso em relação à *commoditas* dos particulares (BRAUNSTEIN, 2006, p. 529).

A cantiga de Sá de Miranda, embora escrita em medida velha, aponta, por conseguinte, para uma ruptura do modo de se tratar o “eu” na Idade Média. O processo de construção do “eu” na cantiga “O que é isto? Onde me lançou” está muito menos próximo daquele “eu” que tenta se adaptar ao “outro” do que de um “eu” que se vê em contraste com o “outro”.

O “contraste” que define o eu lírico pode ser notado pela estrutura do poema. A primeira estrofe é toda interrogativa. Sabemos, apenas, que uma “tempestade má” lançou esse sujeito a um espaço desconhecido. As interrogações dão maior peso dramático à cisão do sujeito (reforçada com o *enjambement* do primeiro com o segundo verso), separando

formalmente a causa da cisão – a tempestade – e o sujeito. Ainda na primeira estrofe, além da separação, dentro do 3º verso, entre “mi” e “eu” (sujeito desinencial em “sou”), dois advérbios – “lá” e “cá” – mostram a instabilidade e a inconstância desse eu. É possível ler o “lá” como o espaço fora do poema, onde se realiza o curso normal da vida cotidiana, e o “cá” como o corpo do poema. O sujeito que está “lá”, fora do poema, não se reconhece e o que está no “cá” não cumpre a promessa de reconciliação de si consigo mesmo. A “tempestade” é, portanto, o próprio fazer poético. A escrita de si colocaria o sujeito que escreve e o sujeito que é escrito em um duplo desacordo: do “eu empírico” com o “eu poético” e de ambos consigo mesmos.

Na estrofe seguinte, o eu lírico se faz consciente da impossibilidade de inscrever-se no poema: “Inda que me eu cá não via,/ tudo vos confessarei:/ onde a vós e a mi deixei/ cuidava que me acharia;”. É interessante notar que a oposição que era entre “eu” e “mi” transubstancia-se na dicotomia “eu” e “vós”. O sujeito, primeiramente, não se vê refletido no texto, para, logo depois, insistir na “confissão”. Momentaneamente acredita ter deixado o “eu” no pronome “vós” (que pode ser o eu poético e o eu empírico), para, finalmente, perceber-se ausente do texto, haja vista que o sujeito lírico “cuidava” – assim, no passado – que se “acharia”. Nos versos finais, a questão que fica é a seguinte: quem pode dizer para o sujeito quem ele é, se a sua inscrição não pode? Para um projeto de escrita intimista, o desenvolvimento que se tem a partir da pergunta “quem sou?” é mais importante que sua resposta.

Os dois textos comentados têm diferenças substanciais na concepção e criação do “eu”: na cantiga de Taveirós, o sujeito é construído pelo modo como se apresenta, ele não vale “ua correa” enquanto não aparentar dignidade (esse sujeito é o que o olhar do outro faz dele); na trova mirandina, o sujeito se constrói junto com o poema. O eu lírico não define a si mesmo, pois, como ente poético, é contínua construção. A “modernidade” de Sá de Miranda, no entanto, só pode ser referida como raiz. A questão da cisão/fragmentação do sujeito – e até sua morte – só se tornará de extrema relevância após o advento do movimento romântico e, depois, mais fortemente, nos séculos XIX e XX. É notável, no entanto, que, aquilo de que fala Foucault (sobre a escrita ser a morte do autor), de alguma maneira, parece ressoar nos versos de Sá de Miranda. Podemos concluir, por enquanto, que esse tipo de escritura do “eu”, em que

o sujeito é criado na linguagem, pode garantir ao poeta Sá de Miranda seu espaço no devir da lírica portuguesa.

Se no primeiro pólo apontado por Ariès – a transição da Idade Média para o Renascimento – pode-se encontrar, quando de uma renovação poética (a poesia palaciana), um exemplo de poesia intimista, acharemos na outra ponta – o fim do séc. XIX e começo do XX – exemplos mais bem acabados de uma poesia da qual erige um “eu” no contexto de sua fabulação. É necessário, antes disso, pensarmos em como a arte moderna possibilita essa poesia intimista.

A modernidade, segundo Octavio Paz, inaugura uma tensão dialética entre “paixão” e “crítica” (PAZ, 1974, p. 18). Essa “paixão pela crítica” permite que o artista – consciente dos seus processos de criação e de reflexão sobre o caráter da sua própria arte – tenha como possibilidade artística qualquer conteúdo do mundo interior ou exterior, desde que o faça com criticidade:

Desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica y así es una doble negación, como crítica y como pasión, tanto de las geometrías clásicas como de los laberintos barrocos. Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora. Desde hace dos siglos la imaginación poética eleva sus arquitecturas sobre un terreno minado por la crítica. Y lo hace a sabiendas de que está minado... Lo que distingue a nuestra modernidad de las otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo (PAZ 1974, p. 18).

A questão da criticidade da arte moderna não surgiu, no entanto, com Octávio Paz. Hegel, por exemplo, já havia observado que a arte romântica como dissolução da arte clássica, contempla em si essa “dissolução como *dissolução*” (HEGEL, 2000, p. 329). A obra de arte no período clássico, para Hegel, traz em si mesma seu ideal acabado, isto é, a subjetividade do artista penetra na exterioridade objetiva da obra de arte. É por isso que a arte clássica, segundo o filósofo, encontra sua idealidade na estatuária. Já na arte romântica, “em contrapartida, onde a interioridade se retrai a si mesma, o conteúdo inteiro do mundo *exterior* alcança a liberdade de se mover por si e de conservar-se segundo sua peculiaridade e particularidade” (HEGEL, 2000, p. 329). O conteúdo romântico, portanto, é apenas determinado pela subjetividade do artista. Esse conteúdo não é em si mesmo válido, é válido o tratamento artístico que ele recebe. Assim sendo, na forma de arte romântica a obra de arte

não se justifica pelos grandes temas universais, pelo contrário: é para o fugaz que a interioridade do artista tem sua atenção voltada; dá-se, assim, um caráter estável à fugacidade do mundo cotidiano, que traz múltiplas possibilidades para a subjetividade se manifestar na exterioridade. O artista romântico, portanto, faz de sua própria subjetividade sua idealidade estética:

Hoje em dia não há nenhuma matéria que esteja acima desta relatividade do em si e para si, e se ela também é sublime acima disso, pelo menos não existe nenhuma necessidade absoluta de que seja representada pela arte. Por isso, no todo o artista se refere ao seu conteúdo, por assim dizer, como um dramaturgo, que apresenta e expõe outras pessoas estranhas (HEGEL, 2000, vol. II, pp. 340 – 341).

Destarte, a subjetividade romântica ou se mantém na vida comum cotidiana, no sentido de nela idealizar o que é transitório, ou, com sua “visão” única, transformadora, empresta à objetividade prosaica sua genialidade. Podemos ver em “A Uma Passante”, de Charles Baudelaire, um exemplo dessa idealização do transitório e, “Num Bairro Moderno”, de Cesário Verde, um exemplo da genialidade do artista agindo sobre o mundo prosaico (“Que visão de artista!”). Essa questão importa porque, nas palavras de Hauser:

A arte moderna é a expressão do ser humano solitário, do indivíduo que se sente diferente, trágica ou abençoadamente diferente de seus semelhantes. A revolução e o movimento romântico marcam o fim de uma época cultural em que o artista recorria a uma “sociedade”, a um grupo mais ou menos homogêneo, a um público cuja autoridade ele reconhecia, em princípio, de maneira absoluta. A arte deixa de ser uma atividade social guiada por critérios objetivos e convencionais, e torna-se uma atividade de auto-expressão a criar seus próprios padrões; numa palavra, converte-se no veículo através do qual o indivíduo singular fala a indivíduos singulares (HAUSER, 2000, p. 65).

Essa “fala a indivíduos singulares” acarretará em individualização e em crescente interesse pelo espaço íntimo. Passa-se a buscar pela diferença entre o “eu” e o “outro” e, portanto, a escrita de si pode ser mais bem desenvolvida nesse estágio de desenvolvimento da modernidade. Carlo Argan, comentando as opiniões de Baudelaire a respeito do habitar moderno, diz:

(...) Baudelaire alude (...) a um segundo estágio do romantismo, um romantismo que já não o é de uma burguesia momentaneamente aliada às classes populares, sob as mais ou menos verdadeiras insígnias da liberdade, da nação e da pátria, mas é o romantismo de uma burguesia que já é hegemônica e que, como tal, tem todo interesse pela “intimidade”, pela “espiritualidade”, ou seja, pelas marcas do individualismo que são também uma barreira para toda a possibilidade de evolução social. (ARGAN, 2010, p. 384).

Podemos ler, para exemplificarmos à luz de tudo que vimos afirmando (sem, no entanto, forçar a teoria na leitura do texto), o poema “Eu vi a luz em um país perdido” como uma espécie de “sintoma” de uma escrita do “eu” criado na linguagem poética e nela sacrificado:

Eu vi a luz em um país perdido.
 A minha alma é lânguida e inerme.
 Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
 No chão sumir-se, como faz um verme...⁵

Nos dois primeiros versos, o sujeito está fortemente marcado com o uso dos pronomes “eu” e “minha”; nos dois últimos, há uma espécie de anulação ou indeterminação do eu, pois o pronome “quem” não especifica uma individualidade e o “se”, no último verso, tende ao apagamento do sujeito. Nos dois primeiros versos, portanto, haveria uma tentativa de se marcar o “eu”; nos dois últimos, o sujeito ficaria incólume a qualquer ato de se inscrever, tratando de se anular e/ou indeterminar. Para o crítico Paulo Franchetti:

(...) a perda do país em que se deu o nascimento real ou espiritual conduz à languidez. Vemos apenas os dois momentos extremos: a percepção da perda e a sensação anímica de falta de energias, e de vulnerabilidade, por falta de defesas. Os dois adjetivos que definem a alma exilada são os pontos focais do poema. É para o primeiro – lânguida – que converge toda a primeira parte da quadra. E é do segundo – inerme – que decorre toda a segunda parte, com o desejo de subtração à superfície, de absorção pelo seio da terra, onde os seres desarmados e destituídos de energia podem encontrar abrigo e proteção (FRANCHETTI, 2001, p. 36).

Além da análise do crítico Franchetti, há de se notar, também, algumas outras sutilezas estruturais: o primeiro verso é constituído por um período simples que, por conta de sua independência em relação ao restante do poema, torna fragmentado o discurso do eu lírico. Solta, a primeira declaração feita no texto toma um caráter absoluto (não interessa o momento da visão desta “luz”, interessa o dano permanente causado por perdê-la). Podemos dizer, ainda, que esse discurso estilhaçado é análogo a certos processos de memorização: a oração parece desvinculada do restante do poema, pois funciona como um flash longínquo de um outro tempo (ou de um outro lugar). A memória não pode trazer de volta, porém, aquilo que se perdeu: o verso solto sintaticamente do restante do poema pretende absolutizar a imagem evocada, mas o próprio conteúdo do verso desautoriza qualquer cristalização. Além do mais, nas palavras de Bergson:

⁵ PESSANHA, 2009, p. 53.

Em se tratando da lembrança, o corpo conserva hábitos motores capazes de desempenhar de novo o passado; pode retomar atitudes em que o passado irá se inserir; ou ainda, pela repetição de certos fenômenos cerebrais que prolongaram antigas percepções, irá fornecer à lembrança um ponto de ligação com o atual, um meio de reconquistar na realidade presente uma influência perdida: mas em nenhum caso o cérebro armazenará lembranças ou imagens. Assim, nem na percepção, nem na memória, nem, com mais razão ainda, nas operações superiores do espírito, o corpo contribui diretamente para a representação (BERGSON, 1999, pp. 263-4).

O segundo verso também tem uma oração desprendida das demais (não há nenhum conectivo – expresso ou elíptico – ligando essa oração às demais). No segundo verso, porém, o período em questão pode ser desmembrado em dois (“A minha alma é lânguida” e “A minha alma é inerme”). Em ambos os casos o núcleo dos predicados são nominais (“lânguida” e “inerme”). O destaque dado não mais a ação, mas ao estado do sujeito, evidencia aquilo de que trata Paulo Franchetti na citação acima: a primeira parte do poema caminha para se chegar à languidez do sujeito poético e a segunda resulta do fato dessa alma ser “inerme”. Pode-se concluir que: no primeiro verso, a ação de ver a luz é impossibilitada pela incapacidade do sujeito de reter as imagens do mundo (mesmo resgatando-as via memória); no segundo, o desfile das coisas do mundo fica em segundo plano, pois, neste momento, o que passa a importar é o estado de alma desse sujeito.

No terceiro e quarto versos percebemos o processo de indefinição e anulação do sujeito pelos termos que o identificam: no primeiro verso tem-se o pronome “eu”, no segundo “a *minha* alma” (grifo meu), no terceiro, o sujeito da oração é um pronome indefinido (“quem”) e, finalmente, o sujeito da oração “No chão sumir-se” é o pronome reflexivo “se”. Vale lembrar que o pronome reflexivo “se”, desde que o verbo esteja no infinitivo, pode, eventualmente, funcionar como sujeito de uma oração. Dessa forma, o verbo intransitivo “sumir” teria a construção “a si mesmo” como sujeito. Podemos afirmar, portanto, que esta aparição do sujeito no poema é, paradoxalmente, o momento de sua anulação (ou, pelo menos, o momento do desejo de anulação). O ideal desse eu lírico, portanto, é sua entronização completa em si mesmo.

Ainda vale notar que, no terceiro verso, a sonoridade sugere um deslizamento através das aliterações em /s/ e /z/ (“pudesse”, “deslizar” e “sem”) que se encerra abruptamente pela força do som do /r/ em “ruído” (essa palavra ainda tem o mérito de produzir um ruído ao ser

pronunciada) e pelo uso de vogais fechadas no fim do verso (/u/,/i/ e /o/). É como se o sujeito produzisse um pequeno som ao deslizar até o seu enclausuramento total.

A analogia entre verme e sujeito, feita no poema, permite também que se pense a relação do “eu” com a luz. O verme (por exemplo, a minhoca) pode perceber a luz com seus mecanismos de percepção do ambiente, o que ele não pode é formar uma imagem desse habitat. Seus fotorreceptores fazem com que a minhoca perceba a luz em forma de calor, isso faz com que ela se esconda, pois o calor, para ela, significa perda de água. A leitura que se faz no presente trabalho é a de que para o eu poético, quanto maior for o seu contato com as imagens do mundo empírico, quanto maior for a carga de luz, mais substância ficará perdida. Isto quer dizer que, no poema, a presença da personalidade do escritor, da sua vida, ou da sua “alma” significa, na verdade, perder a essência do fazer poético.

É por isso que o sujeito poético, para se efetivar, precisa se arrastar (ou “deslizar”) para o espaço do não reconhecível e do obscuro. Há dois movimentos, portanto, que podemos perceber. Enquanto o sujeito passa por uma gradativa anulação sintática do “eu”, que já comentamos, o conteúdo do poema aponta para o desejo do eu lírico (sem forças) de descer às camadas subterrâneas da terra (ou do texto), para ali se fortalecer. A nostalgia da luz, no poema, transubstancia-se, consecutivamente, em uma nostalgia do “eu”, haja vista o “eu” só existir como fabulação discursiva: “Em Camilo Pessanha, a luta objetividade / subjetividade é bem sugestiva no poema ‘Inscrição’: a nostalgia da luz, a nostalgia de uma totalidade irremediavelmente perdida, acaba por levar o poeta ao ensimesmamento e, paulatinamente, à destruição” (GOMES, 1977, pp. 103–104).

Por essa razão, a última marca do “eu” que aparece no poema é de plena identificação do sujeito com o verme. O poema começa com o pronome pessoal na primeira pessoa acompanhado do verbo “ver” (“Eu vi”) e termina com a palavra “verme”. Não seria exagero ver nesta palavra a construção “Ver-me”. Dessa forma, o apelo à visão, direcionado à captação do eu, encerraria um ciclo: num primeiro momento, o sujeito é incapaz de reter as imagens do mundo; num segundo lance, metamorfoseia-se com o verme. Nessa simbiose entre o “eu” e o verme, é interessante notar como o sujeito aparenta permanecer apenas no âmbito da textualidade: enquanto o verme some no seio da terra, o “me”, de “verme”, fica

fora da metrificaco do poema. Pode-se concluir que o verme, nas profundezas da terra, e o sujeito, na teia textual, estão, enfim, salvaguardados.

Essa percepo de um eu cindido não  estranha  lírica portuguesa de fins do século XIX e começo do XX. Para que se amplie a possibilidade de leitura da poesia de caráter intimista nesse período da lírica portuguesa, propor-se- a leitura comparativa de um poema de Pessanha com de dois outros poetas significativos de Portugal, Antero de Quental e Antnio Nobre.

No poema “Depois da luta e depois da conquista”, Camilo Pessanha usa imagens de um eu poético interseccionando-se com o imaginário mítico-coletivo das navegaes. Pessanha, ao trazer esse referencial coletivo para “a rede mágica do verbo”, dá-nos uma escrita intimista de uma beleza ainda mais rara e sutil. Vejamos o caso desse poema em perspectiva com os de dois outros poetas acima mencionados:.

Depois da luta e depois da conquista
Fiquei s! Fora um ato antipático!
Deserta a Ilha, e no lençol aquático
Tudo verde, verde, - a perder de vista.

Porque vos fostes, minhas caravelas,
Carregadas de todo o meu tesoiro?
— Longas teias de luar de lhama de oiro,
Legendas e diamantes das estrelas!

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

Felizes vs,  mortos da batalha!
Sonhais, de costas, nos olhos abertos
Refletindo as estrelas, boquiabertos... ⁶

O primeiro e o segundo versos deixam claro que a solidão e o descontentamento do eu lírico não surgem de um querer que brota de uma determinada carência do sujeito. O sofrimento, na verdade, nasce da conquista do desejo, pois a efetivao daquilo que surge do querer está aquém do ideal que move a busca por sua realizao. Tem-se, nessa configurao

⁶PESSANHA, 2009, p.146.

de Pessanha, uma leitura bastante sutil do problema schopenhaueriano da mecânica dos desejos:

(...) o fato de termos encontrado o sofrimento como essencial e inseparável da vida em seu todo e termos visto como cada desejo nasce de uma necessidade, de uma carência, de um sofrimento, por conseguinte toda satisfação é apenas um sofrimento removido, de maneira alguma uma felicidade positiva acrescida. Vimos ainda que, em realidade, as alegrias mentem ao desejo, ao afirmarem que seriam um bem positivo quando em verdade são de natureza meramente negativa, tão-somente o fim de um padecimento. Nesse sentido, não importa que a bondade, o amor e a nobreza de caráter possam fazer pelos outros, tem-se aí sempre apenas o alívio dos sofrimentos; conseguintemente, o que pode mover a bons atos, a obras de amor é sempre e tão-somente o conhecimento do sofrimento alheio, compreensível imediatamente a partir do próprio sofrimento e posto no mesmo patamar deste. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 477).

No poema em epígrafe a satisfação não é um “sofrimento removido”, haja vista ser a realização do ideal “um ato antipático”. O que se quer afirmar é que o ideal, sempre algo fugidio – assim como as imagens em trânsito constante na poesia de Pessanha –, não se cristaliza com a conquista do desejo.

No terceiro verso, o passado mítico português é evocado pela “Ilha”, que grafada com inicial maiúscula, pode se referir à Ilha dos Amores. A simbologia mítica de Portugal nesse poema é trabalhada por dois estudiosos da obra de Pessanha. O primeiro, cronologicamente falando, é João Camilo, que afirma:

Quanto às “caravelas”, aos “tesoiros”, à “luta” e à “conquista” evocados em “Depois da luta”, se por um lado traem uma referência realista à realidade histórica portuguesa, por outro, devido à introdução de um *eu* que afirma, por exemplo, ter escalado a muralha por causa do seu amor pelas formas inconsistentes (que se revelaram mais tarde inconsistentes), exigem uma interpretação exclusivamente simbólica. Os símbolos são tomados na realidade histórica portuguesa, mas o *eu* que afirma no poema se exprime mais não faz do que identificar as frustrações da sua existência, a sua desilusão, com as da pátria em crise (em 1890 a Inglaterra humilhara Portugal ao impor-lhe o abandono de várias regiões africanas; além disse a independência do Brasil nos anos 20 podia ser sentida como o anúncio do fim do império colonial) (CAMILO, 1984, pp. 22-3).

Ao comentar a observação de João Camilo, Paulo Franchetti apresenta uma interpretação diferente dos símbolos, no poema, que remetem ao ideário português das navegações:

É uma leitura difícil de endossar. Só com enorme esforço é que se poderia ler esse poema apenas como uma reflexão íntima, pois a imagética tradicional informa o registro da emoção pessoal, tornando o menor traço individual um símile, um eco ou uma conseqüência de um estado de espírito coletivo, transpessoal. [...] De fato, é tão forte a carga do simbolismo

tradicional ligado às navegações, que uma só palavra, grafada com maiúscula, consegue evocar e atualizar, no soneto, o universo literário e ideológico camoniano (FRANCHETTI, 2001, p. 126).

Nesse trabalho, concordamos com o professor Franchetti. As imagens do coletivo e do individual se interseccionam. Temos, nesse contexto, a tragédia coletiva e pessoal trazidas para um mesmo plano.

Antes de prosseguirmos com essa análise, e para atestarmos a originalidade de Pessanha, seria interessante contemplar o poema em questão comparando-o a um soneto de António Nobre:

Em certo Reino, à esquina do Planeta,
Onde nasceram meus Avós, meus Pais,
Há quatro lustros, viu a luz um poeta
Que melhor fora não a ver jamais.

Mal despontava para a vida inquieta,
Logo ao nascer, mataram-lhe os ideais,
À falsa fé, numa traição abjeta,
Como os bandidos nas estradas reais!

E, embora eu seja descendente, um ramo
Dessa árvore de Heróis que, entre perigos
E guerras, se esforçaram pelo Ideal:

Nada me importas, País! Seja meu Amo
O Carlos ou o Zé da T'resa... Amigos,
Que desgraça nascer em Portugal! ⁷

O soneto de António Nobre data de 1889. Não se sabe, ao certo, de quando data o poema de Pessanha. O poema aparece na edição de 1920 da *Clepsydra* e tem um registro autógrafa de Carlos Amaro que, no entanto, se perdeu. A comparação entre os dois textos partirá, portanto, da forma como dois poetas contemporâneos resolvem de forma bastante diferente a constituição do eu lírico em frente a certo destino coletivo.

Deve-se notar que na primeira estrofe do poema de António Nobre, todas as referências ao passado e à terra são absolutizadas com a grafia maiúscula: “Reino”, “Planeta”, “Avós” e “Pais” e é empregado um esquema de rimas alternadas ao longo de todo o poema

⁷ NOBRE, 1971, p. 148.

(ABAB/ ABAB / CDE /CDE). Essas rimas alternadas colocam o plano do passado e do coletivo em contraposição ao do presente e ao do indivíduo. A primeira estrofe tem os seguintes pares antitéticos: “Planeta/ poeta” e “Pais/ jamais”. O único substantivo que não vem absolutizado nesse esquema de rimas é “poeta”. Esse poeta já nasce maldito, “viu a luz um poeta/ Que melhor fora não a ver jamais”, porque mesmo seu nascimento tendo se dado no mesmo espaço de seus “Pais” e “Avós”, o tempo em que nasce o eu poeta já não é mais o do mito, o tempo da grandeza dos “Pais” e “Avós”. Logo, aquele “Reino”, onde nasceram seus ancestrais, não é o mesmo de onde nasce o poeta. A temporalidade marcada do eu poético, que nascera apenas “há quatro lustros”, redimensiona o sujeito para a temporalidade natural do mundo que é, em relação ao tempo mítico dos antepassados, decadente. Por essa razão o sujeito preferiria nunca ter visto a luz do mundo: é melhor não nascer do que nascer à sombra de uma idade de ouro. A rima alternada em “pais” e “jamais” acentua esse efeito. O eu lírico de Camilo Pessanha, diferentemente, visita a “Ilha” junto com os navegadores. A tragédia pessoal do sujeito poético, no soneto de Pessanha, é contemporânea da tragédia coletiva.

A segunda estrofe do poema de Nobre começa com uma trajetória que vai do encanto ao desencanto. Esse desencanto se dá, no sujeito poético, muito precocemente: “mal despontava para a vida” e “logo ao nascer”. Essa precocidade do sentimento de desencanto não poderia ser, portanto, fruto de um exercício racional do eu lírico. Esse processo se dá por intermédio de outros: “mataram-lhe os ideais, / À falsa fé, numa traição abjeta”. As perguntas que devem ser feitas são, pois, quem matou os ideais desse sujeito e quem o traiu? O verbo “matar” na 3ª pessoa do plural dá a falsa noção de que o sujeito agente da ação é indeterminado. Não pode ser indeterminado, pois, se assim o fosse, não haveria traição. Se há traição é porque quem mata os ideais desse sujeito são os “Pais”, os “Avós”, a noção de “Reino” e qualquer outra imagem que remeteria à perda Idade de Ouro. Os caminhos desbravados pelos pais e avós são outros, remetem às navegações; o caminho que o sujeito poético conhece de seu país contemporâneo e real é o dos “bandidos nas estradas reais”. As rimas, mais uma vez, acentuam a oposição: “ideais/reais”.

Os dois tercetos trazem também esse esquema de rimas por pares antitéticos: “ramo/Amo” (vale observar que o “ramo” é de “heróis”, mas que o “Amo” pode ser qualquer um), “perigos/Amigos” e, por fim, “Ideal/Portugal”.

Para acentuar seu desamparo, no primeiro terceto, o eu lírico estabelece sua genealogia “E, embora eu seja descendente, um ramo / Dessa árvore de Heróis”. Ser descendente dessa estirpe brasonada (que se esforçara “pelo Ideal”) aumenta a tragédia desse sujeito, pois nem Portugal é o mesmo país, nem o sujeito pode evocar a nobreza de seus ancestrais para afirmar sua própria nobreza. Resulta daí sua suposta indiferença, expressa no segundo terceto: “seja meu Amo/ O Carlos ou o Zé da T’resa”. O vocativo “Amigos” introduz no discurso do eu lírico a noção de interlocução. O eu lírico do poema, ao dialogar dessa forma com o outro, se distancia, ainda mais, das referências histórico-culturais por ele perdidas. Sua exposição o afasta daquele passado e o joga bruscamente num indesejado tempo presente. Tempo esse que é como o exílio. Só resta a esse sujeito, portanto, lamentar seu destino de nascer num lugar que, por um lado, sustenta uma grandeza mítica, mas que, por outro lado, torna essa descendência desgraçada, pois sua terra, vista do presente, agora é o lugar do desencanto “Que desgraça nascer em Portugal!”.

Por mais belo que seja o poema de António Nobre e por mais que haja uma força expressiva muito característica do autor, a forma como as imagens do “eu” e do coletivo se interseccionam não deixam de trazer características tanto do Saudosismo como do Decadentismo. O pessimismo de Pessanha é de outra ordem: não há decepção com o destino português. A saga coletiva e a aventura do sujeito poético estão na mesma temporalidade e, por isso, a solidão que testa o eu lírico camiliano é fruto da decepção que está no fato de que, depois de consumir seu ideal, o próprio ideal se perde, tudo fica vazio e toda a luta se torna sem sentido “Fora um ato antipático!/ Deserta a Ilha, e no lençol aquático/ Tudo verde, verde, - a perder de vista.”.

Essa temática da solidão do “eu” frente ao ideal consumado não é, por si só, uma inovação de Pessanha, haja vista que, muito antes, Antero escreveu um antológico soneto com esse mesmo mote:

Tormento do Ideal

Conheci a Beleza que não morre
E fiquei triste. Como quem da serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre,

Minguar, fundir-se, sob a luz que jorre:
Assim eu vi o Mundo e o que ele encerra
Perder a cor, bem como a nuvem que erra
Ao pôr do Sol e sobre o mar discorre.

Pedindo à forma, em vão, a ideia pura,
Tropeço, em sombras, na matéria dura,
E encontro a imperfeição de quanto existe.

Recebi o batismo dos poetas,
E, assentando entre as formas incompletas,
Para sempre fiquei pálido e triste.⁸

Esse soneto foi escrito entre 1860 e 1862. É, portanto, anterior à *Questão Coimbrã*, às *Conferências do Casino* e ao *Ultimatum* inglês. Não se trata, pois, nem do Antero dito combativo, nem do Antero do grupo *Vencidos da Vida*. Na edição de sonetos que utilizamos para esse trabalho, seu organizador, António Sérgio, inclui esse poema num ciclo que ele chama de pessimista. O pessimismo de Antero e o de Pessanha, nos poemas em questão, são de mesma ordem. Lendo os dois textos é possível até afirmar que o soneto de Camilo Pessanha estabelece uma relação de intertextualidade com o de Antero (tanto na estrutura quanto em algumas expressões).

O soneto de Antero, já no primeiro verso, deixa claro que o problema não é a busca pelo Ideal (ou “Beleza”), mas sim o que a conquista do Ideal acarreta para a consciência do sujeito poético: “Conheci a Beleza que não morre / E fiquei triste.”. O mesmo se dá no soneto de Pessanha, “Depois da luta e depois da conquista/ Fiquei só!”.

A semelhança também se dá pelo fato de Camilo Pessanha ter-se utilizado de um mesmo recurso estrutural: ele emprega um *enjambement* do primeiro para o segundo verso e acentua, no segundo verso, o adjetivo que caracteriza o sujeito depois do desejo alcançado (“só”, no poema de Pessanha; “triste”, no de Antero). Ainda na primeira estrofe, os dois poemas apresentam uma visão bastante panorâmica daquilo que foi deixado para trás: no soneto de Antero, “da serra/ Mais alta” o sujeito vê a terra e o mar e “ a maior nau ou torre”; no de Pessanha, o sujeito da “Ilha”, nesse ponto já “deserta”, vê o “lençol aquático”. Tem-se, nos dois casos, um sujeito que, além de contemplar a sua própria tristeza e solidão após a

⁸ QUENTAL, 1974, p. 94.

conquista do ideal, também enxerga o passado (o que se tinha antes da realização da quimera) como algo que, fatalmente, se perdeu.

Deve-se notar que o discurso de Antero é calcado numa linguagem bastante platônica: “Ideal”, “Beleza”, “ideia pura”, “sombras” e “formas incompletas”. Na segunda estrofe, o eu lírico, depois de conhecer a “Beleza”, vê o mundo “perder a cor”, isto é, quem tem contato com o mundo da Verdade não consegue mais se contentar com o simulacro da Verdade que é oferecido aos sentidos.

O poema de Pessanha, embora não esteja marcado pelo mesmo discurso platonizante de Antero, também, após sua luta e conquista, perde o que tinha antes, “Porque vos fostes minhas caravelas, / Carregadas de todo o meu tesouro?”. O que o eu lírico anterioriano perdeu, acima de tudo, no entanto, foi o gosto pelo mundo sensível; já o eu lírico camiliano, perde a projeção quimérica que move o sujeito para a conquista do Ideal. Assim, essa projeção, que move o sujeito até a “Ilha”, torna-se muito maior que a própria terra mítica de recompensa aos navegantes. O navegante do desejo, no poema do autor simbolista, não encontra recompensa, perde a Ilha e perde (e esse é o ato mais antipático de todos) aquilo que estava distante: “— Longas teias de luar de lhama de ouro, / Legendas a diamantes das estrelas!”.

Nas estrofes finais percebemos que os poetas se distanciam um pouco da forma como entendem suas tragédias: o eu lírico de o “Tormento do Ideal” pede “à forma, em vão, a ideia pura” e lamenta seu destino: “Recebi o batismo dos poetas” e “Para sempre fiquei pálido e triste”. Isso, na linguagem que Antero utiliza no poema, equivale a dizer que, como poeta (lembrando que Platão expulsaria os poetas da República), seu destino após a reminiscência da “Beleza” é sofrer com as “formas incompletas” do mundo sensível.

O sujeito poético camiliano é movido por suas projeções quiméricas: “Quem vos desfez, formas inconsistentes, / Por cujo amor escalei a muralha, / — Leão armado, uma espada nos dentes?”. Os devaneios que impulsionam o sujeito para a busca do paraíso mítico são feitos, ao contrário do que vimos em Antero, da mesma substância que as imagens do mundo (são, também, “formas inconsistentes”). Como veremos no soneto “Imagens que passais pela retina”, esse eu lírico ora almeja reter essas imagens, ora deseja ser arrastado por elas. Por isso, a conclusão do poema é que “felizes” são os “mortos da batalha”. São felizes,

pois se encontram em uma espécie de morte consciente, mas sem a sensação de dor, o ideal – a luz das estrelas – pode refletir em seus olhos estáticos.

Feitas essas considerações, podemos concluir, por enquanto, que: escrita intimista e confessionalismo são coisas diferentes; “paixão pela crítica” e preocupação com o tratamento que se dá ao objeto artístico são fundamentais para a poética da modernidade; a “crise” na sociedade europeia do fim do século XIX redefine a idéia de sujeito; e, finalmente, que o “tratar de si” pode servir como proposta de análise diacrônica no estudo das sensibilidades poéticas.

3. A vulnerabilidade do “eu” e do “outro” na poesia de Pessanha

Além do desejo (realizado ou não), da abulia e da inadequação entre o sujeito e o desfile das coisas do mundo, a relação entre o eu e o outro na poesia de Camilo Pessanha pode se dar, muitas vezes, pela consciência da vulnerabilidade que habita o ser em sua trajetória pela vida. Assistindo ao desfile da inútil dor humana (como em “Branco e Vermelho”) ou reconhecendo na imagem de bandidos presos o cárcere de seu próprio coração (“Na cadeia os bandidos presos”), o eu lírico camiliano sente a extensão de seu abandono na terra também pela medida do abandono do outro em suas particulares desventuras.

Para abordar a questão da vulnerabilidade na obra poética de Pessanha (ênfatizando a leitura intimista que se pode extrair dela), propomos leituras em *close reading* de alguns de seus poemas. Começaremos com o tríptico que inicia com o soneto “Tenho sonhos cruéis: n’alma doente”:

I

Tenho sonhos cruéis: n’alma doente
Sinto um vago receio prematuro.
Vou a medo na aresta do futuro,
Embebido em saudades do presente...

Saudades d’esta dor que em vão procuro
Do peito afugentar bem rudemente,
Devendo ao desmaiar sobre o poente,
Cobrir-m’o coração d’um véu escuro!...

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

Sem ela o coração é quase nada:
— Um sol onde expirasse a madrugada,
Porque é só madrugada quando chora.⁹

O primeiro verso chama atenção pelo uso da não tão usual construção sintática de encerrar um período com dois pontos (“Tenho sonhos cruéis:”). Isso importa porque, caso entendamos todo o primeiro verso unido sintaticamente, a leitura seria que “na alma doente” esse sujeito tem “sonhos cruéis”. A falta de pontuação no final do verso, nesse caso, indica que houve um *enjambement*. O que o sujeito sente “n’alma doente”, portanto, é “um vago

⁹ PESSANHA, 2009, p. 58.

receio prematuro”. Dessa forma, pode-se dizer que o eu lírico sofre, já no primeiro verso, uma ruptura entre o “eu” que tem os “sonhos” e o “eu” sonhado.

Em seu estudo sobre a criação poética de Camilo Pessanha, o crítico Gustavo Rubim (interpretando uma carta do poeta português na qual ele nomeia seus textos como “alucinações”) defende a ideia de que, para Pessanha, a poesia é:

Alguma coisa que passa precisamente pela coisificação da poesia, pelo facto de os poemas se tornarem *coisas*, ou seja, pela experiência da poesia como algo de estranho, de não familiar, algo que a palavra “poesia” não pode designar sem perder o seu sentido familiar. “Alucinação” surge, assim, como a metáfora que nomeia a poesia enquanto experiência de uma dupla estranheza: a de Pessanha no momento em que é afectado pela “vinda” do poema, e a da poesia em relação a si própria quando reproduzida nas coisas que Pessanha escreve (RUBIM, 1993, p. 98).

Aproximando semanticamente “sonhos cruéis” e “alucinações”, pode-se inferir que há duas leituras subjacentes no “sonhos cruéis”: a primeira, que todo o desenvolvimento do poema resulta desses “sonhos cruéis”; a segunda, que o fazer poético é análogo a esses “sonhos”.

Comprova essa segunda leitura o fato de o sujeito sofrer uma oscilação temporal nos três versos finais da estrofe (respeitando a ordem do poema: passado – implícito no termo “prematuro” –, futuro e presente), mas não no enunciado “Tenho sonhos cruéis”. O que o sujeito poético testa, portanto, é a efetivação desses sonhos em uma forma, ou seja, ter os citados sonhos equivale a ter a realização da experiência poética.

Nota-se também, nessa primeira estrofe, a ocorrência de aliterações nas consoantes linguodentais /t/ e /d/, das nasais /m/, /n/ e /ñ/ e também das assonâncias nas vogais de timbre fechado /o/ e /u/, intercalando-se com a de timbre aberto /a/. As linguodentais e a vogal aberta são constantemente fechadas pela sonoridade das consoantes nasais e das vogais fechadas: “tenho”, “prematuro”, “futuro” e “embebido”. Esse fechamento sonoro cria, digamos assim, um ritmo circular que acaba por encerrar o próprio sujeito poético, reforçando, deste modo, a oscilação temporal de que falávamos anteriormente.

A segunda estrofe começa com a palavra “saudades”, que no último verso da anterior ocupava posição central. Naquela estrofe, as “saudades” eram do “presente”, na segunda, são

do sentimento da “dor”. Nota o crítico Paulo Franchetti, sobre o poema “Desce enfim sobre o meu coração” que “a representação da ausência de dor é também representação da ausência de vida” (FRANCHETTI, 2001, p.131) e, na sequência dessa passagem, o crítico faz um breve comentário sobre o poema que vimos analisando:

Num soneto da juventude, Pessanha escrevia: “Porque a dor, esta falta d’harmonia, [...] / Sem ela o coração é quase nada”. Nos termos da sua obra madura, sem a dor o coração é nada: não há sensibilidade, não há sujeito. Por outro lado, a percepção é tão maior e mais profunda, quanto maior a dor que a origine ou que dela provenha (*Ibidem*, p. 131).

O advérbio “quase” só aparentemente atenua a dramaticidade do que foi afirmado, pois a dor é caracterizada como a “luz” que “alumia” “as almas”. A dor, enquanto realidade concreta da vida, é o que caracteriza o ser. Sentir saudades dela, portanto, é sentir saudades de si mesmo. Isso elucida o “Embebido em saudades do presente...”. O que numa primeira leitura não se explica é o fato de o sujeito querer “afugentar bem rudemente” a dor de seu peito. Se a dor caracteriza o ser (que na obra do Pessanha é constituído pelo sentir), o sujeito sem dor é o não-ser (o lugar do não-ser – a morte – é o horizonte desse sujeito: “ – Um sol onde expirasse a madrugada,”). O lugar desse eu, portanto, é um lugar intermediário entre o ser e o não-ser, que, ao fim e ao cabo, já nos tinha sido informado pelo poema: seu lugar é “o sonho”.

Essa leitura do poema, um tanto meta-poética, não explica ainda a relação entre “eu” e “outro” via vulnerabilidade do ser diante do mundo. Para tanto, é preciso que atentemos para o segundo soneto deste tríptico:

II

Encontraste-me um dia no caminho
Em procura de quê, nem eu o sei.
— Bom dia, companheiro, te saudei,
Que a jornada é maior indo sozinho.

É longe, é muito longe, há muito espinho!
Paraste a repousar, eu descansei...
Na venda em que poisaste, onde poisei,
Bebemos cada um do mesmo vinho.

É no monte escabroso, solitário,
Corta os pés como a rocha dum calvário,
E queima como areia!... Foi no entanto

Que choramos a dor de cada um...
 E o vinho em que choraste era comum:
 Tivemos que beber do mesmo pranto.¹⁰

Se no primeiro poema do tríptico, a dor, como imagem poética, é o que dá sentido a existência do ser, no segundo, essa dor toma a imagem de dois sujeitos que, porventura, se encontram em um caminho qualquer. Pode-se dizer, também, que – assim como o eu lírico drummondiano de “No meio do caminho” – o encontro se dá entre o sujeito e si mesmo. Isso não alteraria nossa análise, haja vista que, quando o “eu” trata a si mesmo como o “outro”, é na alteridade que o sujeito passa a se ver e/ou espelhar.

Dito isso, devemos nos perguntar o que une esses dois caminhantes. A princípio, sabemos que não é um ideal comum: “Encontraste-me um dia no caminho / Em procura de quê, nem eu o sei”. O que se sabe, no entanto, é que ambos se unem para atenuar a dificuldade de suas jornadas: “Que a jornada é maior indo sozinho”.

Antes de prosseguimos na análise, um pequeno comentário se faz necessário: como nos mostra o professor José Carlos Seabra Pereira (PEREIRA, 1975, pp. 269-272), no capítulo “Espírito e Temas da Poesia Decadentista e Simbolista” de seu importante estudo sobre o tema, a imagem do sujeito solitário, caminhando a esmo, sem destino ou razão, alheio ao mundo ou desgraçado diante dele, é muito comum na poesia decadentista e simbolista portuguesa. A originalidade de Pessanha, na leitura que fazemos, é que em vez de se refugiar em uma torre de marfim (outra estimada imagem dos poetas simbolistas) e se distanciar da companhia do outro, é exatamente nesse outro, também solitário, que o eu poético procurará o conforto de sua dor. Vale dizer que esse conforto só é possível pela identificação, no outro, de sua própria fragilidade: “foi no entanto // Que choramos a dor de cada um”.

Dessa forma, com a perspectiva do longo e doloroso caminho (“É longe, é muito longe, há muito espinho!”), um se torna guardião da dor do outro. Dor que a sonoridade do verso – carregada de sons nasais – parece prolongar em relação com o longo caminho que se há de percorrer. Interessa notar que os próximos dois versos, que enunciam o descanso desses dois caminhantes (“Paraste a repousar, eu descansei... / Na venda onde poisaste, onde poisei,”), há um espelhamento semântico e formal entre o “eu” e o “outro”: nas primeiras

¹⁰ PESSANHA, 2009, p. 59.

orações, o outro (sujeito desinencial “tu”); nas segundas, o “eu”. Daí entendemos a conclusão da estrofe: reconhecida a dor do “eu” na do “outro”, esses sujeitos compassivamente compartilham do “mesmo vinho”.

Ainda nessa estrofe, Camilo Pessanha aproxima semântica e simbolicamente os vocábulos que formam seu esquema de rima (ABBA). Em “descansei / poisei” a relação semântica é bastante evidente. Já em “espinho / vinho” a relação que pode se estabelecer é por meio da simbologia da dor e da eucaristia cristã. Mais para o final do soneto, no entanto, veremos que não é a transcendência que os une. A evocação de imagens potencialmente cristãs se dá mais pelo que elas evocam de sofrimento e comunhão de almas que por um anseio por Deus. Além da simbologia da dor no “espinho” e da comunhão em “vinho”, essas palavras também podem ser associadas ao sangue e ao seu escorrimento – bem como podem retomar a paixão de Cristo, quando foi coroado de espinhos, a Santa Ceia, quando abençoou e compartilhou pão e vinho com os apóstolos, e a transubstanciação, quando o pão se transforma no corpo de Cristo e o vinho, no seu sangue.

No primeiro poema do tríptico, a dor é tida como elemento fundamental para a constituição do ser. Entendendo que o “trajeto” percorrido é a aventura do homem sobre a terra e que esse trajeto se faz por um espinhoso caminho, o sujeito perde dolorosamente parte de sua substância – o sangue – nos ferimentos causados pelo seu percurso. Por outro lado, é no vinho representativo da união dos homens pela comunhão do “sangue de Cristo” que o sujeito encontra conforto para sua dor. Dessa forma, no segundo soneto a dor continua o presente contínuo do ser. Sem o refúgio do sonho, como no primeiro soneto, o eu busca o outro sofrendo reciprocamente suas dores.

Em suma, e em termos que podem ser associados à filosofia de Lévinas, a integração entre os homens se dá à medida que e na medida em que tomam consciência de sua vulnerabilidade

A vulnerabilidade é mais (ou menos) que a passividade que recebe forma ou choque. Ela é a aptidão – que todo ser em sua “altivez natural” teria vergonha de confessar – a “ser batido”, a “receber bofetadas”. “Ele apresenta a face àquele que o bate e se sacia de vergonha”, diz admiravelmente um texto profético. Sem fazer intervir uma busca deliberada do sofrimento ou da humilhação (apresentação da outra face), o texto sugere, no padecimento primeiro, no padecer enquanto padecer, um consentimento insuportável e duro que anima a passividade, e que a anima bizarramente apesar dela, embora a passividade, como tal, não tenha nem força,

nem intenção, nem boa e nem má vontade. A impotência ou a humildade do “sofrer” está aquém da passividade do suportar. A palavra sinceridade recebe aqui todo seu sentido: descobrir-se sem defesa alguma, estar entregue. A sinceridade intelectual, a veracidade, refere-se já à vulnerabilidade, funda-se nela (LÉVINAS, 1993, p. 100).

Essa não indiferença em relação aos homens, no poema de Pessanha, fica bem evidenciada na conclusão do soneto. Antes, no entanto, de tratarmos dela, vale reforçar as imagens, ainda na terceira estrofe, que sutilmente nos remetem ao sofrimento de Cristo: “monte”, “calvário” e, na “areia” que queima, entrevê-se a imagem do deserto. No poema de Pessanha, no entanto, não se vê a possibilidade de salvação do sujeito pela via transcendental. Essas imagens, por conseguinte, acentuam o abandono do homem. Sem transcendência, a solidão e abandono são ainda maiores.

Confirmam a falta de transcendência no poema seus versos finais: “E o vinho em que choraste era comum: / Tivemos que beber do mesmo pranto”. Falta de transcendência, pois, ao contrário do milagre cristão de transformar a água em vinho, o vinho, símbolo de integração entre os dois homens, é transsubstanciado em lágrimas. O “eu” que se constrói neste soneto é, portanto, extensão da miséria do outro, que é, no fundo, compreensão de sua própria miséria.

Aproveitando-nos ainda da filosofia de Lévinas, podemos concluir a análise desse soneto afirmando que o sujeito ali construído também se faz pela “não-indiferença” em relação ao outro:

Eco do *dizer* permanente da Bíblia: a condição – ou incondição – de estrangeiros e de escravos no país do Egito reaproxima o homem do próximo. Os homens procuram-se na sua incondição de estrangeiros. Ninguém está em sua casa. A lembrança desta servidão reúne a humanidade. A diferença que se abre entre mim e si (moi et soi), a não-coincidência do idêntico, é uma radical não-indiferença em relação aos homens (LÉVINAS, 1993, p.104).

Resta-nos, agora, abordarmos o último soneto do tríptico:

III

Fez-nos bem, muito bem, esta demora:
Enrijou a coragem fatigada...
Eis os nossos bordões da caminhada,
Vai já rompendo o sol: vamos embora.

Este vinho, mais virgem que a aurora,
Tão virgem não o temos na jornada...
Enchamos as cabaças: pela estrada,
Daqui inda este néctar avigora!...

Cada um por seu lado!... Eu vou sozinho,
Eu quero arrostar só todo o caminho,
Eu posso resistir à grande calma!...

Deixai-me chorar mais e beber mais,
Perseguir doidamente os meus ideais,
E ter fê e sonhar – encher a alma.¹¹

Recapitulando, resumidamente, o que afirmamos sobre os dois primeiros poemas que compõem esse tríptico, temos o que segue: no primeiro soneto, o sujeito poético, no seu “não-lugar” que é o sonho – na nossa análise esse lugar também é o da criação poética – afirma ser a dor o estado natural da vida. Já no segundo, o sujeito para se constituir precisa tomar ciência de sua vulnerabilidade e da vulnerabilidade do outro. No último poema, o “eu” terá seu ciclo constitutivo encerrado.

No primeiro verso, chama a atenção o uso das assonâncias em /e/ e das aliterações nasais: “FEz-nos bEM, Muito bEM, esta dEMora” (grifo nosso). O efeito sonoro produzido por esse recurso – no caso desse texto – é o de, ao mesmo tempo, sugerir o prolongamento temporal indicado pelo próprio sentido do verso (“esta demora”) e tornar sua leitura um tanto quanto circular. Isso implica dizer que, na atenção dedicada ao outro, o sujeito ganha forças para voltar a si. Como se pode notar no segundo verso: “Enrijou a coragem fatigada...”.

Os dois últimos versos dessa estrofe anunciam que, dali para frente, a caminhada, mais uma vez, tornar-se-á solitária. Em outros poemas de Camilo Pessanha (como em “Depois das bodas de oiro”, “Enfim, levantou ferro” e “Quando voltei encontrei os meus passos”), também há a metáfora do caminho como o trajeto da vida do sujeito poético. Esse trajeto, normalmente, se faz circularmente – amplificando o tédio do sujeito poético – e não se vê muito sentido em cumprir o percurso, como em “Quando voltei encontrei meus passos” (“– Mesquinhos passos, por que doidejastes / Assim transviados, e depois tornastes / Ao ponto das primeiras despedidas?”). Essa recorrência temática em Pessanha permite-nos afirmar que, também nesse poema, a caminhada será circular. A palavra “bordões”, que ocupa posição central no terceiro verso, pode ter dois sentidos dentro do texto. O primeiro, e mais evidente, é

¹¹PESSANHA, 2009, p. 60.

o de “cajado”. Nesse caso, é um acessório para o difícil caminhar do andarilho, portanto, a demora desses dois sujeitos – compassivos um da dor do outro – de alguma forma os revitaliza para continuar a jornada, isto é, o bordão auxilia o caminhar. Por outro lado, a palavra bordão pode ter o sentido figurado de ser um argumento que se repete constantemente. Dessa forma, partir sozinho na jornada é, apenas, uma promessa de doloroso reencontro.

A terceira estrofe, no entanto, parece desmentir isso. Nos três versos da estrofe aparece anaforicamente o termo “Eu”: “(...) *Eu* vou sozinho, / *Eu* quero arrostar só todo o caminho, / *Eu* posso resistir à grande calma!...”. Além de “Eu” aparece, também, “sozinho” e “só”, há também a sequência verbal “vou”, “quero” e “posso”. Dito isso, para sustentar que a relação entre “eu” e “outro”, nesse poema, se faz pela noção de vulnerabilidade, teremos de, mais uma vez, recorrer ao filósofo Lévinas:

Estrangeiro a si, obsidiado pelos outros, inquieto, o EU (Moi) é refém; refém em sua recorrência mesma de um eu (moi) que não cessa de falhar a si. Mas, assim, sempre mais próximo dos outros, mais obrigado, agravando sua falência a si. Este passivo não se reabsorve a não ser em se alargando; glória da não-essência! Passividade que nenhuma “sã” vontade pode querer e, assim, expulso, à parte, sem recolher o mérito de suas virtudes e talentos; incapaz de recolher-se para acumular-se e inflar-se de ser (LÉVINAS, 1993, p. 105).

Como não é intenção desse trabalho demonstrar uma teoria filosófica por meio de textos literários, mas sim, nesse capítulo, mostrar como as reflexões do filósofo lituano podem, de alguma maneira, elucidar certo tratamento dispensado ao outro em alguns dos poemas de Pessanha, adotamos as ideias de Lévinas até onde nos pareceu compatível a comparação. Dito isso, podemos fazer a seguinte ressalva: para Lévinas, resumidamente, a vulnerabilidade do homem e sua estranheza no habitar o mundo tornam-no responsável por todos os outros homens. Buscar um Eu essencial, dentro de si mesmo, isolado do outro, é incorrer em falha. Não porque o “eu”, que se estende até o outro (em detrimento daquele Eu essencial), tenha êxito maior na construção da própria subjetividade, mas porque esse “eu”, ao se estender para além de si, tem uma interioridade ao seu modo. O homem, para o pensador, é estrangeiro a si mesmo e só pode se reafirmar pela responsabilidade que assume com todos os homens diante dessa sua “incondição”. (LÉVINAS, 1993, p. 98-106). No tríptico, o fazer poético, o ato de compor o poema que vimos analisando, composto pelos três sonetos, não há, como horizonte, essa “responsabilidade” da qual nos fala o filósofo. A poesia de Camilo Pessanha, como um todo, se faz de imagens fugidias, entrecortadas e virtuais. Dessa forma, o

eu lírico camiliano até se identifica com o outro na sua solidão, estranheza e vulnerabilidade diante de um mundo hostil, mas o outro, em grande parte da produção do poeta, acabará se mostrando como mais uma irrealidade do real

Nesse sentido, concordamos com a crítica Esther de Lemos quando afirma que a poesia de Pessanha “revela uma consciência de dois planos, o do eu e o do não-eu, mas lança ao mesmo tempo um princípio de intercepção desses dois planos” (LEMOS, 1981, p.30). No parágrafo seguinte a essa citação, a crítica complementa:

Quando há intercepção não há coincidência perfeita. Muito do conflito, da razão de ser humana e profunda do lirismo de Pessanha parece-me encontrar-se aí. O eu tende para a coincidência com o não-eu. Não a consegue de todo, e daí a sua angústia, expressa nos poemas em que procura sem resultado obter tal coincidência (LEMOS, 1981, p. 30).

Entendendo que o poema que vimos analisando é um daqueles em que o sujeito “procura sem resultado obter tal coincidência” e fechando o parêntese, podemos ler a última estrofe de modo que percebamos o encerramento do ciclo iniciado no primeiro texto.

O verso inicial do primeiro poema tem uma semelhança lexical muito grande com o último do terceiro soneto: “Tenho sonhos cruéis: n’alma doente” e “E ter fé e sonhar – encher a alma”. Essa proximidade lexical, porém, carrega inversões semânticas. “Sonhos”, no primeiro poema, está associado a “cruéis”. No último, o “sonhar” vem acompanhado de “fé”. No primeiro, a “alma” é “doente”; no terceiro, o sujeito aspira ao não esvaziamento da “alma” (“encher a alma”).

Logo, a conclusão que se nos impõe pela abordagem escolhida na leitura do texto é a de que o sujeito poético, tomado pelos “sonhos cruéis” – que, na nossa análise, são uma analogia para o fazer poético – conhece sua dor pessoal e a do outro, reconhece a si mesmo na dor do outro, estende-se até ele, mas, no fim das contas, malograda qualquer possibilidade de total integração, o sujeito poético prefere voltar para seu estado intermediário: é no sonho que ele se constrói – conseqüentemente, é no poema que o eu se faz.

Outro poema, citado de passagem no começo desse capítulo, em que o sujeito se estende até o outro pela noção de vulnerabilidade é “Na cadeia os bandidos presos”:

Na cadeia os bandidos presos!
 O seu ar de contemplativos!
 Que é das feras de olhos acesos?...
 Pobres de seus olhos cativos...

Passeiam mudos entre as grades.
 Parecem peixes num aquário.
 Campo florido das saudades,
 Por que rebentas tumultuário?

Serenos. Serenos. Serenos.
 Trouxe-os algemados a escolta...
 Estranha taça de venenos,
 Meu coração sempre em revolta!

Coração, quietinho, quietinho!
 Por que te insurges e blasfemas?

Pss... Não batas... Devagarinho...
 Olha os soldados, as algemas.¹²

Antes de nossas reflexões em torno do poema, vale citar o breve comentário de Urbano Tavares Rodrigues sobre um aspecto da poesia de Pessanha que ele encontra nesse texto:

Quero, por último, recordar uma nota que por ser rara na poesia de Pessanha não deixa de nela revestir importância relevante: a da solidariedade humana, a da compreensão profunda dos seus semelhantes, da aversão à força, que se recolhe, comovida, entre o grito de rebeldia e o quieto sorriso invencivelmente irônico (RODRIGUES, 1970, p. 96).

Essa “compreensão profunda dos seus semelhantes”, de que nos fala Urbano Rodrigues, é a mesma do tríptico anterior. A diferença é que, no outro poema, o “eu” é levado ao não-eu por suas alucinações poéticas. Nesse, é a visão que parece ser o estopim, tanto para o compadecimento do sujeito em frente ao outro, quanto da identificação de seu coração com a condição dos “presos”.

Tematicamente, não é o poema mais original de Pessanha. Podemos até sintetizar algumas ideias centrais do texto da seguinte forma: o sujeito contempla a chegada dos bandidos na cadeia. Exposto à visão violenta de soldados os trazerem algemados (aparentemente sem necessidade), seu coração se revolta e, ironicamente, pede para ele se

¹² PESSANHA, 2009, p. 70.

aquietar, pois os soldados podem vir prendê-lo. Outro aspecto é que, ao longo do poema, o encarceramento dos presos na cadeia torna-os mansamente domesticados.

Não podemos nos furtar, contudo, da construção um tanto quanto estilhaçada – e, por isso, bastante original – que Pessanha utiliza. A primeira estrofe, por exemplo, é quase toda feita sem verbos. Só aparecerá verbo no terceiro verso da estrofe: “Que é das feras de olhos acesos?...”. Além disso, aparentemente não há nenhuma ligação sintática entre um verso e outro, ou entre uma oração e a seguinte. Exceto, talvez, pelo quarto verso que parece responder à pergunta do verso anterior. Essa particularidade da obra poética de Pessanha já havia sido observada por Esther de Lemos: “A apresentação desligada das ideias ou imagens permite, entre outras coisas, o rápido trânsito do presente ao passado, a quase coexistência dos dois, a confusão de perspectivas temporais que é própria do olhar móbil de Pessanha ” (LEMOS, 1981, p. 95).

Nesse poema, as imagens desconexas causam a impressão de que ou o eu lírico tem uma percepção estilhaçada da realidade, ou de que esses *flashes* são ocasionados pela rememoração de uma visão anterior. De qualquer forma, presente e passado parecem interligados na construção da estrofe: tanto “as feras de olhos acesos”, quanto o estado atual desses sujeitos (“Pobres de seus olhos cativos...”) estão em uma espécie de presente absoluto.

A segunda estrofe, diferentemente da primeira, é toda constituída por frases verbais: “Passeiam mudos (...) / Parecem peixes (...) / / Por que rebentas (...)”. O primeiro verso, no entanto, tem predicado verbo-nominal e a palavra “mudo” – núcleo do predicado nominal – ocupa posição central no verso. O segundo verso tem predicação nominal e os presos são caracterizados como “peixes num aquário”. Apesar dos verbos, vemos que a ênfase dos dois versos recai no estado de resignação dos presos, ao contrário do coração do eu lírico – caracterizado como “campo florido das saudades” – que parece querer transgredir, de alguma forma, a norma do mundo que observa: “Por que rebentas tumultuário?” e, nesse verso, a “força” parece estar mesmo no “reventas”, no verbo de ação posto no meio do verso.

Fazendo um breve comentário dos dois versos que abrem a terceira estrofe, Esther de Lemos afirma que:

Os bandidos que ele vê tranquilos, abismados nos seus pensamentos, trazem-lhe à memória a cena violenta da prisão, os homens que esbracejavam, a escolta que os aquietou à força. Agora, a quem os vê tão calmos, parece impossível que tivessem de vir pela violência, algemados. Nenhum elemento de ligação entre os dois versos conservaria, por mais subtil que fosse, a distância temporal e a proximidade de sentido (por contraste) que existe ligando e separando simultaneamente as duas imagens (LEMOS, 1981, p. 95).

O comentário da estudiosa de Pessanha abre margem para que associemos esse poema do autor a outro mais célebre e mais bem acabado do ponto de vista da realização poética. Em “Branco e Vermelho”, o eu lírico também trabalha com essa “simultaneidade” de imagens díspares. À visão dos castigos físicos pelos quais uma caravana humana é submetida, o sujeito poético goza, em êxtase, o deslumbramento da dor¹³. No poema em análise, testando em um tempo individualmente absolutizado a experimentação da violência e da mansidão, o eu lírico não sentirá – como em “Branco e Vermelho – o gozo da dor, mas tornará dele uma dor que é do outro. Por isso o contraste entre o verso “Serenos. Serenos. Serenos”, que trata dos bandidos, e o “Coração, quietinho, quietinho!”, no qual coração é metonímia do sujeito.

A observação de Urbano Rodrigues de que, nesse poema, “a solidariedade humana” aparece de forma acentuada (fato não muito corriqueiro na poesia de Pessanha segundo o autor do texto) e a leitura que do poema fizemos permitem-nos, mais uma vez, ler o poema relacionando-o a algumas noções de Lévinas:

Ora, ser dominado pelo Bem é precisamente excluir-se da própria possibilidade de escolha, da coexistência no presente. A impossibilidade da escolha não é aqui o efeito da violência – fatalidade ou determinismo –, mas da eleição irrecusável pelo Bem que é, para o eleito, desde sempre já realizada. Eleição pelo Bem que não é precisamente *ação*, mas a não-violência mesma. Eleição, quer dizer, investidura do não intercambiável. Donde passividade mais passiva que toda passividade: filial; mas sujeição prévia, pré-lógica, sujeita em sentido único, que seria errado compreendê-la a partir de um diálogo (LEVINAS, 1993, pp. 83-4).

É justamente o olhar atônito contra a violência que encerra o poema “Na cadeia os bandidos presos”: “Pss... Não batas... Devagarinho... / Olha os soldados, as algemas”.

Para finalizar esse capítulo, abordaremos o poema “Branco e Vermelho”. Antes de propormos sua leitura, no entanto, faremos novas reflexões acerca do intimismo.

Podemos afirmar, em vista de tudo que já dissemos, que o tratar de si – e consecutivamente a contemplação de si mesmo – não implica se isolar do outro ou ter a

¹³ Não nos alongamos nesse ponto, pois analisaremos o poema referido {mencionado} em seguida.

atenção voltada somente para seu mundo particular. O isolamento pode ser, tão somente, uma promessa de reencontro de si, no outro, que não o eximiria do olhar que vai aos íntimos desejos, temores e crenças que constituirão o eu lírico. Devemos notar, contudo, que o “eu” se faz em contato com o “outro”. Afirmar Umberto Eco, a respeito da relação eu/outro, que: “[...]é seu olhar, que nos define e nos forma. Nós (assim como não conseguimos viver sem comer ou sem dormir) não conseguimos compreender quem somos sem o olhar e a resposta do outro (ECO e MARTINI, 2000, p. 83)”.

Já foi dito, no capítulo anterior, que o séc. XIX possibilita um ambiente propício para a escrita intimista. Outras características desse século e da questão da poesia que nos importa para abordarmos o poema “Branco e Vermelho” é-nos dada pelo professor Alfredo Bosi nos seguintes termos:

[...] o homem é átomo voltado para si, cortado de comunidades; e átomo, concebe os outros homens e as coisas como outras tantas mônadas. Há pouco lugar para as formas de socialidade primária quando tudo é medido pelo status, pelo dinheiro, pelo caráter abstrato das instituições; e quase nenhum lugar para a relação afetiva direta com a Natureza e o semelhante. Egoísmo e abstração geram modos de sentir, agir e falar muito distantes das condições em que se produz a poesia; que é exercício próprio da empatia, das semelhanças, da proximidade (BOSI, 2000, p. 131).

Mais abaixo, complementa:

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um *tempo forte* (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem. (BOSI, 2000, pp. 131-2).

Somando-se a ideia de que a lírica, no mundo moderno, é a “expressão de um tempo forte”, “individual”, ao intenso questionamento acerca de “qual é a função da poesia” (questionamento já presente na origem da modernidade com o Romantismo, desenvolvido com Baudelaire e expandido no século XX), podemos dizer que uma lírica de teor intimista também não será de fácil acesso ou interpretação. É, no entanto, essa particularidade da poesia que a impede de se coisificar, de perder seu sentido, no mundo da técnica. Hugo Friedrich afirma que “a lírica européia do século XX não é de fácil acesso. Fala de forma enigmática e

obscura” (FRIEDRICH, 1978, p. 15); essa obscuridade intencional, ainda segundo o crítico alemão, “fascina” e “desconcerta” o leitor.

Esses “desconcerto” e “obscuridade” são muito comuns na poesia de Pessanha. Ao escolhermos abordar sua poesia pelo viés do intimismo (e nesse capítulo particularmente sobre a relação entre o “eu” e o “outro”), não procuramos falar de um “eu” facilmente reconhecível ou identificá-lo com elementos extraliterários.

Essa longa digressão foi para mostrar que as modificações estético-temático-formais que originaram a lírica moderna não são incompatíveis com o aprofundamento no “eu” – muito pelo contrário, favorecem-no – e trataremos o poema “Branco e Vermelho” como obra exemplar dessa possibilidade. A princípio, o eu que se constitui nesse texto não é diferente dos poemas que vimos analisando: nele, há a solidariedade do Eu com o Outro a partir da sua dor – que se mostrará inerente ao Homem, pois dele parte e a ele retorna.

O título Branco e Vermelho nos remete a lembrança do famoso poema “Vogais”, de Arthur Rimbaud, publicado em 1871, no qual o poeta francês, através de relações entre a sonoridade das vogais e um grupo de sensações, primeiramente visuais, dá cor à letras. O professor Álvaro Gomes assim comenta as atribuições cromáticas das letras:

“(…) se a vogal “A” remete para baixo, para o material, para a podridão e a morte, o “E” sugere ascensão, elevação (...). Opostas à rota de ascensão são as imagens suscitadas pelo “I” vermelho: sugerem vitalidade, sensualidade, mas ao mesmo tempo, violência em “cólera” e deboche em “bebedeiras”(GOMES, 1985, p. 53).

Todavia, também do branco, pode-se ter a definição que Jean-Eduardo Cirlot emprega no *Dicionário de símbolos*:

(...)Guénon, em *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, diz que a gama real do arco-íris é de seis cores(vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, violeta) e as coloca nas pontas de uma “estrela de Salomão”. O branco, sétima cor, situa-se no centro (em analogia com o “centro” do espaço, que tem seis direções = dois por dimensão). Assim, tradicionalmente, o branco é assimilado ao andrógino, ao ouro, à divindade. No livro do Apocalipse, o branco é a cor das vestimentas dos que “saíram da grande tribulação, lavaram sua roupa e branquearam-na com o sangue do Cordeiro (CIRLOT, 1984, p. 124).

Já o vermelho, além da já citada referência à sensualidade, vitalidade e à violência, faz analogia ao sangue e ao desejo (“Tudo vermelho em flor”).

A análise formal de tal poema aponta um rigor rítmico, quer seja de cariz visual pela repetição das palavras que dão as rimas (“imprevista/ vista”, “imenso/ penso”, “luz/ reduz”, “caravana/ humana”, “curvados/ recortados”, “tremem/ gemem”, “caem/ desmaiem”, “serenos/ amenos”, “depressa/ começa”), quer seja auditivo, pela repetição frequente em intervalos regulares das consoantes. A preocupação com o ritmo e com a musicalidade de Pessanha; levou Óscar Lopes a afirmar que: “Os seus sonetos, sobretudo, são lançados com um cuidado extremo em eliminar quaisquer inflexões previsíveis da expressão sentimental. O equilíbrio fonético do verso, a simplicidade e precisão de cada palavra parecem nele ser escrupulosamente ponderados” (LOPES e SARAIVA, s.d., p. 1059).

Interessa e chama a atenção a idéia da ponderação e do controle das expressões sentimentais. Os versos hexassílabos tem uma leitura mais cadenciada, soando como um marchar firme, ou como o tique-taque do relógio.

De fato, a idéia da marcha do tempo parece possível se observarmos o efeito que faz a repetição das oclusivas linguodentais sonoras /d/ e surdas /t/ da primeira oitava, marcando pesadamente o ritmo e o tempo. Esse marchar do tempo, que acompanha o marchar da dor, impregna o poema da noção de finitude, como se o relógio da vida ali estivesse batendo. Tal efeito se repete por todo o poema, mudando somente as consoantes que marcarão o ritmo.

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 esvaímento.¹⁴

A investigação do poema deve começar pela questão metafísica (o que posso saber?), já que a primeira oitava parece tratar exatamente disso, tomando a liberdade de utilizar o conceito mais comum de metafísica, que é a investigação que levanta questões sobre a realidade que está por detrás ou além das possíveis de serem tratadas pelo método científico (BLACKBURN, 1997, p.246).

¹⁴ PESSANHA, 2009, p. 107.

A primeira resposta passa, antes de qualquer outra, pela impossibilidade de prever aquilo que o sujeito nomeia de dor. Imprevista, causa no sujeito um deslumbramento, um estado que faz com que perca a noção do ser caracterizado pela visão, pelo sensorial objetivo da realidade. Estado catártico que transforma tudo em seu redor em branco e faz com que o eu se esvaia. Podemos associar esse estado ao de nirvana, já que nirvana significa esvair-se, apagar-se, extinguir a noção de “eu” e “meu”, ou, em outras palavras, suprimir o desejo (base da idéia de posse e base do sofrimento, segundo Schopenhauer).

Perder a vista, nesse sentido, é não ter mais posse do mundo objetivo, do mundo material, o que levaria ao “doce esvaímento”, que pode ser entendido tanto quanto do ser, quanto do desejo de ser ou ter, e, conseqüentemente, das medidas sensoriais que o faz ser. Entre essas medidas, citemos a temporal e a espacial. Por isso, seu ser estará suspenso, num *limbo*, num deserto incomensurável onde as regras físicas já não fazem sentido ou não ordenam nada, já que não sente mais nada e principalmente já não pensa.

Não tendo mais por base os sentidos objetivos, pode-se supor que a segunda oitava já é um “o que me é permitido esperar?”, uma espécie de “testemunho” de um *insight* que ocorre após a dor imprevista. Já não há o “saber”, o definível, o cognoscível. As ilusões do conhecimento então dão lugar à “delícia sem fim”. Esse estado místico continuará na terceira oitava, o que permitirá que veja agora sem o “véu” das ilusões uma nova “realidade”. Inundado de luz, “iluminado”, esse olhar já tem o discernimento de saber que o mundo objetivo torna tudo distante e reduzido e que a posse, exemplificada pelo adjetivo “amesquinha”, faz com que o objeto de compaixão, os “pobres corpos nus”, tornem-se diminutos, haja vista serem apreendidos no “fundo da pupila”, isto é, os olhos físicos, o ser ainda com vontade.

Nessas estrofes, a 4ª e a 5ª, do poema em estudo, podemos ler o seguinte:

Na areia imensa e plana
 Ao longe a caravana
 Sem fim, a caravana
 Na linha do horizonte
 Da enorme dor humana,
 Da insigne dor humana...
 A inútil dor humana!
 Marcha, curvada a frente.

Até o chão, curvados,
 Exaustos e curvados,
 Vão um a um, curvados,
 Os seus magros perfis;
 Escravos condenados,
 No poente recortados,
 Magros, mesquinhos, vis.¹⁵

A quarta oitava ao nomear a dor como humana e qualificá-la como “inútil”, “insigne”, “enorme”, contrapõe-na à dor da primeira oitava. Ora, se era aquela libertadora, esta curva a frente levando a visão para baixo, para o chão. Também faz com que os homens sejam escravos andando em linha, seres quase rastejantes, curvados. Limita-se, assim, ainda mais, o alcance da visão humana. Não podia ser diferente, haja vista os homens serem caracterizados como “mesquinhos” e “vis”.

Novamente o conceito de posse e de desejo se acentua. A terceira oitava também dá uma autonomia para essa dor, ao mesmo tempo em que a tira dos escravos (já que condenados por ela). Ela também marcha. Isso remete ao conceito budista de que “tudo o que existe no mundo é sem autonomia, transitório, e, em consequência, pleno de sofrimento” (GAARDER, HELLER e NOTAKER, 2005, p. 65), causado pelo desejo do ser humano. A primeira dor, por libertadora então, é “[...] um momento de experiência do absoluto. É esta a iluminação possível, que desvela a unidade subjacente a cada percepção fragmentária dos sentidos. É a experiência da dor total, agônica, a única experiência de totalidade que essa poesia pode, coerentemente, admitir” (FRANCHETTI, 2001, p.36).

A visão do açoitamento na sétima oitava faz com que o sujeito poético declare: “as pálpebras me tremem”, levando-o a desejar que os escravos desmaiem. A solidariedade aqui é através da dor. A cada golpe tremem os açoitados e treme as pálpebras do sujeito poético narrador:

A cada golpe tremem
 Os que de medo tremem,
 E as pálpebras me tremem
 Quando o açoite vibra.
 Estala! e apenas gemem,
 Palidamente gemem,

¹⁵ PESSANHA, 2009, p. 108.

A cada golpe gemem,
Que os desequilibra.

Sob o açoite caem,
A cada golpe caem,
Erguem-se logo. Caem,
Soergue-os o terror....
Até que enfim desmaiem,
Por uma vez desmaiem!
Ei-los que enfim se esvaem,
Vencida, enfim, a dor...¹⁶

Nesse instante, percebe-se que o eu lírico, no seu *trajeto* para o “não-sentir / não-pensar”, ainda se toma de certo dever diante do outro. Sua sublimação a partir da dor não o desvia do olhar atento e compassivo, não o encaminha para um “Eu puro” sem as “manchas” que a vida humana – com todo o inútil sofrimento – traz. De certa forma, essa responsabilidade também é pensada por Lévinas:

O homem livre é votado para o próximo, ninguém se pode salvar sem os outros. O domínio reservado da alma não se fecha a partir do íntimo. É “o Eterno que fechou a porta da Arca sobre Noé”, diz-nos, com admirável precisão, um texto do Gênesis. Como haveria ela de fechar-se na hora em que a humanidade perece? Haverá horas em que o dilúvio deixa de ameaçar? Ei-la, a interioridade impossível que desorienta e reorienta as ciências de nossos dias. Impossibilidade que não aprendemos nem pela metafísica, nem pelo fim da metafísica. Espaço entre mim e si (moi et soi), recorrência impossível, identidade impossível. Ninguém pode permanecer em si: a humanidade do homem, a subjetividade, é uma responsabilidade pelos outros, uma vulnerabilidade extrema (LÉVINAS, 1993, pp. 104-5).

Dessa forma, mesmo no gozo da dor e no esvaímento do “ser”, o eu lírico não perde completamente sua relação com o outro. Se for a visão, como já aventado, a metonímia para a representação do ser objetivo, o açoite que vibra é a metáfora para a sensação do desejo. O sujeito poético percebe, pela sua situação particular e vantajosa, que somente o desmaio, a perda dos sentidos e da consciência tirará o Homem dessa caravana, desse caminho que os leva a serem açoitados.

É o terror (que parece ser o terror de deixar de sentir, isto é, de “ser”), no entanto, que faz com que continuem a se erguer. Isso o leva a pedir que desmaiem, sabedor de que sair desse estado ilusório só é possível sob a vitória do primeiro tipo de dor do poema: a totalizante (a dor “branca”), a dor que não dói, pois é puro esvaímento e desprendimento.

¹⁶ PESSANHA, 2009, pp. 108-9.

Se há alguma “lição moral”, é esta: desapegar-se do que sentimos enquanto “vivos” levaria a integração com um todo iluminado, sereno, que premiaria a todos, independentemente de credo ou religião, por isso não há um céu ou um jardim, mas “céus” e “jardins” pluralizados, quebrando qualquer possibilidade de perspectiva de ser esse poema um corolário budista, hinduísta, cristão ou qualquer outro. Em suma, se nega o religioso tradicional; destaca-se que é a mundividência do eu lírico que se impõe.

Tal mundividência é a que o final do poema ressalta:

A dor deserto imenso,
 Branco deserto imenso,
 Resplandecente e imenso,
 Foi um deslumbramento.
 Todo o meu ser suspenso,
 Não sinto já, não penso,
 Pairo na luz, suspenso
 Num doce esvaimento.

Ó morte, vem depressa,
 Acorda, vem depressa,
 Acode-me depressa,
 Vem-me enxugar o suor,
 Que o estertor começa.
 É cumprir a promessa.
 Já o sonho começa...
 Tudo vermelho em flor...¹⁷

O sujeito poético clama pela morte, pedindo que ela venha ao seu encontro. Resigna-se com a idéia de que, cumprido o trajeto, o caminho da vida, finalmente ter-se-á um descanso que passa pela idéia de adormecimento da alma. Descanso dessa vida humana que também é sonho, este infestado de desejo, “vermelho em flor”. Acordar desse sonho é abrir os olhos para a luz. A morte por si só então não basta, pois também ela está adormecida. Ela, ou sua ideia, é só um paliativo para tal travessia, só enxuga o suor perante o açoite da vida.

O verso “É cumprir a promessa” parece conter tal resignação. A morte ainda é desconhecida e, concordando com o conceito do poema, será somente um adormecer da alma. A, se possível, integração ou desvaimento, é a linha de chegada de um caminho ainda a ser

¹⁷ PESSANHA, 2009, p. 109.

trilhado. O momento privilegiado, iluminado, só existe para o sujeito poético como uma visão, talvez aquela que anteceda não a morte mas o desvaimento. Se com isso encontra-se um “medo cristão”, um respeito por premissas budistas ou um simples pessimismo em não crer sequer na libertação pela morte, não é tão importante quanto notar que o Eu, na concepção de Pessanha, é objeto de dor humana que deve ou deveria almejar mover-se para outra dor, essa já dita total. A primeira, impregnada de desejos humanos, enquanto a segunda é a total ausência de desejo. Uma vermelha. Outra branca. Uma para sempre “cronometrável”. Outra simplesmente eterna.

4. O “eu” revelado e as máscaras do “eu”

Este capítulo versará sobre a escrita intimista de Camilo Pessanha pela perspectiva “[...] segundo a qual atentamos para o privado que pode ser observado através do domínio reservado do indivíduo, através do psicologismo ou através da representação do íntimo (FERNANDES, 2005, p. 185)”. Além disso, empreenderá todo o esforço na compreensão e

leitura do texto para depreender como se constitui formal e estilisticamente o sujeito poético: como se autorrepresenta, o que de si conhece (ou busca conhecer) e como o processo de memória torna-se importante para a sondagem íntima.

Vale frisar, ainda mais uma vez, que não discorreremos sobre o eu biográfico de Pessanha, nem procuraremos subsídios extraliterários para análise do texto. Dito isso, a primeira questão que nos preocupará será a da importância dos mecanismos da memória para a e na construção do “eu”.

Vejamos um primeiro exemplo da relevância da memória para a constituição do sujeito no poema “Foi um dia de inúteis agonias”.

Foi um dia de inúteis agonias,
Dia de sol, inundado de sol.
Fulgiam nuas as espadas frias.
Dia de sol, inundado de sol.

Foi um dia de falsas alegrias:
Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.
Voltavam os ranchos das romarias.
Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.

Dia impressível, mais que os outros dias.
Tão lúcido, tão pálido, tão lúcido!
Difuso de teoremas, de teorias.

O dia fútil, mais que os outros dias.
Minuete de discretas ironias.
Tão lúcido, tão pálido, tão lúcido!¹⁸

O processo de captação da realidade ou, melhor dizendo, a percepção do real que se depreende do texto de Pessanha, é bastante estilhaçada. Prova isso o fato de o poema ser composto, quase que inteiramente, por orações sintaticamente soltas. Além disso, o poeta lança mão de diversos tipos de repetição ao longo do texto. Notamos que há certo padrão nesse processo: há paralelismo nos versos que abrem os quartetos, assim como naqueles que abrem os tercetos; o segundo e quarto versos são literalmente reproduzidos nas duas primeiras estrofes, bem como o segundo verso do primeiro terceto é idêntico ao derradeiro verso do poema. Os únicos versos que não são reproduzidos nem paralelística nem literalmente são os

¹⁸ PESSANHA, 2009, p. 78.

terceiros versos dos quartetos, o último do primeiro terceto e o segundo da última estrofe. Ora, mesmo assim, percebe-se que não se trata de uma disposição gratuita ou repetição meramente refrástica. Percebe-se, também, uma recorrência bastante contundente das consoantes fricativas e das oclusivas linguodentais. Essas reiteraões dão acentuada sensação de tédio na relação que esse sujeito tem com o mundo que ele observa.

O verso que abre o poema, semanticamente, aponta já para o tédio do eu lírico. O termo “agonia” significa dor, física ou de alma, daquele que está na iminência da morte. O verbo que inicia o poema (“Foi”) está no pretérito. Lembremos que o tempo passado é o da narrativa. Nesse poema, entretanto, o passado nos chega por um vínculo narrativo quase nulo: em um ou outro verso, há pequenas inserções que podem se aproximar do narrável, mas de forma tão vaga, tão imprecisa, que não os ligamos a trama alguma. Os versos “Fulgiam nuas as espadas frias” e “Voltavam os ranchos das romarias” são, na nossa leitura, os resíduos desse tempo passado que se recusa a tomar forma (na memória e na palavra).

O dia, rememorado por uma voz quase emudecida (porque não narrada) é de “inúteis agonias”, isto é, a dor presente como realidade objetiva nas coisas e nos seres significa que, no limite, pensar que não há razão para a agonia, que não faz sentido ter agonia. Dizer que o sofrimento é inútil ou que a agonia é inútil significa pensar outra coisa: as pessoas sofrem, agonizam, mas isso é inútil, não leva a lugar nenhum. Tal perspectiva torna tudo mais trágico, porque desprovida de qualquer esperança. Na conjuntura cristã, por exemplo, ou mesmo platônica, sofrer significa passar por um processo catártico, de purificação. Ao afirmar que a agonia é inútil – ou que sofrer é inútil – o sujeito indica que não há qualquer perspectiva de evolução espiritual, de qualquer ascese. Numa vertente do simbolismo, isso é perfeitamente possível e compreensível, já que se deseja tão somente retornar ao Mundo Natural, à pátria primigênica.

Outro componente do poema que chama a atenção é a atribuição invertida, quase antitética, que ele dá à concepção de claridade. Se “luz” é, normalmente, imagem para razão, esclarecimento, calor (=luz solar) e, de alguma forma, elevação, esse sujeito poético percebe a luz como obstáculo para a visão, pois um dia com muito sol, com muita claridade, faz com que apareça uma espécie de véu pela própria luminosidade. Ou seja: excesso de luz também não deixa ver bem. Não se mira diretamente o sol, pois a intensidade de seu brilho impede o

olhar direto para o centro irradiador de luz. Analogamente, o homem, encerrado em sua caverna, longe do ideal, não consegue contemplar senão sombras. Além do sol, outra imagem de luz que ocasiona ou perda momentânea da visão, ou, pelo menos, o desvio do olhar de quem a contempla é o brilho de “espadas frias”.

Nada do que dissemos, contudo, parece penetrar no âmago do poema. Aparentemente, é esse o horizonte do texto. A clareza que tanto possibilita a visão, quanto, em excesso, pode prejudicá-la, é a relação que se estabelece entre poema e leitor na abordagem do texto feita até aqui. Para o “eu” que presencia a cena que suscita o desencadeamento imagético do texto, a luz abunda. Para quem lê, míngua. Míngua porque o que nos oferece esse eu lírico distante, indiferente, são pequenos fragmentos estilhaçados de uma cena aparentemente provinciana.

Sentimos estranhamento ao ler esse texto porque a forma de captação do real desse eu lírico é, na verdade, uma tentativa vã de absolutizar em fragmentos a fluidez das imagens do mundo. Incapaz de retê-las, sobra a melancolia que brota dessa visão em pedaços de quem não consegue transformar em “ação real” a percepção do ambiente. Bergson, em *Matéria e Memória*, dá uma explicação que nos parece apropriada ao que vimos considerando:

Em nossa percepção entrará, portanto, algo de nosso corpo. Todavia, quando se trata dos corpos circundantes, eles são, por hipótese, separados do nosso corpo por um espaço mais ou menos considerável, que mede o afastamento de suas promessas ou de suas ameaças no tempo: é por isso que nossa percepção desses corpos só desenha ações possíveis. Ao contrário, quanto mais a distância diminui entre esses corpos e o nosso, tanto mais a ação possível tende a se transformar em ação real, a ação tornando-se mais urgente à medida que a distância decresce. E, quando essa distância é nula, ou seja, quando o corpo a perceber está em nosso próprio corpo, é uma ação real, e não mais virtual que a percepção desenha. Tal é precisamente a natureza da dor, esforço atual da parte lesada para recolocar as coisas no lugar, esforço local, isolado e por isso mesmo condenado ao insucesso num organismo que já não é mais apto senão aos efeitos de conjunto. A dor, portanto, está no local onde se produz, como o objeto está no lugar onde é percebido. Entre a afecção sentida e a imagem percebida existe a diferença de que a afecção está em nosso corpo, a imagem fora de nosso corpo. E por isso a superfície de nosso corpo, limite comum desse corpo e dos outros corpos, nos é dada ao mesmo tempo na forma de sensação e na forma de imagem (BERGSON, 1999, p. 273).

Para Paulo Franchetti, esse poema é “o melhor exemplo – o mais puro, talvez – do domínio do olhar melancólico na poesia de Camilo Pessanha” (FRANCHETTI, 2001, p. 115). O efeito dessa visão melancólica são, na nossa leitura, as marcas desse sujeito que se recusa a aparecer citado no texto. É o que, nesse capítulo, chamamos de “máscaras do eu”. O

sujeito não se faz dizendo “eu sou”, mas se constitui num aparente distanciamento e/ou ausência. Para Michael Hamburger:

Os simbolistas propriamente ditos não permitiam que o eu empírico entrasse na poesia; por mais que a obra deles seja “subjetiva”, a única coisa que não deveria aparecer nela era a pessoa do dia-a-dia, o cidadão e o empregado, o chefe de família ou o *poète maudit* que talvez não tivesse nenhum empregado para ganhar a vida para ele. A alienação dos poetas românticos quanto à sociedade, e quanto a seus eus sociais, estava longe de ter sido superada, mas devia ser dada por certa, não confessada, nem meditada, nem lamentada na poesia – exceto sob uma máscara que servisse para torná-la impessoal. Isso, de novo, não significa que as dúvidas sobre a identidade pessoal estivessem resolvidas (HAMBURGER, 2007, pp. 84-5).

Escusando-nos “do risco grosseiro” de associar a poesia de Pessanha a um comentário generalizante sobre “os simbolistas”, entendemos que a observação de Hamburger capta bastante bem a tendência da poesia europeia de fins do XIX para a despersonalização ou dispersão do eu. No fundo, no entanto, a problemática romântica acerca da individualidade e da identidade continua. Assim é no poema de Pessanha: nenhum “eu” se manifesta em tom de confessionalismo (não há nenhuma marca gramatical em todo o poema que remeta ao sujeito), as impressões são vagas e imprecisas (do ponto de vista espacial e temporal, não do poético) e a melancolia denota uma indiferença resignada do existir. As paisagens evocadas no texto e a intersecção de planos interior / exterior, contudo, mostram que, apesar de não se mostrar, o sujeito se constitui nesse confronto.

O verso inicial da segunda estrofe parece acentuar ainda mais a melancolia do sujeito: “Foi um dia de falsas alegrias”. Ora, se as “agonias” são “inúteis”, as “alegrias”, “falsas”. Essa visão de mundo também não é estranha à poesia do fim do século XIX, notadamente a simbolista: numa leitura schopenhauriana do mundo, as alegrias são apenas um conforto momentâneo para o sentimento de dor. Enquanto há vontade, há dor. Alcançar o ideal, no entanto, não é sinônimo de felicidade, pelo contrário: é esvaziar-se, pois, ideal alcançado = ideal perdido (a leitura que fizemos, no capítulo “Intimismo e Modernidade”, do poema “Depois da luta e depois da conquista” aponta mais claramente para isso). Por isso o paralelismo desses dois versos (o 1º da primeira quadra e o 1º da segunda): as “falsas alegrias” são o gatilho das “inúteis agonias”, embora se possa, também, dizer o contrário: as “inúteis agonias”, que podem ser as “vontades”, são as alegrias do deserto: miragens. O verso que se repete nesta estrofe (“Dália a esfolhar-se, seu mole sorriso”) é aquele que ilustra as “falsas alegrias” do dia. Deve-se notar que esse verso, em sua primeira ocorrência, vem

precedido pelo verso “Foi um dia de falsas alegrias” que é encerrado por dois pontos. As “dálías” são, por conseguinte, a imagem cristalizada para as “falsas alegrias”.

Em vista de tudo o que afirmamos, percebe-se que no processo de internalização das imagens do mundo, na percepção direta das coisas, entre as camadas do “eu” e do “mundo”, alguma coisa fez com que esse sujeito se rompesse em pedaços. Só isso parece nos explicar o porquê da distinção desse dia em relação aos demais (“Dia impressível, mais que os outros dias”). Na última estrofe, o dia que era “impressível” metamorfoseia-se em “fútil” (notemos, mais uma vez, a estrutura paralelística dos versos). A dança arrastada das vicissitudes do referido dia (“minuete”) não pode devolver, ao sujeito, seus pedaços, suas pequenas substâncias perdidas, e, por isso, não teremos no poema uma visão totalizante de um “eu”. Vemos o sujeito pela sua fragmentação.

Outro poema que também não diz “eu”, mas que supõe uma presença do sujeito por meio dos estados de alma evocados por imagens é o “Violoncelo”:

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

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

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

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

Urnas quebradas.
Blocos de gelo!

Chorai, arcadas
Do violoncelo,
Despedaçadas...¹⁹

Na análise que fizemos, no capítulo anterior, do poema “Tenho sonhos cruéis”, chegamos a conclusão de que o sujeito poético, naquele texto, ocupava um lugar intermediário entre o “ser” e o “não-ser” e que esse lugar era o sonho. Nesse poema, o eu lírico fica também em um estado intervalar. Esse (não)lugar do sujeito pode ser contemplado já na primeira estrofe: Sugestionado pelas “arcadas” do violoncelo, o “eu” é transportado, por uma visão quase delirante, para o pesadelo.

A respeito dessa imagem, Tereza Rita Lopes escreveu:

Num primeiro momento que corresponde a primeira estrofe as arcadas do violoncelo, pelo som que são e pela forma que sugerem, desencadeiam a visão, sonhada em “pesadelo”, de “convulsionadas, / pontes aladas”. Entre estas duas “paisagens”, inicialmente distintas, o poeta inventa um rio, que ao mesmo tempo as irá separar e reunir, ao longo do poema (LOPES, 1984, p.159).

Por todo o poema ocorrerá aliteração nas fricativas /s/, /v/, /z/, /ch/. Essa sonoridade sugere a vibração das cordas do violoncelo. Além disso, as vogais de timbre aberto e as de timbre fechado se alternam de um verso a outro (nos versos de cima predominam as abertas, nos de baixo, as fechadas), causando a impressão que esse movimento é o do ir e vir do arco ao tocar as cordas do instrumento (“ChorAI, ArcAdAs / DO ViOlOnCelo”). Há também o uso reiterado de ditongos crescentes e decrescentes (ChorAI (...) / Do viOlOncelo), mimetizando ou as mudanças de tom na música, ou o movimento de barcos sobre as ondas. A rica sonoridade do poema, portanto, sugere oscilação e incerteza, como se os caminhos pelos quais a música chega aos ouvidos do eu lírico, ou a que a rota tomada pelos barcos (citados na segunda estrofe) fossem sem direção.

Reforça essa falta de direção a imagem de “pontes aladas”. Tomado pelos sons do violoncelo, esse eu lírico é transportado para outro estado de consciência. A imagem da ponte importa porque, normalmente, ponte é aquilo que favorece ou possibilita a travessia do sujeito para o outro lado. Uma ponte que se faz no ar (“alada”), não serve de intermédio para lugar algum. Por isso, na nossa leitura, ela é feita de pesadelos: o “eu” ao atravessar uma ponte sem

¹⁹ PESSANHA, 2009, p. 91-2.

fundação, completamente suspensa no ar, tende a não concluir seu trajeto e, por isso, se mantém nesse (não)espaço.

Assim como no poema “Tenho sonhos cruéis”, os pesadelos desencadearão visões, ou percepções, perturbadas dos objetos circundantes ao sujeito. Naquele poema, o eu lírico contemplava sua “alma doente” que sofria de oscilações temporais; neste, o eu lírico tende a uma oscilação ainda maior: embora todos os tempos verbais do texto estejam no tempo presente (causando a aparência de temporalidade bem definida), muitas das palavras que compõem o poema vão se imbricando umas nas outras formando novas imagens, num aparente amontoamento delas (nesse poema as palavras parecem tomar ou a forma de água ou de ondas sonoras: entram nos ambientes por qualquer fresta).

O poeta faz essa simbiose entre as palavras tanto do ponto de vista do significante, quanto do significado. Assim, “arcadas”, na primeira estrofe, remete a “arcos”, na segunda; por sua vez, “arcos” e “brancos” formam sonoramente os “barcos”; estes evocam as imagens aquáticas da terceira estrofe “caudais de choro” e “sorvedouro”; do turbilhão do “sorvedouro” vem a calma de “soidões lacustres”. Em direção à quarta estrofe – onde aparece “soidões lacustres” – há uma espécie de movimento centrípeto de boa parte das imagens presentes no poema: além da imagem de mansidão em “soidões lacustres”, há em “alabastros” a recuperação do “branco”.

Essa estrofe também apresenta uma nova perspectiva: se nas estrofes anteriores predominavam as imagens horizontais, nessa estância as imagens se verticalizam: o primeiro movimento de referida verticalização se dá na passagem do primeiro para o segundo verso (vai dos “astros” para as “soidões lacustres” num movimento diretamente descensional), há também os “mastros” e os “balaústres” objetos que se erguem em direção ao céu (no caso do “balaústre”, além da sugestão da ligação entre pólos na vertical, há também a ideia de sustentação). Parece-nos que, nesse momento, profundidade e altitude se unem em um turvo espelhamento.

Para G. Bachelard, o encontro, em sonho, de águas profundas e céu se dá da seguinte maneira:

Onde está o real: no céu ou no fundo das águas? O infinito, em nossos sonhos, é tão profundo no firmamento quanto sob as ondas. Nunca se dará demasiada atenção a essas duplas imagens como a de ilha-estrela numa psicologia da imaginação. Elas são como pontos de junção do sonho, que, por elas, muda de registro, muda de matéria. Aqui, nessa articulação, a água assume o céu. O sonho dá à água o sentido da mais longínqua pátria celeste (BACHELARD, 2002, p. 280).

Discutiremos, mais abaixo, a citação de Bachelard. Por enquanto, vale notar que as aliteraões em “TR” dão à estrofe um ritmo nervoso, trêmulo. A cor branca, por outro lado, presente nos “alabastros / dos balaústres” sugere o vazio na plenitude, esgotamento dos sentidos. Por isso, o “eu” enxerga o “branco” depois de presenciar todo o turbilhão dos pesadelos desfazendo os objetos que o circundam.

Podemos dizer sinteticamente que, nessa penúltima estrofe, as “ruínas” e os demais pedaços de lembrança se apascentam em imagens de inatividade ou perda de forças. Tudo isso se junta em uma temporalidade incerta. O uso da forma arcaica “soidões” quebra a presentificação que os poucos verbos do texto imprimiam ao poema.

Retomando a passagem de Bachelard e apontando já para a última estrofe do poema, podemos dizer que o processo de retorno (mesmo que via sugestão e imagens) à “pátria celestial” não acontece no poema de Pessanha e, se ocorre, é bruscamente interrompido pelo movimento de queda da última quadra. “Urna”, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier, pode ser “vaso funerário que encerra as cinzas de um defunto”, mas também “evocam o simbolismo da morada ou da casa”(CHEVALIER, 2006, 922). As “urnas quebradas”, portanto, poderiam ser, para esse sujeito imerso no pesadelo, imagens mórbidas de resíduos vitais expostos pela destruição da urna, por um lado e, por outro, a dissolução das possibilidades do sujeito habitar (caso entendamos as urnas pelo simbolismo da “morada”). De qualquer forma, o “chorai” do terceiro verso é a imagem antitética aos “mastros” da estrofe anterior, haja vista as lágrimas escorrerem verticalmente.

Dito isso, afirmamos, com certa licença poética, que o termo “despedaçar” (que fecha o poema) parece ser a união perfeita entre significante e significado: a palavra parece que se despedaça ao ser pronunciada. Para finalizar, concluímos, na leitura desse poema, que o eu lírico não ser impelido para a imensidão do céu, mas sim, num movimento de queda, para o estilhaçamento de si, é sua forma de esconder o “eu”, de usar suas máscaras.

Entendemos que essas “máscaras do eu” se acentuam nos poemas de Pessanha cuja musicalidade não só é sugerida pela sonoridade dos versos, mas também quando ela é o *leitmotiv* do texto poético. Vejamos, brevemente, o caso de “Ao longe os barcos de Flores”:

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

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

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

Só, incessante, um som de flauta chora...²⁰

Pode-se notar que a “flauta” recebe, ao longo do poema, entre adjetivos e outras caracterizações, sucessivas qualificações. Essa aparente obsessão pelo epíteto serve para que distingamos o som dessa flauta da multidão orgíaca que a rodeia, isto é, suas particularidades e diferenças em relação à festa que se desenrola é um sintoma de sua inadequação diante da cena presenciada. Dessa forma, acontece um processo de identificação entre a “flauta” e o sujeito poético: assim como o som do instrumento “passeia” exiladamente entre aqueles que se divertem, o eu lírico exila-se a si mesmo mantendo-se longe da festiva orgia (o sujeito vê os barcos “ao longe” e percebe apenas seus “clarões”).

Dito isso, podemos ainda fazer uma última associação: se a condição de exilados é a mesma, a do sujeito e a da flauta, a dor produzida pelo seu som é a mesma que sente o poeta ao escrever seus versos. O verso “Quem há de remi-la?” nos leva às constantes tentativas de Pessanha de reter aquilo que não pode ser retido (no caso, o som da flauta). Já o verso “Quem sabe a dor que sem razão deplora?”, parece ser um questionamento ainda maior: o eu lírico, ao perscrutar acerca da “dor” expressa pelo som da flauta, parece adiantar a questão do fingimento em Pessoa. É como se esse sujeito, identificado com a flauta, perguntasse, na verdade, se há alguém que saberia a dor real desse poeta exilado de um mundo por ele

²⁰ PESSANHA, 2009, p. 87.

observado, desse poeta que mal (ou não) retém as imagens captadas por sua sensibilidade e, por último, se há alguém que pode, assim como ele faz com a flauta, perceber a raridade e especificidade de seu canto de dor.

Partindo-se dessa conclusão e da feita com a leitura de “Violoncelo”, vemos que os poemas que remetem a instrumentos musicais tendem a ser mais imprecisos na caracterização do “eu”. Vejamos, no entanto, um caso em que a sugestão gerada por um instrumento musical deixa entrever, de forma um pouco mais nítida (e só um pouco) como se faz esse “eu”.

Viola Chinesa

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

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

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

Ao longo da viola, morosa...²¹

Embora seja bastante rica a musicalidade do poema e o estado do sujeito também ser sugerido pelo som de um instrumento musical (caso dos dois últimos poemas analisados), o “eu” aparece explicitamente citado – já na primeira estrofe – pelo pronome pessoal (ao contrário dos dois poemas que o sujeito não vinha sequer aludido). Essa identificação do “eu” com a “viola morosa” é parecida com a do “eu” com a “flauta flébil” do poema anterior: “eu” e “mundo” são incompatíveis. Neste poema, no entanto, podemos não só adivinhar uma cena que se desenrola, mas observá-la bastante claramente.

A leitura desse poema permite que ele, na construção de sua imagem final, seja associado ao “Ao longe os barcos de flores”: outra vez podemos ler que, para o eu lírico camiliano, o contato que se faz com as coisas de mundo se dá via um sentimento de exílio e

²¹ PESSANHA, 2009, p. 86.

não pertencimento. O que interessa, no entanto, para a nossa leitura, é que o “eu” passa a ser explicitamente construído.

No poema que analisaremos a seguir, o eu poético se constituirá, já sem máscaras, metonimicamente por “meu coração”.

O meu coração desce,
Um balão apagado.

*Melhor fora que ardesse
Nas trevas incendiado.*

Na bruma fastidienta,
Como um caixão à cova...

*Por que antes não rebenta
De dor violenta e nova?*

Que apego inda o sustém?
Átono, miserando...

*Se o esmagasse o trem
Dum comboio arquejando!*

O inane, vil despojo
De alma egoísta e fraca!

*Trouxesse-o mar de rojo...
Levasse-o na ressaca...*²²

Antes de qualquer comentário a respeito do texto, vale lembrar que João de Castro Osório não se atentou para as sutilezas tipográficas que Camilo Pessanha emprega na construção desse poema (MARGARIDO, 1985). Em uma das edições da *Clepsidra* por ele publicada, o mais célebre editor de Pessanha se refere a essa estrutura (em dísticos alternados com recuos diferentes e com outra fonte tipográfica) como “uma curiosidade” e prefere publicar o poema como se os versos se organizassem em quadras e sem a diferenciação tipográfica (PESSANHA, 1969).

Essa disposição gráfica não é uma novidade que Pessanha introduziu na lírica portuguesa, mas demonstra uma preocupação presente em uma grande parcela dos poetas

²² PESSANHA, 2009, p. 73.

simbolistas. É possível achar outras composições com esse tipo de construção imagética, por exemplo, o poema “Antônio”, de Antônio Nobre. Como não nos cabe, nesse momento, estabelecer uma comparação literária entre os textos, apenas lembramos da ocorrência desse recurso em dois dos grandes poetas da época, para que fique claro que essa disposição dos versos na poesia de Pessanha não se trata de uma “curiosidade”, conforme João de Castro Osório, mas sim de uma preocupação formal. Vale lembrar, ainda, que, no Simbolismo, a linguagem literária passa por intenso questionamento, ou, nas palavras de Rubim:

A interrogação em torno da essência, destino e função da poesia, não será seguramente propriedade exclusiva do Simbolismo, mas talvez seja aquilo que, pela radicalidade assumida, faz do Simbolismo um episódio crucial no devir da modernidade literária (RUBIM 1993, p.3).

A publicação feita pelo antigo editor das obras de Pessanha, além de não atentar para alguns processos formais do Simbolismo, enfraquecia a dramaticidade emocional e, principalmente, perdíamos a carga significativa da plasticidade que possibilita acompanhar, pela disposição dos versos, a queda do coração mimetizando o movimento de um balão apagado. O poema, além do impacto visual que sugere a queda desordenada do balão (seus movimentos acompanham o deslocamento dos dísticos), propõe um diálogo entre um estado anímico mais resignado e abúlico e um estado mais inquieto e desejoso de rebentação, rápida aniquilação e reintegração nas águas.

O que nos interessa para o mote do capítulo é que, ao contrário dos poemas analisados anteriormente, onde predominam sujeitos que tentam se anular dentro do discurso poético, esse traz uma perspectiva bastante interessante para o processo de representação do “eu”. O sujeito vem metonimicamente anunciado por “meu coração”. Esse recurso nos remete ao célebre poema de François Villon, “O debate do coração e do corpo de Villon”, cujos corpo e coração são alegorias para a cisão do sujeito poético.

– Quem escuto? – Sou eu. – Eu quem? – Teu coração,
 Que está preso somente por um fiozinho:
 Sangue não tenho, nem substância ou fortidão,
 Quando te vejo retirado e assim sozinho,
 Qual pobre cão todo agachado num cantinho.²³
 (...)

²³ VILLON, 2008, p. 189.

Impressiona nesse trecho do poema, de aproximadamente 1461-2, o elevado tom carregado de confessionalismo e cisão do sujeito poético. O “coração”, ao interpelar o “corpo” – poderíamos dizer o “eu” – faz uma espécie de análise de consciência de si tratando o “eu” como se fosse o “outro”. Essa dicotomia “eu” e “outro”, que no fundo é entre “eu” e “eu mesmo”, permite certo grau de distanciamento nesse processo de análise que acaba por colocar o sujeito em cheque. A pergunta “quem escuto?” mostra bem isso: o “eu”, de tão cindido, só se reconhece por uma voz estrangeira de “si”, despersonalizada.

Separados por alguns séculos e compartilhando de diferentes sensibilidades literárias, os dois poemas têm, assim mesmo, suas afinidades eletivas. Pessanha prefere, contudo, uma estrutura e tom bem menos confessional que a do poeta francês. O diálogo no poema de Pessanha, por exemplo, não é direto: há mais uma interceptação dos dísticos mais afastados que uma interlocução.

Dessa forma, o poema de Pessanha tem o seguinte desenvolvimento: no primeiro dístico, o “eu” aparece metonimicamente no sintagma “meu coração”, mostrando-se, como no poema de Villon, um “eu” dividido. O segundo dístico faz um comentário sobre o primeiro, numa espécie de correção. Prefere-se a violência do ato à apatia natural que o coração apresenta (“O meu coração desce, / Um balão apagado. // *Melhor fora que ardesse, / Nas trevas incendiado*”). Essa estrutura se manterá por todo o poema.

Ao analisar o movimento de queda desse mesmo poema que vimos analisando, Leyla Perrone Moisés notou que a solução dada pelos segundos dísticos, para a apatia demonstrada nos primeiros, só se faz, no entanto, como “aspiração”:

Mas a própria queda só se realiza, aqui, como aspiração e virtualidade: melhor fora que [...] se o esmagasse [...] touxesse-o [...] levasse-o [...]”. A flutuação fantasmática dessa queda, desejada e suspensa, é visível tanto nas variações diagramáticas como no ritmo, nos verbos e nas imagens do poema (MOISÉS, 1995, p.36).

Levando em conta, portanto, que o sujeito poético camiliano fica no meio do caminho entre seu desejo de aniquilação e a apatia para a realização desse ato, vale assinalar que o sujeito não reintegrado nas águas (única forma possível de pertencimento ao todo no poema) se mostra mais uma vez como um ser, representado pelo coração, em estilhaços.

Vejam os outros poemas em que se põe a problemática do sujeito na sua relação com as imagens do mundo:

I

(A João Jardim)

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

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

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

Fica sequer, sombra das minhas mãos,
 Flexão casual de meus dedos incertos,
 — Estranha sombra em movimentos vãos.²⁴

Tanto Paulo Franchetti (FRANCHETTI, 2001, pp. 59–60) como Esther de Lemos (LEMOS, 1981, pp. 159-161) comentam a estranheza que causa a construção desse poema. Começando pelo *enjambement* dos dois primeiros versos, que formam, na verdade, um verso de catorze sílabas poéticas e um verso de seis – recurso também empregado nos dois primeiros versos da segunda quadra.

Ainda é notada a dificuldade do oitavo verso, por se tratar de um verso que pode ser lido como de 9 sílabas. O verso que abre os tercetos tem 11 sílabas poéticas e, muitas vezes, a acentuação, como no 1º verso do último terceto (que chocam as tônicas “quer” e “som”), é bastante incomum: “Mas” – ainda segundo Esther de Lemos – “os tercetos deste soneto é que oferecem o principal exemplo da instabilidade, da aparente desordem rítmica que tão bem serve ao nervosismo do poema” (*Ibidem*, p.160).

A complexidade estrutural do soneto brota de seu conteúdo complexo: o que de fato o sujeito poético não consegue reter, o real, ou as imagens do real? A conjunção alternativa

²⁴ PESSANHA, 2009, p. 80.

“ou”, que abre a segunda quadra, serve para opor “uma fonte para nunca mais” a “lago escuro”, ou serve como um elemento que possibilite ao sujeito poético capturar as imagens e, ao mesmo tempo, ser levado por elas? Ou não há nem oposição, nem sincronia e o conectivo só aparentemente causa essa estranheza?

A leitura que se fará desse poema, concorda com as leituras de Paulo Franchetti e de João Camilo (CAMILO, 1984, p.30). O sujeito não consegue reter o real, que é feito de imagens, e as imagens das imagens, que podem ser as recordações, as memórias ou qualquer coisa que supostamente detém o real sob outra forma. Essas imagens se tornam o “objeto de desejo” do sujeito poético que, ora quer que elas se fixem, ora quer que elas o arrastem. A mera estagnação do sujeito diante do trânsito do real torna o ato de ver e de estar no mundo uma completa inutilidade: “Sem vós o que são meus olhos abertos?/ — O espelho inútil, meus olhos pagãos!”.

Daí o sujeito almejar ser levado para onde “deságua” essa fonte: “para o lago escuro onde termina / vosso curso”. O término do curso representa, também, o fim do desejo do sujeito poético o que, por sua vez, remete ao fim do sofrimento e ao fim da vida – fazendo eco à ideia de Schopenhauer de que o desejo é a fonte da dor.

Paulo Franchetti, na sua análise desse poema, afirma:

É por isso que é possível, no decorrer do poema, que o sujeito lamente como índice de vacuidade a pura capacidade reflexiva dos olhos que já não produzem ativamente as imagens. Desprovidos do poder de interagir, de ajuntar à sensação algo próprio, passam a ser espelhos inúteis. Já não refletem, não acrescentam nada às imagens, não geram a vida anímica a partir dos estímulos exteriores, e por isso se tornam agora eles mesmos, como todo o mundo circundante, que já nada recebe deles, áridos desertos (FRANCHETTI 2001, p. 68).

Na última estrofe, o que fica são os movimentos rápidos das mãos, isto é, o sujeito poético se sente tão próximo de um aniquilamento total que o próprio corpo deixa de ser percebido como realidade concreta. Daí a caracterização do movimento das mãos e, por conseguinte, do deslocamento do “eu” no espaço como: “— Estranha sombra em movimentos vãos”.

II

Quando voltei encontrei os meus passos
 Ainda frescos sobre a úmida areia.
 A fugitiva hora, reevoquei-a,
 Tão rediviva nos meus olhos baços...

Olhos turvos de lágrimas contidas.
 — Mesquinhos passos, por que doidejastes
 Assim transviados, e depois tornastes
 Ao ponto das primeiras despedidas?

Onde fostes sem tino, ao vento vário?
 Em redor, como as aves num aviário,
 Até que a asita fofa lhes faleça...

Toda essa extensa pista – para quê?
 Se há de vir apagar-vos a maré,
 Com os novo rasto que começa...²⁵

O que nos chama a atenção, em primeiro lugar, são as imagens que remetem à circularidade do trajeto do sujeito poético. O poema começa com o reencontro do sujeito com os rastros deixados por ele mesmo na areia. Essa imagem causa estranhamento porque aquilo que fica marcado na areia tende a desaparecer no ir e vir das ondas do mar. O sujeito, no entanto, encontra “frescos” “seus passos”. A imagem, portanto, dá a dolorida noção de que o sujeito será apagado pouco a pouco e não pode reter aquilo que é objeto de seu desejo. Essa é outra tendência da poesia de Camilo Pessanha: o eu lírico camiliano quer reter aquilo que se recusa a ser retido.

Passagens como essa abundam no conjunto dos poemas do autor. Vejamos o caso, por exemplo, de “Se andava no jardim”:

Se andava no jardim,
 Que cheiro de jasmim!
 Tão branca do luar!

....

....

....

Eis tenho-a junto a mim.
 Vencida, é minha enfim,
 Após tanto a sonhar...

Por que entristeço assim?...

²⁵ PESSANHA, 2009, p. 81.

Não era ela, mas sim
(O que eu quis abraçar),

A hora do jardim...
O aroma de jasmim...
A onda do luar....²⁶

Na primeira estrofe, o eu lírico evoca a imagem de seu objeto de desejo no momento de sua idealização. Após essa pequena exposição, temos um brusco corte no poema que possivelmente seria o registro do esforço do eu lírico, seu deslocamento, para obter seu desejo realizado. A próxima estrofe registra o momento de posse, de realização do ideal e concretização do desejo. Por que, no entanto, o eu lírico sente descontentamento diante do desejo realizado? Em posse do objeto de desejo, de onde brotaria a insatisfação do eu lírico revelada na terceira estrofe?

Ora, assim como no poema que voltaremos a analisar (“Quando Voltei encontrei meus passos”), o desejo do eu lírico recai sobre aquilo que não pode se fixar. É a “hora”, o “aroma” e a “onda do luar”, fragmentos fugidios suscitados pela imagem da mulher amada (que nessa perspectiva, perde sua corporeidade), que o eu lírico, em vão, anseia.

A respeito dos instantes constantemente perdidos na poesia de Pessanha, escreve Maria H. M. Dias que há dois problemas fundamentais, o primeiro, que nos interessa, é:

A necessidade do retorno (permanência) de um momento temporal: uma sensação de perda se instaura porque entre a primeira e segunda aparição da imagem correu o tempo. Por isso, o retorno da imagem significa o impedimento do ritmo progressivo e corresponde a uma possibilidade de detenção de momentos na corrente contínua e fluida do ritmo do discurso. Entretanto, apesar de construir uma volta, é impossível recuperar o instante primeiro em que a imagem se inscreveu (DIAS, 1979, p. 24).

Assim, nos dois poemas, guardadas as evidentes diferenças temáticas, o que o sujeito perde é a sensação primeira e, com isso, qualquer possibilidade de se reatar com sua temporalidade interior. Dessa forma, a “fugitiva hora”, o que o “eu” deseja é a volta da promessa da realização, não a realização mesma.

²⁶ PESSANHA, 2009, 104.

Em uma carta de 1894 a Alberto Osório, Camilo Pessanha fala de sua perda de substância em cada lugar que ele passa. A carta nos interessa não pelo teor pessoal, mas por sua mundividência:

Para que servirá tamanho apego às coisas vãs – do futuro ou do passado? Depois vem logo o doido e aí entre ele de destroçar o jardim, de sovar a terra dos canteiros, de arrancar os arbustos às mãos ambas. Eu mal virei costas e quando olhei para trás tudo era uma ruína.

Tudo, tudo: o chão todo em covões, da terra que foi com as raízes. Do castelo não ficou pedra sobre pedra.

E eu que tinha saudades de quanto ia deixando, até de Barcelona onde estive cinco dias, até de Colombo onde estive duas horas. Por que a gente é bem um grumo de sangue, que por toda a parte se vai desfazendo e se vai ficando.²⁷

Por isso o caminho deixado pelo sujeito poético é vão, pois feito de fluidez, e não permanência. O drama do sujeito se acentua quando aquilo que ele não detém para si, ele tenta reaver como imagem da imagem: “A fugitiva hora, revoquei-a, / Tão rediviva! nos meus olhos baços...”.

A terceira estrofe faz uma analogia entre a trajetória do sujeito com o voar sem sentido das aves presas num aviário. As aliterações em /v/ e /f/ reproduzem o som do vento desértico, vazio. Na última estrofe, a circularidade anunciada pelo último verso junto ao apagamento dos rastros anunciam, ainda mais uma vez, a transitoriedade daquilo que, para o sujeito, devia permanecer.

Paulo Franchetti, no fim de sua análise desse poema, afirma:

As imagens do mundo não se fixam, é certo, mas a sua evanescência, sim. Os passos não recobram plena vida sob o olhar cansado, mas a sua tentativa de fazê-los reviver se renova a cada leitura dos seus versos. Reflexiva, auto-referenciada, a poesia presentifica a fratura entre o eu e o mundo, o desenraizamento e a perda de substância do sujeito. Assim fazendo, torna-se ela mesma um novo elo de ligação entre esse sujeito e o mundo, uma forma de outra radicação, um lugar onde alguma coisa afinal se preserva, se cristaliza e se oferece à contemplação (FRANCHETTI 2001, pp. 69-70).

Por fim, entendemos que, apesar desse sujeito que aos poucos se desmancha como ente literário, a beleza desse texto dá ao poema de Pessanha a força necessária para que ansiemos pela hora rediviva da leitura.

²⁷ PESSANHA, 1984, pp. 46-7.

CONCLUSÃO

Insistimos, ao longo desse trabalho, que era possível tratar de intimismo na obra de Pessanha sem recorrermos à sua biografia. Camilo Pessanha poeta é, parece-nos, um artista sem concessões e, por isso, acreditamos que a leitura atenta e rigorosa (não isenta de deslizos, entretanto) de seus poemas é a melhor forma de homenagearmos o homem “de carne e osso” por trás dos versos.

Não que simplesmente corroboremos as teses de Foucault sobre a morte do homem e, por extensão, do autor. Embora o pensador francês tenha lançado muitas luzes (e com muita veemência) sobre a questão, acreditamos ainda estar em aberto a discussão acerca da subjetividade, da identidade e, também, da autoria.

Fernando Pessoa, a respeito da arte moderna, diz: “Desde que a arte moderna se tornara a arte *peçoal*, lógico era que seu desenvolvimento fosse para uma interiorização cada vez maior – para o sonho crescente, cada vez mais para o sonho” (PESSOA, 1973, 154). Ora, no vocabulário pessoano, quanto maior a interiorização dos processos de arte, maior deverá ser o grau de abstração intelectual do artista. A “interiorização para o sonho” é, pois, para Pessoa, diferente da sondagem românica do “eu”. Para ele a interiorização do poeta moderno deve aspirar, no seu grau mais elevado, à despersonalização. Esse processo passará mais pelo intelecto que pela sensibilidade. Evidencia essa visão de Pessoa a passagem que ele comenta, comparando a criação lírica ao histerismo, o grau mais elevado do poeta lírico:

No gênio lírico do grau de todos o mais elevado – o que abrange todos os tipos de emoção, encarnando-os em pessoas e assim se despersonalizando perpetuamente – o histerismo torna-se, por assim dizer, puramente intelectual, ou porque a saúde física é boa mas deficiente a vitalidade (...) (PESSOA, 1973, p. 283).

Pode-se argumentar que Fernando Pessoa, nesse trecho, propõe as bases de sua própria criação poética (deve-se lembrar, no entanto, que, na modernidade, a reflexão em torno do fazer artístico é um de seus “pilares”, não um caso isolado de Pessoa), mas se contemplarmos outras reflexões acerca do fazer poético em outros poetas da modernidade, encontraremos, pelo menos nisso, percepções bastante próximas. Vejamos, por exemplo, essa passagem de Paul Valéry:

Eu a reconheço [a Poesia] em mim nesta característica de que todos os objetos possíveis do mundo comum, externo ou interno, os seres, os acontecimentos, os sentimentos e os atos, permanecendo o que são normalmente quanto as suas aparências, encontram-se de repente em uma relação indefinível, mas maravilhosamente ajustada ao gosto de nossa sensibilidade geral. Isso significa que as coisas e esses seres conhecidos – ou melhor, as ideias que os representam – transformam-se em algum tipo de valor. Eles se chamam entre si, associam-se de forma completamente diferente da dos meios normais; acham-se (permitam-me essa expressão) *musicalizados*, tendo se tornado ressonantes um pelo outro e como harmonicamente correspondentes. O universo poético assim definido apresenta grandes analogias com o que podemos supor do universo do sonho (VALÉRY, 2007, p. 197).

Embora tratando da Poesia e do fazer poético a partir de uma perspectiva teórica (nos excertos citados), podemos dizer que os dois poetas consideram aquelas questões da forma semelhante à que os poemas de Camilo Pessanha permitem depreender, ou seja, podemos dizer que ambos lidam de forma semelhante com a percepção de poética de Camilo Pessanha. Depois de percorrer parte de sua obra poética, podemos afirmar que o processo de construção do sujeito em Pessanha passa por uma visão melancólica, turva, deixando tudo num clima de

sonho e virtualidade (lembramos do poema que começa com o verso: “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas”).

Essa trágica visão da existência e, por extensão, do eu em Camilo Pessanha, no entanto, é da espécie de dor de que nos fala Pessoa em seu conhecido poema: *Fingimento*. Poeta do sonho e do pesadelo, do exílio, da melancolia, da perda do real, do ideal, do desejo desfeito e/ou irrealizado, do estilhaçamento da sintaxe e do mundo e, ainda sim, fonte de imenso prazer estético, Pessanha consegue nos legar a verdade que mais importa para um grande artista como ele: sua verdade é sua poesia.

Esse esclarecimento é necessário, porque muitas das reflexões acerca do intimismo na arte literária transcendem a esfera do texto literário propriamente dito. Não se quer aqui, evidentemente, desvalorizar a autobiografia e outros gêneros textuais que têm como norte o pacto de verdade entre homem / escritor / narrador e texto escrito do qual nos fala Lejeune, mas reafirmar outra verdade: a do texto poético como realidade concreta e da poesia como realidade estética (ou, para corroborar as citações de Pessoa e Valéry, realidade do sonho). Essa verdade, a da poesia, é assim referida por Octavio Paz:

Como la religión, la poesía parte de la situación humana original – el estar ahí, el sabremos arrojados en ese ahí que es el mundo hostil o indiferente – y del hecho que la hace precaria entre todos: su temporalidad, su finitud. Por una vía que, a su manera, es también negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras. Y hay que descender, ir al fondo, callar, esperar. La esterilidad precede a la inspiración, como el vacío a la plenitud. La palabra poética brota tras eras de sequía. Mas cualquiera que sea su contenido expreso, su concreta significación, la palabra poética afirma la vida de esta vida. Quiero decir: el acto poético, el poetizar, el decir del poeta – independientemente del contenido particular de ese decir – es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición (PAZ, 2003, p. 157).

Dito isso, gostaríamos de, mais uma vez, frisar que a escrita de teor intimista e as representações do “eu” que buscamos na poesia de Pessanha eram daquela “verdade fingida”, “verdade poética”, “verdade revelação” (nos dizeres de Octavio Paz).

Foi por esse caminho, portanto, que, num primeiro momento, nossa análise se guiou. Quisemos, quando da produção do capítulo inicial, trabalhar com as intrínsecas relações entre intimismo e modernidade poética, para entender como é possível dizer “eu” num poema

moderno, como são suas possibilidades de expressão e, acima de tudo, como enxergávamos esses processos na poesia de Camilo Pessanha.

Uma das possibilidades que nos surgiu com a análise do poema “Eu vi a luz em um país perdido” foi a da metalinguagem, entendida, como nos explica João Alexandre Barbosa, da seguinte forma:

[...] o poema moderno é impensável sem a noção de crise: ruptura. Não é, entretanto, uma crise que seja somente tematizada pelo poema (embora um dos elementos frequentes de realização), mas que, interiorizada pelo poema, aponta para a consciência do poeta. Por isso o poeta moderno é, sobretudo, aquele que faz da linguagem do poema a linguagem da poesia. A metalinguagem no poema deve, por isso, ser entendida como o modo pelo qual, através do consumo da linguagem da poesia, o poeta continua a repensar, no poema, as dimensões da realidade. Não há modernidade na poesia sem esta estratégia: a linguagem do poema é afirmação de uma crise da linguagem que, por sua vez, espelha a ruptura para os mecanismos de representação da realidade (BARBOSA, 2005, p. 98).

Nosso trabalho, no entanto, não versava sobre metalinguagem em Camilo Pessanha e, por isso, o que nos interessava era como essa crise das formas de representação artística era também uma crise do sujeito e, principalmente, de sua representação.

Esse sujeito em crise, pudemos constatar em nossa investigação, é também um dos aspectos interessantes da obra do poeta português. Na comparação do poema “Depois da luta e depois da conquista”, por exemplo, vimos que a tragédia do “eu” pode tomar dimensões ainda mais dramáticas quando misturadas, no caso desse poema, às tragédias e desventuras do destino coletivo. A comparação com os sonetos “Em certo Reino, à esquina do Planeta”, de António Nobre, e “Tormento do Ideal”, de Antero de Quental, acentuaram a percepção que na poesia lírica dos fins do século XIX, havia a preocupação dos poetas em abordar esse “eu” em crise.

Se a princípio, na nossa análise, o sujeito se abisma, ensimesmado, nos âmbitos da crise que questionam sua própria validade, no capítulo intitulado “A vulnerabilidade do ‘eu’ e do ‘outro’ na poesia de Pessanha”, vimos um eu lírico camiliano se estendendo até as instâncias do outro e com ele compartilhando seu abandono diante de um mundo que é indiferente a sua existência.

Nessa perspectiva, vimos que alguns poemas de Pessanha se movem por uma noção invulgar de solidariedade. O sujeito poético, sabendo-se frágil e vulnerável sobre a terra, estende-se até o outro numa identificação de quem sabe que o sujeito ensimesmado tem grande propensão para ser uma falha diante de si mesmo. Na contramão, portanto, da crise do sujeito com a alteridade (que, por sinal, sua poesia tem muitos exemplos), o eu lírico camiliano se constitui, nos poemas analisados, pela frágil presença do outro e, por extensão, pela frágil aventura do homem sobre a terra. “Branco e Vermelho”, por exemplo, leva essa condição ao paroxismo. Sendo a vida humana de dor, sofrimento inútil e aniquilação da subjetividade, o sujeito se faz testando até o gozo a dor de existir. Tudo isso num verso encantatório, musical e rigorosamente construído.

Na última parte de nosso trabalho, abordamos poemas que traziam o “eu” e as máscaras do “eu”. É quase tentador declarar que na poesia de Pessanha, todo “eu” vem munido de máscaras. Só não afirmamos isso, pois mesmo que estilizado, um espelho reflete os fragmentos que por ele passam.

Nos poemas que têm uma temática predominantemente musical, percebemos que a subjetividade e a identidade do sujeito representado tendem a maior dissolução que os outros. Poemas como “Violoncelo” e “Viola Chinesa”, por exemplo, parecem cumprir aquilo que afirma Urbano Rodrigues:

A poesia de Camilo Pessanha, aliás, pela insistências nas aliterações, nas anáforas, nas rimas interiores, e é já de si eminentemente musical, de um impressionismo formal que se estende às sinestésias, às interrogações perdidas, às reticências, às frases intercalares, massa verbal difusa, líquida, cambiante, de sugestões oníricas, onde a cor final resulta de justaposições insólitas, onde os ecos graciosos e os pungentes se combinam com mágica, velada nostalgia, num processo de dispersão do ser a que ao abandono da vontade corresponde também o da estrita ordem gramatical.

Em geral, para as reflexões que nortearam esse trabalho, foram escolhidos poucos poemas. Essa postura se deu porque privilegiamos abordar, na maioria dos textos analisados, estrofe por estrofe e, em alguns casos, quase verso por verso. A riqueza da produção de Pessanha pede que seus poemas sejam rigorosamente lidos. Por isso optamos pela leitura demorada nos textos e não pela abundância de textos comentados.

Referências bibliográficas

A) Do autor:

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra e outros poemas*. Lisboa, Ática, 1969.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra: Poemas de Camilo Pessanha*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra: Poemas de Camilo Pessanha*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PESSANHA, Camilo. *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Batista de Castro e Ana de Castro Osório*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

B) Sobre o autor:

ALVES, Maria Theresa Abelha. “A Imagem em Movimento, Correspondências, Sincronias, Sintônias”, *Quinto Império* n 7. Salvador, Gabinete Português de Leitura, 1996.

AMARO, Carlos. “Camilo Pessanha”. *Ilustração*, n.6. Lisboa, 16 mar.1926.

ANDRADE, Eugénio de. “Camilo Pessanha, o Mestre”. *Persona*, n.10. Porto, Centro de Estudos Pessoanos, jul. 1984.

_____. “O Nome na Água”. *Jornal de Letras e Artes*, n. 542. Lisboa, 24 nov. 1992.

ANDRADE, Frederico C. de. “Clepsydra”. *O Tempo*, n 25, ano XV, Rio Grande do Sul, 30 dez. 1920.

BARREIROS, L .Danilo. “Variações de um Mesmo Tema”. *Portugal d’Aquém e d’Além Mar*, XIX, 73, Lisboa, 1995.

_____. *O Testamento de Camilo Pessanha*. Lisboa, Bertrand, 1961

_____. “O Ex-Libris de Camilo Pessanha”. *Boletim da Academia Portuguesa*, de Ex-Libris, n 19. Lisboa, jan. 1962.

_____. “Camilo Pessanha e uma Homenagem a Camões”. *Panorama*, IV série, n. 6, 1963.

_____. “O Caderno de Camilo Pessanha”. *Persona*, n. 10. Porto, Centro de Estudos Pessoanos, jul. 1984.

_____. “Camilo Pessanha, Professor”. *Persona*, n 11-12. Porto, Centro de Estudos Pessoanos, dez. 1985.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. “Verlaine e o Simbolismo em Portugal”. *Brotéria*, vol. 90, n 3, mar. 1970.

BENTO, José. “Outra Vez o Tema da Água na Poesia de Camilo Pessanha”. *Persona*, n.10. Porto, Centro de Estudos Pessoanos, jul. 1984.

_____. “Camilo Pessanha de João Gaspar Simões”. *O Tempo e o Modo*, n54-55, nov.-dez. 1967.

_____. “Clepsidra’ e Outros Poemas” (comentário à edição da Ática de 1969).*O Tempo e o Modo*, n.71-72, maio-jun. 1969.

BERQUÓ, Franca. “O Que é Ser-Rio, e Correr ? __ Uma Leitura de Camilo Pessanha”. *Letras e Letras*, ano IV, n. 53, 21 ago. 1991.

BETTENCOURT, João. “Ler Camilo Pessanha”. *Via Latina*, n. 149. Coimbra.

BOAVENTURA, Armando “Camilo Pessanha na Lisboa Literária de Há Trinta e Sete Anos”. *Século Ilustrado*, n.761, Lisboa, 2 ago. 1952.

BRASIL, Reis. “Camilo Pessanha, Mestre do Simbolismo Esotérico”. *O Primeiro de Janeiro*. Porto, 26 abr. 1967.

CABRAL, António. “Pessanha, um Poeta Desistente”. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 26 abr. 1967.

_____. “Pessanha- SOS. à Linguagem”. *Letras e Letras*, n.60. Porto, 4 dez. 1991

CAÇÃO, Idalécio. “Camilo Pessanha, Poeta da Melancolia”. *Letras e Letras*, ano IV, n. 53, 21 ago. 1991.

CAMILO, João. “A *Clepsidra* de Camilo Pessanha”. Pessanha”. *Persona*, n.10. Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, jul. 1984.

_____. “Sobre a ‘Abulia’ de Camilo Pessanha”. Pessanha”. *Persona*, n.11 - 12. Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, dez. 1985.

_____. “Realismo e Simbolismo em *Clepsidra*”. *Boletim de Filologia do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa*, tomo XXIX. Lisboa, 1984.

CARVALHO, Maria. “ O Poeta Camilo Pessanha que não Conheci, mas de quem Decorei os Versos”. *Diário de Lisboa*, 30 abr. 1954.

CASTILHO, Guilherme de. “Camilo Pessanha em Macau”. *O Comércio do Porto*, 13 abr. 1954.

_____. “Dois Elementos para a Pequena História de Camilo Pessanha”. *O primeiro de Janeiro*. 15 ago. 1962.

_____. “O Dr. Pessanha”. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n.442. Lisboa, 7, ago. 1990.

CASTRO, Alberto Osório de. “ Camilo Pedssanhsa em Macau”. *Atlântico*, n. 2. Lisboa, 1942.

CÉSAR, Amândio, “Camilo Pessanha numa Biografia de João Gaspar Simões”. *Novos Parágrafos da Literatura Ultramarina*. Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1971.

_____.”No Centenário de Camilo Pessanha”. *Novos Parágrafos da Literatura Ultramarina* .Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1971.

CESARINY, Mário. “Tudo (ou Nada) é Camilo Pessanha”. *Persona*, n.10. Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, jul. 1984.

CLÁUDIO, Mário. “Camilo Pessanha – Um Breve Depoimento”. *Persona*, n.10. Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, jul. 1984.

COELHO, Jacinto do Prado. “Panorama do Simbolismo Português”. *Estrada Larga*, vol. 1. Porto, s.d.

_____. “De Verlaine a Camilo Pessanha”. *Ao Contrário de Penélope*. Lisboa, Bertrand Editora, 1976.

_____. “Camilo Pessanha”. *Dicionário de Literatura Portuguesa, Galega e Brasileira*. Porto, Figueirinhas Editora, 1983.

COELHO, Joaquim Francisco. “Uma Nova Edição de Camilo Pessanha” (Comentário à Ed. De Antonio Quadros). *Colóquio Letras*, n. 108. Lisboa, mar.-abr. 1989.

CORREIA, João de Araújo. “Belas Recordações de Camilo Pessanha”. *O Comércio do Porto*, 25 ago, 1973.

COSTA, L. “Floriram por engano as Rosas Bravas”. *O Comércio do Porto*, 10 out. 1967.

COSTA, Sebastião da. “Camilo Pessanha”. *Seara Nova*, n 85, ano V, Lisboa, 29 abr. 1926.

COSTA PIMPÃO. *Gente Grada*. Coimbra, 1952.

CUNHA, Celso. “Relatório. Antonio Coimbra Martins. Subsídios para o Estudo da Poética Simbolista. O Decassílabo de Camilo Pessanha”. *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Lisboa, 1959.

_____. “Sobre o Decassílabo de Camilo Pessanha”. *Língua e Verso*. Lisboa, Livraria Sá Da Costa, 1984 (1 ed., Rio de Janeiro, 1963)

DACOSTA, Luísa. “Floriram por engano as Rosas Bravas do Inverno”. *O Comércio do Porto*, 10 out. 1967.

DIAS, Maria Heloísa Martins. “Poesia de Camilo Pessanha: A Permanência do que se Nega a Permanecer – O Tempo e seu Fluir. A Cristalização do Instante”. *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses*, 2ª série, n. 7. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1979.

DUARTE, Luís Fagundes. “Homenagem a Pessanha”. *Colóquio/Letras*, n.97, Lisboa, maio-jun. 1987.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, Exílio e Melancolia: Leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp, 2001.

FRANCHETTI, Paulo. *O Essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2008.

FRANCHETTI, Paulo e GARCEZ, Maria Helena Nery. “A Viagem de Vasco da Gama na Virada do Século”. *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 22. Campinas, IEL/Unicamp, 1993.

GARCEZ, Maria Helena Nery. “A Inscrição e a *Clepsidra* (Uma Leitura da Poesia de Camilo Pessanha)”. *Letras e Letras*, ano IV, n. 53, 21 ago.1991.

GONÇALVES, Adolto. “O Poema de Forma Livre, ‘Oito Elegias Chinesas’ de Camilo Pessanha”. *Vértice*, II série/ 65. Coimbra, mar-abr., 1995

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Metáfora Cósmica em Camilo Pessanha*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1977.

_____. “A Face do Obscuro (Camilo Pessanha e Mallarmé)”. *O Poético, Magia e Iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

GUIMARÃES, Fernando. “Camilo Pessanha e os Caminhos de Transformação da Poesia Portuguesa”. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

KLOBUCKA, Anna. “A (De)composição de Vênus, Reflexões sobre Dois Sonetos de Camilo Pessanha”. *Colóquio/Letras*, n. 104 – 105, jul. – out. 1988.

LARANJEIRA, Pires. “Música e Abulia em Camilo Pessanha”. *Persona*, n.10. Porto, Centro de Estudos Pessoanos, jul. 1984.

LEMOS, Esther de. *A Clepsidra de Camilo Pessanha*. Lisboa: Verbo, 1981.

_____. “Sobre a poesia de Camilo Pessanha”. *Estudos Portugueses*. Porto: Porto Editora, 2003.

LOPES, Óscar. “Pessanha, O Quebrar de Espelhos”. *Ler e Depois*. Porto, Inova, 1969.

_____. “Camilo Pessanha”. *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

MARGARIDO, Alfredo. “Camilo Pessanha, Poeta da Escrita”. *Persona*, n.11 – 12. Porto, Centro de Estudos Pessoanos, dez. 1985.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaaios*. Porto Alegre: Editora Globo, 1962.

NAVA, Luís Miguel. “A Propósito duma Imagem de Pessanha”. *Persona*, n.10. Porto, Centro de Estudos Pessoanos, jul. 1984.

OLIVEIRA, António Braz de. “Camilo Pessanha, um Espólio por (Ha)ver”. *Persona*, n.10. Porto, Centro de Estudos Pessoanos, jul. 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leila. “Camilo Pessanha, Quedas e Cadências”. *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 25 – 26, Campinas, IEL/Unicamp, 1995.

RECKERT, Stephen. “A Fono-estilística de Camilo Pessanha”. *Colóquio/Letras*, n. 129 – 130, Lisboa, jul. – dez. 1993.

RUBIM, Gustavo. “A Alucinação Obsidiante”. *Colóquio/Letras*, n. 129 – 130. Lisboa, jul. – dez. 1993.

_____. *Experiência da Alucinação – Camilo Pessanha e a Questão da Poesia*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

SPAGGIARI, Barbara. *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*. Lisboa, Icalp, 1982.

C) Outras referências:

ARIÈS, Philippe. “ Por uma História da Vida Privada”. In: ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (dir.), *História da Vida Privada*. Vol. 3 (Da Renascença ao Século das Luzes). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Prosa e Poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória (Ensaio sobre a Relação do Corpo e do Espírito)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Tradução Desidério Murcho...et al. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1997.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo, Editora Moraes

CORBIN, Alain. “ Bastidores”. In: ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (dir.), *História da Vida Privada*. Vol 4 (Da Revolução Francesa à Primeira Guerra). São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

ECO, Umberto e MARTINI, Carlo Maria. *Em que crêem os que não crêem?.* Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

FERNANDES, Annie Gisele. “Espaços do ser e do não-ser e a construção do sujeito em Mário de Sá-Carneiro, in *Literatura Portuguesa Aquém-Mar*, FERNANDES, Annie Gisele e OLIVEIRA, Paulo Mota (orgs.).Campinas: Editora Komedi, 2005.

FESTUGIÈRE, Jean. “A Filosofia do Amor de Marcílio Ficino e sua Influência na Literatura Francesa do Século XVI”. *Revista Camoniana*, Vol. IV. São Paulo, 1981.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?.* Lisboa: Passagens, 2006.

FOISIL, Madeleine. “ A Escritura do Foro Privado”. In: ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (dir.), *História da Vida Privada*. Vol. 3 (Da Renascença ao Século das Luzes). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GAARDER, Jostein, HELLER Victor e NOTAKER Henry. *O livro das religiões*. Companhia das Letras: São Paulo. 2005.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Simbolista*, São Paulo, Cultrix, 1985.

HAMBURGER, Michael. *A Verdade da Poesia*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- HEGEL, C.W.F. *Cursos de Estética* Vol. 2. São Paulo: Edusp, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico (De Rousseau à Internet)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do Outro Homem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- MORETTO, Fulvia. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MUTRAM, Munira. *Álbum de Retratos (George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural)*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- NOBRE, António. *Só*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1971.
- PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.
- _____. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. “Verso e Prosa” in *Signos em rotação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Página de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa: Ática, 1973.
- PEYRE, Henri. *A Literatura Simbolista*. São Paulo, 1983.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obras Completas*, 2 ed. prefaciada pelo prof. Rodrigues Lapa, Vol I, Liv. Sá da Costa, Lisboa, 1942.
- SARAIVA, Antonio José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Livraria Martins Fontes. Santos. s.d.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e como Representação*. São Paulo: Unesp, 2005.
- SAMOILOVICH, Daniel. “ Poesia e Memória”. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana; KANZEPOLSKY, Adriana e IZARRA, Laura (Orgs.), *em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.
- VILLON, François. *Balada dos enforcados e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2008.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel (Estudo Sobre a Literatura imaginativa de 1870 a 1930)*. São Paulo: Cultrix, 1993.