

Oscar Lopes

ENTRE FILHO E NEMÉSIO

Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea

I

temas portugueses

livro, vibra uma verdadeira e original poesia. A expressão do *mistério* (em cansativa rima repetida com *etéreo* e *sidéreo*) raro se liberta dos moldes líricos e narrativos românticos; os grandes *segredos* insinuados esboroam-se em exemplificações pretensiosas, caso dos pedantes comentários de viagem atribuídos ao tal *Agitador de Sonhos*, de quem, por outro lado, se contam extraordinários efeitos sobre as almas, principalmente femininas... O melhor do livro é o registro de impressões ou intuições momentâneas, perdidas num cruzamento de duas retóricas, a romântica, dominante, e a decadente, que aflora, por exemplo, nas sinestesias e em certos tipos de beleza feminina: o *olhar desolado* que trocam dois amantes há muito separados e indiferentes; a súbita captação da maneira como um velho pescador está vendo uma filha de que fala o narrador, etc.

CAMILLO PESSANHA

O simbolismo português em estado puro e cristalino resume-se a cerca de quarenta poesias reunidas na *Clepsidra de Camillo Almeida Pessanha* (n. Coimbra, 7/9/1867 — † Macau, 1/3/1926). E importa muito notar que essas poesias estiveram dispersas e quase todas inéditas até à publicação, em 1916, de apenas quinze na revista *Centaur* de Luís de Montalvor, ao que se seguiu em 1920 a primeira edição de *Clepsidra*, com vinte e nove composições. Pessanha deixava, como João de Deus, aos amigos o cuidado de escrever e editar as suas poesias, que uma memória privilegiada retinha ao par de muitos outros textos alheios; e antes da geração do *Orfeu*, que muito lhe deve — sobretudo, vê-lo-emos, Pessoa —, a sua influência não se fez notavelmente sentir nos poetas mais ou menos tocados pelo decadentismo-simbolismo que temos estado a considerar. Mesmo o seu íntimo companheiro Alberto Osório de Castro, que, como ele, experimentou a vida em ambientes exóticos orientais, fica muito longe da concepção de poesia inerente à escassa mas consumada obra que Pessanha nos deixou.

A mais antiga composição recolhida deste poeta, *Lúbrica*, datada de Outubro de 1885, portanto dos seus dezoito anos, revela já um temperamento e um destino singulares. O seu tema de fundo é a oscilação entre a *nuvem de desejos* despertada por uma figura feminina e a *feliz apatia de olhos fitos* em que, de um modo estilisticamente manifesto, preferiria viver *sob o azul do seu olhar* dela, quer no ópio e *morna letargia* do amor saciado, quer no receio de a bela *miragem* se dissipar ao primeiro beijo na *face pura*. Três sonetos datados de Setembro de 1887, isto é, dos seus vinte anos e que, sob o título geral de *Caminho*, dedica ao encontro e breve camaradagem de um dos seus colegas universitários de Coimbra, permitiriam só por si assinalá-lo

como um poeta ímpar na sua geração. Na verdade, qual dos *decadentes* prestes então a surgir exprimirá umas tão subtis *saudades do presente* a escoar-se, ou encontrará um tão óbvio e, ao mesmo tempo, tão tocante símbolo de companheirismo na *venda em que poisaste, onde poisei e bebemos cada um do mesmo vinho?* E qual deles descobrirá meios de expressão tão simples que passam despercebidos no seu efeito e tão insubstituíveis como estes dois que vamos ver? São eles, e a título de exemplo: este anacoluto de que a palavra *dor* fica suspensa, depois de enriquecida de uma extraordinária metáfora, a da *luz desgrenhada* alumniando as almas *doidamente*

Porque a dor, esta falta de harmonia,
toda a luz desgrenhada que alumia,
as almas doidamente, o céu de agora,
sem ela o coração é quase nada...

e, agora, a discreta ênfase exortativa deste uso repetido do pronome pessoal

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

Dêmos uma prova mais da excepcionalidade de Pessanha logo nos seus primeiros passos visíveis em poesia. Do mesmo ano de 1889 em que se publicam *Boémia Nova* e *Os Insuabmissos* estão datadas duas das suas mais antigas poesias que se conhecem: *Interrogação* e *Crepuscular*. O leitor recorde aquele factício ideal de um amor casto e sacramental de Eugénio de Castro, Oliveira Soares, Júlio Brandão, e compare com o que se passa neste outro poeta. Já vimos que o desejo, na primeira poesia de Pessanha, se não inibe, mas hesita quanto ao objecto ao qual tende, alternando com uma *feliz apatia*. Ora a *Interrogação* resume-se nesta frase, ou antes, motivo, que se repete, modulado, na poesia: *Não sei se isto é amor; porque, explica o poeta, nunca pensei num lar / onde fosses feliz, e eu feliz contigo [...] nem me lembrei jamais de te beijar na boca [...] mas sei que te estremeço, / que adoeceia talvez de te saber doente*. Eis uma tonalidade realmente nova: o amor-adoração de João de Deus, mas despedido

de todo o encarecimento romântico (*adoecia talvez*) e de todos os equívocos beatos de sensualidade — um amor realmente simbolista, no sentido de que não sabe qual o seu objecto real. A poesia *Crepuscular* também nada tem que ver com os poentes de hemoptise e outros lugares-comuns *decadentes*: é um *vago sofrer do fim do dia* onde se confundem o cruzar de relações do poeta com o ambiente natural e o de relações com certa mulher: *Sentem-se espasmos, agonias de ave, / inapreensíveis, mínimas, serenas... / Tenho entre as mãos as tuas mãos pequenas, / o meu olhar no teu olhar suave*. Não podemos dizer que já nos seus inícios conhecidos a pequena obra deste poeta perturba, ou melhor problematiza o nosso senso do real de um modo bem mais íntimo do que a de qualquer seu contemporâneo? Pode, é certo, ver-se nisso um limite ou uma *decadência* mais entranhada, um idealismo mais consequente consigo próprio e, por isso, mais solipsista, mais inapetente. Mas não é superficial uma limitação assim formulada? Verdade, verdade: o que fica de veras corroído e indesejado na poesia de Pessanha não é a realidade, não é o amor humano verdadeiro — é certa representação burguesa da estrutura e valores do real. De outro modo, como nos interessaria e calaria no ânimo de um modo tão particular entre os outros poetas mais burguesamente *realistas* e *sãos* da sua época?

No entanto, não podemos deixar de sentir, e de um modo imediato, intuitivo, os seus autênticos limites: limites de poesia sincera e de um seu verdadeiro realismo que se nos apresenta como negativo ou crítico de outro pseudo-realismo. Esses limites são, antes de mais nada, os de um ponto de partida romântico historicista. É talvez oportuno observar o seguinte: filho tardiamente legitimado de um magistrado de linhagem aristocrática e de uma servil que quem viveu uma parte da infância no campo, Camillo Pessanha parece conservar na poesia, vindo do lado paterno, um abstracto sonho de passadas eras cavaleirescas, e do lado materno uma saúde mais concretamente pessoal da vida aldeã, de onde vêm as suas imagens mais impressivas (a folhagem verde, a silva doída, o brasido do lar, a mesa de pinho, os lençóis de linho, o vinho acidulado e fresco — notemos que, em seu parecer, o vero lirismo é sempre *bucólico*, o que nele quer dizer materno). A exortação romântica ao sonho traz já uma certa afectação ao deslecho do triptíco *Caminho (ter fé e sonhar — encher a alma!)*; mas cobre-se de passadismo

caraveleiro ou cavaleiroso em composições como o díptico de sonetos *S. Gabriel*, arcajo das naus enviadas à conquista da luz, do Bem, doce clarão irreal e como *Castelo de Óbidos*, onde evoca as façanhas e contendas, aliás prolixas e vãs, dos cavaleiros de antanho; e, noutro soneto, envolve de símbolos heráldicos o seu gosto insistente, e também em parte romântico, das ruínas, sepulturas rasas. Este romantismo da ganga originária acusa-se ainda na subsistência de um vocabulário literato que por vezes passa às feiras de uma escolha de resto exigente, talvez em muitos casos à espera de uma solução preferível que não veio: *filigida visão, figura peregrina, violento fragor, olvido, evoliar-se, oscular...*

Vamos agora intentar um estudo do breve mas importante recheio poético central de *Clepsidra*. Fá-lo-emos em duas aproximações. Primeiro, focaremos sobretudo os temas e motivos. Depois veremos de que modo a estrutura temática, antes encarada em abstracto, se completa ou transcende pelos dados de sua execução estilística e rítmica.

Um dos temas fundamentais já nos surgiu em poesias dos seus tempos universitários. Digamos ser o do receio ou náusea da consumação dos desejos: qualquer conquista é um acto antipático (*Feizes, vós, ó mortos da batalha! / Sonhais, de costas, nos olhos abertos / reflectindo as estrelas, boquiabertos...*); a serena imagem em que para Pessanha se essencializa a paisagem bucólica, vinda, de branco, do imo da folhagem, parecendo de início feminina, acaba por se reduzir a uma andrógina e vegetativa alma de sílfo, carne de camélia. Há, é certo, um soneto em que um misto de Andrómeda salva por Persu e Vénus Anadiómenea timoneando uma concha alvivamente desmaia amorosa, sem vil pudor, sob o seu casto pulso de jovem gladiador, mas essa gesta de herói grego ou cavaleiro bretão é demasiado narcísica, neste desfecho erótico, para nos interessar como tal; e a imagem feminina a que dá o nome de Vénus é a de um corpo de afogada, pútrido o ventre, azul e aglutinoso, / que a onda, crassa, no balanço alaga. Tudo o que um desejo toca, murcha sobre a haste ou se corrompe, num suor de terror inquieto — e o poeta pergunta-se quem poluiu, rasgou, quebrou, espalhou todos os bens mais tangíveis, os da infância, no simples decurso irreversível de uma vida. Um dos seus mais belos sonetos diz-nos

o breve e tardio florir, por engano, de uma beleza que apenas parece verdadeira porque triste e com o fim à vista.

Parte importante das poesias dir-se-ia, portanto, feita de desistência ou socorramento. Supõe-se um ardor, uma catástrofe, um naufrágio acabados, e o que subsiste é um mínimo evanescente de sofrimento que se interroga, um resto de vida assistindo à última fase da sua insensibilização em processo. Daí que também se tenha apropriado da arte dos *Romances sans paroles* de Verlaine. O crepuscular, vago sofrer de fim do dia de 1889 mantém-se pelos anos fora: de *Tantos naufrágos, perdições, destroços* (e o grande amor de Camilo Pessanha naufragou, de facto, em circunstâncias particularmente dramáticas, vindo a afogar-se em T'acau em ópio e ligações mercenárias, senão inféis, de pobres chinesas) — o que a nossa vista sonda na sua alma são diminutos restos perdidos entre minerais: *róseas umhinas que a maré partira... / dentinhos que o valvém desgastara... / conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...*; e quando ouvimos chorar arcadas despedaçadas de violoncelo, sentimo-lo como última reacção viva perante caudais de choro pacificando-se em ruínas, urnas quebradas, blocos de gelo.

No entanto não se torna, aqui, necessário esperar pela análise estilística para extravasar do esquema temático desta decadência sincera, e não formalista como outras nossas conhecidas. E eis no que, uma primeira vez, encontraremos Fernando Pessoa como discípulo de Pessanha. Com efeito, esta já anti-romântica negação da veemência sentimental, esta descida ou cadência do humano à aparente insensibilidade pura levanta ao leitor atento o problema lapidarmente posto pela fórmula de Pessoa acerca do nosso frequente desejo nauseado, perante o inerte ou instintivo, de *ter a tua alegre inconsciência / e a consciência disso*. Na verdade, a nossa representação, mormente representação poética, do inerte não é inerte, é um símbolo mais ou menos dinâmico: um símbolo, em Pessanha, e eficaz, de todas as formas de irreparável perda desse valor supremo, a sensibilidade humana mesmo dolorosa, inextricavelmente minha ou alheia na medida em que se exprime ou comunica, seja devida a morte, velhice, degradação, cansaço. Ora se o poeta encontra de facto o símbolo poético representativo de tal valor humano, em que a própria dor se inclui pelo seu aspecto positivo de reacção viva, pouco importa que a insensibilização ou

opiamiento lhe apareçam à consciência individual como desejáveis, se o que a sua poesia produz é, pelo contrário, um acordar de tensões. Pouco importa que uma das suas poesias de mais fácil agrado encareça o desejo de estar morto, enterrado, sob todas as tragédias alheias, *Muito quietinho. A rir-me / de não me doer nada* — se este desfecho desvenda, antes de Pessoa, pela sua própria contradição acerada, o absurdo de nos imaginarmos sem vida, inertes, inactivos (pensar é já agir, mesmo que seja de um modo inconsequente), reduzidos... a uma representação, afinal ainda *nossa*, daquilo que *não somos* e que a própria matéria sub-humana, com certeza mais complexa do que qualquer *nossa* representação mesmo cientificamente actualizada, também não pode ser apenas.

De qualquer modo, o que está no primeiro plano da consciência poética expressa, o plano temático, é a tendência a desistir, a demitir-se da sensibilidade, é a perda de um sentido conscientemente activo para a vida. Muito significativo disso aquele soneto em que, contemplando um trajecto de ida e volta das suas pegadas na areia molhada, o poeta se pergunta: *Toda esta extensa pista — para quê? / Se há-de vir apagar-vos a maré, / como as do novo rasto que começa...*

À apatia contemplativa e desistente liga-se ainda a abulia da indecisão. O poeta não sabe se quer voltar, prosseguir ou ficar, tal como não sabe se ama deveras. E, como consequência, a realidade aparece-lhe radicalmente ambígua, no sujeito como no objecto: *Não sei de onde venho, / que azar me fundou, / das mágoas que tenho, / os ais porque os dou / [...] miragens do nada / dizel-me quem sou.* Um dos seus mais notáveis sonetos é feito da notação de um *dia de inúteis agonias mas inundado de sol, de falsas alegrias mas discretas ironias, difuso...* mas *lúcido...* mas *pálido* — um *dia impressível* sem que se saiba ao certo de quê ou porquê. Ora, como o sentido activo que se atribui à vida está relacionado com a dialéctica da essência e da aparência, como o crer-se na essência de um dado fenómeno, isto é, no seu esquema de previsibilidade, na sua lei de desenvolvimento, depende da nossa vontade de actuar sobre esse fenómeno, depende da nossa atitude prática — tal abulia patente no plano temático desta poesia traduz-se, sob o ponto de vista da sua teoria do conhecimento, pelo fenomenismo, vem a ser, por um encerrar os fenómenos como simples desfile de aparências sem essência.

Logo nas suas primícias conhecidas dos dezoito anos que o tema da *feliz apatia* se prende ao tema do objecto como sonho fugindo, nuvem solta, miragem inconstante *no horizonte do louco pensamento*. No vocabulário, como mostrou Ester de Lemos, na estrutura estilística, a poesia de Pessoa é toda ela sugestiva do mundo como imagens ou miragens. Mas a expressão mais acabada e interessante desse fenomenismo encontra-se no soneto que principia pela pergunta: *Imagens que passais pela retina / dos meus olhos, porque não vos fixais?* Perante as imagens, os olhos abertos não passariam de um *espelho inútil* ou uma *aridez de sucessivos desertos* (metáfora a que Régio dará um alcance místico) — e as próprias mãos humanas, símbolo de instrumento primordial da nossa acção sobre o mundo (um mundo de essências, de leis, mesmo relativas, e previsão) se reduzem a uma sombra, uma *estranha sombra em movimentos vãos* (repare-se na estranheza, para nós, do que há de mais nosso, esboço da dissolução de uma unidade representativa do corpo, portanto de esquizofrenia), mãos cujos dedos *incertos* parecem flectir-se de um modo *casual*. Não se poderia encontrar mais lúcida conexão do que esta, negativamente registada em Pessoa, entre o desintegrar da noção de essência (noção relativa à prática, e não necessariamente absoluta) e o desintegrar da vontade. E se atentarmos no segundo quarteto, onde o poeta se representa como término para o curso das imagens um *lago escuro, silente de juncais*, sob o pairar de um *vago medo angustioso*, constatarmos que tal fenomenismo, tal desintegração do mundo como representação e como vontade, arrasta, por assim dizer, o arquétipo do terror religioso, a Lagoa Estígia ou infernal do além-morte helénico ou dantesco.

E eis-nos de novo no limiar de Fernando Pessoa. Em princípio, não faz sentido questionar sobre se a lagoa tétrica aonde vão parar as imagens vãs é transcendente ou imamente ao eu: a transcendência e a imanência, o objecto e o sujeito deixaram de opor-se, visto que o mundo e o eu são solidariamente atingidos pela atomização fenomenista. Mas de nada serve uma pessoa pretender-se inconsciente ou psiquicamente atomizada: temos sempre, inevitavelmente, enquanto pessoas, uma qualquer forma ou grau de consciência daquilo de que nos dizemos inconscientes ou ignorantes — e talvez se possa aventar que (menos desintegrado do que pretende) o eu de Pessoa encara a

lagoa terminal das imagens, e da sua vida, como sendo de natureza psíquica. Com efeito, sendo Pessanha anterior à grande voga, ente nós, da psicanálise, mas contemporâneo da sua elaboração, exprime na antepenúltima e na última poesia da 2.ª edição de *Clepsidra* uma concepção que se acerca das de Freud. Na antepenúltima poesia, o coração é comparado a uma cadeia, cujos *bandidos presos*, sob a ameaça das algemas e dos guardas, deixam de parecer *feras de olhos acesos e (serenos... serenos... serenos...)* exibem um ar doente de *contemplativos*; no *Poema Final*, o poeta deseja conter adormecidos no seu limbo de sombra os *repressados claros, cromáticas vesânias da cor*, deseja que os *abortos* dos museus biológicos não sondem o seu *abismo*, e que os *sonhos não sonhados* não acordem, ou sequer suspirem ou respirem. As noções de inconsciente, censura, recalçamento e complexo afiguram-se-me aqui esboçadas — e por isso subjectivada, ou melhor, psicologizada a localização ou origem do *medo angustioso* que já vimos pairar sobre a consumação de um desejo e o destino final do fluxo das imagens e da vida no tempo. Ora confronto o leitor estas poesias de Pessanha, nomeadamente o soneto *Imagens que passais* e o *Poema Final* com a série de 14 sonetos de *Passos da Cruz* de Pessoa, e constatará que o poeta mais novo se limita a explicitar e, nalguns casos, adensar o que já se definira no precursor. Até mesmo no mais belo desses 14 sonetos, o *IV, O tocadora de harpa...*, descobrimos a perturbante metáfora do que chamei a Lagoa Estígria, que os discípulos de Jung talvez considerem arquetípica e os de Freud liguem à reminiscência mais pudenda do complexo de Édipo.

Mas Pessanha visto como precursor e mestre dos temas e motivos de Pessoa tem ainda bastante mais que se diga. Sabemos que uma das preocupações mais características de Pessoa, preocupação aliás conexa à da sua insistente dialéctica do consciente-inconsciente, é a do significado da música. Por um lado, canta-se, como se chora, *sem razão* suficiente (ideia, de resto, nitidamente pré-existencialista, porque negadora do determinismo humano); por outro lado, algumas das suas composições em redondilha oscilam entre a ideia formalista de que não há sentido para além do mero fenómeno sonoro musical e a ideia transcendentalista (e tão metafísica quanto a formalista, pois a contradição parece no poeta insolúvel) de que a poesia tem, sim, um sentido, mas incompreensivelmente religioso. Dentro desta

irresolução, Pessoa recorre à sua teoria do *fingimento*: a música, como de resto qualquer sentimento, é um sem-sentido que pode lassamente assumir (ou disfarçar-se com) qualquer sentido da hora que passa. Dispensar-me-ei de uma exemplificação extensa; o leitor pode certificar-se deste esquema temático lendo atentamente poesias como *Foi um momento, Cessa o teu canto, Trila na noite uma flauta. Ela canta, a pobre ceifeira, Pobre velha música* e ainda meditando sobre fórmulas como *dou à saudade a riqueza / da emoção que a hora tece*, ou *visto da dor com que minto / dor que a minha alma tem*. Ora na poesia *Ao longe os barcos de flores*, Pessanha alude ao som de uma flauta que, desgarrada, lhe chega dos barcos onde, ao largo, decorre a orgia chinesa do amor mercenário; essa flauta é, bem nitidamente, a que nos aparece trilhando em Pessoa: ela chora já *sem razão* e o seu é *viúvo*, certamente da anónima *viuvez da canção da ceifeira* em Pessoa; desfia *festões de luz dissimulando a hora*, como a emoção ou a dor de Pessoa. Noutros passos, Pessanha interroga-se (muito já se interroga Pessanha!) sobre qual a cicatriz que *numa agitação dolorosa* distende as suas *asistas* ao ouvir, desatento, a parlenda de uma viola chinesa (dialéctica pessoana da atenção-desatenção, consciência-inconsciência); fala-nos numa série de *não-sei-porquês* evocados por uma *voz débil* — e bem sabemos a recorrência no discípulo dessa voz anónima, válida em si mesma, mais real, dir-se-ia, que o próprio ser humano que a profere. Podemos, portanto, concluir que a temática do nosso único simbolista verdadeiro é já, em gestação adiantada, a do nosso melhor poeta *modernista*. Vejamos como, enfrentada na sua concretização (por vezes, superação) estilística, ela se revela em certos aspectos mais evoluída do precursor do que no seu aprendiz e futuro mestre de poetas.

Embora diminuta, a obra poética de Camilo Pessanha é uma das mais organicamente elaboradas e significativamente precursoras da história da poesia portuguesa. Os sonetos, em número de 22, constituem o núcleo dessa obra; três agrupam-se no tríptico *Caminho*, cuja primeira peça aliás nos parece desgarrada das duas restantes; há ainda dois dípticos, um dos quais, *Vênus*, também não parece muito consequente, pois o primeiro soneto desse díptico emparelhar-se-ia melhor com o que o precede na 2.ª edição *Esvelta surge! vem das águas, nua*. Este

último traça a imagem de Vénus Anadiómena e remata num tom eufórico; ora o designado como *Vénus I* dilui tal euforia, apresentando como que o regresso da beleza feminina à dissolução das origens, sob a imagem de uma espécie de Ofélia afogada, a boiar meio decomposta na água, símbolo fluídico do caos originário e final da vida e da beleza. Este escasso conjunto de sonetos representa porventura, só por si, o maior renovo de tal forma estrófica desde o Renascimento.

Com efeito, o soneto renascentista era em geral o molde onde se vazava uma inferência lógica extremamente densa e bem formalizada. Há, em regra, uma premissa maior (categórica, condicional ou disjuntiva, tanto faz), ou então, e dialeticamente, uma tese, que se expõe de um modo mais ou menos extenso desde o primeiro quarteto até, quase sempre, ao final do segundo; segue-se a premissa menor, ou então antítese, que se situa, em geral, entre o segundo quarteto e o primeiro terceto; e a conclusão ou síntese, normalmente constituída por uma revelação, surpresa, paradoxo, de qualquer modo um achado para o qual se engehou formalmente todo o antecedente lógico, protelando-se tanto quanto possível para a última estância, o último verso, a última frase o conhecimento cabal dessa consequência premeditada. Quando Antero de Quental, inspirado por João de Deus, reinicia a carreira do soneto depois do interregno romântico, mantém o esquema clássico do soneto como breve corrida em três fases de aceleração para um fecho dourado formalmente lógico. Ora, como veremos, o estilo proposicional de Pessanha foge, quanto possível, da asserção lógica para a interrogação, a exclamação, a reticência, a pura indigitação de coisas, ou melhor, de qualidades. A ênfase continua a preponderar no desfecho, mas é, por assim dizer, da natureza de uma *coda* musical e não de um consequente lógico.

Quanto às restantes formas versificatórias, é de notar, além de uma variedade notável em relação ao número de poesias, o predomínio, oposto à norma verlaineara, do verso de quantidade par de sílabas (hexa, octo, deca e dodecassílabo) e, facto surpreendente, a ausência do verso popular de redondilha maior (a redondilha é o seu único verso ímpar, por sinal trabalhado com especial frequência e destreza).

Sob o ponto de vista prosódico, a mais notável particularidade de pode assim resumir-se: Pessanha conta-se entre os raros

nostros: poetas cujo ritmo não está apenas paulado segundo os preceitos que desde o século XVI tradicionalmente definem o verso português: o isossilabismo, ou número prefixo de sílabas, a rima e a obrigatoriedade de alguns acentos tónicos, por vezes reforçados com cesura. Há composições deste poeta redutíveis a esquemas quantitativos regulares, isto é, a quadros fixos de distribuição de sílabas tónicas e átonas. Para não enfiadar o leitor corrente com longas explicações, limitar-nos-emos a dois casos exemplificativos: o de uma pequena poesia constituída por três tercetos de hexassílabos, e o de um soneto decaassilábico. O primeiro exemplo é de tal modo óbvio que quase bastará pôr lado a lado a poesia e o esquema das suas sílabas tónicas e átonas, as primeiras representadas pelo sinal — e as secundas por u:

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

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

Porque entristeço assim?... u-u- u-
Não era ela, mas sim u-u- u-
(O que eu quis abraçar). u- u-u-

A hora do jardim... u- u-u-
O aroma de jasmim... u- u-u-
A onda do luar... u- u-u-

Repare-se que, à base de um mesmo ritmo, o terceto final modula de um tom saudoso para um tom meramente sonhador os mesmos motivos verbais do primeiro terceto: em terminologia quantitativa, cada verso em questão reduz-se a um pé jámbico (u-) seguido de um pean quarto (uuu-). O segundo terceto trata nos versos iniciais o tema do consequimento eufórico a que corresponde um esquema específico de triplo jámbico, mas o seu verso final reconduz-nos, rítmica e verbalmente, ao tema

saudade-sonho. O terceiro terceto, mais variado, parece passar por três tonalidades no ritmo (como na expressão verbal) dos sucessivos versos: o da tristeza (péan quarto e jambo), o da decepção (duplo anapesto, uu-) e o tema de fundo da poesia, o da saudade-sonho.

O segundo exemplo a apresentar é o do soneto *Imagens que passais*, que também transcreveremos com o esquema prosódico ao lado:

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 dos meus dedos incertos,
 — Estranha sombra em movimentos vão.

A mais imediata constatação a fazer por este esquema é a não-obediência de cinco versos (2.º, 7.º, 10.º, 11.º, 13.º) às regras tradicionais de acentuação do decassílabo heróico ou sáfico. No entanto a impressão rítmica global da poesia é mais do que satisfatória: para isso contribuem, não apenas as suas estruturas de articulação fonemática, imagens e pensamento, mas também as frequentes mudanças de ritmo de uns versos para outros e a percepção de que tais mudanças estão bem adequadas ao devir do tom emotivo. Não intentaremos uma análise minuciosa (a análise formal da poesia de Pessanha já foi de resto feita com minúcia por Ester de Lemos). Limitemo-nos a duas verificações. Primeira verificação: os versos 7.º, 10.º e 13.º obedecem à acentuação que na *Idade Média* (Dante inclusive) predominava

no decassílabo (4.ª e 7.ª sílaba acentuadas, em vez da 4.ª e 8.ª do decassílabo sáfico); mas, mais ainda, esses três versos decompõem-se nitidamente em duas partes cada, uma de ritmo jámbico (u-) e outra de anapesto (uu-), e a primeira parte, jámbica, mais lenta, corresponde à indignação de uma coisa (*vago medo*, *espelho inútil*, *flexão casual*), ao passo que a segunda parte, anapéstica, mais rápida, devido ao predomínio das sílabas átonas sobre as tónicas, corresponde a sugestões de maior vivacidade, acção ou movimento das coisas indigitadas. Segunda verificação: os dois restantes versos irregulares, o 2.º e o 11.º, são constituídos por um péan quarto (uuu-) intercalado entre dois anapestos (uu-), o que lhes imprime uma aceleração rítmica na secção média, aquela que, precisamente, nos aparece animada por uma pergunta ou sugestão de pluralidade enumerativa, inserta entre alusões a coisas que se desejaria manter fixas ou a coisas monotonamente áridas. Tudo, em suma, se passa como se o ritmo fosse elaborado, não tanto em obediência a regras métricas prefixas, como em função de necessidades expressivas afectando a prosódia de cada verso e de cada secção ou subunidade expressiva do verso.

A primeira poesia integralmente transcrita, *Se andava no jardim*, permite ainda exemplificar a concentração de factores rítmicos diferentes. Assim, a repetição modulada. É frequente em Pessanha o uso de processos repetitivos, mas nunca a repetição se faz de modo mecânico, isto é, sem um elemento de variedade na repetição. O último terceto da composição mencionada repete as palavras de rima do primeiro, mas variando tudo o mais; entre o segundo e o terceiro verso do primeiro terceto há incontestável paralelismo frásico, mas modulado pela hábil alternância das partículas exclamativas *que* e *tão*; a rima dos dois versos iniciais é mais do que consonante, é quase paronímica (*jardim* e *jasmim*, palavras aliás da mesma esfera semântica, diferem apenas pelas consoantes internas) e toda a composição parece dominada pela rima em *im* (véiculo de uma sugestão permanente de cheiro a *jasmim*), mas tal repetição está contrapesada por estes dois factores: a rima em *ar* reforçada pela sua posição final e a variedade de enlaces e pausas sintácticas de estrofe para estrofe: exclamações, paragem entre as estrofes iniciais, indigitação por *eis*, pergunta, aclaramento parentético, reticências.

Pessanha recorre de fito feito, como os decadentes, à aliteração e à rima interna, sendo todavia de sublinhar que esses recursos assumem sempre na sua poesia uma nítida motivação complexa. É o que salta logo à vista de frases como: *flauta flebil; da minha vinha o vinho acidulado e fresco; rojam-se cobras pelas velhas lágaeas*. Mais requintado, porém, é o uso conjunto da alteração e da paronímia quando ele converge num efeito já previsto e até teorizado por Verlaine: *Il faut aussi que tu n'aïlles point / choisir tes mots sans quelque méprise: / rien de plus cher que la chanson grise / où l'Indécis au Précis se joint*. É, por exemplo, o caso da impressão de lassa perplexidade subjectiva e de vaga complicação objectiva trazida à caracterização de certo dia passado pela repetição, pela alteração de 11, pela paronímia e copulação negligente de *teoremas e teorías* em: *tão lúcido... tão pálido... tão lúcido!... / difuso de teoremas, de teorías*. É, ainda, o caso da mesma alteração de 11 e da semelhança quase anagramática de *alabastos e balauústres* em: *Trémulos astros... / solidões lacustres... / — lemes e mastros... / e os alabastos / dos balauústres! Repare-se, por fim, na insinuação de timbre anasalado de uma viola chinesa desalentadamente ouvida em: Ao longo da viola morosa / vai adormecendo a parlenda / sem que amadorrado ou atenda / a lengalenga fastidiosa*.

Passemos agora ao domínio do vocabulário, para, resumidamente, vermos as características mais notáveis. Primeiro, o facto de um certo léxico de fundo erudito, a que já aludimos, se compensar quase sempre pelo seu insubstituível e original ajustamento na frase, evitando palavras desbotadas ou carregadas de sentimentalismo e mobilizando preciosas *correspondências*, no sentido baudelaireano do termo: o meu jardim *exíguo*; sereno como um *pélagos* quieto; furor cruel e *simiesco*; quão delicada te *osculou* num dedo; do *imo* da folhagem; cheiro de *junquinhos* vivo e *agro*; quem *poluiu* os meus lençóis de linho. Se quisermos considerar um efeito lexical cumulativo basta atentar na inexcédível adequação dos diminutivos no soneto *Singra o navio* e dos termos em itálico no seguinte trecho: *Pútrido* o ventre, azul e *aglutinoso* / que a onda, *crassa*, num *balanço alaga* / e *reflui* (um olfacto que se embriaga) / como em um sorvo, *múrmura* de gozo. Não percamos o ensejo de notar que a densidade de muitas das melhores imagens e frases de Pessanha resulta do cunho simples, bucólico, do vocabulário

nelas usado: *vinho* é um dos seus predilectos símbolos (aproximado no mais saudosamente bucólico dos seus sonetos de *lenha, lençóis de linho, uma mesa mera tábua de pinho, lume, a velha casa nova, os casais da aldeia*); *olhos ardidos; silva doida; asita fofa; morre-me a boca por beijar a tua* — são amostras deste lado da sua estética lexical.

Mas o mais extraordinário quanto aos usos vocabulares do poeta consiste na arte de compor, como em pintura se diria, os valores, isto é, de iluminar reciprocamente as palavras pela sua simples proximidade. Por exemplo, no referido soneto bucólico, em que este processo mallarméano tanto se salienta, a expressão *os meus lençóis de linho* reforça a impressão de candidez parafraseando-se no verso seguinte sob a forma de *meus tão castos lençóis*, e, mais adiante, ao falar-se em *dos meus ossos o lume a extinguir-se* breve prepara-se a imagem do *lar*, ou lareira, que surge no verso imediato; em outro e admirável soneto, *Floriram por engano as rosas bravas*, a expressão *caí nupcial a neve*, a alusão a *rosas, a pétalas*, ao esparzir de *quanta flor, ao véu de noivado* — acabam por fundir numa tonalidade única a visão de um casamento, de um nevão, de um desfolhar outonal, de um branquear dos cabelos, de um Inverno, uma velhice, um mármore sepulcral iminentes, coisas que o conhecimento biográfico do poeta ainda mais subtiliza e dramatiza: trata-se da saudade de casamento que ele teria desejado mas se não fez, trata-se da saudade de um *presente irreal* com saudades tacitamente compartilhadas a dois, trata-se da saudade de uma doçura amarga do envelhecimento em companhia conjugal que Pessanha não conheceria nunca, resignado ao amor mercenário e aos solitários, mórvidos prazeres do ópio.

A estilística simbolista da juntura vocabular apresenta ainda outras facetas neste poeta que seria desproporcionado estudar aqui de modo deído. Limitemo-nos a reparar que um dos seus sonetos, *Fonógrafo*, é uma montagem experimental de sinestésias, sobretudo visuais e olfactivas, estimuladas por uma sucessão de gravações sonoras: e que uma poesia justamente célebre, *Chorai arcadas / do violoncelo*, obedece claramente a uma organização temática de inspiração musical e verlaineana, ABC, reduzindo-se todo o seu significado a uma modulação, através de sucessivos motivos ou imagens, entre dois temas: o tema da catástrofe e emoção convulsa em pleno auge (início e

remate da composição) e o tema das ruínas, do destroço mineralizado, árido, marmóreo, que se vai impondo através das três estâncias intermédias, até à convulsão ou despedaçamento final, no *Da Capo* musical incompleto do primeiro tema.

Terminemos com um relance aos meios estilísticos de ordem morfosintáctica e ao seu principal alcance. Este alcance consiste em reduzir ao mínimo a necessidade de asserção e enlace raciocinante. Trata-se de uma tendência fundamental do simbolismo para a qual Pessanha encontrou semelhanças na poesia elegíaca chinesa das dinastias Ming e Tang, de que traduziu vários espécimes e onde notou a supressão de *todas as palavras designativas das relações lógicas*. O fenomenismo que referimos na temática deste poeta acusa-se com efeito em numerosos estígrmas morfosintácticos, tais como a predilecção pelo giro *não sei (se... ou que...)*; e como o gosto do conjuntivo optativo (*trouxesse-o o mar de rojo; amores te bafejem*). Este optativo surge despidido da ênfase de qualquer partícula do tipo de *oxalá*, e numa poesia particularmente nihilista a frase *que ninguém te ame* refunde-se em *ninguém que te chame*, um achado de expressão negativista para o desalento céptico. Na ordem frásica, Pessanha tira partido das inversões usuais do verso no sentido de antepor as qualidades às coisas, as circunstâncias às acções, as coisas às acções, o que quer dizer que, na sua poesia, o nexó dinâmico e a realidade material e essencial se some, quanto possível, sob a mera constatação da aparência qualitativa ou circunstancial. Esta poesia mostra, e sobretudo nem assevera. Omite-se frequentemente o predicado, e sobretudo o verbo *ser*, isto é, a cópula de asserção predicativa, substituído por exclamações, reticências ou pela anteposição do adjectivo predicativo ao sujeito (*glaucos, frouxos tons adormecidos; Na orgia, ao longe, que em clareões cintila / e os lábios, brana, do carmin desflora...* — repare-se na ordenação dos complementos e qualificações, segundo um critério de importância imaginífica em que o principal predicado fica relegado ao último lugar; *em ruína, a casa nova; ligeira a sala; cóncavas, as velas; a mesa de eu ceiar* — determinativo verbal que, muito ao gosto futuro de Fernando Pessoa, supre uma oração relativa, *onde eu ceava*).

A sintaxe do adjectivo, expressão da mera aparência qualitativa, é de um particular interesse neste poeta, pelas dificuldades ou complexidades analíticas que subentende.

Alguns exemplos: *caí nupcial a neve* (função cumulativamente predicativa e comparativa, cheia de subentendidos); *curso silente de juncais* (repare-se na densidade significativa do complemento determinativo *de juncais*, que afecta o adjectivo *silente*); *saram, frescos, meus olhos ardidos* (*frescos* exprime uma qualidade consecutiva à acção de *sarar*); *reflectir-te virgem a serena imagem* (*virgem* funciona, simultaneamente, como nome predicativo do complemento directo e do indirecto, funções cumulativas, e a última não registada nas gramáticas).

Este primado da qualidade ou circunstância fenoménicas, esta relegação dos elementos assertóricos, relacionais e até substantivantes tem ainda que ver com uma outra tendência sintacticamente verificável; a fuga à enunciação objectiva, a máxima subjectivação de quanto se diz. Como norma, nenhum enunciado, nenhum período sintáctico se desdobra num desenvolvimento unilinear. Já apontámos um anacoluto logo no primeiro soneto conhecido. Além da frequência do anacoluto, há a da suspensão reticente e assimétrica de construção, a da mudança de atitude ou modo psíquico representada pelo travessão (mudança, por exemplo, da enunciação para a pergunta ou exclamação), e a da incisão parentética (*Viga uma flor... / Poes-lhe um dedo, ei-la murcha na haste; Ao meu coração um peso de ferro... Lançá-lo ao mar...; A hidra torpe!... Que a estrangulo!... Esmago-a!*). É indispensável a cada passo o subentendimento da mudança de atitude psíquica no autor, de saltos no tempo, no espaço, na esfera de relações consideradas. Uma poesia principia assim: *Porque o melhor, enfim...* — pressupondo todo um discurso anterior não referido. A apóstrofe e a interrogação abundam, mas a maior parte das vezes nada têm de oratório, como acontece noutros autores, sobretudo românticos; pe: o contrário, Pessanha utiliza-as como processos de evitar a asserção, de tudo apresentar como apenas decorrido numa subjectividade decepcionada e perplexa (*Castelos doidos! Tão cedo caístes!... / Onde vamos, alheio o pensamento, de mãos dadas?*) Repare-se como a interrogação e a apóstrofe, através de um diálogo subentendido, colaboram no tom íntimo, discreto, dubitativo deste desfecho da poesia dirigida à *Voz flébil que passas. Dir-se-ia que rezas. / Murmuras baixinho / não sei que tristezas...* // — *Ser teu companheiro? Não sei o caminho. / Eu sou estrangeiro.* // — *Passados amores? — Animas-te, dizes / não sei*

que terrores...// *Fraquinha, deliras/ — Projectos felizes? / Suspiras. Expiras.* Além disso, a apóstrofe, a interrogação, como a exclamação, as reticências, a elipse (sobretudo, já vimos, dos verbos) e várias outras incidências no fio do pensamento discursivo, servem-lhe para avivar e variar o ritmo sintáctico e para isolar e relevar uma ideia, distribuindo as imagens segundo a ordem mais oportuna (*Ó, vem de branco! do imo do arvoredo!; Teus olhos (que um momento poisam nos meus) como vão tristes!; Na orgia, ao longe, que em clareões cintila / e os lábios, branca, de carmin desflora.*).

Só uma interpretação superficial da poesia de Pessanha deixaria de reconhecer, na plasticidade e adequação destes meios estilísticos, uma concepção de vida sem dúvida pessimista, agnóstica, desistente, decadente, mas dinâmica e certa na medida em que se opõe ou substitui à inconsequente metafísica mecanicista do senso comum burguês oitocentista. Ester de Lemos, a quem se deve a mais minuciosa análise estilística do poeta, tem razão em apontar as implicações de filosofia bergsoniana, intuitionista, que desse estilo decorrem. Isso quer dizer que Pessanha acompanha de perto a evolução irracionalista da ideologia burguesa do seu tempo. No entanto, convém distinguir entre o intuitionismo filosófico, tal como Bergson o expõe, e aquele que está suposto na poesia simbolista e pós-simbolista. Embora tal poesia esteja datada na sua origem histórico-social por predilecções temáticas e inovações estilísticas — é perfeitamente assimilável, na sua medida de autenticidade, a uma sensibilidade realista, a um critério realista de apreciação. Exemplifiquemos com uma poesia há pouco integralmente transcrita: *Se andava no jardim*. O seu tema pode interpretar-se como sendo o de que o objecto da nossa aspiração nunca é o que julgamos ser; o objecto de uma aspiração nunca se recorta bem no que dele pensamos; esse objecto está sempre ligado às malhas de uma situação complexa, irrepetível e intelectualmente inapreensível em toda a sua riqueza de determinações.

Provavelmente, Pessanha, como a sua exegeta Ester de Lemos, interpretava esse tema de um modo idealista bergsonico: as intuições íntimas de plenitude, beleza, bem, etc., seriam sempre mais ricas do que os actos ou ideias a que conduzem. Mas isso não nos impede de interpretar e sentir o que lá está, no texto,

de um modo dialecticamente realista: as nossas aspirações tendem sempre para um objecto mais rico de qualidades do que nos parece a nós próprios; nós nunca prescindimos de realizar, por um lado, uma certa vivência de plenitude, por outro lado, o movimento ascendente para um grau de plenitude maior — e este poema impõe-nos o trânsito de um grau de consciência de plenitude a atingir para outro grau superior de consciência exigível. Esta interpretação realista, qualquer que fosse a intengão filosófica, ou superficialmente ideológica, do poeta, é a única consequente com o próprio facto de tal poesia ter sido produzida. Com efeito, esta poesia, exprimindo uma insatisfação, satisfaz-nos como poesia; satisfaz-nos exprimindo, superando uma insatisfação; satisfaz-nos sempre o acto de passar a um grau superior de consciência, a um grau superior de adequação à realidade, nem que o seu objecto envolva uma insatisfação.

Esta interpretação e fruição realista de uma poesia de Pessanha serve-nos como espécime de um movimento vasto de interpretação e critério valorativo. Poeta decadente, dir-se-á de Pessanha. Mas decadente em relação a quê? A uma cristalização histórica do senso comum. Diluindo os cristais do senso comum, revelando o carácter fluido, fugaz, multirrelacional do mundo em que reagimos pela própria fluidez, fugacidade, ambiguidade das reacções subjectivas correspondentes, o seu fenomenismo, o seu tónus psíquico de decepcionado limitam o alcance da obra, mas não a invalidam. Objectar-se-á que o progresso representado por uma tal poesia não transcende o nível formal: léxico, junturas de palavras, sintaxe de seriação frásica, construção periodal, incidências subjectivas, discurso, ritmos prosódicos e articulatórios... Ora forma artística significa *acabamento* — acabamento de uma intengão ou força expressiva. Norteadado por uma concepção céptica de vida, esse acabamento é omissso em tudo o que respeita às possibilidades de se refazer o mundo ou de se refazerem as relações entre os homens que condicionam a acção humana sobre o mundo; por outras palavras, esse acabamento não refunde o sentido da concepção burguesa oitocentista de progresso, limita-se a negar qualquer ideal colectivo ou individual, salvo em algumas inconvinctas exortações passadistas. Todavia, como a poesia é inevitavelmente testemunho de um modo de acção humana, Camilo Pessanha dá forma a uma dialectica da percepção humana mais agudamente surpreendida

do que acontecia com os anteriores progressistas burgueses, a dialéctica que abrange as correspondências baudelaireanas. O soneto *Singra o navio*, por exemplo, assimila a *distância sem fim* que separa o poeta da *impeçável figura peregrina* da sua saudade — à distância que, na *fina transparência luminosa*, sob a *água plana*, o afasta dos minúsculos e mineralizados destroços de naufrágios. Mera analogia subjectiva? Mas, se subjectivamente a reconhecemos ou aceitamos, se nos fala à sensibilidade, se se não reduz a morto lugar-comum, é porque é também objectiva, embora ainda bruxuleantemente percebida.

Resta o problema de vir a conhecer-se mais adequadamente tal correspondência entre uma dimensão da memória e uma distância espacial de certo modo sentida — problema que a ciência ainda não resolve nem sequer formula em termos da sua especificidade. Outro soneto, muito semelhante na sua estrutura ao *Pont Mirabeau* de Guillaume Apollinaire, *Passou o Outono já, já torna o frio*, sobrepõe às *imagens das águas do rio, fugindo a dos cabelos dela, flutuando*, dos seus *olhos abertos e cismando*, das suas *mãos translúcidas e frias* — processo que o cinema depois utilizaria regularmente, sem a mesma sugestão de intermitência, tenuidade e recíproca fusão que a linguagem alcança, problematizando, dialectizando a percepção vulgar. Fernando Pessoa, vê-lo-emos, formulará esse problema num estilo mais abstracto, usando as imagens como simples exemplos de interdependência entre um passado rememorado (infância) e um presente rememorante (idade adulta saudosa), entre um espaço concreto sugerido e um outro espaço concreto que o sugere (o interior abrigado donde a chuva se ouve, e o exterior chuvoso donde se avista o vidro iluminado desse interior).

Em suma: Camilo Pessanha trás à poesia portuguesa toda a dinâmica até então insuspeitada do momento subjectivo no domínio da percepção, desarticulando as dimensões do espaço-tempo como dados mecanicamente exteriores, desarticulando a perspectiva puramente geométrica a que a descrição parnasiana obedece, mobilizando os modos afectivos de reacção à realidade sensorial. A poesia alcança, na expressão estilística concreta (e não sobretudo conceptual, como depois em Pessoa), a dialéctica das percepções ou imagens e de uma subjectividade individual; mas não pretende um realismo dialéctico, pois abstrai da dinâmica do momento objectivo da percepção, e, mesmo quanto

ao momento subjectivo, só o encara individualmente, abstraindo, na sua óptica, de toda a subjectividade social, a que por isso mesmo obedece (sob tal aspecto) de um modo passivo. Mestre de umas dadas formas de poesia, mestre até de outro mestre como Fernando Pessoa, seria inexacto chamar-lhe formalista, visto ter-se, em certa medida, consumado, ter criado formas, e portanto criado ou descoberto forças. O âmbito de tais forças é que nos pode parecer agora condicionado por dadas perspectivas históricas sociais.