

Camilo Pessanha: o ritmo como imagem

ANA MARGARIDA CHORA*

RESUMO: A poesia de Camilo Pessanha representa um Simbolismo muito peculiar, esteticamente ligado à sonoridade lírica, mais próximo dos simbolistas franceses, como Verlaine e Baudelaire, do que dos autores decadentistas, privilegiando o ritmo em detrimento da ideia, na linha do *Manifeste du Symbolisme* de Jean Moréas, de 1886.

Dividimos a nossa análise da poesia de Camilo Pessanha em quatro pontos fundamentais: o primeiro, referente à criação de imagens sonoras através do ritmo e questões do âmbito estilístico, correspondente a um Simbolismo preliminar; o segundo, que se relaciona com a criação metafórica dos sons; o nível seguinte, correspondente à saturação das metáforas, através de imagens que as esvaziam de sentido; e, por último, o nível ligado ao modo mais acabado do ritmo e do esgotamento da forma, cujo fim é a procura da beleza. No entanto, nesta busca Camilo Pessanha aproxima-se de imagens decadentistas, acabando por influenciar, assim, a geração modernista.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo; Decadentismo; *Belle Époque*; Poesia; Estética

O nome de Camilo Pessanha está relacionado com a poesia de um período estético de transição. Associamos o seu nome a poemas de forma melódica, audível, com uma carga referencial complexa e signos ambíguos.

Camilo Pessanha¹ foi representante de um Simbolismo peculiar, melodioso e difuso, que se aproximou mais da cadência compassada da *Belle Époque* do que da imagética decadentista de pendor obsessivo do fim do século XIX.

A 18 de Setembro de 1886, Jean Moréas

*Doutora em Literatura Comparada, investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (Universidade Nova de Lisboa), trabalhando em áreas como a Literatura Medieval, a Belle Époque e o Orientalismo. Publicou diversos artigos e os ensaios *Lancelot – do mito feérico ao herói redentor e Bocage e o Oriente*; em co-autoria com Daniel Pires, *As Chinelas de Abu-Casem* (tradução de Bocage) e *Bocage e o Sortilégio do Amor* (Camilo Castelo Branco). É também poeta (com três livros publicados) e artista.

Ph.D. in Comparative Literature. She is a researcher of the Institute for Literature and Tradition (New University of Lisbon), working on Medieval Literature, the Belle Époque and Orientalism. She has published several articles and the essays Lancelot – from fairy myth to redemption hero and Bocage and the Orient; with Daniel Pires, Abu Casem's Slippers (translation of Bocage) and Bocage and the Spell of Love (Camilo Castelo Branco). She is also a poet (with three published books) and an artist.

lançara o «Manifeste du Symbolisme» no *Le Figaro, Supplément Littéraire*², definindo o ritmo como “Le Rythme: l’ancienne métrique avivée; un désordre savamment ordonné”, favorecendo, pois, o som em detrimento do significado da palavra, “car le caractère essentiel de l’art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu’à la concentration de l’Idée en soi”. Este era pois um Simbolismo que se diferenciava do Simbolismo imagético decadentista, privilegiando o significante sonoro e estilisticamente cadenciado, fundado no princípio do movimento audível da palavra, procedente de Paul Verlaine, cujo poema *Art Poétique*, de 1874, consagra como uma das regras da estética poética “De la musique avant toute chose”, preferindo simbolizar a poesia do ponto de vista do significante do que dogmatizá-la conceptualmente.

Os simbolistas franceses, intuitivos e metafísicos, pretendiam filiar-se esteticamente no Romantismo Alemão de Novalis³, Fichte⁴ e Schlegel⁵, que proclamava a personificação da poesia⁶ (que nada tem a ver com o individualismo e o sentimentalismo do Romantismo

TRIBUTO A CAMILO PESSANHA – 150 ANOS

francês). E, sendo a palavra limitada, sem expressividade própria, compete ao signo poético o valor do sentimento a desvendar⁷, protegendo-se, para tal, a liberdade rítmica.

Porém, na poesia de Camilo Pessanha, o ritmo não se cinge a escolhas métricas melódicas nem a aliterações convergentes na motivação do signo (se bem que as haja e sejam as mais estudadas). O que nos parece diferenciador em Camilo Pessanha é a utilização da imagem rítmica, ou seja, a metáfora da musicalidade⁸.

Por um lado, a poesia de Camilo Pessanha vincula-se ao vocalismo de Rimbaud⁹, absorvendo a sinopsia quase teórica desenvolvida por este poeta francês, legitimando, por outro lado, a “arte pela arte” de Mallarmé¹⁰, a melancolia imagética de Baudelaire¹¹ e a libertação da linguagem poética (e consequente demarcação relativamente ao conceito de “literatura”) de Verlaine¹², tendo este exercido particular influência no Simbolismo português¹³.

Numa primeira instância, o Simbolismo de Rimbaud entra numa correlação entre significante sonoro e significado referencial (como no emblemático poema em que aproxima os sons a cores), já que as palavras por si são signos imotivados, não exprimindo emoções, tal como defendeu Ribot¹⁴ na obra *Logique des Sentiments*¹⁵, da mesma forma que os sons, afirmou o compositor Berlioz¹⁶, também não traduzem ideias, como recordou Bettencourt-Rodrigues¹⁷ na obra *Por Estradas e Atalhos*¹⁸ (1931), havendo palavras que valem não pelo conceito que encerram, mas apenas pela sua sonoridade lírica: “os versos são uma melodia que nos embala, antes de serem uma imagem que nos encanta. Há palavras que valem, não pelo objecto que designam, mas que são majestosas solenes por um simples efeito de sonoridade”¹⁹. Por isso é que, acrescentemos, os Simbolistas viram a necessidade de motivar a poesia.

Bettencourt-Rodrigues, analisando a sonoridade, recorda Ludovic Dugas²⁰, filósofo que, na linha de Leibniz²¹ nos *Nouveaux Essais sur l’Entendement Humain*, de 1704, estudou o “psitacismo”, perturbação que consiste na repetição mecânica de palavras sem ter em conta o seu significado, ou uso de palavras vazias de sentido²². Leibniz afirmara que “quand nous ne les envisageons point, nos pensées et nos raisonnements contraires au sentiment, sont une espèce de *psittacisme*, qui ne fournit rien pour le présent à l’esprit”²³. Dugas, inclusivamente, atestava que “Les vers sont un chant qui nous berce avant d’être, et souvent sans être, une

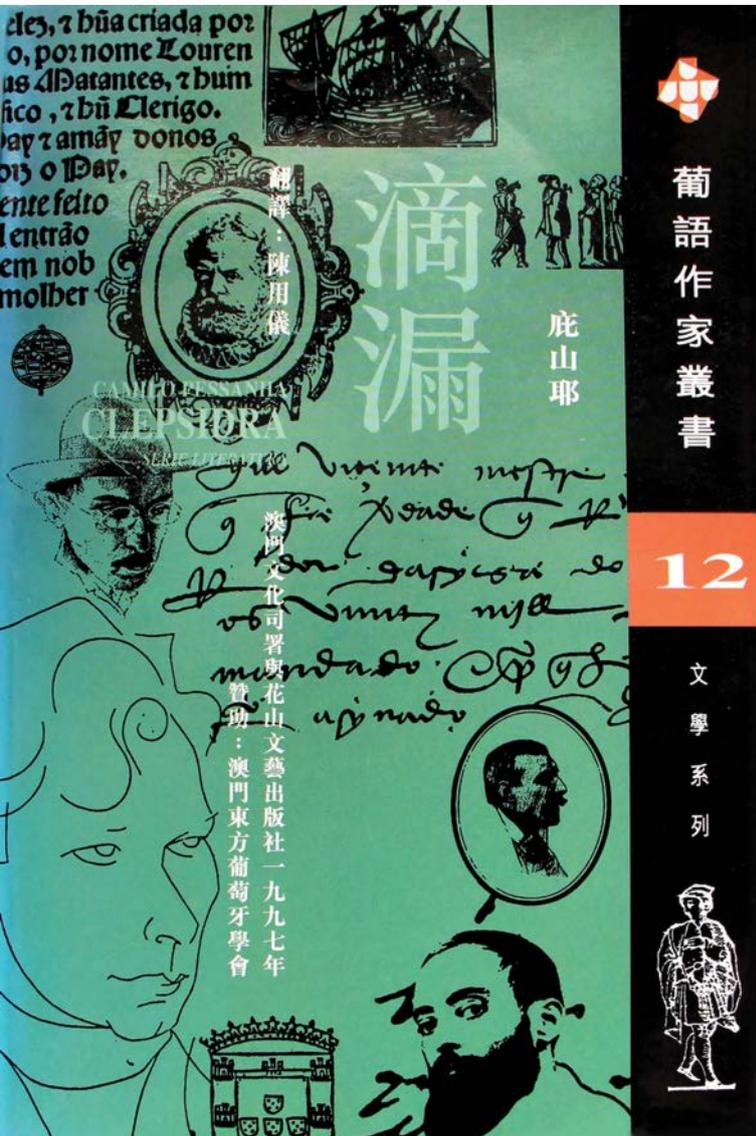
image qui nous charme”²⁴, distinguindo a obsessão das palavras e a das ideias em poesia: “On se laisse charmer par un *tour de phrase* autant et plus que par un mot on apprécie le flux de paroles autant que les paroles mêmes. On aime à entendre bruire le ronron des phrases”²⁵.

Os simbolistas aperceberam-se da distinção entre a imagem acústica e a imagem referencial, bem como da transformação da imagem-ideia em imagem-signo. A linguagem limita as ideias. Mas as palavras também se esvaziam de sentido à força da sua utilização. Tendo noção disso, Camilo Pessanha “esvaziou-as”, para que o ritmo fosse além dos limites da linguagem.

Tem-se pensado que a poesia de Camilo Pessanha é ritmo em detrimento do valor simbólico da linguagem, ou significante que dilui o significado. Porém, Camilo Pessanha vai muito além da depuração física dos sons para os desprover de sentido e prestigiar o lado inefável da matéria, atingindo o plano da “vibração”. Isto, só por si, corresponde à criação de imagens acústicas. Todavia, o poeta chega à criação metafórica dos sons, no plano do pensamento, tendo-se inclusivamente inspirado em Baudelaire na escolha do título *Clepsidra* para a sua obra.

Podemos, pois, na nossa análise, distinguir quatro níveis poéticos em Camilo Pessanha. O primeiro nível consiste na criação de imagens sonoras através do ritmo e sugestões também elas eufónicas (aliterações, anáforas e figuras de som, repetições, rimas...), coincidente com um Simbolismo preliminar, cujo objecto não é a ideia em si. O segundo nível, por sua vez, ultrapassa o Simbolismo inaugural, procedendo à criação metafórica dos sons, no âmbito do pensamento (metáfora, imagens que condizem com sons, tais como a flauta, o tambor, o correr da água...). O terceiro nível une-se à saturação das formas (metafóricas) através de imagens que as escoam de sentido (nomeadamente o corpo de mármore, a esfericidade, enfim, tudo o que tem a ver com a forma). O quarto nível equivale à esfera da “vibração” cromática, que se assemelha ao modo mais acabado do ritmo, do esgotamento da forma e da totalização do significante: procurar a beleza e atingi-la, aniquilando o sujeito, que não é mais do que matéria. O sujeito poético degasta-se em prol das imagens, surgindo aqui uma perspectiva decadentista, que parte da sinopsia (ou visão colorida), da sinestesia e da hipotipose cromática. Aqui, sim, encontramos o puro ritmo e não no primeiro nível que referimos. O sujeito poético torna-se ele próprio matéria excedentária desse sistema simbolista, o que causa todo o seu sofrimento.

TRIBUTE TO CAMILO PESSANHA – 150 YEARS



Camilo Pessanha, *Clepsidra* (apresentação de Daniel Pires, tradução de Chen Yongyi), Macau, Instituto Português do Oriente, 1997.

As imagens deixam de significar a partir do momento em que desistem de estabelecer-se quanto a uma representação de significação, transpõem essa conexão com o significado e passam a estabelecer-se quanto ao som (significante). As imagens têm de estar sempre em sintonia com algum conceito. No entanto, estar em consonância com o significante é que desencadeia a relação de som e sentido, através da linguagem para a exceder, ou seja, a metáfora, que é uma transposição de sentido.

1. SONORIDADES SIMBÓLICAS

O primeiro nível, o da criação de imagens acústicas através do ritmo e respectivas sugestões, explora várias cadências idênticas, repetindo-as em assonâncias nasais, em poemas como “Anémons, hidrângeas / Silindras” (de «No claustro de Celas»), e aliteraões cujas estruturas consonantais valem pela totalidade sonante de fricativas, como “A flauta flébil” (em «Ao longe os barcos de flores»), ou consoantes líquidas e vibrantes, como em «Violoncelo», que imitam as sonoridades monótonas e desoladas dos instrumentos evocados:

“Trémulos astros,
Soidões lacustres...
– Lemes e mastros...
E os alabastros
Dos balaústres!”

São sons redundantes que evocam tristeza e nostalgia, no fechamento afectivo do sujeito poético. A própria rima representa um esquema entediante reiterado, circunscrito às apreensões do sujeito da enunciação.

2. FIGURAÇÕES SONORAS

Como se o plano fonético não satisfizesse senão a decoração audível, Camilo Pessanha opta pela criação metafórica dos sons, utilizando um complexo semântico vinculado ao imaginário musical, interpretado como uma orquestração figurativa. O desgosto e a amargura surgem associados a instrumentos solitários: a flauta, em «Ao longe os barcos de flores» (“Só, incessante, um som de flauta chora” (...) “A flauta flébil...”), o violoncelo do poema homónimo (“Chorai arcadas / Do violoncelo! / Convulsionadas”) e a «Viola chinesa» (“Ao longo da viola amorosa / Vai adormecendo a parlenda”) denunciam o isolamento do conjunto, onde poderia haver felicidade: “E a orquestra? E os beijos?” (em «Ao longe os barcos de flores»), “Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas / Quebrou-se agora orvalhada e velada. / Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!” (poema «Fonógrafo»), passando pelo alienado ritmo inerente ao tambor em «Rufando apressado» (“Garboso, o tambor / Avança em redor / Do campo de amor...”).

Em «Voz débil que passas», é o instrumento

TRIBUTO A CAMILO PESSANHA – 150 ANOS

humano a revelação da melancolia:

“Suspiras ou falas?
Porque é o gemido,
O sopro que exalas?
Dir-se-ia que rezas.
Murmuras baixinho
Não sei que tristezas...”

A voz sozinha, “Perdida voz que de entre as mais se exila”(«Ao longe os barcos de flores»), traduz um estado de desalento, como em «Crepuscular»: “Há no ambiente um murmúrio de queixume, / De desejos de amor, d’ais comprimidos...”. Mas neste momento, como em «Fonógrafo», “Muda o registo, eis uma barcarola: / Lírios, lírios, águas do rio, a lua...”.

Dada a instabilidade, é preferível o silêncio do sujeito poético (“Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!”, em «Inscrição») e da paisagem, como “E sobre nós cai nupcial a neve, / Surda, em triunfo (...)” (em «Floriram por engano as rosas bravas»). Mas o registo “Muda outra vez: gorjeios, estribilhos / Dum clarim de oiro o cheiro de junquinhos” (em «Fonógrafo»).

Os sentidos são, pois, estimulados ou adormecidos. Em «Fez-nos bem, muito bem, esta demora», “Este vinho, mais virgem do que a aurora” torna-se a imagem desconstruída de outro poema, «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho»:

“A mesa de eu cear, tábua tosca de pinho?
E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?
– Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...”

O aroma e o sabor (“Sente-se esmorecer como um perfume”, em «Crepuscular» ou “O aroma de jasmim...” em «Se andava no jardim») desvanecem e, talvez por isso, haja uma necessidade de negação dos sentidos, como em:

“Porque o melhor, enfim,
É não ouvir nem ver...
Passarem sobre mim
E nada me doer!”

3. PLANO SENSITIVO

O excesso de imagens acústicas e, posteriormente, sensitivas, conduz, num terceiro nível, a uma inevitável

saturação das formas metafóricas do real. Trata-se de uma apreensão sensitiva do concreto, influenciada por Baudelaire, que começa por desafiar o equilíbrio térmico, inicialmente esperançoso: “Quando voltei encontrei os meus passos / Ainda frescos sobre a húmida areia”, diz o poeta no poema com o mesmo incipit. As “(...) pétalas, de leve / Juncando o chão, na acrópole de gelos...”, em «Floriram por engano as rosas bravas», anunciam o “Álgido inverno! Oblíquo o sol, gelado...” de «Passou o outono já, já torna o frio...». Mas esse estado revela a solidão: “É no monte escabroso, solitário. / Corta os pés como a rocha dum calvário” (em «Encontraste-me um dia no caminho»). A desolação acaba por corroer o sujeito poético (“Foi um dia de inúteis agonias. / Dia de sol, inundado de sol”, no poema com o mesmo *incipit*), cujo coração deflagra, como no poema «O meu coração desce»:

“O meu coração desce,
Um balão apagado...
Melhor fora que ardesse,
Nas trevas, incendiado.”

Consternado, o sujeito poético revela algum arrependimento e, sobretudo, desesperança (“A cinza arrefeceu sobre o brasido” em «Ó meu coração, torna para trás»). As cinzas tornam-se viscosas, liquidificando-se à medida da sua prostração e desânimo. Como notou Jacinto do Prado Coelho²⁶, o poeta, além de melancólico, à semelhança de Verlaine, consome-se em imagens vazias (“Meus olhos apagados, / Vede a água cair”, em «Água morrente», “Às águas da torrente / Já tão longe passadas”, em «Porque o melhor, enfim»). A água²⁷ é um espelho do passado petrificado no presente, perturbando o sujeito poético (“A hidra torpe!... Que a estrangulo... Esmago-a / De encontro à rocha (...)”, do poema «Esvelta surge! Vem das águas, nua»), que tenta, em vão, dissipá-lo.

Porém, essa luta revela-se mal sucedida, gerando apenas desgaste. O estado líquido solidifica no presente, em texturas que ostentam o padecimento e a tortura de “Meus pobres pés dorir, / Já roxos dos espinhos” (do poema «Depois das bodas de oiro»), pois “É longe, é muito longe, há muito espinho!” (em «Caminho») e a “areia fina”, os “Seixinhos da mais alva porcelana”, as “Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...” (de «Singra o navio. Sob a água clara») são o retrato da Morte, como no poema «Porque o melhor, enfim»:

TRIBUTE TO CAMILO PESSANHA – 150 YEARS

“(…)
E eu dormindo um sono
Debaixo duma pedra.

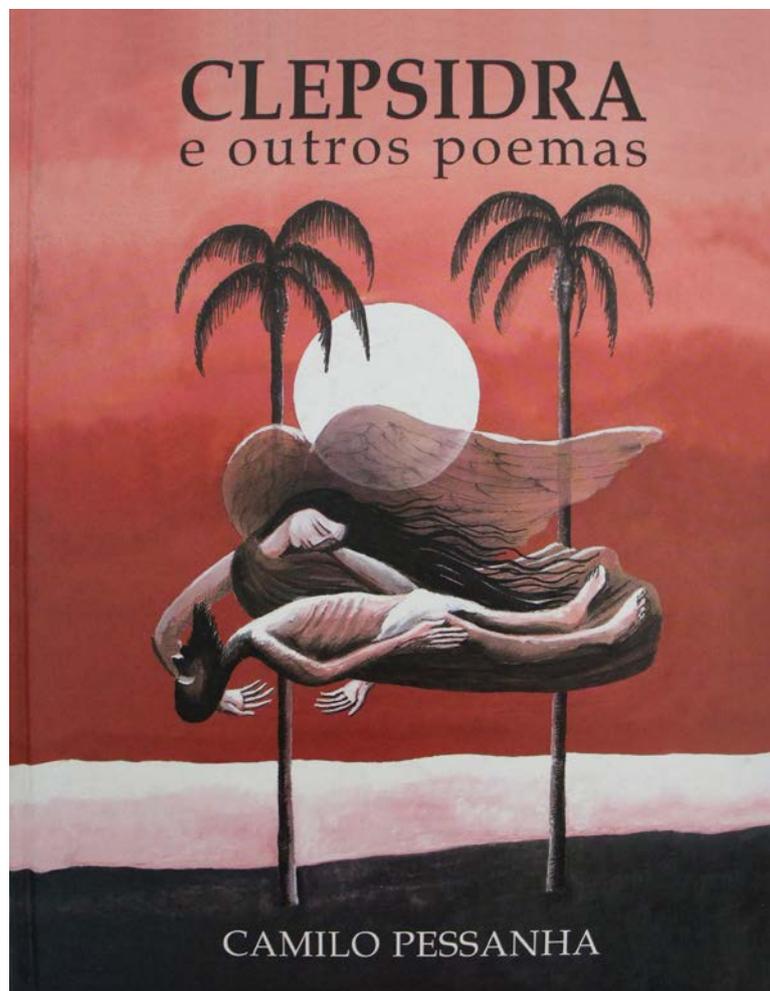
Melhor até se o acaso
O leito me reserva
No prado extenso e raso
Apenas sob a erva”

Trata-se de uma paisagem que tem uma tranquilidade tumular, votada ao esquecimento: “Quando a erva alastrar com o olvido” (no poema «Em um retrato»), “No claustro agora viçam as ortigas, / Rojam-se cobras pelas velhas lájeas” (em «No claustro de Celas»), surgem pedras sepulcrais frias outrora vislumbradas nalgum afecto da “Aridez de sucessivos desertos...” (poema «Imagens que passais pela retina»), uma diferente textura a misturar-se com o aroma de uma “Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso” (em «Foi um dia de inúteis agonias»). Agora, porém, “Esfriou sobre o mármore correcto / Desse entreaberto lábio gelado...” (poema «Estátua»), o “mármore anatómico” (de «Madalena»), “Desse lábio de mármore, discreto, / Severo como um túmulo fechado” (em «Estátua»). A morte metamorfoseia tudo, mas sugere uma nova vida: “O barro que em quimera modelaste / Quebrou-se-te nas mãos. Viça uma flor...” (em «Olvido»).

4. DO RITMO À IMAGEM

A integridade do significante é finalmente atingida no âmbito da imagem, situando-se na vibração cromática, sugestiva dos pensamentos e sentimentos do poeta. A visão deste parte do que é vital e contínuo. “Tudo verde, verde, a perder de vista”, diz no poema «Depois da luta e depois da conquista». A cor vegetal é viçosa no elenco das verduras que indiciam a intensidade e o vigor, como os “folhedos tenros”, a “colina”, os “ramos”, a “silva”, a “haste”, a “folhagem”, o “arvoredo” do poema «Desce em folhedos tenros a colina», assim como a “Esmeralda viva do Canal” (de «Nesgas agudas do areal») ou “o seu cabelo verde” (do poema «Vénus»).

São partes de um ambiente fresco e umbroso. Porém, depressa o verdor se converte em “Em glaucos, frouxos tons adormecidos” no poema «Desce em folhedos tenros a colina». Breve e fugaz, tudo o que é enérgico e vivo se dissolve no vestígio da cor ou na sua



Clepsidra e Outros Poemas (edição de Daniel Pires; ilustrações de Rui Campo Matos), s.l., Livros Horizonte, 2006.

própria negação. O cenário torna-se despigmentado e translúcido, à medida que as sinestésias representam a efemeridade dos elementos. As águas, símbolo da passagem do tempo (como “o correr da água na clepsidra” do poema «Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas»), são frias e estagnadas. No poema «Singra o navio. Sob a água clara», deparamos com uma “água plana” e uma “fria transparência luminosa”, reflexo de uma visão ilusória (“- Ó fúlgida visão, linda mentira!”), enquanto em «Floriram por engano as rosas bravas» a “acrópole de gelos” confirma a sensação algida do perecimento, já que o tempo é transitório e a “fugitiva hora” (em «Quando voltei encontrei os meus passos») torna os “olhos baços” ao sujeito poético, perdendo a “tua cor sadia, o teu sorriso terno...” (no poema «Não

TRIBUTO A CAMILO PESSANHA – 150 ANOS

sei se isto é amor. Procuo o teu olhar»).

A descoloração, sinónimo da incompletude, do que não se materializa e do término do tempo, é aludida através do branco, por elementos díspares da natureza, desde o “aljôfar” do poema «Desce em folhedos tenros a colina», a flores como as “Anémons, hidrângeas / Silindras” (de «E eis quanto resta do idílio acabado»), a camélia (“Alma de silfo, carne de camélia...” do poema «Desce em folhedos tenros a colina»), os “Lírios, lírios, águas do rio, a lua...” (de «Fonógrafo»). O branco é o da comunhão esperada. A alvura da neve que “cai nupcial”, do poema «Floriram por engano as rosas bravas», que está presente também nos “castos lençóis” (de «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho»), repete-se tanto no encontro fatal de “Tão branco o peito! para o expor à Morte...” (de «Esvelta surge! Vem das águas, nua»), como na união desejada de “Oh vem! De branco! Do imo do arvoredo!” («Desce em folhedos tenros a

colina») e de “Tão branca do luar!” («Se andava no jardim»).

No entanto, no momento em que o sujeito poético evoca as perdas e as ausências, o branco surge adornado de ouro, como nas “Longas teias de luar de lhama de oiro” (poema «Depois da luta e depois da conquista») e nas “(...) Côncavas as velas, / Cuja brancura, rútila de dia, / O luar dulcifica” (de «San Gabriel II / Vem conduzir as naus, as caravelas»).

É com o vermelho que se dá a cisão relativamente à visão do sujeito poético sobre o mundo. No poema «Branco e vermelho», o “branco deserto imenso” opõe-se às feridas dos escravos, cuja “dor humana” é pretexto para uma longa reflexão sobre o sofrimento e a morte, ponto de chegada para um novo recomeço (“Tudo vermelho em flor...”). Por sua vez, em «Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas», os “vermelhos de hemoptise / Represados clarões” são impelidos a parar de pensar (“Cessai de cogitar”). E o “carmim” irrompe da “escuridão tranquila” em que a “flauta chora”, em «Ao longe os barcos de flores».

É nesta constatação que os sentimentos do sujeito poético se cristalizam no azul, designadamente das “fulgurações” (do poema «Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas»). As imagens da “planície azul” (de «San Gabriel I»), do “campo azul” (de «Tatuagens complicadas do meu peito») e das “Ondas do azul oceano” (de «Roteiro da vida I») são efémeras e transformam-se, estanques, no “Pútrido o ventre, azul e aglutinoso” do poema «Vénus».

A vida cede sempre lugar à morte que, inerte, se matiza em malva²⁸, nas suas colorações temperamentais, desde o rosa (as “Conchinhas tenuemente cor-de-rosa” e as “Róseas unhinhas” do poema «Singra o navio. Sob a água clara» - indicando a distância e a partida, opondo-se ao encontro presente no “aljôfar cor-de-rosa viva!...” de «Desce em folhedos tenros a colina»), ao lilás, tonalidade do desengano e da estagnação (do “eflúvio de violetas” de «Fonógrafo», da “flor de lilás” de «Cristalizações salinas», do “campo das liliáceas” de «Choveu! E logo da terra humosa», bem como dos “pobres pés (...) / Já roxos dos espinhos” de «Depois das bodas de oiro»).

A cor malva ultrapassa, pois, em Camilo Pessanha, a “cor sentimental” definida por Oscar Wilde em *O Retrato de Dorian Gray*²⁹, associada à estética decadentista e aos matizes que se distinguiam do gosto burguês, como notou Huysmans em *À Rebours*³⁰. Para



O ritmo como imagem. Autor: Ana Chora; Desenho (tinta-da-China s/ papel), 2018.

TRIBUTE TO CAMILO PESSANHA – 150 YEARS

Camilo Pessanha, a cor arroxeadada é a do epílogo da vida, a cor da dor e da decomposição, de que inevitavelmente se forma o negro, a cor agonizante absoluta. No poema «Tenho sonhos cruéis; n'alma doente», o coração cobre-se “dum véu escuro!...”, à medida que a recordação cede lugar ao esquecimento: “Desce por fim sobre o meu coração / O olvido. Irrevocável. Absoluto. / Envolve-o grave como véu de luto” (no poema «Olvido»). A morte não é somente física. É a da imagem do que existia e se suprime da memória com a passagem do tempo. As águas que o simbolizam convergem para o “lago escuro onde termina / Vosso curso” (em «Imagens que passais pela retina»), da cor da solidão e do pranto da flauta (“Viúva, grácil, na escuridão tranquila”) do poema «Ao longe os barcos de flores».

Podemos afirmar que a poesia de Camilo Pessanha se adorna de ritmos que convergem progressivamente para imagens que carecem de uma complexa paleta cromática simbólica. Os sons adquirem significado e tingem-se de tonalidades verdes e azuis, vermelhas, lilases e douradas, nas suas nuances que, muitas vezes, não encontrando senão a desilusão e a destruição, se tornam translúcidas, brancas, ou acromáticas. As mutações e oscilações do espectro são reveladoras da inconstância e instabilidade do real aprendido pelo sujeito poético. E é aí que reside a sua desolação.

A procura da permanência dá-se a um nível metafóricamente provisório e instável. A poesia de Camilo Pessanha demandou a Beleza, situada além do significante material, à semelhança do que fizeram as demais artes da *Belle Époque*, desde a pintura à música e à dança. Porém, essa busca desencadeou a dispersão artística, que resultou na desagregação das

distintas linguagens com que as artes perseguiram esse ideal. As artes fundiram-se e confundiram-se. Camilo Pessanha é um dos exemplos mais acabados de como o verbo é consubstanciado no ritmo e este, por sua vez, se torna linguagem plástica e imagética, esboçada e colorida. Esta fusão desconcertante em torno de uma desolada procura antecedeu a disseminação estética que veio a afirmar-se como modernista. Nesta medida, transmitiu uma considerável herança poética à geração de *Orpheu*³¹, designadamente a Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, que muito o admirava³².

O “grande ritmista” (como lhe chamou Sá-Carneiro³³), ao favorecer o ritmo, instaura uma imagem em que o significante se sobrepõe à fatalidade discursiva, revestindo o signo de uma densidade icónica inesperada e esteticamente pioneira. A poesia de Camilo Pessanha não é somente ritmo nem imagem criada independentemente. Esta é gerada a partir do ritmo e neste ponto se conceptualiza.

Camilo Pessanha excede o sentido poético da obra e transcende o complexo no qual as palavras significam, passando a figura remanescente e inovadora relativamente ao sistema de significação. O seu sofrimento é o resultado da metamorfose do ritmo em imagem.

A poesia de Camilo Pessanha, hoje não tão recordada nem conhecida como devia, representa não só a estética de um dos poetas de língua portuguesa mais inovadores, como coloca a nossa literatura num plano preponderante face às demais da Europa da época. Uma poesia bela e complexa, intemporal, com preocupações ornamentais e de conteúdo que despertam ainda hoje reflexão e que merece ser compreendida. **RC**

TRIBUTO A CAMILO PESSANHA – 150 ANOS

NOTAS

- 1 Cf. FRANCHETTI, Paulo, *O Essencial sobre Camilo Pessanha*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008.
- 2 *Le Figaro, Supplément Littéraire*, 38, 18 de Setembro de 1886, pp. 150-151.
- 3 Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801), mais conhecido pelo pseudónimo Novalis, foi um poeta e filósofo do Primeiro Romantismo alemão.
- 4 Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), filósofo do chamado “idealismo alemão”.
- 5 Friedrich Schlegel (1772-1829) foi um poeta, filósofo e filólogo do Primeiro Romantismo alemão.
- 6 Cf. ARNALDO, Javier (ed.), *Fragmentos para una Teoría Romántica del Arte*, Madrid, Tecnos, 1994.
- 7 Cf. ALMEIDA, João Paulo Barros de, *Sentimento e Conhecimento na Poesia de Camilo Pessanha*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.
- 8 Cf. RECKERT, Stephen, «A fono-estilística de Camilo Pessanha» in *Colóquio/Letras*, 129/130, pp. 87-96.
- 9 Arthur Rimbaud (1854-1891), poeta francês.
- 10 Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta e crítico literário francês.
- 11 Charles Baudelaire (1821-1867), poeta e teórico francês.
- 12 Paul Verlaine (1844-1896), poeta francês.
- 13 Cf. BELCHIOR, Maria de Lourdes, «Verlaine e o Simbolismo em Portugal» in *Brotéria*, vol. 90, 3, Março de 1970, pp. 305-319. Cf. também SPAGGIARI, Barbara, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. Cf. ainda LOPES, Óscar, «Camilo Pessanha» in *Entre Fialho e Nemésio*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, vol. I, pp. 117-137.
- 14 Théodule-Armand Ribot (1839-1916), filósofo e fundador da Psicologia como ciência autónoma em França.
- 15 RIBOT, Théodule, *Logique des Sentiments*, Paris, Félix Alcan, 1905.
- 16 Hector Berlioz (1803-1869), compositor francês do período romântico.
- 17 António Maria de Bettencourt Rodrigues (1854-1933), médico psiquiatra português, nascido em Cabo verde, defendeu tese em Paris e foi membro da Academia das Ciências de Lisboa.
- 18 Por Estradas e Atalhos, Lisboa, Clássica Editora, 1931. *Vide*, designadamente, o capítulo «Simbolismo e simbolistas», *Ibidem*, pp. 101-116.
- 19 *Ibidem*, p. 126.
- 20 Ludovic Dugas, filósofo e professor francês (1857-1942).
- 21 Gottfried Wilhelm Leibniz, matemático e filósofo alemão (1646-1716).
- 22 Dugas refere que, antes de Leibniz, já Cardan (1501-1570), em *De la Subtilité et Subtiles Inventions* (publicado em Rouen em 1642), havia sugerido a não coincidência frequente entre a articulação do nome e o seu significado, no sentido aristotélico (linguagem sem pensamento), mas foi Leibniz quem deu importância ao pensamento verbal e deu valor ao termo “psitacismo”.
- 23 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain*, Paris, Flammarion, 1921, p.141.
- 24 DUGAS, Ludovic, *Le Psittacisme et la Pensée Symbolique. Psychologie du Nominalisme*, Paris, Félix Alcan, 1896, p. 59.
- 25 *Op. cit.*, pp. 59-60.
- 26 COELHO, Jacinto do Prado, «De Verlaine a Camilo Pessanha e a Fernando Pessoa» in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, pp. 209-214.
- 27 Cf. BENTO, José, «Outra vez o tema da água na poesia de Camilo Pessanha» in *Persona*, 10, 1984, pp. 12-16.
- 28 Malva foi a primeira cor produzida artificialmente, pelo químico britânico William Perkin, em 1856, tornando-se a cor da moda que, na segunda metade do século XIX, contribuiu para reinventar o imaginário cromático da época.
- 29 A obra *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde (1854-1900), publicada inicialmente na revista mensal americana *Lippincott's Monthly Magazine*, em 1890, saiu em versão revista e ampliada sob a forma de volume em 1891.
- 30 *À Rebours*, de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), de 1884, é uma obra decadentista que manifesta a estética do *mal du siècle*, sintetizando tópicos do gosto simbolista.
- 31 Cf. GUIMARÃES, Fernando, «Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa» in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, pp. 25-34.
- 32 Cf. o «Prefácio» de Daniel Pires à edição de *Clepsidra e Outros Poemas* de Camilo Pessanha, s.l., Livros Horizonte, 2006.
- 33 Aliás, Camilo Pessanha influenciou profundamente a obra de Mário de Sá-Carneiro. Este outro grande poeta, na resposta ao inquérito do jornal *República* sobre “o mais belo livro dos últimos trinta anos”, classifica Camilo Pessanha como “o grande ritmista” e a sua obra como “a melhor obra de Arte-escrita dos últimos trinta anos”, embora o livro ainda não estivesse publicado na altura e cuja reunião dos poemas inéditos era, para Sá-Carneiro, “imperial” (note-se que a *Clepsidra* só foi publicada em 1920, pelas edições Lusitânia), porque “a Arte timbra-se para os nervos a vibrarem-se e não para a inteligência medilar em lucidez”, dizendo que os poemas de Camilo Pessanha “engastam mágicas pedrarias que transmudam cores e músicas, estilizando-as em ritmo de sortilégio”.

TRIBUTE TO CAMILO PESSANHA – 150 YEARS

BIBLIOGRAFIA

Fonte:

Pessaha, Camilo, *Clepsidra e Outros Poemas* (prefácio e fixação de texto de Daniel Pires; ilustrações de Rui Campo Matos), s.l., Livros Horizonte, 2006.

Estudos:

- Almeida, João Paulo Barros de, *Sentimento e Conhecimento na Poesia de Camilo Pessanha*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.
- Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos para una Teoría Romántica del Arte*, Madrid, Tecnos, 1994.
- Belchior, Maria de Lourdes, «Verlaine e o Simbolismo em Portugal» in *Brotéria*, vol. 90, 3, Março de 1970, pp. 305-319.
- Bento, José, «Outra vez o tema da água na poesia de Camilo Pessanha» in *Persona*, 10, 1984, pp. 12-16.
- Bettencourt-Rodrigues, *Por Estradas e Atalhos*, Lisboa, Clássica Editora, 1931.
- Chora, Ana Margarida, «Camilo Pessanha e os matizes da decadência» in *1867 — Um Ano de Gigantes: Raul Brandão, António Nobre e Camilo Pessanha* (org. Ernesto Rodrigues), Lisboa, CLEPUL, 2018, pp.67-78. ISBN: 978-989-8916-01-3. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/20180419-ernesto_rodrigues_1767_um_ano_de_gigantes.pdf
- Coelho, Jacinto do Prado, «De Verlaine a Camilo Pessanha e a Fernando Pessoa» in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, pp. 209-214.
- Dugas, Ludovic, *Le Psittacisme et la Pensée Symbolique. Psychologie du Nominalisme*, Paris, Félix Alcan, 1896.
- Franchetti, Paulo, *O Essencial sobre Camilo Pessanha*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008.
- Guimarães, Fernando, «Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa» in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, pp. 25-34.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain*, Paris, Flammarion, 1921.
- Lopes, Óscar, «Camilo Pessanha» in *Entre Fialho e Nemésio*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, vol. I, pp. 117-137.
- Moréas, Jean, *Le Figaro, Supplément Littéraire*, 38, 18 de Setembro de 1886, pp. 150-151.
- Rechert, Stephen, «A fono-estilística de Camilo Pessanha» in *Colóquio/Letras*, 129/130, pp. 87-96.
- Ribot, Théodule, *Logique des Sentiments*, Paris, Félix Alcan, 1905.
- Spaggiari, Barbara, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.