

PATRÍCIA HELENA BAIALUNA

A CLEPSIDRA E O LABIRINTO: FIGURAÇÕES DO
EXÍLIO EM CAMILO PESSANHA E MÁRIO DE SÁ-
CARNEIRO



PATRÍCIA HELENA BAIALUNA

A CLEPSIDRA E O LABIRINTO: FIGURAÇÕES DO EXÍLIO EM CAMILO PESSANHA E MÁRIO DE SÁ- CARNEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

ARARAQUARA – S.P.

2009

PATRÍCIA HELENA BAIALUNA

A CLEPSIDRA E O LABIRINTO: FIGURAÇÕES DO EXÍLIO EM CAMILO PESSANHA E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Data da qualificação: 13/03/2009

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Renata Soares Junqueira

Membro Titular:

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Membro Titular:

Paola Poma

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira, pela paciência, motivação e dedicação incansável à leitura e correção de meus textos, assim como pela orientação sempre construtiva e entusiasmada.

A minha família, pelo apoio e amor incondicionais que sempre me dedicaram, encorajando-me e acreditando em minhas capacidades.

Ao CNPq, pelo auxílio financeiro de grande valia.

A Deus, por me ter concedido viver em uma época tão abençoada pela busca do conhecimento, em um país livre, e entre pessoas especiais que fazem meu viver feliz.

BAIALUNA, P. H. **A clepsidra e o labirinto: figurações do exílio em Camilo Pessanha e Mário de Sá-Carneiro**. Araraquara, 2008. 104 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

O presente estudo se propõe a investigar, dentre as manifestações poéticas de um determinado período da literatura portuguesa, o motivo do exílio.

O momento literário a que nos restringimos é o que compreende as escolas simbolista-decadentista e a geração de *Orpheu*, também conhecida como primeira geração modernista. Como representantes dos dois principais movimentos abrangidos pela transição entre os séculos XIX e XX, escolhemos dois dos poetas de maior projeção para uma leitura um pouco mais cuidadosa dos textos poéticos. Tanto em Camilo Pessanha (representante do Simbolismo) como em Sá-Carneiro (uma das figuras centrais da geração de Orpheu), analisamos de que formas o eu-poético manifesta o sentimento de não pertencer ao mundo, de haver perdido algo, algum momento, ou a si mesmo, enfim: a sensação de estar ele, o Poeta, tal qual exilado em seu próprio viver.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, Portugal, exílio, Camilo Pessanha, Mário de Sá-Carneiro.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. O exílio no <i>fin-de-siècle</i>.....	10
1.1 A ausência e a dor.....	10
1.2 Auto-exílio: a Torre de Marfim.....	15
1.3 Passos do Simbolismo em Portugal.....	29
1.4 Em <i>Orpheu</i>, transição para a modernidade.....	33
2. Camilo Pessanha, o Simbolismo em Portugal.....	41
1.1 Fé e morte.....	46
1.2 Exilado em si.....	54
1.3 O exílio na <i>Clepsidra</i>.....	62
3. Mário de Sá-Carneiro: o sonho e o delírio.....	65
1.1 Eu: castelo em ruínas.....	74
1.2 Elevação e queda.....	80
1.3 Eu, sujeito-objeto.....	84
Conclusão: O Poeta e o alhear-se da própria existência.....	93
Bibliografia.....	99
<i>Abstract</i>.....	104

Eles tristes, das praias do desterro,
Os olhos longos e arrasados de água
Estendem para aqui... Cravado o ferro
Da saudade têm n' alma; e é negra mágoa
A que lhes ralha os corações aflitos,
É a maior da vida – são proscritos,
Dor como outra não há, é a dor que os mata!

“Os exilados”, Almeida Garrett

Introdução

Ao nos debruçarmos sobre a produção de poesia em Portugal, considerando a abrangência do período que compreende desde as manifestações dos movimentos romântico, simbolista e decadentista – os que perpassam o século XIX -, é sem grandes dificuldades que observamos a recorrência do tema do **exílio** (se é que podemos chamá-lo tema, como discutiremos logo em seguida a fim de esclarecermos o conceito tal como o compreendemos e desejamos utilizar neste trabalho).

A investigação a que aqui nos propomos diz respeito justamente a esse fenômeno que amiúde se faz ver na poesia do período de transição entre os séculos XIX e XX. Identificando suas diferentes faces dentro de cada movimento literário e tendo como *corpus* textos poéticos de diversos autores, pretendemos compreender suas motivações, relacionando-as ao momento histórico, social e principalmente literário em que se encontram.

Depois desse breve estudo do exílio, achamos por bem nos ater à sua manifestação na obra de dois dos maiores expoentes da poética moderna portuguesa: em Camilo Pessanha, buscamos uma melhor compreensão do exílio para o Poeta simbolista, uma vez que o autor tão bem incorpora os traços que são consensualmente atribuídos àquela escola; já investigando a poética de Mário de Sá-Carneiro, o intuito primeiro é o de indicar, comparativamente, as ligações do pré-modernismo com as escolas literárias do século anterior ao seu, mostrando, assim, o quanto a Geração de *Orpheu*, introdutora do modernismo em Portugal, ainda teve de transição entre as heranças oitocentistas e o modernismo das Vanguardas; procuraremos também apontar possíveis paralelos dessa poética com a de Pessanha, para, finalmente, concluir nosso estudo sistematizando as diversas formas que toma o exílio na produção dos dois poetas em menor âmbito, e nas duas escolas sob uma perspectiva ampliada.

O título de nosso estudo adianta, de certo modo, algumas das faces do exílio que apontaremos adiante: a Clepsidra, relógio de água que dá nome à principal obra de Pessanha, representa o exílio no tempo, o volver de olhos para um passado de gozo, contrastando com a dor do presente. O labirinto, por outro lado, muito bem representa a busca de si mesmo, constante na obra de Sá-Carneiro. É no caos interior que o poeta de Orpheu busca as razões de seu existir, ou o alívio para o sofrimento que essa existência lhe causa.

1. O exílio no *fin-de siècle*

1.1 A ausência e a dor

Se procurarmos fazer um percurso remissivo investigando as aparições do exílio – considerando as diversas formas que pode tomar –, veremos que essa diacronia remonta às próprias origens da literatura.

Faz-se mister delimitar, desde este ponto, como abordaremos o motivo do exílio e em que formas o consideraremos.

Embora frequentemente se denomine *tema* aquilo de que trata determinado texto, preferimos nos valer da concepção apresentada por Wolfgang Kayser, segundo a qual devemos considerar o exílio como *motivo*, em oposição ao *assunto*. E que seria, então, o *motivo* de um texto literário? “Por motivo da ação entende-se o impulso para realizar essa ação”¹. No entanto, esse é o uso corrente que fazemos da palavra motivo. Pouco adiante, à página 57 do mesmo texto, o autor continua:

O motivo é uma situação típica que se repete e, portanto, cheia de significado humano. Neste carácter de situação reside a capacidade dos motivos de apontar um “antes” e um “depois”. A situação surgiu, e a sua tensão exige uma solução. Os motivos são dotados de força motriz, o que justifica afinal a sua designação de “motivos” (derivado de “*movere*”).(KAYSER, 1976, p.57)

Sendo, portanto, “uma situação típica, que se pode repetir indefinidamente”², o motivo constitui-se de uma dada condição que gera o impulso para determinadas formas de manifestação literária, inclusive dentro do gênero lírico. Deste modo, usaremos o termo por

¹ KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. de Paulo Quintela. 6ª edição portuguesa totalmente revista pela 16ª alemã. Coimbra: Arménio Amado Editor, Sucessor, 1976. P.56.

² Ibid, p.57.

considerá-lo mais apropriado ao que compreendemos como exílio enquanto postura do eu-poético, já que com frequência não se trata de tema explícito do poema.

É bastante abundante a literatura crítica que trata do exílio: se levarmos em consideração o alijamento do autor como fato biográfico, seremos conduzidos à reflexão acerca do papel do artista na sociedade, sua aceitação e por que tantos têm sido, ao longo da história, condenados ao degredo. No entanto, não faremos grande uso desses copiosos ensaios, pois não pretendemos encetar uma pesquisa das conseqüências do exílio como fato biográfico do artista. O exílio que focaremos será aquele que se encerra na obra poética como postura existencial do eu-poético. Quanto àquele, ou seja, o que relaciona o exílio do poeta, como fato biográfico, à sua produção literária, ofereceremos como exemplo, apenas à guisa de revisão bibliográfica, o estudo de Paulo Franchetti no capítulo que trata de Camilo Pessanha.

Se desde a literatura clássica o exílio aparece sistematicamente na poesia, é porque está ligado a motivos líricos por excelência, a saber, a saudade, o sofrimento e o sentimento de incompreensão. Sobre estes se faz desnecessário dissertar: são temas universais da poesia, e desse modo podemos identificar o exílio desde os mitos gregos³, as novelas de cavalaria medievais (uma vez que o cavaleiro é andante, vive apartado de sua terra natal), e perpassando, de algum modo, praticamente todas as escolas literárias.

Se a idéia primeira do exílio refere-se ao espaço, no qual o eu-poético, olhando ao seu redor e vendo-se em local estranho, sente a necessidade de “cantar” o seu lugar de origem – geralmente em tom melancólico -, também é das mais produtivas a forma do exílio relacionada ao tempo. Nesta manifestação, a oposição que se estabelece é entre o tempo passado e o tempo presente; o passado representa alegria e paz, enquanto o presente representa a perda daquelas, resultando em dor, saudade, e muitas vezes tédio (esta face do exílio pode ser vista também

³ Para exemplo, ver o capítulo “Migrações e emigrações. As viagens. O exílio” em QUEIROZ, M. J. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

com grande recorrência no Romantismo português, que não analisaremos em detalhe neste estudo).

Em sua obra *O ar e os sonhos*, Gaston Bachelard postula:

Ora, a vida espiritual caracteriza-se por sua operação dominante: ela quer crescer, quer elevar-se. (...) Em outros termos, as imagens poéticas são operações do espírito humano na medida em que nos aliviam, em que nos soerguem, em que nos elevam.(BACHELARD, 1990, P.42)

Bachelard considera a própria imagem poética como recurso de superação da realidade, e alívio da mesma. Se a imaginação do poeta deve lhe ser uma viagem, veremos como um motivo lírico pode nos mostrar uma outra dimensão daquilo que nos diz o autor, já que o exílio, tal como procuraremos recortá-lo, poder-se-ia sucintamente definir como o sentimento do poeta de estar afastado de algo, situação que implica alguma forma de desagrado.

Neste capítulo estudaremos, ainda que um tanto *en passant*, os respectivos usos do tema do exílio no período que nos interessa, isto é, a passagem do século XIX para o XX. Dentro de cada movimento do período, procuraremos extrair as formas poéticas utilizadas, bem como diferenciar as faces que o exílio toma, tendo por base textos poéticos de diversos autores do período. Apoiando-nos neste *corpus*, pretendemos comparar, e desse modo melhor definir, as escolhas de cada movimento literário.

Se uma das maiores fontes da poesia é a dor, entende-se por que o motivo (e muitas vezes mesmo tema) é tão recorrente na literatura, e especialmente na poesia oitocentista. Partindo de uma abordagem que relacione a produção artística de um período com os demais aspectos da sociedade em que ela se insere, compreenderemos algumas das características da arte do século XIX tendo em vista a sociedade europeia da época, em franca modernização. A substituição do trabalhador pelas máquinas era crescente; também o era a importância do lucro gerado pelas novas indústrias, tomando o capitalismo cada vez maior corpo. Com o desenvolvimento de novas tecnologias, especialmente nos meios de transporte, a nova

sociedade ganhava uma dinâmica bastante diferente de épocas anteriores. Nessas novas condições, não podia deixar o homem de refletir sobre seu papel nesse mundo renovado, e em contínuo desenvolvimento. Assim, o poeta, pensador do mundo e da existência por excelência, trouxe às palavras os seus sentimentos e impressões diante da sociedade. Tão numerosas e variadas como são as transformações sociais do século XIX, são também as características da arte que atravessa esse século; foi, sem dúvida, bastante rico em variedade de formas e tons, bem como de relevância dos artistas do período que ganharam projeção.

Ao relacionar as condições econômicas e sociais, de modo geral, à produção literária do século XIX, não visamos, contudo, defender que a arte seja simplesmente um produto de seu meio. Em muitos momentos da história da literatura, em âmbito mundial, é inevitável estabelecer uma ligação entre ambos; no entanto, cremos que tais fatores de contexto não são capazes de restringir a criação de uma obra de arte em termos de características ou estilo.

Não poucos pensadores refletiram sobre a nova sociedade européia do século XIX. No campo da filosofia, foram de fundamental importância e influência o pensamento dos irmãos Schlegel e de Arthur Schopenhauer. Partindo da Alemanha, essas filosofias percorreram toda a Europa e além, consoantes com as manifestações artísticas cujas motivações buscavam explicar. Focalizando primeiramente a questão da busca da unidade, tão cara aos românticos, centrou-se a segunda na inutilidade de todas as ações, na frustração que decorre de toda concretização de um ideal, e, em consequência desses fatores, em um pessimismo primordial e inevitável.

Se procurarmos relacionar ao exílio essa inútil busca, que sempre finda em frustração e melancolia, encontraremos como possível leitura a perda do ideal⁴ – que, se existia para os românticos, já se percebe utópico para os simbolistas e decadentistas; ainda que o mantenham, percebem continuamente a impossibilidade de atingi-lo. A distância do ideal, que pode ser uma

⁴ Para os românticos um dos principais ideais era a busca por uma unidade, “afã de totalidade e integridade”, como cita Benedito Nunes em seu texto “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. O Romantismo.

terra imaginária, a pureza do passado infante, a ilusão de uma musa adorada, ou, em segunda instância, o encontro de uma unidade absoluta e primordial, resulta em dor e desalento que conferem à forma poética os tons mais melancólicos. Em geral, é em meio a essa melancolia que surge a sensação de apartamento e o desejo de fuga. Esse anseio pode se dar em dois momentos.

O primeiro momento é aquele em que o Poeta, ao observar o mundo que o cerca, não se sente parte do mesmo, como se pertencesse a outro mundo e neste estivesse degradado. Dentro dessa face do exílio encontram-se numerosas manifestações poéticas de autores como Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca e outros, que estudaremos adiante. Esse afastamento do real não é disparado por alguma razão que o incite ao eu-poético; é primário, involuntário, fazendo parte da consciência que o eu-lírico tem de si e do mundo.

Em um segundo momento, diante da desilusão, do desânimo ou do sentimento de não-pertencimento acima descrito, por exemplo, a saída que o Poeta encontra para se esquivar de tal sofrimento é a fuga para um mundo por ele criado, o mundo de sua criação artística, a recordação do passado, os paraísos artificiais, o ópio, apenas para listar alguns dos mais recorrentes escapes.

Esse escape da realidade, que na *Geração de Orpheu* - aqui representada por Mário de Sá-Carneiro - tem um caráter de desintegração do sujeito, posterior à sua busca por si mesmo e sua identidade, consideramo-lo como parte do dito exílio em um segundo momento, aquele que decorre de uma motivação para que o eu-poético queira se afastar da realidade e da consciência.

Vejamos então como essas manifestações se dão entre os simbolistas.

1.2 Auto-exílio: a Torre de Marfim

É tarefa árdua e até mesmo vã tentar estabelecer delimitações para os domínios de um ou outro movimento artístico. Podemos, porém, identificar na história literária certas indicações de que novas propostas passam a fazer parte do cenário artístico, seja desenvolvendo ou questionando os valores instituídos.

Na segunda metade do século XIX, a escola realista, bem como a corrente naturalista de Zola, veio, se não pôr fim, diluir o Romantismo na Europa como ideário já ultrapassado. Negando todas as principais características românticas, os realistas inundaram os gêneros literários⁵ de objetividade e retratos da sociedade e do ser humano sob o prisma menos romantizado que poderiam conceber.

No entanto, obedecendo ao movimento dialético que muitos estudiosos vêem como inerente à sucessão dos movimentos literários – mas que não aceitamos aprioristicamente -, as técnicas e concepções realistas também foram questionadas já no último quartel do século XIX. A França assistiu, por volta da década de 1870, ao surgimento de figuras que lançariam a pedra fundamental da poesia dita moderna. Mais que precursores do Simbolismo, são considerados fundadores da modernidade Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Embora não sejam vistos propriamente como poetas simbolistas, esses artistas forneceram o alicerce não apenas para a escola sucedânea, mas para conceitos e aspirações poéticas que se estenderiam até a contemporaneidade. Edmund Wilson muito bem descreveu as transformações relativas a esse período:

Todo aquele mundo vaporoso, confuso e magnífico do romantismo havia sido resolutamente ordenado e reduzido; mas, então, o ponto de vista objetivo do naturalismo e a técnica mecânica que lhe era própria

⁵ Em especial o drama e o romance.

princípios a tolher a imaginação do poeta, a se demonstrar inadequados para expressar o que ele sentia. O leitor começa a dá-lo a perceber. Huysmans descrevia Leconte de Lisle como o “sonoroso homem das ferragens”: lembramos as censuras de Wordsworth a Pope. A literatura desloca-se outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética. E esta segunda reação, no final do século, esta contraparte da reação romântica em fins do século anterior, ficou conhecida em França por simbolismo.(WILSON, 1985, P.35)⁶

Para comentar, ainda que de modo sucinto, as transformações que estimularam os artistas acima citados nas artes, convém-nos retroceder até o período em que florescia o Romantismo, e no qual Swedenborg lançava suas idéias filosóficas e tinha-as adotadas pelos românticos. Sintetizando todas as filosofias ocultistas do passado,⁷ Swedenborg resumiu e popularizou muitas noções místicas paralelas. De fato, os românticos apossaram-se da mística e, assim como simbolistas e surrealistas viriam a fazer, buscaram analogias e sugestões no infinito. Bem antes de Baudelaire, Swedenborg falou a respeito de *Correspondências*, como vemos em

Resumindo, todas as coisas que existem na natureza desde a menor à maior são *correspondências*. A razão por que são correspondências é que o mundo natural, com tudo o que ele contém, existe e subsiste a partir do mundo espiritual, e ambos formam a Divindade.⁸

Não apenas conceitos, mas também temas e técnicas se desenvolveram desde o Romantismo até o que se tornaria o Simbolismo. A busca agora, porém, não se dava através de elevação supra terrestre, mas no mergulho ao caos interior. É essa postura de auto-insulamento que nos interessa: os infinitos mistérios da alma humana eram o que o poeta simbolista sondava, e, diante da impossibilidade de se retratar o momento de uma alma, melhor se prestava à comunicação o símbolo que o retrato. “Baudelaire mostra como a realidade exterior

⁶ WILSON, E. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985. P.35.

⁷ Ver “O Swedenborguismo e os românticos”, in BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000. Pp.17-18.

⁸ Apud BALAKIAN, 2000, p.18.

produz a mais íntima correspondência com a vida interior do poeta quando se encarna nas formas estruturais de sons musicais” (BALAKIAN, 2000, p.36). Deste modo, entremeiam-se as questões do símbolo como sugestivo do complexo estado de alma do poeta, da musicalidade tão apregoada pelos poetas simbolistas, e ainda da correspondência entre o mundo exterior e interior, ou, em outras palavras, natural e divino.

Contudo, se o Simbolismo em muitos aspectos foi, como disse Edmund Wilson, poslúdio da reação romântica, também há entre os dois movimentos oposição. Lemos ainda em Wilson: “De qualquer modo, é sempre, como em Wordsworth, a sensibilidade individual ou, como em Byron, a vontade individual, que preocupam o poeta romântico; ele inventou uma nova linguagem para exprimir-lhes o mistério, o conflito e a confusão”⁹. Fernando Guimarães diz, por sua vez, a respeito do simbolismo, haver uma “abolição do dogma da personalidade”. Assim, é afastada a tentação de o escritor “exprimir o que sente”, passando a sentir “por um certo número de Outros”¹⁰. E se o sujeito é despersonalizado – característica da modernidade, segundo Hugo Friedrich -, antes está para exprimir os mistérios da alma humana que para as particularidades do indivíduo.

Para se transmitir ao leitor o incomunicável, o símbolo exercia a função de sugerir, o que, juntamente com as evocações sensoriais que se alcançavam através do uso de várias – e muitas vezes simultâneas – sinestésias, instigava no leitor um novo estado de alma. O poema era, portanto, um processo inacabado, do qual o leitor tomava parte ao produzir em si novos e complexos estados de alma através das evocações.

Dizia Verlaine que as “palavras que implicam emoção são mais poderosas ao comunicar a emoção do que as palavras que as designam”¹¹. Esta idéia explica a preocupação simbolista com a forma poética, em especial com o vocabulário empregado. Enquanto alguns,

⁹ WILSON, 1985, p.30.

¹⁰ GUIMARÃES, F. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990. (Temas Portugueses). P.10.

¹¹ Apud BALAKIAN, 2000, p.53.

à maneira de Baudelaire, optaram por vocábulos raros, incomuns, correspondentes aos estados de alma não-ordinários que desejavam evocar, ou ao incomum, ao novo a que de modo geral aspiravam, outros, à Verlaine, procuraram dar às palavras mais comuns, já “gastas” pelo uso, significados e sensações inusitadas. Através de novos usos, as palavras ganhavam nova vida, livravam-se da “ferrugem” adquirida por tão repetido uso, à medida que sugeriam um mergulho na interioridade do eu-poético. Vejamos as palavras de Fernando Guimarães concernentes a esses traços simbolistas:

O objetivo era passar do cursivo – que tanto poderia ser o da escrita como o da leitura – a algo que se aproximasse de uma secreta inscrição ou de uma voz potenciadora de múltiplos e fugitivos sentidos (...). A procura dos “raros vocábulos” (...) poderia ser um desses caminhos. (...) Mas este caminho não era o único, pois o inverso seria também possível: partir de palavras vulgarizadas, do léxico comum, mas torná-las dificilmente apreensíveis por todos. (GUIMARÃES, 1990, PP.17-18)

Sendo então a subjetividade – ainda que despersonalizada, distinta daquela apregoada pelos românticos - um pilar da arte simbolista, é compreensível que a postura do eu-lírico fosse uma atitude de fechamento em si, um isolamento em que procurava desvendar as obscuridades de sua alma. Essas obscuridades eram o que tentava o poeta simbolista ilustrar em sua poesia; antes já dissera Baudelaire que “há uma certa glória em não ser compreendido”.

Para melhor esclarecer a questão da despersonalização do sujeito moderno, transcrevemos, do mesmo Fernando Guimarães:

O eu ausente – ou que afirma, pelo menos, a sua ausência – acaba por representar o próprio excesso com que, através de imagens, essa paisagem emblemática ascende ao poema envolvida, por vezes, por uma notação ornamental, luxuosa, cheia de sumptuosidade. É o que não raro acontece – pois já no Decadentismo o luxo se revelou como o que há de mais exterior à intimidade humana – com os poetas que, em pleno Modernismo, reduziram o que havia de mais subjectivo ou exclusivamente subjectivo na poesia, mediante aquela intelectualização das emoções ou emocionalização das idéias que, desde o tempo de *A Águia*, Fernando Pessoa aconselhava. (GUIMARÃES, 1990, P.49)

Outra razão pela qual o Poeta simbolista assumiu tal postura foi a visão, que se oferecia a seus olhos, da sociedade de então. Em Portugal, foi o século XIX que assistiu às transformações econômicas e sociais decorrentes da industrialização, as quais no século anterior já se viam na Inglaterra. Com o crescente uso de máquinas nos processos produtivos, além da disseminação de novas tecnologias, a vida do cidadão europeu de modo geral ganhou nova dinâmica. Atingindo todas as classes sociais (embora em diferentes aspectos), as mudanças fizeram com que muitos questionassem o papel do ser humano nessa nova sociedade, uma vez que vinha sendo cada vez mais substituído pelas máquinas. Os valores também mudavam, atingidos por um capitalismo que nada poupava em seus objetivos de obter cada vez maior lucro.

No período que corresponde na história portuguesa à monarquia constitucional, mais especificamente na segunda metade do século XIX, notam-se os primeiros sinais de uma transformação que, em outras partes da Europa, já há muito se via. A. H. de Oliveira Marques descreve algumas dessas transformações, relacionadas ao processo de industrialização, e como atingiram diversos segmentos da sociedade portuguesa:

La expansión económica del país resultó em gran parte de la política gubernamental de desarrollo de la red de transportes y comunicaciones. La construcción de carreteras, vías férreas, puertos, conexiones telegráficas, etc., constituyó el objetivo supremo de gran número de ministerios, sobre todo a partir de 1851. (OLIVEIRA MARQUES, 1974, P.19)¹²

O autor em seguida relata de modo detalhado as principais mudanças que se deram em vários âmbitos da sociedade, como a indústria propriamente dita, o comércio, finanças, justiça, governo, população, igreja, educação, entre outros.

Mais adiante, na mesma obra, o autor descreve, à página 91, os sintomas da crise que atingia o sistema monárquico:

¹² OLIVEIRA MARQUES, A.H. *Historia de Portugal*. Vol. II: de las revoluciones liberales a nuestros días. Lisboa: Palas Editores, 1974. P.19

“La estabilidad alcanzada entre 1870 y 1890 fue seguida por una profunda crisis de carácter político, económico y financiero. Las contradicciones de la monarquía constitucional comenzaban a ser evidentes para todos. Su ideología había dejado de ejercer atracción sobre las generaciones más jóvenes (...)”.

O atraso do desenvolvimento de Portugal com relação a outros países ficou mais evidente à medida que os anos avançavam, principiado o século XX. A população lusa era ainda em grande parte rural; o número de propriedades agrárias diminuiu de forma bastante lenta:

Em 1910 había em Portugal cerca de 1300 mil proprietarios rurales, número que se mantenia sensiblemente igual dieciséis años más tarde. Em el panorama general europeo, el país contaba, así, con um porcentaje de propietarios de tierra mucho más elevado que em otras naciones, especialmente Bélgica, Francia o Inglaterra. (OLIVEIRA MARQUES, 1974, p. 152)

Ainda com relação à tardia chegada da industrialização em Portugal, diz A.H. de Oliveira Marques:

La revolución industrial de los siglos XVIII y XIX se reflejó moderadamente em Portugal, país mal provisto de hierro, carbón y otras materias primas básicas que siempre tenia que importar. El número de fábricas, la producción de artículos manufacturados y el personal obrero empleado tuvieron cifras muy bajas a comienzos del siglo XX, sobre todo em comparación com otros países de Europa (...). (OLIVEIRA MARQUES, 1974, p. 153)

No primeiro quartel do século XX a indústria se desenvolveu consideravelmente, sobretudo a produção de conservas de peixe; contudo, embora sinais de progresso pudessem ser vistos, seu ritmo era bastante lento. O país tinha, como obstáculo, um *déficit* de infra-

estrutura, especialmente no campo dos transportes, que limitava o desenvolvimento industrial¹³.

Embora a finalidade da tecnologia seja beneficiar o homem, trazendo conforto e facilitando sua vida, o que se viu no final do século XIX foi uma onda de pessimismo assolando a Europa. Chamada por vezes de “espírito do século”, a sensação de estar a sociedade passando por uma decadência pode ser vista em vários níveis da produção artística e filosófica da época. É o momento em que o pensamento de Arthur Schopenhauer alcançará maior difusão: toda aspiração traz necessariamente uma frustração; qualquer coisa que deixe o plano da idealização para o plano concreto trará para o idealizador infelicidade. Assim, nenhum esforço no sentido de atingir objetivos vale a pena, e a única forma de fugir a esse sofrimento intrínseco a todo desejo é se livrar de todo desejo. O estado de inércia que só pode ser alcançado através da pura contemplação artística tiraria o indivíduo do mundo de dores em que todos viveríamos, isolando-o no mundo da arte.

Diz o filósofo: “(...) o conhecimento que tenho da minha vontade, embora imediato, é inseparável do conhecimento que tenho do meu corpo”¹⁴. De modo que a morte, decomposição da carne, seria também a dissolução da vontade do indivíduo, fonte de seu sofrimento. Quanto a este, vejamos suas palavras:

Todo querer procede de uma necessidade, isto é, de uma privação, isto é, de um sofrimento. A satisfação põe-lhe um fim; mas, para cada desejo que é satisfeito, dez pelo menos são contrariados; além disso, o desejo é demorado, e suas exigências tendem para o infinito; a satisfação é curta, parcimoniosamente medida. (...) A satisfação de nenhum desejo pode conseguir contentamento durável e inalterável. (...) Enquanto a nossa consciência está preenchida pela nossa vontade, enquanto estamos subjugados pelo impulso do desejo, pelas esperanças e pelos temores contínuos que ele faz nascer, enquanto somos súditos do querer, não existe para nós nem felicidade duradoura, nem repouso. (SCHOPENHAUER, 1985, PP.205-206)

¹³ OLIVEIRA MARQUES, 1974, p.156

¹⁴ SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Abril Cultural, 1985. p.111.

E como poderia o homem, então, livrar-se de tal condição, alcançando alguma paz e felicidade? Libertando-se de suas próprias vontades:

É que, com efeito, desde o momento em que, libertos do querer, nos absorvemos no conhecimento puro e independente da vontade, que entramos num outro mundo, em que não existe mais nada daquilo que solicita a nossa vontade e nos abala tão violentamente. Esta libertação do conhecimento subtrai-nos a essa perturbação de uma maneira tão perfeita, tão completa como o sono e o sonho: felicidade e infelicidade dissipam-se, o indivíduo é esquecido; já não somos o indivíduo, somos puro sujeito que conhece (...) É, enfim, esta beatitude da contemplação liberta da vontade que derrama sobre tudo que é passado ou longínquo um encanto tão prestigioso e que nos apresenta esses objetos numa luz tão favorável; aí enganamos a nós mesmos. (SCHOPENHAUER, 1985, pp. 207-208)

Vejamos como Schopenhauer vê na obra de arte fonte oposta, ou seja de prazer (estético):

(...) devemos conceder a todos os homens esse poder de separar as idéias das coisas e por esse fato elevarem-se momentaneamente acima da sua personalidade. O gênio tem apenas a vantagem de possuir esta faculdade num grau muito mais elevado e de gozá-lo de uma maneira mais contínua; pode aplicar a tal modo de conhecimento toda a reflexão necessária para reproduzir numa criação livre o que conhece através deste método; esta reprodução constitui a obra de arte. É através dela que ele comunica aos outros a idéia que concebeu. (...) A obra de arte é apenas um meio destinado a facilitar o conhecimento, conhecimento que constitui o prazer estético. (SCHOPENHAUER, 1985, p. 204)

E concluindo, com relação ao prazer estético:

(...) esta condição, como vimos, consiste em libertar o conhecimento que a vontade subjugava, em esquecer o eu individual, em transformar a consciência num puro sujeito que conhece e liberto da vontade, do tempo, da relação. (SCHOPENHAUER, 1985, p. 209)

Vemos que esse pensamento, pelo menos em certa extensão, foi aceito e influenciou os pensadores e artistas do fim-de-século, pois é mote recorrente da poesia simbolista, por exemplo, a fuga para paraísos artificiais, as “Torres de marfim” criadas pelo Poeta para se

isolar do mundo, enfim, o refúgio que se tornou a artificialidade e a arte de modo geral para o *decadente*.¹⁵

O delírio dos sentidos também não deixa de ser uma forma de evasão do real. Este aspecto foi, certamente, um dos mais empregados na poesia simbolista em todo o mundo; exemplifiquemos com um soneto do brasileiro Teófilo Dias, considerado um dos precursores do movimento no Brasil:

A NUVEM

Sulcas o ar de um rastro perfumoso
Que os nervos me alvoroça e tantaliza,
Quando o teu corpo musical desliza
Ao hino do teu passo harmonioso.

A pressão do teu lábio saboroso
Verte-me na alma um vinho que eletriza,
Que os músculos me embebe, e nectariza,
E afrouxa-os, num delíquio langoroso.

E quando junto a mim passas, criança,
Revolta e crespa, luxuosa trança,
Na espádua arfando em túrbidos negrumes,

Nafraga-me a razão em sombra densa,
Como se houvera sôbre mim suspensa
Uma nuvem de cálidos perfumes!

A origem do inebriante sentimento amoroso do Poeta neste caso vem da observação da amada em seu passar. O “rastro perfumoso” que ela deixa atrás de si em seu harmonioso andar “alvoroça [os nervos]” do Poeta, e o contato de seu beijo “afrouxa[-lhe] os músculos”. Todo o soneto, desde a visão da moça a passar, sua trança sobre as espáduas, e seu “lábio saboroso”, é uma sucessão de arrebatamentos dos sentidos, que o eu-lírico tenta comunicar através de rica adjetivação e verbos que transmitem essas sensações, como “os nervos me alvoroça e

¹⁵ O homem do *fin-de-siècle*, participante do chamado “espírito decadente”, foi frequentemente assim chamado. Ver MORETTO, Fúlvia M. L. (Org). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Textos, 9).

tantaliza”, “um vinho que eletriza” e “os músculos me embebe, e nectariza”. As aliterações também contribuem para o caráter sensual do poema; os sons sibilantes, que perpassam todo o soneto, sugerem a suavidade da moça em seu caminhar, assim como o “rastros perfumoso” que ela deixa. Poderíamos relacionar esse poema à tradição, que se foi estabelecendo – desde Cesário Verde, passando por Baudelaire e sendo retomada muitas vezes depois –, da figura feminina conhecida por *femme fatale*. Trata-se, assim como no poema de Teófilo Dias, de uma mulher que passa e hipnotiza o eu-poético, prende seu olhar e o seduz. Enlevado pela visão, o Poeta a abstrai, interioriza, e dentro desse interior se perde, em meio ao turbilhão de sensações que lhe são despertadas; deixar-se levar, delirante, pelos próprios sentidos pode ser considerado, portanto, como uma maneira de sair do patamar da realidade e adentrar o do sonho, ou do irreal.

Como já comentamos, o Simbolismo começou a aparecer com as transformações fundamentais que primeiramente foram lançadas pelos franceses Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Sobre seus princípios começou a se estabelecer e difundir o movimento simbolista. Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da lírica moderna*, listou algumas dessas transformações, tratando de cada um dos três poetas acima. Vejamos, de maneira bastante sucinta, quais novidades o autor atribuiu a cada um dos “fundadores da lírica moderna”.

Depois de brevemente contextualizar o cenário artístico em que floresceriam as bases da modernidade, remetendo às suas raízes desde a arte romântica, Friedrich foca em separado as obras e características de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Do primeiro, destaca a “disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística”¹⁶, para em seguida enumerar, entre os pilares que moldam sua obra, a despersonalização do sujeito moderno, explorando a

¹⁶ FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3). p. 36.

“poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal”¹⁷; em seguida, mostra como Baudelaire estabeleceu, em sua poética, uma estética do feio, como mostrou o aspecto de ruína do Cristianismo no momento que vivia, o “prazer aristocrático de desagradar” e a idealidade vazia. Quanto a esta, uma das de maior relevância na obra do poeta, diz respeito à meta de ascensão do Poeta, que, não apenas distante, é vazia: “a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante”¹⁸.

Este aspecto de fuga do real, que aproximamos da leitura do exílio que buscamos neste trabalho fazer, é mostrado de uma interessante perspectiva por Friedrich:

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. (FRIEDRICH, 1978, P.37)

Citando ainda, entre outros aspectos, o da linguagem como instituída de magia – e aí sua ligação com a musicalidade da lírica – e o da fantasia criativa, prossegue Friedrich, já sobre Rimbaud, a mostrar a desorientação do Poeta moderno, a anormalidade desejada por ele, e a ruptura da tradição que, em Rimbaud de maneira explosiva, insurge-se contra a herança cristã ou contra qualquer limite: a fantasia é mandatória, invertendo a ordem do espaço. Poesia abstrata, por vezes em forma de monólogo, a de Rimbaud também se concentra na magia da linguagem com todas as “possibilidades de combinações das sonoridades da língua e das oscilações associativas dos significados das palavras”¹⁹.

A caracterização que o autor faz da obra de Mallarmé, resumida em um único parágrafo, transcrevemos aqui:

Também em Mallarmé constatamos: ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto; aniquilamento da realidade e

¹⁷FRIEDRICH, 1978, p.37.

¹⁸ Ibid., p.48.

¹⁹ Ibid., p.91.

das ordens normais, tanto lógicas como afetivas; manejo das forças impulsivas da língua; sugestionabilidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; relação dupla para com a modernidade; ruptura com a tradição humanística e cristã; isolamento que tem consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poeitar com a reflexão sobre a composição poética, predominando nesta as categorias negativas. (FRIEDRICH, 1978, p.95)

Desta maneira, Hugo Friedrich resume algumas das características de base da modernidade poética, as transformações com relação à arte passada às quais voltaremos amiúde a nos referir.

Antes de nos voltarmos às manifestações simbolistas em Portugal, transcrevemos, neste ponto, uma das definições que nos dá Edmund Wilson a respeito do movimento de modo geral.

A que, exatamente, se propunha o simbolismo? Ao falar de Poe, já chamei a atenção para a confusão entre as percepções dos diferentes sentidos e para a tentativa de aproximar os efeitos da poesia dos da música. E eu deveria acrescentar, no tocante a este último ponto, que a influência de Wagner sobre a poesia simbolista foi tão importante quanto a de qualquer poeta: ao tempo em que a música romântica mais se havia aproximado da literatura, esta era atraída para a música. Também já me referi, em conexão com Gerard de Nerval, à confusão entre o imaginário e o real, entre as nossas sensações e fantasias, de um lado, e o que efetivamente fazemos e vemos, de outro. Era tendência do simbolismo – aquela segunda oscilação do pêndulo para longe de uma visão mecanicista da natureza e de uma concepção social do homem – fazer da poesia uma questão de sensações e emoções do indivíduo, mais ainda do que fora o caso no romantismo: na verdade, o simbolismo acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor. A sutileza e dificuldade peculiares do simbolismo são indicadas pelo próprio nome deste. (WILSON, 1985, p.43)

A partir da década de 1870 já se começaram a ver os primeiros sinais da nova escola. Em Portugal esses sinais convivem, até a década de 1890, com algumas manifestações remanescentes do Realismo. Esse período foi, portanto, de transição entre a proeminência dos postulados das duas escolas, marcado pela simbiose dos mesmos.

Na poesia portuguesa, dois dos maiores nomes entre os principais colaboradores na formação da modernidade literária são Antero de Quental e Cesário Verde. Este último, ainda

em meados do século XIX, em meio ao pleno desenvolvimento da escola realista, deixou como herança à poesia do porvir sua obra contendo várias das tendências que viriam a florescer mais tarde. De um poema por muitos considerado obra-prima da lírica portuguesa, “O Sentimento dum Ocidental”, destacamos algumas estrofes.

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia,
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

O eu-lírico, já nos é adiantado nas primeiras estrofes, é um sujeito que anda pela cidade nas últimas horas do dia. Esvaindo-se a luz e acendendo-se as luzes artificiais a gás, as ruas ganham novas cores, que avivam os sentidos do Poeta e lhe trazem sentimentos de melancolia e soturnidade. A ausência da luz do sol começa a fazer-se sentir em um misto de tristeza e enjoão, um mal-estar despertado pelo que há de mais comum na paisagem noturna: “as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia”. Não é só o “gás extravasado” da iluminação pública que o enjoa, mas todos esses elementos que o conduzem ao “desejo absurdo de sofrer”.

Esse desejo, embora paradoxal, não ficou sem frutos na lírica. Se o relacionarmos à apologia da Dor que vemos em Pessanha e Sá-Carneiro, veremos que, embora alcunhado de realista, Cesário Verde deixou como herança o gérmen de posturas do eu-lírico que seriam revisitadas por poetas futuros.

Na segunda estrofe, ao passo que a paisagem se faz consoante com a sensação de mal-estar do Poeta, tomando o céu aparência lúgubre, “os edifícios, com as chaminés”, e até mesmo as pessoas indistintas da turba tomam essa característica monocromática, apagada; pouca cor e, se não podemos dizer pouca vida, uma vida que é ao Poeta alheia, monótona.

E evoco, então, as crônicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais.

Diante da paisagem sem viço em meio à qual se vê, o eu-poético, em atitude não muito diversa da dos românticos, estabelece nesta estrofe o contraste entre as glórias passadas – sejam no que se refere à sua pátria, ou à poesia, aludindo ao livro de Camões salvo de um naufrágio – e o presente inglório.

Notemos que, nesta estrofe de evocação do passado, todos os elementos contribuem para uma representação heróica daqueles outros tempos; os mouros, baixéis e heróis, as soberbas naus, e até mesmo a forma heróica como é contado o episódio do naufrágio do qual Camões logrou salvar seu *Lusíadas*. Bem diz o Poeta no último verso, esses tempos não voltarão, e o que se oferece aos seus olhos parece bem diferente.

E eu desconfio, até, de um aneurisma
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;
À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,
Chora-me o coração, que se enche, e que se abisma.

O desprazer que o vagar pela cidade traz ao eu-poético confunde-se com mal-estar físico. Sentindo-se mórbido, o que vê agora são prisões e uma velha igreja, edifícios que, por si só, contribuem com o sentimento melancólico e a tristeza que lhe enchem o coração, o qual “chora[...] se enche e se abisma”. O desalento, senão desgosto pelo que vê, causa-lhe mal-estar tal qual aneurisma.

E nestes nebulosos corredores
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas;
Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.

O mal-estar evolui em náusea, agora que passa pelos “ventres” das tabernas. Entre corredores escuros, o Poeta não encontra, na vida noturna de tais lugares, atrativos para tirá-lo de seu desconforto; antes, apenas observa, alheio, os “tristes bebedores” que saem, cambaleantes a cantar. Poema misto de elementos realistas e modernos, com este pôde Cesário Verde, na segunda metade do século XIX, contribuir para a formação da lírica moderna portuguesa

1.3 Passos do Simbolismo em Portugal

Tendo o processo de modernização inaugurado pelos franceses repercutido em toda a Europa, e juntando-se a esse fator as idéias de vários filósofos que eram difundidos na época, como Hartmann e Schopenhauer, o cientificismo era deixado cada vez mais de lado, e as características “antipositivista, antinaturalista e anticientificista” do Simbolismo vinham pregar “o retorno à atitude psicológica e intelectual assumida pelos românticos, e que se traduzia no egocentrismo”²⁰. Cultuando os mistérios e a anarquia da vida interior, fez-se uso da intuição e da sugestão “a fim de comunicar o que verbalmente não se diz”.²¹

O caos e as vaguidades da alma seriam mais facilmente evocáveis através da música; daí o apreço simbolista pela composição sonora da poesia, bem como a aclamação de Richard Wagner como verdadeiro artista, aquele capaz de unir música e literatura, perscrutando de forma mais efetiva os complexos estados da alma humana.

Em Portugal considera-se como marco do início do Simbolismo no país a publicação de *Oaristos*, de Eugênio de Castro, em 1890, cujo prefácio ousado e voltado às novas tendências com as quais o autor teve contato em Paris não corresponde ao tom de sua poesia

²⁰ MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. 33ª edição. São Paulo: Cultrix, 2005. P.209.

²¹ *Ibid.*, p.210.

em geral. Embora mais propenso à contenção que à livre expressão, em muitos momentos seus poemas se assemelham aos dos românticos:

Quantas saudosas figuras
Dos meus tempos de menino,
Não as varreu a vassoira,
Que anda nas mãos do Destino!

Esta primeira estrofe do poema “Sombras que passaram” retoma o tema romântico da saudade da infância, tão explorado também por outros simbolistas de laivos românticos, António Nobre, bem como mostra o sentimento de perda e da inexorabilidade da passagem do tempo, que encontraremos também em *Clepsidra*, de Camilo Pessanha. As imagens da infância citadas nos dois primeiros versos são expandidas ao longo das estrofes seguintes do poema; o eu-lírico evoca as personagens e lugares que fazem parte de sua memória, sua casa, as pessoas que via de sua janela, músicas, o encantamento causado pelos animais, e tudo isso ele contrasta na última estrofe com o vazio do presente:

Na rua, agora, nem sombra
Das apagadas delícias!
Desta janela, só vejo
Automóveis e polícias.

A visão que tem de sua janela é, no presente, uma visão da modernidade, e da mudança que esta trouxe à sociedade. O encantamento e as pessoas, que ele minuciosamente descreve nas estrofes intermediárias, com suas roupas e gestos, deram lugar às máquinas – automóveis – e a policiais que, diferentemente das personagens da infância, não têm, no olhar do Poeta, identidade ou rosto.

Outro poema de Eugênio de Castro em que o sentimento de perda está presente, embora com outro matiz, é o soneto “A fonte abandonada”, que transcrevemos:

Eras um altar, ó fonte, e eras uma toca!
Minha mão nessas silvas se lacera;
Emmudesce; e a trepadora hera,
Ali, dum fuste o capitel desloca...

Mas que ouvi eu? Da sebe desemboca
Um par de noivos, que na senda austera
Passam entre clarões de primavera,
Ébrios, a desmaiar, presos p'la boca.

De enlevados que vão, nem dão por mim,
Que na chama d'amor, que neles arde,
Outra chama revejo que morreu,

E que os vejo correr pelo jardim,
Qual mísero aldeão, passando à tarde
Num campo que algum dia já foi seu...

Contando uma cena que se passa à beira de uma fonte, em meio às virações primaveris de um ambiente externo, a visão do casal apaixonado leva o Poeta à recordação de um amor passado. A primeira quadra do poema apresenta o espaço da fonte, entre plantas (“silvas” e “heras”), em que está o eu-lírico. A segunda quadra introduz a visão do “par de noivos” que vêm da sebe, iluminados em sua paixão pelos “clarões de primavera”, “ébrios” a se beijar. Tão enleados vão que não percebem a presença do eu-lírico que os observa; este, à parte da cena, isolado na posição de mero espectador da felicidade alheia, sente-se “mísero” como aldeão que perdeu seu campo, o que nos sugere que teve, outrora, os mesmos regozijos amorosos, e estes ficaram em seu passado.

Seja pela perda da inocência da infância ou dos amores da juventude, o sentimento predominante do eu-poético é o de perda, que implica muitas vezes a presente sensação de vazio, tédio, afastamento, saudade. Exilado da alegria, o Poeta se volta para o passado, procurando as visões de um tempo em que era mais feliz.

Desta breve leitura observamos que a poesia de Eugênio de Castro, embora tida como poesia inaugural do movimento simbolista em Portugal, ainda tem muito de Romantismo. Não deixa de ser, contudo, oposta à corrente realista-naturalista que predominava no cenário lusitano, mas carece de várias das características da lírica moderna que listamos pouco acima;

apresenta, contudo, o motivo do exílio tal qual relacionamos ao período compreendido pelo Simbolismo, Decadentismo e primeira geração modernista.

Outro poeta português do período que também tematizou a saudade, como citamos pouco acima, foi Antônio Nobre, em especial a saudade de uma infância pura, campesina e devota. Como exemplo dessa Saudade, transcrevemos um de seus mais conhecidos sonetos, sem título, apresentado pelo número 4:

Ó Virgens que passais, ao Sol-poente,
Pelas estradas ermas, a cantar!
Eu quero ouvir uma canção ardente,
Que me transporte ao meu perdido Lar.

Cantai-me, nessa voz onipotente,
O Sol que tomba, aureolando o Mar,
A fartura da seara reluzente,
O vinho, a Graça, a formosura, o Luar!

Cantai! Cantai as límpidas cantigas!
Das ruínas do meu Lar desenterrai
Todas aquelas ilusões antigas

Que eu vi morrer num sonho, como um ai...
Ó suaves e frescas raparigas,
Adormecei-me nessa voz... Cantai!

A exaltação à pureza, típica de Anto, se mostra neste poema desde a invocação que faz a partir do primeiro verso: às Virgens, que na última estrofe são chamadas “frescas raparigas”. A “canção ardente” que o Poeta pede das vozes das Virgens é a que seja capaz de “[transportá-lo] ao [seu] perdido Lar”.

Na segunda estrofe ele diz como deve ser essa canção: as imagens que associa ao Lar são a do “Sol que tomba”, a de um Mar “aureolado” pelos fulgores do mesmo Sol, a de uma farta e reluzente “seara” – imagem da plantação, essencialmente campestre -, além dos elementos todos do quarto verso: “O vinho, a Graça, a formosura, o Luar!”.

A cantiga a ser entoada pelas “raparigas” deve ser desenterrada “das ruínas do [seu] Lar”, o que denuncia pertencerem ao passado todas aquelas imagens de gozo e paz da segunda

estrofe. Enterradas pelo tempo, são ruínas tal qual o tempo que com elas ficou para trás; são “ilusões antigas”, que o eu-lírico “[viu] morrer num sonho, como um ai”, muito semelhante ao que o mesmo poeta diz em um outro poema²²:

Menino e moço, tive uma Torre de leite,
Torre sem par!
Oliveiras que davam azeite...
Um dia, os castelos caíram do Ar!

Diz-se de outro modo a mesma coisa: em sua infância e juventude, o Poeta vivia de ilusões, isolado da realidade em sua “Torre”, torre esta que, feita de “leite”, é símbolo de inocência pueril. Ainda neste passado de inocência, as “oliveiras [...] davam azeite”; se as oliveiras de agora já não dão azeite, tal figura mostra a esterilidade da vida do Poeta, sem frutos, sem ilusões – castelos que “caíram do Ar”.

1.4 Em *Orpheu*, transição para a modernidade

Como vimos, as bases da modernidade poética já estavam presentes na arte simbolista, que se apropriou de alguns dos princípios e formas preconizados pelos franceses a partir da década de 1870. Em Portugal, no entanto, o Simbolismo não ostentou cores assim tão modernas. A audácia inovadora do prefácio de Eugênio de Castro ao seu *Oaristos* não foi condizente com o teor de sua poesia; para os demais poetas do período, o retorno à forma não significou necessariamente rever os conceitos estabelecidos de forma poética, nem trouxe grandes inovações, mas sim frequentemente a obsessão por uma musicalidade que se restringia ao nível mais superficial da linguagem do poema, isto é, à rima, à métrica e às figuras de linguagem como assonâncias e aliterações. O poeta que consideramos merecedor de maiores

²² O poema é “Lusitânia no bairro latino”.

louros entre os do período considerado simbolista em Portugal é Camilo Pessanha, e a ele dedicaremos o próximo capítulo.

O início do século XX trouxe mais que rumores de guerras à Europa: foi nas suas duas primeiras décadas que as vanguardas se fizeram ecoar por todo o continente e além. Na classe intelectual, sempre em contato com os eventos relacionados à arte nos demais países europeus, rapidamente as idéias se disseminavam e, muitas vezes, tomavam formas particulares nos diferentes países em que floresciam. Em Portugal, as duas primeiras décadas do século foram um período de acentuadas crises:

Como es obvio, las crisis económicas mundiales repercutieron em Portugal. Pero el país conoció también crisis propias, localizadas, a veces más graves que las que le llegaban de allende las fronteras. Así, la crisis internacional de 1913-1914, que se liquidó com la guerra, se sintió moderadamente em Portugal. (...) La Primera Guerra Mundial (...) trajo consigo uma expansión general del comercio y de la industria a partir del primer semestre de 1915. Pero también causó perturbaciones económicas y sociales mucho más graves, motivadas por la escasez de productos alimenticios, la inflación, la actividade revolucionaria, las tentativas inhábiles de dirigismo económico estatal, etcétera.²³

Em meio a esse cenário social tumultuado, dois poetas teriam notável presença no cenário literário português das décadas de 1910 e 20; tiveram eles contato com as novidades dos países vizinhos. Fernando Pessoa, de formação inglesa, e Mário de Sá-Carneiro, conhecendo Paris por ocasião de um malogrado curso de Direito a que se propusera, trouxeram suas experiências da arte estrangeira para Lisboa, que em grande atraso estava com relação a outros países em termos de modernidade artística.

Junto com um grupo de outros literatos e intelectuais, como Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho (diretores do primeiro número), publicaram a revista *Orpheu*, na qual, apesar de o nome sugerir forte ligação com o Simbolismo, criticavam Portugal – ainda preso ao saudosismo romântico e às convenções formais - com textos que tiveram má recepção por

²³ OLIVEIRA MARQUES, 1974, p.158

parte do público. O teor modernista da publicação, resultante das personalidades que nela figuravam, tornou-se inegável quando, ao surgir o segundo número, constaram como diretores os nomes de Pessoa e Sá-Carneiro.

E que fizeram estes e outros para que fossem vistos como acintosos pelos demais? Embora não se prestassem a chefiar nenhuma escola, ousaram erguer a bandeira da independência, tocando em pontos mais que estabelecidos da convenção literária. Desde os princípios que regem a criação literária à forma e ao conteúdo, contestaram o senso comum da época e alteraram a relação escritor-sociedade,²⁴ conscientes da proposta modernizadora que traziam.

Conseqüência do avanço que representavam as obras de Pessoa e Sá-Carneiro em relação ao seu tempo foi a demora que tiveram para alcançar repercussão pública; excetuando-se as acaloradas discussões e o entusiasmo gerados pela publicação de *Orpheu*, a obra em si dos ditos poetas não alcançaria grande projeção senão mais tarde. Com o suicídio de Sá-Carneiro em 1916, suspendeu-se o terceiro número da revista que vinha sendo preparado, e assim encerrou-se a história da publicação. Ficaram, pois, Fernando Pessoa e Almada Negreiros a traçar seus caminhos individuais naquela sociedade pouco receptiva à profundidade das inovações que traziam. O desregramento dos sentidos e a música nova propostos por Sá-Carneiro – que melhor veremos no terceiro capítulo –, e a riqueza e multiplicidade dos heterônimos de Pessoa, aos quais não bastariam poucos parágrafos para uma justa, ainda que sucinta descrição, tiveram, nos anos – ou poderíamos dizer décadas – seguintes que ser descobertos pelos intelectuais que vinham surgindo, já com as novas propostas da revista *Presença*. Desse modo, figuram os dois nomes como os de pioneiros na

²⁴ MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia da Presença*. Lisboa: Moraes editores, 1972. p.18. Embora pudéssemos explorar este ponto na nossa investigação do exílio na poesia da época, novamente optamos por estudá-lo no universo do poema, como situação do eu-poético, e não do autor, embora esta perspectiva também pudesse ser bastante produtiva.

tentativa de incluir Portugal no processo de modernização que atingia as artes de modo geral nas décadas anteriores e posteriores à virada do século.

Vejamos, pois, o que produziram alguns dos poetas da época de *Orpheu*, começando pelo soneto sem título de Ângelo de Lima:

Pára-me de repente o pensamento
Como que de repente refreado,
Na doida correria em que levado
Ia em busca da paz do esquecimento.

Pára surpreso, escrutando, atento,
Como pára um cavalo alucinado
Ante um abismo súbito rasgado:
Pára e fica e demora-se um momento.

Pára e fica; na doida correria
Pára à beira do abismo e se demora:
E mergulha na noite escura e fria

Um olhar d'áço que essa noite explora;
Mas a espora da dor seu flanco estria
E ele galga e prossegue sob a espora.

Observando primeiramente as características formais do poema, vemos que o uso que Ângelo de Lima faz da forma do soneto não difere muito do de seus pares: contido, obedecendo às leis da métrica e rimando, inicia as três primeiras estrofes com a palavra “pára”, cujo sentido é reforçado pela retomada da idéia de uma parada brusca em que o pensamento se depara com o abismo, tal como o cavalo; a repetição das paradas equivale à demora do cavalo/pensamento perante a escuridão do abismo que surge à sua frente (“Pára à beira do abismo e se demora”). Essa correspondência entre a forma e o conteúdo/idéia expressa era parte dos convencionalismos poéticos de então; neste aspecto, Ângelo de Lima não traz nenhuma novidade – nem por isso sendo seu soneto diminuído em valor e interesse. Traz sim, contudo, certo presságio ou adiantamento de algo que seria um dos pilares da poesia dos dois maiores nomes da geração de *Orpheu*; tanto em Fernando Pessoa (principalmente nos poemas

em que assina seu próprio nome) como em Sá-Carneiro a sondagem das zonas obscuras da alma será largamente explorada.

Fernando Guimarães afirmou, com relação a Ângelo de Lima, que

tem sido (...) em demasia colado aos poetas dessa mesma geração [de *Orpheu*], embora uma mais aturada análise das características temáticas e estilístico-formais da sua obra nos permitisse aproximá-lo antes dos simbolistas. Aliás em poucos poetas portugueses foi levado tão longe o modo de privilegiar os significantes, a significação divergente ou plurissignificação, um ínsito sentido gnóstico, a compreensão simbólica anteposta à explicitação temática – características que não deixam de demarcar o Simbolismo em relação ao Decadentismo. (GUIMARÃES, 1990, p.8)

Mas voltemos ao soneto: segundo o eu-poemático, seu pensamento ia em “correria” buscando “a paz do esquecimento”, quando se depara surpreso (5º verso) com um súbito abismo. Aí pára e se demora; observa; tem diante de si “noite escura e fria” – o mistério de si mesmo à beira do qual chegou o pensamento. Comparado a um cavalo que corria disparado e vê-se forçado a brusca parada, o pensamento não mergulha no abismo, mas é chamado de volta à corrida pela “espora da dor [que] seu flanco estria”. Essa espora – dor – o conduz de volta à galgada: tira o pensamento das zonas sombrias do eu interior, trazendo-o de volta à sua correria.

Esse tema da autognose, que tão recorrente viria a ser entre os de *Orpheu*, traz uma fagulha de modernidade ao bem-comportado soneto de Ângelo de Lima.

Um dos poucos nomes femininos destacados na história da literatura portuguesa de até então é o de Florbela Espanca. Embora alheia aos eventos literários que agitavam Lisboa na sua época, vivendo pacatamente em Matosinhos (Norte de Portugal), publicou numerosos poemas e ainda alguns contos em periódicos da região. Massaud Moisés considera-a autora do interregno entre as gerações de *Orpheu* e da *Presença*. Tendo trazido a lume sua obra entre 1919 e 1931 (*Charneca em Flor*, *As máscaras do Destino* e *O dominó preto*, já póstumos),

achamos de especial interesse apresentar ao menos um dos seus poemas. O fato de estar Florbela à parte de seus pares da época mais aumenta que diminui o interesse por sua obra tão particular. Vejamos então um dos seus sonetos, forma eleita pela poetisa para quase todos os seus textos:

FUMO

Longe de ti são ermos os caminhos,
Longe de ti não há luar nem rosas;
Longe de ti há noites silenciosas,
Há dias sem calor, beirais sem ninhos!

Meus olhos são dois velhos pobrezinhos
Perdidos pelas noites invernosas...
Abertos, sonham mãos cariciosas,
Tuas mãos doces plenas de carinhos!

Os dias são Outonos: choram... choram...
Há crisântemos roxos que descoram...
Há murmúrios dolentes de segredos...

Invoco o nosso sonho! Estendo os braços!
E ele é, ó meu amor pelos espaços,
Fumo leve que foge entre os meus dedos...

A ausência do amado, marca de muitos dos poemas de Florbela, aparece também neste. Tal ausência é, para a Poetisa, sinônimo de tristeza e sofrimento, de perda de tudo o que é belo e bom no viver (1ª estrofe). Longe do amado, metáfora de um amor idealizado, mas nunca atingido pelo eu-poético, os seus “[olhos] abertos sonham mãos cariciosas”, as “mãos doces” do amado, tão distantes da sua realidade. Todos os elementos externos se transmutam, à maneira dos românticos, em reflexos da tristeza do eu-lírico: os “crisântemos roxos que descoram” são nada mais que a própria poetisa na sua dor a esmorecer, percebendo que o seu amado, seu ideal, não passa de sonho (13º verso), que, tal como fumo, esvai-se por entre os seus dedos.

A idealização de um amado ou do próprio amor é traço marcante da poética de Florbela Espanca. Nessa busca, em que a Poetisa amiúde recorre à sensualidade como apelo convidativo

ao “Prince Charmant” de sua imaginação, ela se depara sempre com o vazio deixado pela não-realização desse ideal. Vive, portanto, uma quimera: afasta-se da realidade, pois a cada vez que com ela se depara encontra inexoravelmente a Dor. À medida que lemos os seus poemas, vemos que alimenta seu ideal até certo ponto, mas a repetitiva desilusão faz com que essa esperança de encontrar o tal amado aos poucos se desvaneça, dando lugar ao pessimismo e à falta de razão ou vontade de viver.

Assim, pois, vive o eu-poético de Florbela em um mundo de amores concebido, descontente com os amores oferecidos – ou não - pela realidade. Perder esse afastamento significa desilusão, e desejo pela morte.

Não poderíamos deixar de transcrever aqui ao menos um poema de Fernando Pessoa.

Vejamos, pois,

Cerca de grandes muros quem te sonhas.
Depois, onde é visível o jardim
Através do portão de grade dada,
Põe quantas flores são as mais risonhas,
Para que te conheçam só assim.
Onde ninguém o vir não ponhas nada.

Faze canteiros como os que outros têm,
Onde os olhares possam entrever
O teu jardim como lhos vais mostrar.
Mas onde és teu, e nunca o vê ninguém,
Deixa as flores que vêm do chão crescer
E deixa as ervas naturais medrar.

Faze de ti um duplo ser guardado;
E que ninguém, que veja e fite, possa
Saber mais que um jardim de quem tu és -
Um jardim ostensivo e reservado,
Por trás do qual a flor nativa roça
A erva tão pobre que nem tu a vês...

Todo de versos decassílabos, com três estrofes de seis versos cada, o poema tem como traço formal marcante a contenção. Com um esquema de rimas estabelecido, não há espaço no

texto para liberdades ou inovações no que diz respeito à forma poética. Vejamos, pois, se isto se relaciona de alguma maneira com o que é trazido no campo do conteúdo.

Sendo o eu-lírico uma voz que pouco ou nada de si imprime ao texto, estabelece com o leitor contato no intuito de aconselhá-lo; e o conselho que dá é justamente para que se feche em si, que cerque o que tem de mais “nativo”, de mais subjetivo e espontâneo, de modo que se parta em dois: aquele que é visto pelos outros e aquele que não o é. Do que é visto, diz-se ser qual jardim, através de cujas cercas só consigam enxergar o que de mais decorativo foi ali plantado. O que o eu-poético diz para seu leitor-aconselhado é que proteja sua interioridade, guarde aquilo de si que não deve ser exposto a olhos alheios.

Considerando o homem como ser de profundidade, diz o Poeta que esta deve ser cultivada, e que permita lhe brotem as flores mais selvagens, ou mesmo as ervas daninhas. O cuidado que teria um jardineiro só deve ser empregado nos níveis do *eu* com os quais os outros têm contato. Assim, o homem duplo, para conhecer sua parte mais íntima, suas zonas mais profundas e imaculadas pelo cultivo social, deve se voltar para dentro de si mesmo, para as partes de sua alma escondidas do olhar invasivo do outro.

Do mesmo modo com que preconiza a ocultação do verdadeiro *eu* sob a aparência de um jardim metafórico, a forma com que o poema é elaborado mostra a maneira de fazê-lo; sob a forma contida e cultivada dos versos decassílabos, rimados, flores oferecidas à vista do leitor, está o eu-lírico, voz que não se identifica ou revela. Para que se pudesse descobri-lo, dever-se-ia perpassar os limites da cerca de suas palavras, ir, além das flores, até a erva pobre desconhecida dele próprio. Mas veremos essa questão do encontro de si mesmo mais adiante, debruçando-nos sobre a poesia de Sá-Carneiro. Antes, porém, vejamos a de um de seus mestres.

2. Camilo Pessanha, o Simbolismo em Portugal

Como vimos no primeiro capítulo, o fato literário que indica o início do desenvolvimento do Simbolismo em Portugal é a publicação de *Oaristos* de Eugênio de Castro em 1890, mais pelo prefácio, no qual o autor sai em defesa das “novas idéias” que se difundiam pela Europa – especialmente a partir da França – do que pelo conteúdo da obra em si. Por não ter, em sua obra, sido condizente com os ideais então modernos que apregoou, Eugênio de Castro é didaticamente considerado pertencente ao Simbolismo antes por razões cronológicas e de discurso que pela possibilidade de extrair de seus textos grandes novidades para a época.

Por outro lado, grande parte dos críticos vê em Camilo Pessanha um dos únicos poetas portugueses que realmente deram vazão às tendências lançadas pelos franceses que citamos no capítulo 1. Neste capítulo procuraremos, através da leitura de cinco dos poemas de *Clepsidra*, identificar e analisar alguns traços simbolistas e, por extensão, dos primórdios da modernidade poética em Portugal.

No capítulo 6 de sua obra *O Simbolismo*, Anna Balakian estabelece três alicerces sobre os quais, a seu ver, estabeleceu-se a estética simbolista; são estes “a ambigüidade da comunicação indireta, a associação com a música e o espírito decadente” (BALAKIAN, 2000, p.81).

A primeira relacionamos à elevada carga simbólica que predomina nos textos da escola – e que lhe deram mesmo o próprio nome. A intenção do poeta não é comunicar de forma direta, mas sim evocar, através de sugestões, as sensações que o simples discurso não seria capaz de produzir. A autora, na mesma obra, no capítulo que dedica a Baudelaire, cita a definição do poeta para o processo de criação artística: “o estímulo afeta os sentidos, os

sentidos afetam a mente; o resultado é a linguagem, produzida por uma vigilância supracognitiva da mente” (BALAKIAN, 2000, p.37). Idéia precursora da que seria tomada pelos surrealistas para descrever o ato poético, a descrição do processo feita por Baudelaire direciona o foco para o *estímulo dos sentidos*, como sendo este o gerador da linguagem poética. Se as sensações não são sempre compreensíveis, é natural que a linguagem usada também não o seja. A mesma idéia de hermetismo da poesia seria utilizada até a exaustão por muitos modernistas.

O retorno à interioridade também se liga à questão da “comunicação ambígua”.²⁵ Anna Balakian diz, agora se referindo àquele que foi, em grande parte, responsável pelo desenvolvimento e difusão do Simbolismo:

Mallarmé sugere que a sensualidade interior, graças à sua intensidade e arrojo, pode compensar o caráter fútil e fugaz da experiência física. Os simbolistas procurarão este mesmo tipo de refúgio para fugir da realidade aberta e tediosa. (BALAKIAN, 2000, p.64)

O mergulho interior se presta, portanto, ao encontro da própria sensualidade, e, mais que isso, oferece ao poeta asilo da realidade dentro dessa sua sensualidade. Por isso a centralização no ego, que para os decadentistas atinge níveis extremos. Se a realidade circundante não apraz os olhos críticos e sensíveis do poeta, ele se fecha em si e em suas próprias sensações, exilando-se do real que é a fonte de sua insatisfação.

A associação com a música não deixa de se relacionar à questão citada acima, da comunicabilidade das sensações. A linguagem musical seria um grande recurso para se dizer o que é indizível; mais que a linguagem falada ou escrita, já contaminada pela racionalidade, a música é intrinsecamente fonte de evocação de sensações. A associação da música com a linguagem seria, por sua vez, a que maiores chances ofereceria ao poeta de sugerir o que quisesse. Deste modo, a musicalidade foi um dos traços mais marcantes da poesia simbolista, e

²⁵ Mais que ambígua, diríamos ser a comunicação incerta, pois, se depende do que é suscitado no leitor, abrange a mais vasta gama de possibilidades.

da de Pessanha. Utilizando-se dos aspectos formais do texto poético – como rima, métrica e a própria musicalidade das palavras –, o poeta simbolista explorou a música como aliada em seu processo de sugestão.

O espírito decadente, apontado por Anna Balakian como o terceiro pilar sobre o qual se sustenta a estética simbolista, está presente na maior parte do que se produziu artisticamente no final do século XIX e início do seguinte. Por alguns considerado escola literária distinta, mas na maior parte dos estudos abarcado pelo Simbolismo, o Decadentismo deu o tom à arte finissecular através da postura desgostosa do poeta diante de uma sociedade em franca decadência. Por que considerariam os artistas sua sociedade como decadente? Como já abordamos no primeiro capítulo, ao tratar do exílio na arte simbolista de maneira geral, o pessimismo, a “nevrose” e desejo de refúgio na contemplação estética surgiram da constatação de que a sociedade se transformara, modernizara-se, e o papel do homem – e especialmente do artista – era discutível nessa nova conjuntura.

O espírito do decadente é, portanto, o de alguém que não se vê inserido na sociedade; o olhar crítico do artista sobre a mesma transforma-se em pessimismo. Questionando o futuro dessa sociedade, decide, ao invés de engajar-se, afastar-se tanto quanto possível dos aspectos triviais e mundanos da vida. Comumente representado pelo personagem de J. K. Huysmans em *À Rebours*, o homem decadente encontra na apreciação artística sua única fonte de prazer, procurando cercar-se desse universo à parte até que não mais se lembre do real e de todas as preocupações a ele relacionadas.

A busca por esquecer-se da realidade conduz o Poeta a uma atitude narcísica: na tentativa de ignorar o que ao redor se passa, ele se fecha dentro de si. Ao contrastar a banalidade da vida burguesa com a profundidade de sua vida interior, um mundo fictício começa a ser cultivado. Essa postura, de negação da realidade e desvio do foco para as

questões da alma, pode de fato ser encontrada em vários dos textos de Pessanha, como veremos adiante.

Nascido em Coimbra em 1867, Camilo Pessanha estudou Direito e formou-se em 1891. Antes disso já iniciara a sua vida literária, escrevendo poemas e colaborando com alguns periódicos, como a revista *O Intermezzo* e o jornal de província *O Novo Tempo*.²⁶ Mudou-se para Macau, colônia portuguesa na China, em 1894, para trabalhar como professor do ensino secundário. Como tantos outros, viciou-se em ópio ao viver no Oriente, fato relacionado à sua morte em 1926. Ainda em Macau, passa a trabalhar, a partir de 1900, como Conservador do Registro Predial, ao passo em que continuou publicando alguns poemas, sempre em periódicos. Desta forma, não deixou um volume propriamente dito com sua obra poética; este ficou a encargo do amigo João de Castro Osório, que recolheu alguns dos poemas que Pessanha guardava, memorizados, e publicou, em 1920, a primeira edição de *Clepsidra*. Várias outras edições seriam lançadas futuramente, com algumas modificações (ortográficas, por exemplo) e alguns textos adicionados à primeira edição²⁷. Além deste relativamente parco volume, publicou-se na década de 1940 um conjunto de artigos que Pessanha escreveu acerca da cultura chinesa, o qual se intitula *China*.

Ao invés de apresentar as características gerais da poesia de Camilo Pessanha para então analisar alguns poemas, optamos pelo percurso inverso: partiremos de algumas leituras para então estabelecermos, no final deste capítulo, alguns dos pontos mais marcantes de *Clepsidra*. Antes, porém, julgamos importante revisar uma das mais renomadas obras da bibliografia crítica de Pessanha; vejamos o que escreveu, a respeito da poética em questão, Paulo Franchetti em um de seus estudos.

Nostalgia, exílio e melancolia busca, como diz o próprio autor, identificar as principais atitudes líricas presentes na obra de Camilo Pessanha. Mencionando recorrentemente ao longo

²⁶ Cf. MOISÉS, M., 2005, p.222

²⁷ Sobre as diferentes edições de *Clepsidra*, ver a edição crítica, comentada por Paulo Franchetti, que se encontra na bibliografia ao fim deste estudo.

do texto a emigração do poeta a Macau, Franchetti inevitavelmente relaciona-a à constância do tema do exílio na *Clepsydra*, bem como em diversos trechos de cartas de Pessanha a amigos e pares literatos.

A primeira fundamentação que o autor oferece para a repetição do tema é um sentimento de perda que está na base da obra poética de Pessanha; perda de referências, em virtude da mudança para Macau e conseqüente ausência do cenário natal. Esse sentimento de perda traz ao Poeta a consciência de que é impossível apreender as experiências e mantê-las. Essa consciência, ligada à vontade de acumular os afetos e sensações (vontade que nunca é satisfeita), reforça a sensação de inutilidade do esforço de fixação das imagens e sensações.²⁸

Se o afastamento é sinônimo de depressão, opõe-se à euforia do enraizamento, ou proximidade da terra-mãe. Estar no solo natal seria, até mesmo, a origem de toda inspiração poética, o que faria de Camões, à vista de Pessanha, um grande herói da nacionalidade, já que estando aquele afastado de seu Portugal por longos anos, conseguiu não apenas encontrar a inspiração poética como direcioná-la para a exaltação de sua nação distante.

A essa noção de perda, que Franchetti vincula ao conceito de saudade, opõe ele um outro conceito, o de nostalgia; seria este o desejo de retorno posterior à sensação de perda ou subtração. Através da análise de vários dos sonetos da *Clepsydra*, Franchetti aponta nos textos poéticos elementos que os liguem aos conceitos que intitulam seu estudo, além das imagens poéticas escolhidas pelo poeta para representar, por exemplo, o desenraizamento, o desejo projetado em figuras míticas ou da natureza, ou a angústia frente à instabilidade do real.

A supressão desse desejo de retorno que leva o Poeta ao lamento seria a atitude melancólica, a qual Franchetti principia a definir através dos estudos de Freud quanto à mesma. Revolta impotente do persistente desejo de reintegração, a melancolia triunfaria ao suspender completamente o desejo do Poeta, e essa postura nos remete novamente ao pensamento de

²⁸ Desta temática é um dos mais conhecidos sonetos de Pessanha: “Imagens que passais pela retina”.

Schopenhauer. Assim, “a morte é um estado mais feliz porque é o único em que o corpo está livre da dor e da vontade.” (p.127). Porém, “o ideal não é a morte, mas a consciência de estar morto. (...) Essa é uma nota inovadora em Pessanha: a idealização da morte como um momento de consciência desprovida de sensações” (128), por ser “uma espécie de limbo, zona furta-cor entre a existência e a inexistência (...), zona intermédia” (139).²⁹ Conclui o autor, afinal, que a própria vida é sentida como exílio, e que este acaba por se apagar diante do olhar melancólico, que apaga, por sua vez, o desejo de retorno e, assim, a consciência de afastamento da origem.

Passemos, então, aos textos poéticos.

1.1 Fé e Morte

A questão do pessimismo do Poeta, que continuamente vimos investigando, está estreitamente ligada ao sentimento de perda. Perda de um tempo passado, apartamento de um lugar desejado, perda da alegria ou da esperança, enfim: de muito se vê privado o eu-poético. Quanto a este último aspecto (comum, por sua vez, a toda uma época, e não exclusivo de Pessanha), o da perda da alegria – que pode, por sua vez, significar a perda da inocência ou da crença –, podemos vê-lo recorrentemente entre os poetas que expressam os sentimentos do *fin-de-siècle*. Em Camilo Pessanha não deixa de aparecer, e, para melhor analisarmos tal postura, veremos como ela se realiza em dois dos sonetos de *Clepsidra*.

SONETO DE GELO

Ingênuo sonhador – as crenças d’oiro
Não as vás derruir, deixa o destino
Levar-te no teu berço de bambino,
Porque podes perder esse thesoiro.

²⁹ As páginas citadas referem-se a FRANCHETTI, P. *Nostalgia, exílio e melancolia, leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Tens na crença um farol. Nem o procuras,
Mas bem o vês luzir sobre o infinito!...
E o homem que pensou, – foi um precito,
Buscando a luz em vão – sempre às escuras.

Eu mesmo quero a fé, e não a tenho,
– Um resto de batel – quizera um lenho,
Para não affundar na treva immensa,

O Deus, o mesmo Deus que te fez crente...
Nem saibas que esse Deus omnipotente
Foi quem arrebatou a minha crença.³⁰

A partir do plano mais superficial da leitura do poema depreendemos a mensagem do Poeta ao interlocutor a quem se dirige; este, sendo (segundo as palavras do Poeta) crente, deveria assim permanecer. O “conselho” do Poeta é para que o outro não perca sua fé.

Quanto à composição formal do poema, faz-se de versos decassílabos, com o ritmo alternando entre 2-6-10 e 3-6-10 para a sílaba tônica, e tem esquema de rimas também estabelecido: ABBA, CDDC, EEF, GGF. No âmbito da forma ainda havemos de considerar Pessanha entre seus pares, trazendo, ao menos no que concerne à versificação, pouca ou nenhuma novidade. Quanto ao mais, o uso da forma do soneto, não apenas aqui, mas na maior parte dos poemas que compõem a *Clepsidra*, faz-nos considerar que o gérmen da modernidade, que se encontra na poesia de Pessanha, dá-se antes por questões da linguagem poética que pela forma em si – métrica, rimas, a forma do soneto, estas consideravelmente contidas, dentro de parâmetros considerados clássicos -, além do desenvolvimento dos temas. No primeiro verso do poema, o eu-poético se dirige ao “ingênuo sonhador”, admoestando-o a não deixar derruírem suas preciosas (“de oiro”) crenças. A possibilidade de que as perca, diz o Poeta, significaria certamente sofrimento para o “sonhador”; antes, deveria este deixar-se levar pelo destino – condição mais feliz que a do descrente. “Tens na crença um farol”. Estabelecendo tal comparação, o Poeta liga a crença à luz, ao mesmo tempo em que diz, nos dois últimos versos da segunda estrofe, que, ao pensar (ao invés de crer), o homem vive em escuridão, sempre

³⁰ Optamos por manter a ortografia da edição crítica preparada por Paulo Franchetti.

buscando de balde essa luz que não se procura, mas se pode ver “luzir sobre o infinito”. O farol, guia que lhe orienta a vida, “nem [é procurado]”. Seria, portanto, espontâneo à natureza de uns, dádiva divina concedida, mas apenas àqueles que não o deixam de lado para buscar seu guia na razão. E por que seria a racionalidade sinônimo de dor para o eu-poético?

No primeiro terceto é apresentada a razão do Poeta para semelhante postura: sua própria experiência, e uma certa frustração por “[querer] a fé, e não a [ter]”. Esta fé, representada em seguida pelo batel ou lenho,³¹ (verso 10) é o que conduz o homem em meio à “treva imensa”, no mar de escuridão de que se vê cercado. Estes versos revelam, assim, como o Poeta vê a condição do homem descrente no mundo: cercado de escuridão, prestes a “[afundar] na treva imensa” (verso 11), ora salvo por sua fé, e isso faz dele, e de qualquer outro que se entregue ao pensar – e não ao acreditar – um precito, condenado ao sofrimento, enquanto o crente, por sua vez, é salvo da amargura pela própria fé.

Por sua vez, a fé, ora representada pela luz, ora pela embarcação – ambos símbolos daquilo que *guia* –, pode ser facilmente perdida – ou arrebatada, como é o caso do eu-poético. Na última estrofe do soneto, ele atribui a perda de sua crença a Deus, o mesmo que concedeu ao outro ser crente. De que forma poderia Deus ter-lhe tirado a fé? A idéia parece, em primeiro momento, paradoxal; podemos esclarecê-la, contudo, se admitirmos uma postura inicial, de crente, por parte do eu-poético, que consideraria a capacidade de pensar como um dom atribuído aos homens pela divindade. Se partirmos de tal idéia, seremos levados a pensar que a descrença do Poeta não é a que duvida da existência de um Deus que rege o mundo e concede aos homens o pensar e o ter fé; a descrença, antes, é com relação à possibilidade de se encontrar alguma felicidade nesta vida – ou em qualquer uma, como, por exemplo, a vida *post mortem* admitida pelo que tem fé.

³¹ Ambos designam uma espécie de embarcação.

Nesta leitura, havemos de encontrar no soneto, como tom que rege o texto de modo geral, a postura pessimista de um eu-poético que, uma vez tendo deixado suas crenças “ingênuas” para buscar a luz através da razão, só encontrou trevas. Vê-se abandonado pela crença, e, assim, foi também deixado pela esperança. O próprio título do poema não pode ser ignorado: sem calor – que provém da mesma fonte que a luz –, na aridez de seu modo cético de ser, o Poeta tem uma vida de frieza e desilusão. A desesperança enregela sua alma, e é essa mensagem “de gelo” que ele passa a seu ouvinte, o “ingênuo sonhador”.

Tais considerações, em conjunto com a análise de outros poemas de *Clepsidra*, permitir-nos-ão mais adiante tecer algumas hipóteses quanto à natureza da crença, da esperança e do futuro na obra de Camilo Pessanha.

Vejamos por ora como se desenvolve a idealidade em outro soneto.

ESTATUA

Cancei-me de tentar o teu segredo:
No teu olhar sem cor, - frio escalpello, -
O meu olhar quebrei, a debatelo,
Como a onda na crista d´um rochedo.

Segredo d´essa alma, e meu degredo
E minha obsessão! Para bebel-o,
Fui teu lábio oscular, n´um pesadelo,
Por noites de pavor, cheio de medo.

E o meu osculo ardente, hallucinado,
Esfriou sobre o mármore correcto
D´esse entreaberto lábio gelado...

D´esse lábio de mármore, discreto,
Severo como um tumulto fechado,
Serenos como um pélagos quietos.

Embora prevaleçam neste soneto os decassílabos com tônicas em 2 – 6 – 10 ou 3 – 6 – 10, três versos fogem a esse padrão: são o segundo e o terceiro da primeira estrofe, com tônicas dúbias entre 2 – 4 – 6 - 10 e 4 – 6 – 10, e o terceiro da terceira estrofe, que aceitaria uma leitura

ainda mais destoante, 1 - 5 – 7 – 10. O esquema de rimas, por sua vez, é de impecável simetria: ABBA, ABBA, CDC, DCD.

Vejamos, pois, brevemente adiante, em que extensão se relacionam a forma, a “mensagem” e o título.

Embora neste soneto o eu-poético também dirija a voz a alguém, esse outro não é tão facilmente discernível enquanto figura humana ou idéia. Sabemos que é para o Poeta um segredo pelo qual é obcecado, e que não se lhe revelou nem diante das mais fervorosas tentativas. Inamovível qual estátua, lá ficou o mistério não-revelado, e a frustração do Poeta depois das malogradas tentativas.

Frio e sem cor como a morte, duro como rocha sobre a qual arrebentam as ondas (1ª estrofe), sobre esse segredo debateu o eu-poético seu olhar perscrutador. Os versos que se seguem, a saber, os dois primeiros da segunda estrofe, são, por sua vez, o mistério do leitor, ao mesmo tempo em que nos abrem possibilidades de interpretar o texto. É-nos então dito que o segredo é a obsessão do Poeta, e também seu degredo. O que poderia ele tanto buscar, que fosse a razão pela qual se vê de algum modo degredado? Os versos seguintes: “Fui teu lábio oscular, n’um pesadelo, / Por noites de pavor, cheio de medo”. Amedrontado, foi o Poeta encontrar, em meio a um pesadelo, o Mistério cujo não-se-revelar o desespera. O próprio encontro causou-lhe medo, e ainda assim foi, alucinado, tentar tocar o Segredo, cuja frieza esfriou o ardor de sua busca, representado pelo calor de seu beijo. A frieza marmórea do Mistério, no entanto, não é completamente hermética; se por um lado é um lábio “de mármore, discreto”, “correto” e “gelado” o que se oferece ao beijo do Poeta, por outro lado é um lábio “entreaberto”, tal como a Morte, cuja compreensão foge ao alcance humano, mas que sempre oferece a fenda pela qual se penetra – sem retorno. Trata-se, inclusive, daquele verso que já citamos como destoante do esquema rítmico do poema; de cadência diferenciada, as tônicas são mais próximas entre si e concentradas mais ao final do verso.

Misteriosa, profunda e escura como um túmulo ou pélagos,³² a Morte tece o fio que conduz as imagens de que o soneto é composto: o pesadelo, o pavor, o “olhar sem cor”, a frieza marmórea, a severidade, e o mistério que é a obsessão do eu-poético. E como poderia ser então seu “degrado”?

O ardor com que busca encontrar a Morte revela a inclinação do eu-poético pelo encontro de algo além do que sua realidade lhe oferece, ou melhor, a “desinclinação” para uma vida voltada ao trivial que ele pode tocar ou compreender. Sentindo a existência de verdades mais profundas e obscuras, busca-as como o exilado que sonha com a terra natal; ainda que o sonho seja, na verdade, pesadelo, medo e desconhecido, não deixa de ser aspiração. A vida é, portanto, o exílio, o que nos leva à conclusão de um lugar de origem fora da vida terrena.

Com relação às escolhas formais do poeta, sabemos que, em alguns de seus textos, encontramos laivos da aceitação de tendências inovadoras, como, por exemplo, a abolição do clássico alexandrino ou até mesmo alguns poemas de versos livres. Não é, contudo, o caso deste soneto; a rigidez da forma, bem como a sistematicidade da métrica, melhor condizem com a idéia sugerida, a saber, a da impossibilidade de se chegar ao conhecimento dos mistérios da Morte enquanto ainda aqui se vive. O profundo e obscuro mistério não se dá a conhecer, não se abre, é antes rígido e fechado como um túmulo.

Essa sensação de desajuste à vida é o que consideramos *leitmotiv* da poética moderna, especialmente dos primórdios da modernidade, com o Simbolismo e o Decadentismo, e não há grande dificuldade em se perceber a causa de tal sensação por parte do poeta. Sobre o descontentamento com a realidade já comentamos; trazemo-lo agora e adiante através da leitura direta de alguns textos poéticos de relevo na época.

Conseqüência desse desajuste e infelicidade é, portanto, o desejo de escape, cujo primeiro exemplo apresentamos através do soneto “Estátua” (outros serão vistos a seguir). A

³² Mar profundo, abismo marítimo.

possibilidade de fuga para outro lugar se dá aqui pela Morte; outras possibilidades ainda há, e poderíamos até mesmo considerar a crença ou inocência do soneto anterior dentro da gama de variações desse mesmo sentimento, já que o crente, de certa forma, ao consolidar sua fé, cria um mundo à prova das decepções realistas.³³

Bastante evidente na literatura romântica – e, por extensão, gótica –, a Morte se fez presente na arte desde seus primórdios. Tomada por diferentes perspectivas dentro dos sucessivos movimentos literários, tem sempre estado no imaginário do artista, assumindo diferentes faces. Ora vista como castigo por uma vida iníqua, ora como alívio de um viver de sofrimentos, é um dos temas universais da arte – e em especial da poesia –, ao lado do amor.

No período que nos propomos estudar, a recorrência da Morte como tema se dá com tal intensidade que, ao nos depararmos com ela no soneto de Pessanha, parece-nos relevante ocupar-nos com algumas disposições gerais sobre o tema.

Nas linhas gerais em que se delineou o movimento romântico, desenvolveu-se a questão do platonismo com a impossibilidade de realização da união amorosa em vida. Como no clássico caso do jovem Werther, de Goethe, diante da inexorabilidade do destino que lhe impedia a união com sua amada Lotte, o sentido de viver esvaiu-se e a morte figurou como única saída possível do tormento em que vivia; alívio, portanto, de um viver doloroso. Poderia ainda ser, semelhantemente, esperança de que a união do casal, inviável na terra, pudesse se dar na vida futura, no mundo *post mortem*, em que os aguilhões das convenções sociais fossem desfeitos.

O Simbolismo, ao repaginar muitos dos temas e tendências românticos, trouxe novamente com a Morte um aspecto de espiritualidade, ou poderíamos dizer transcendência, que o Realismo lhe negara. Ao buscar um sentido além do tangível ao qual não se conforma, o Poeta simbolista lança-se sobre os mistérios de sua existência; para melhor compreender sua

³³ Embora esta seja uma possibilidade de fuga do real mostrada pelo eu-poético, lembramos que esta não é a sua própria posição, mas sim a do *crente* com quem ele estabelece diálogo no poema.

humanidade, volta costas à sociedade. Não é na observação ou compreensão da sociedade que antevê melhor entendimento de sua condição, mas sim nos recônditos mais ocultos de sua própria alma. Ligada intrinsecamente ao mistério da vida, a Morte é parte desse segredo que se guarda do homem / Poeta.

Ao escrever sobre o movimento simbolista, Edmund Wilson, citando Gérard de Nerval, refere-se à

[...] confusão entre o imaginário e o real, entre as nossas sensações e fantasias, de um lado, e o que efetivamente fazemos e vemos, de outro. Era tendência do simbolismo – aquela segunda oscilação do pêndulo para longe de uma visão mecanicista da natureza e de uma concepção social do homem – fazer da poesia uma questão de sensações e emoções do indivíduo, mais ainda do que fora o caso no romantismo: na verdade, o simbolismo acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor. (WILSON, 1985, p.43)

Assim, a obra do poeta simbolista não é painel da sociedade, nem do homem no que oferece às vistas alheias: é espelho do caos que lhe vai no interior, da mistura das mais nebulosas sensações que encontra nas zonas profundas de seu espírito sensível. Na tentativa de refugiar-se do mundo dentro da riqueza que vê dentro de si, exila-se dos aspectos práticos ou triviais da vida cotidiana dentro de um universo de mistério infinito que sua sensibilidade e seu refinamento estético criam. Sobre essa sensibilidade fala José Carlos Seabra Pereira, no capítulo dedicado ao Decadentismo na sua obra *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*: “O que parece caracterizar primariamente o Decadentismo é um estado de sensibilidade. Este é, em simultâneo, o próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e da civilização em crise aberta” (SEABRA PEREIRA, 1975, p. 22). Nem por isso poderíamos, contudo, inferir ser Pessanha um decadentista; é sabido que as tendências que se manifestaram na arte finissecular não se estancaram dentro de determinadas escolas, mas atingiram, de maneiras e intensidades diferentes, a arte e os artistas de todo o período.

Embora não tão hermética quanto a poesia de Mallarmé, a de Pessanha se nos apresenta, neste aspecto, como abertura de possibilidades de interpretação, ou melhor, como impossibilidade de haver uma ou outra interpretação definitiva. Por adotar a sugestão ao invés da idéia claramente comunicada, vem sendo considerada entre as maiores manifestações do Simbolismo em Portugal.

1.2 Exilado em si

Não apenas na Morte ou na riqueza do interior de sua alma o Poeta encontra refúgio; vejamos o caso de outro soneto.

III³⁴

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

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

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

Deixae-me chorar mais e beber mais,
Perseguir doidamente os meus ideaes,
E ter fé e sonhar – encher a alma.

Principiando pela análise da composição formal do texto poético, extraímos, no exercício da escansão, o que já percebêramos pela leitura: o esquema rítmico deste poema é

³⁴ Poema sem título; numeração segundo a edição de *Clepsidra* que vimos utilizando, a saber, a de Paulo Franchetti (op. cit. 1995).

semelhante – apenas um pouco mais simétrico – ao do “Soneto de Gelo”. A alternância entre os versos com tônicas em 3-6-10 e 2-6-10 se dá em uma interessante simetria: a primeira estrofe tem os três primeiros versos 3-6-10 e o último 2-6-10; a segunda estrofe, apenas o primeiro 3-6-10 e os três demais 2-6-10. Os dois tercetos se espelham em 3-6-10 e dois versos 2-6-10 para o primeiro, e 2-6-10 e dois versos 3-6-10 para o último. Com rimas ABBA, ABBA, CCD, EED, a forma do poema é, enquanto regida pelas normas da época, impecável.

Tendo por tema uma viagem, o eu-poético conta de uma parada que fizera junto a seu(s) companheiro(s), quando passaram a noite entornando o vinho “virgem” que lhes revigorou o ânimo para prosseguir na jornada. Ao findar a noite e romper o dia, convida os companheiros a seguirem adiante, tomando seus bordões, e também levando suas cabaças cheias do vinho com o qual se alegraram durante a noite. A continuação da viagem será, porém, solitária: “cada um por seu lado” (verso 9), o Poeta quer seguir só pela estrada, resistindo “à grande calma” (verso 11), à solidão dessa jornada em busca de seus ideais. É nesse segundo verso da última estrofe que a metáfora da viagem fica mais claramente delineada como a jornada da vida, na qual o eu-poético segue solitário, persegue ideais, quer “ter fé e sonhar” – e em que a embriaguez do vinho muito ajuda.

Se lermos o poema novamente à vista desta metáfora, haveremos de encontrar, para todos os elementos da dita viagem, um correspondente para o sentido *vida*. A parada na noite, em que, ébrios pelo vinho, os caminhantes são revigorados, poderia ser lida como os momentos da vida em que se pára e se deixa suprimir a sobriedade pela ilusão; o vinho seria, como aberto pela chave do último verso, o sonho que reanima o viajor desalentado, a embriaguez da ilusão, que anuvia os pensamentos e faz esquecer da aridez da realidade. Fuga, portanto, da realidade, o vinho é outra metáfora para a ilusão que exila o eu-poético de sua realidade. “Mais virgem que a aurora”, o vinho do sonho, puro, traz mais esperança que o alvorecer de um dia após o

outro. É, portanto, uma configuração positiva do motivo do exílio: não mais sentimento de desterro e condenação, mas sim de alívio do sofrimento.

“Cada um por seu lado”: em jornada solitária, ao longo da vida encontram-se os outros em alguns momentos, quando se juntam para aliviar a fadiga e compartilhar o vinho do sonho; logo se segue avante, só, em busca dos próprios ideais. Imerso em tristeza e em ilusão (décimo segundo verso), o Poeta sabe que segue “doidamente” esses ideais, que não os alcançará, mas deseja ter fé e sonhos para se manter na jornada e “resistir” (verso 11) à solidão da mesma.

Em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, José Carlos Seabra Pereira lembra, ao discorrer sobre o desenvolvimento do Simbolismo-Decadentismo na França, que um dos aspectos principais do(s) movimento(s), conforme realizado pelos franceses como Verlaine e outros, era a busca de “*les paradis artificiels*”. Adiante na mesma obra, ao alistar o “espírito e [os] temas da poesia decadentista e simbolista”, o autor coloca como item as “formas de evasão”. É nestas que nos concentramos, e dentro das mesmas que consideramos a embriaguez do vinho, a qual, em última análise, lemos como a abdicação da noção do real em favor da ilusão do sonho.

Já comentamos a realização do tema do exílio através das diferentes faces da Morte, da Fé e do vinho / sonho. Vejamos, pois, uma caracterização um pouco diferente do tema:

[34]³⁵

Enfim, levantou ferro.
Com os lenços adeus, vai partir o navio.
Longe das pedras más do meu destêro,
Ondas do azul oceano, submergi-o.

Que eu, desde a partida,
Não sei onde vou.
Roteiro da vida,
Quem é que o traçou?

³⁵ Idem nota 34.

Nalguma rocha ignota
Se vai despedaçar, com violento fragor...
Mareante, deixa as cartas da derrota.
Maquinista, dá mais força no vapor.

Nem sei de onde venho,
Que azar me fadou?
Das mágoas que tenho,
Os ais porque os dou...

Ou siga, maldito,
Co' a bandeira amarela...
.....
Pomares, chalets, mercados, cidades...

A olhar da amurada,
Que triste que estou!
Miragens do nada,
Dizei-me quem sou...

A maneira como a viagem ou partida é aqui tematizada difere bastante do poema anterior, tanto no aspecto formal como no do conteúdo.

Nota-se entre as estrofes do poema um movimento de alternância entre estrofes de versos mais longos (primeira e terceira, e dubiamente a quinta) e estrofes de redondilhas menores (segunda, quarta e sexta). A análise da métrica deste poema nos trouxe constatações menos acertadas ou definitivas que as oferecidas pelos sonetos que até aqui vimos lendo. Se, por um lado, as ditas estrofes mais curtas são (diga-se assim) “regulares”, com as redondilhas marcadas na segunda e quinta sílaba, as demais estrofes são absolutamente irregulares seja quanto ao número de sílaba dos versos, à tonicidade que lhes confere o ritmo, ou ao paralelismo entre si.

Vejamos a primeira estrofe: o primeiro verso tem 6 sílabas, o segundo tem doze, e os demais dez; a tonicidade recairia sobre 2 – 6, 3 – 6 – 9 – 12, 4 – 10 e 1 – 4 – 6 – 10. Comparemo-la com a segunda estrofe. Para o número de versos, encontramos entre essas duas estrofes a possibilidade de serem semelhantes; apenas se nos apresenta uma particularidade na leitura e escansão do último verso. O primeiro verso tem 6 sílabas poéticas, o segundo doze, o

terceiro dez e, o quarto, onze. Para que o número de sílabas e o ritmo deste verso hipersilábico fossem paralelos aos do terceiro, haveríamos de resolver este problema contraindo a leitura de **Ma/qui/nis/ta,/dá/mais/for/ça/no/va/por** (3 – 7 – 11) em **Maqui/nis/ta,/dá/mais/for/ça/no/va/por** (2 – 6 – 10), o que definitivamente não seria tão usual.

A quinta estrofe, por sua vez, mina a possibilidade de paralelismo, talvez por estar incompleta: falta-lhe o terceiro verso, e possivelmente parte do segundo, o que faz possível crer que esse segundo verso teria doze sílabas poéticas e, o terceiro, dez. Entretanto, ainda que assim fora, o ritmo seria o vetor de irregularidades. No segundo verso, a tônica recairia sobre 3 – 6 e hipoteticamente sobre 9 e 12; se esta diferença não é tão substancial, o problema se faz definitivo pelo último verso de cada uma das citadas estrofes (primeira, terceira e quinta), respectivamente 1 – 4 – 6 – 10, 3 – 7 – 11 / 2 – 6 – 10, e 2 – 5 – 7 – 10.

Observamos também que, na mesma medida em que a forma das estrofes difere entre si, o conteúdo o faz semelhantemente. A alternância entre as formas se dá concomitantemente com a alternância do foco, ou das imagens construídas. Vemos, por exemplo, na primeira e na terceira estrofe, a partida sobre a qual conta o eu-lírico: uma embarcação que levanta âncora e, diante dos lenços que acenam em despedida, lança-se ao “azul oceano”. No segundo e terceiro versos, ao dizer que “vai partir o navio / longe das pedras más do meu desterro”, parece-nos que o desterro é o ponto de partida do navio, da viagem que empreende agora. Estaria, portanto, o Poeta exilado, e principiaria então nova jornada. O presságio que tem, contudo, para tal viagem é o de um desastre, como nos mostra na terceira estrofe, que o navio se despedace contra “alguma rocha ignota” (verso 9). Parece, no entanto, desejar que isso aconteça: até mesmo pede ao maquinista que “[dê] mais força no vapor” (verso 12), para que possa mais brevemente encontrar seu sombrio destino. O que poderia por outro lado acontecer é que o navio seguisse viagem, o que faria dele “maldito” (quinta estrofe). Fica-nos claro, pois,

que a viagem é um desprazer para o eu-poético, e melhor lhe fora que ela findasse “com violento fragor”, despedaçando-se o navio e afundando em alto mar.

A quinta estrofe, por faltar com o terceiro verso, é-nos de mais difícil interpretação que o restante. O último verso, “Pomares, chalets, mercados, cidades”, poderia indicar os próximos pontos por que passaria o eu-poético em sua infindável e dolorosa viagem, se passasse a salvo pelos perigos do mar.

As três estrofes de redondilhas, que intercalam as demais do poema, voltam o foco para o Poeta e seus questionamentos, suas reflexões e dúvidas existenciais. Desde a primeira –

Que eu desde a partida,
Não sei onde vou.
Roteiro da vida,
Quem é que o traçou? –,

mostra não compreender o rumo de sua jornada, e se pergunta quem haveria traçado seu destino, por que caminhos iria? Desde o princípio, “desde a partida”, não soubera.

A quarta estrofe dá continuidade ao pensamento: o Poeta não sabe de onde veio. O questionamento existencial é de tom pessimista, já que considera que o “azar [o] fadou”, e, em seu viver pleno de mágoas e “ais”, pergunta-se por que os tem. “A olhar da amurada” (última estrofe), é com melancolia que o Poeta pede às “miragens do nada” que lhe digam quem é, que lhe esclareçam as dúvidas de sua alma desejosa de compreender os mistérios da metafísica que lhe fogem ao entendimento.

Seguindo essa mesma linha de teor reflexivo-contemplativo, leiamos por fim um último poema de *Clepsidra*:

PAISAGENS DE INVERNO

Ó meu coração, torna para traz.
Onde vaes a correr desatinado?
Meus olhos incendidos que o peccado
Queimou! Volvei, longas noites de paz.

Vergam da neve os olmos dos caminhos.
A cinza arrefeceu sobre o brazido.
Noites da serra, o casebre transido...
Scismae, meus olhos, como uns velhinhos.

Extinctas primaveras, evocae-as.
Já vae florir o pomar das macieiras.
Hemos de enfeitar os chapéus de maias.

Socegae, esfriae, olhos febris...
Hemos de ir a cantar nas derradeiras
Ladainhas... Doces vozes senis.

O primeiro verso do soneto introduz a idéia que será desenvolvida adiante, ao longo do texto: o eu-poético monologa consigo, ou dialoga com seu próprio coração, pedindo-lhe que volte aos tempos passados, sossegue (“onde vaes a correr desatinado?”), como nas “longas noites de paz” que gozara antes que o pecado o queimasse, deixando sua marca em seus “olhos incendidos”, espelhos dessa alma sofredora. O desejo manifesto é o de retorno a um passado mais venturoso que o tempo presente, uma época de paz que se foi.

O segundo quarteto compõe uma imagem exterior condizente com a interior do Poeta, em dois aspectos: primeiro, o do tempo que passou, sendo o inverno símbolo de um estágio final da vida, declínio, falta de calor; segundo, o do inverno como própria exteriorização da tristeza. Os “olmos dos caminhos”, que ladeiam a trajetória do Poeta, curvam-se sob o peso da neve, o frio e a tristeza pesam sobre o caminho a percorrer, e o pouco calor do brasido não subsiste sob as cinzas (sexto verso). A paisagem bucólica do verso seguinte se faz com o casebre na serra, própria imagem do abandono em noites frias, idéia reforçada pelos dois velhinhos a que compara seus olhos, quietos a cismar.

Os olhos contemplativos, ou o coração desatinado da primeira estrofe – já não podemos definir com clareza a quem ele se dirige na terceira estrofe – são chamados à invocação de

tempos passados, a primavera da vida do Poeta, seguindo a linha metafórica segundo a qual ele se vê no inverno / velhice no momento. O primeiro terceto se dedica a essa invocação: o pomar das macieiras florido, figurativização da vida em seu esplendor, à qual podemos ligar a citação do “pecado” na primeira estrofe, já que a maçã é consensualmente símbolo do pecado. É o viço da primavera / juventude, contrastando com a imagem hibernal que vinha sendo construída. Transportando a si mesmo para o tempo passado que evoca, o eu-poético (que aqui já não está sozinho; embora não saibamos quem o acompanhe, ele faz uso da primeira pessoa do plural no décimo primeiro verso) revive um tempo de alegria primaveril a enfeitar chapéus com flores.

O último terceto volta à fria imagem de antes, deixando a terceira estrofe como uma ilha de cor e calor em meio ao gélido e triste poema – assim como a lembrança da juventude feliz no mar de tristezas e solidão da presente velhice. Tornando à postura desalentada, diz o Poeta agora a seus “olhos febris” que sosseguem, esfriem, e, tal qual “doces vozes senis”, façam o canto triste do fim da vida, as últimas ladainhas, prenúncio do fim que vem chegando.

As rimas do soneto se dão em esquema semelhante aos que vimos nos poemas anteriores: ABBA, CDDC, EFE, GFG. O ritmo, no entanto, não é tão uniformemente marcado como nos demais textos transcritos; de marcação incerta em muitos versos, esboçamos a seguinte leitura: 5 – 10, 3 – 6 – 10, 2 – 6 – 10, 2 – 4 – 7 – 10 para a primeira estrofe; para a segunda, 4 – 6 – 10, 2 – 6 – 10, 4 – 7 – 10, 2 – 4 – 10. Nos tercetos: 2 – 6 – 10, 4 – 7 – 10, 5 – 8 – 10 e 3 – 6 – 10, 3 – 6 – 10, 3 – 7 – 10. Apenas a última estrofe tem relativa homogeneidade de tônicas entre os versos. A irregularidade encontrada difere bastante da musicalidade clara que é traço típico da poética de Camilo Pessanha.

Comentamos ainda, neste caso particular, a exaltação do tempo passado como tema bastante recorrente desde a poesia romântica, ainda presente entre os simbolistas, e que permanecerá como motivo enquanto houver na poesia o tom de descontentamento, a sensação de perda e de declínio.

1.3 O exílio na *Clepsidra*

Na leitura dos cinco poemas acima pudemos discernir alguns dos traços principais da poesia de Camilo Pessanha; procuraremos agora relacionar esses pontos, entre si e ao tema do exílio.

A primeira das faces do sentimento de perda que vimos foi o da perda da fé, no “Soneto de gelo”. A busca pelo ideal é considerada um dos fios condutores da poesia simbolista, e perpassa de algum modo toda a modernidade poética, como veremos ao tratar de Mário de Sá-Carneiro, cuja obra se deu a conhecer mais de duas décadas depois da de Pessanha. Abrangendo um vasto período de produção artística, a idéia que a embasa é a de que a existência não se limita ao que é tangível, e à profundidade do ser humano, que só se revela (parcialmente) através da mais profunda perscrutação. Neste ponto se faz de grande importância a crença, quer seja em uma entidade divina – como aponta a última estrofe do soneto – quer seja na possibilidade de encontrar felicidade nesta vida. A perda desta fé, traduzida em desesperança, torna-se logo desalento e pessimismo; a descrença é considerada pelo próprio eu-poético como fonte de dor, e condição de sofrimento ao enfrentar a vida.

Poderíamos dizer do segundo soneto transcrito, “Estátua”, que segue a mesma linha temática de questionamento metafísico. A descoberta do mistério que envolve a morte – e, por extensão, a vida humana – nunca é lograda; ainda que o Poeta se lance desvairadamente em sua direção, a Morte não se revela. A única passagem que oferece é irreversível. Como no exemplo desse poema, a Morte pode ser não apenas fuga do angustiante viver, mas também mistério, desejo de descoberta e compreensão de aspectos não-triviais da existência do homem. Tendo no Romantismo o primeiro aspecto como mais comum, foi acrescida pelo Simbolismo de uma

aura de mistério como um dos caminhos para a transcendência, ao lado da entrega à contemplação artística e ao delírio dos próprios sentidos.

O mergulho dentro da própria interioridade e o apartamento do real que se pode alcançar pelo fechamento de si nos próprios sentidos é o tema do terceiro soneto que apresentamos. Criando para si um mundo de ilusão, vive o eu-poético em um universo artificial forjado por seu sonho, simbolizado pelo vinho. Embriagando-se de ilusão, a Dor da árdua e solitária jornada da vida já não é sentida; se não há companhia para trilhar o caminho, leva-se ao longo dele o vinho que anima a alma. A esperança é, portanto, ilusão, embriaguez, que se opõe à aridez da verdade.

Esse caminho percorrido no viver é representado, no quarto poema transcrito, pela partida de uma embarcação na qual se vê o eu-lírico, embora não saiba para onde vai nem de onde vem. Assim como vimos ser a Morte, a Vida também é mistério. A falta de compreensão da origem ou destino fada o Poeta a um estado de espírito melancólico; o poema desenha o momento doloroso em que ele se enxerga tal qual viajor sem rumo. Neste sentido, a própria vida é sentida como exílio, e a morte seria uma possibilidade de retorno ao estado de libertação do corpo, dos desejos ou da consciência de estar vivo.³⁶ Portanto, se a vida é exílio, explica-se a metáfora do trilhar o caminho da vida pela partida do navio, cujo rumo é desconhecido do passageiro.

O último poema que apresentamos trouxe, por sua vez, a sensação de perda sob um viés um pouco distinto dos anteriores. Lamentando a passagem do tempo, sentindo-se velho e tendo ao seu redor o frio do inverno a condizer com sua alma desalentada, o Poeta evoca os tempos passados da primavera, uma época de sua vida que fora mais feliz, a juventude em que colhia as flores, isto é, quando colhia da vida suas alegrias e prazeres. A passagem do tempo, não necessariamente cronológica, mas representando uma transformação em sua alma, resultou

³⁶ Note-se a proximidade de tal leitura com o pensamento de Schopenhauer que citamos no primeiro capítulo, segundo o qual o viver, por suas vontades inerentes, inexoravelmente traz pesar.

na consciência das penas que se encontram pelo caminho da vida, penas que “vergam os olmos” e fazem-no cantar as tristes ladainhas da morte.

Veremos em seguida como estas tendências se desenvolveram em um momento posterior da poesia portuguesa, através da leitura da poética de Mário de Sá-Carneiro. Depois da análise de alguns poemas e de uma leitura geral de suas *Poesias Completas*, procuraremos apontar as formas em que se dá o exílio dentro desta obra pertencente a outro momento da história literária de Portugal, e finalmente estabelecer alguns pontos de convergência e dissensão entre as obras do poeta de Orfeu e de Pessanha, expandindo esse contraste para as faces mais recorrentes do desejo de exílio do eu-poético na moderna poesia portuguesa.

3. Mário de Sá-Carneiro: o sonho e o delírio

É claro que a superação de uma escola artístico-literária por outra, se é que assim podemos chamar, não se dá de maneira repentina em lugar algum. Ainda que as transformações tomem forma revolucionária, sempre podemos observar o processo que permitiu sua ocorrência abrangendo um razoavelmente longo período anterior, bem como diversos colaboradores e manifestações confluindo para sua ocorrência.

Ao falar sobre o Simbolismo, comentamos que lançou as bases ao Modernismo que viria a melhor se desenhar décadas mais tarde, modelado – embora a palavra seja tão contrária a seus ideais de liberdade expressiva – pelo anseio de renovação da expressão artística e os ideais vanguardistas.

Longos capítulos poderíamos dedicar a discutir o conceito de Modernidade; não é, contudo, o objetivo deste trabalho. Tomamos, apenas, como caracterização primária, e há de nos ser suficiente, a que dá Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna*, cujos principais traços considerados apontamos em nosso primeiro capítulo, bem como os já amplamente discutidos e associados conceitos de liberdade expressiva, a busca pelo Novo, entre outras características já unanimemente ligadas à modernidade poética.

Não daremos, pois, maior espaço à discussão sobre a Modernidade, mas nos limitaremos a comentar o Modernismo em Portugal, e para tanto nos pareceu fulcral a figura de Mário de Sá-Carneiro. Desde as primeiras leituras de sua obra poética, identificamos expressões do que vimos considerando faces do motivo do exílio, e, aliando a esse fato a presença central de Sá-Carneiro na chamada *Geração de Orpheu*, considerada a do primeiro Modernismo português, decidimo-nos a focar no poeta este capítulo, em que investigamos o exílio já em um momento mais adiantado do processo de modernização da literatura lusa.

Por ser manifestação essencialmente cultural, o Modernismo desenhou-se com traços particulares em cada nação, além dos traços gerais sem os quais não poderia significar modernidade. Apesar de atingir os países, as camadas da população e as diversas formas de manifestação artística em diferentes momentos, sua difusão deu-se principalmente no primeiro quartel do século XX. Em Portugal, ainda que houvesse um atraso econômico considerável em relação a outras nações europeias – conforme já comentamos –, as primeiras manifestações consideradas modernistas não fugiram deste período.

O evento que marca a primeira estaca do Modernismo em terras lusas é o surgimento da revista *Orpheu*, em princípio idealizada por um grupo de autores e literatos portugueses e brasileiros, e dirigida na primeira edição por Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho. Sua publicação significou “muito mais do que o resultado de um sonho de três ou quatro jovens entusiasmados com novas experiências. Na realidade, é algo que responde a uma expectativa da época (...). Aqui, a palavra fundamental é *renovadora*”.³⁷

Muitos artistas sentiram em Portugal a necessidade de buscar novas formas de expressão, cores mais modernas para uma literatura ainda presa a parâmetros clássicos. Embora algumas manifestações simbolistas já houvessem desbravado caminho nesse sentido, imperava ainda a contenção clássica e um tom saudosista do qual os artistas da primeira geração Modernista buscaram se libertar. Além de Sá-Carneiro, outros dois poetas são figuras centrais no movimento difundido por *Orpheu*: Almada Negreiros e Fernando Pessoa, este último objeto de copiosos estudos e detentor de maior fama não só em Portugal. Cada um com as particularidades de sua obra contribuiu para os alicerces fundados por *Orpheu* para o desenvolvimento do Modernismo que se seguiria em um segundo momento, com a publicação da revista *Presença*.

Vejamos o que disse da revista *Orpheu* BELLODI (1975, pp.2-3):

³⁷ BELLODI, Z. M. *Função e forma do tradicional em Mário de Sá-Carneiro*. Caderno de teoria e crítica literária. Araraquara: Setor de teoria da literatura da FCLAr, 1975. P.1

O *Orpheu* surgiu de um programa estabelecido por Luiz de Montalvor e Ronald de Carvalho que encontrou eco em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Em princípio pretendiam desmistificar certos valores e sacudir os animos (sic) daqueles a quem chamavam os “lepdóteros (sic) burgueses”. O primeiro número significou uma verdadeira revolução na imprensa. Os moços do *Orpheu* eram apontados na rua como loucos, para quem a única solução era o manicômio (...). No entanto, a reação do público significa um ponto positivo, pois é lícito afirmar que se o *Orpheu* causa tamanha sensação, isso significa que o público não estava preparado para receber essa dose de modernidade, ou que ele superou sua época.

Como já dissemos, predominavam no contexto artístico-literário luso da época reminiscências da escola realista, algumas tentativas de Simbolismo, e o pessimismo sombrio peculiar ao espírito de época. Rompendo esse tom *fin-de-siècle*, os textos de *Orpheu* soaram bastante ousados, já que, propondo o Novo, negavam o corrente, e a renovação nem sempre é facilmente aceita pelos pares.

Sá-Carneiro e Pessoa, dirigentes da segunda e última edição de *Orpheu*³⁸, haviam viajado e travado contato com as manifestações modernistas em outros países. No caso de Sá-Carneiro, passou alguns anos em Paris, para onde foi com o intuito de estudar Direito. Pouco tempo de curso, contudo, freqüentou; outros longos meses lá passou a dissipar a mesada recebida pelo pai. Em alguns momentos os proventos escasseavam, dificuldade que se tornou tema de lamentações em algumas cartas trocadas com Pessoa de que se mantém registro. Desta correspondência, porém, interessar-nos-ia mais o diálogo estabelecido entre os dois poetas, em que discutiam amiúde suas composições, bem como questões literárias em geral. Com freqüência Sá-Carneiro enviava a Pessoa seus últimos poemas escritos, pedindo ao amigo que os comentasse e opinasse sobre determinados pontos do texto.

Tendo escrito também em prosa, a obra poética de Sá-Carneiro não constitui um *corpus* muito extenso: o que nos é hoje acessível restringe-se aos poemas de *Dispersão*, *Indícios de*

³⁸ Ressalvamos que houve, de fato, uma terceira edição, a qual vinha sendo preparada mas que, com a morte de Sá-Carneiro, não foi publicada senão muitas décadas mais tarde.

Oiro e Últimos Poemas, comumente compilados em um único volume justamente pela pouca extensão. Oferece, entretanto, material para numerosos estudos e interpretações. Quanto à obra em prosa, composta principalmente de contos, não a incluímos neste estudo; limitamo-nos a comentar, fato já observado por diversos críticos, que os temas e também com frequência as formas utilizadas são muito próximos daqueles encontrados em sua poesia.

Vejamos algumas características apontadas em sua obra:

Mário tem sido descrito pela crítica como um poeta de egocentrismo exacerbado, vaidade incomensurável, mórbida megalomania, narcisismo feminóide que viveu em constante dispersão. Com tais características e possuidor de uma “sensibilidade aguçada ao extremo do delírio e da loucura (...) ganhou muito cedo a angustiante sensação de ser estranho à vida”³⁹, assim como a vida também lhe era estranha. A partir dessa estranheza, o poeta desenvolve um sentimento cada vez mais forte de inaptidão ao mundo circundante.⁴⁰

Fernando Cabral Martins, na conclusão de seu estudo *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, ao sintetizar os pontos-chave de sua investigação, cita como traços presentes na obra de Sá-Carneiro ou característicos de seu eu-poético “o sonhador que se exila nos sonhos”, “a realização de uma tendência fundamental do Modernismo, a teatralidade”, a “escrita decadente”, a “crise moderna do sujeito [que] é exposta”, “o motivo do duplo (...) como a projecção narrativa dessa impossibilidade do Eu”, a “invenção do múltiplo e [a] escrita do desejo”.⁴¹

Ainda uma definição, a de BELLODI (1975, p.138):

Assim, em Sá-Carneiro temos, não um poeta do cotidiano, do trivial, mas um poeta encerrado na grandiosidade de seu mundo, e que prematuramente o levou à morte. (...) Assim, elmos, punhais, cibórios, alcatifas, etc., justificam-se por estarem presentes na poesia de Sá-Carneiro; estofos recamados, ambientes

³⁹ MOISÉS, M. Apud PRADO DE SOUZA, M. E. Visão de mulher num poema de Sá-Carneiro. In: Anais da Semana de Estudos Sá-Carneiro. Belo Horizonte/MG : FALE/UFMG, 1994. p.174.

⁴⁰ Idem, p.174.

⁴¹ MARTINS, F. C. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1994. 353p. (Imprensa Universitária, 104). pp.326-327.

penumbras embora jorros de luz os iluminem, etc., fazem sentido na obra em prosa e verso de Sá-Carneiro.

Enquanto alguns estudos dão grande importância a fatos biográficos – a perda da mãe ainda na infância, a vida conturbada na dependência financeira do pai, o suicídio – relacionando-os à obra de Sá-Carneiro, outros focam os aspectos de modernidade presentes na mesma obra, como faz Fernando Cabral Martins, e outros ainda, por outro lado, destacam os elementos que ligam tal poética ao tradicional, como Zina Maria Bellodi. A variedade de focos que é possível lançar sobre sua obra apenas espelha o que já comentamos antes: no momento em que se insere na literatura portuguesa, Sá-Carneiro representa justamente a transição da estética *fin-de-siècle* para o Modernismo. Elementos da modernidade poética são apontados por Fernando Cabral Martins em sua obra; quanto aos simbolistas-decadentistas, considerando a lista de “espírito e temas” da época feita por José Carlos Seabra Pereira⁴², notamos em Sá-Carneiro, entre outros, “inconstância e precipitação desastrosa da vida”, “desintegração íntima e doença espiritual”, “aristocratismo e insulamento”, “sumptuarismo e mundo de engano”, “aniquilação do sentir, *mors liberatrix*”; justamente aqueles que mais se relacionam ao desejo de fuga, insatisfação com o real, não-adequação à vida que nomeamos, enquanto motivo, *exílio*. O próprio Seabra Pereira, na conclusão da obra citada, sugere a presença do Decadentismo na primeira geração modernista portuguesa.

O cerne da poesia de Sá-Carneiro é o Eu. O mergulho no caos interior se faz em diversos momentos de sua obra, procurando definir-se – ainda que, por vezes, projete-se no Outro para se encontrar. Esta ampliação/projeção do Eu na forma de um duplo se encontra também bastante visível em sua obra em prosa (seu exemplo mais conhecido é o da *Confissão*

⁴² SEABRA PEREIRA, J. C. *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

de *Lúcio*). O eu-poético, não conseguindo se encontrar, procura a si próprio na figura do Outro.

Ainda assim, não é lá que se identifica:

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

Nem em si mesmo, nem no outro, o Poeta não se encontra; pertence, antes, a uma zona de intermédio, penumbra entre o ser e o não-ser, entre a vida e a morte, que explica seu desejo manifesto em outros poemas de encontrar a morte, ou seja, sua dispersão total. Ao menos assim definiria sua condição, de semi-nula para nula, dissipando-se da própria existência que, justamente por essa indefinição, torna-se-lhe angustiante.

Essa desagradável sensação de não conhecer a si próprio acompanha o eu-poético ao longo de toda a obra de Sá-Carneiro. Embora alguns autores, como Óscar Lopes, dividam sua poética em fases,⁴³ o que vemos é o desenvolvimento dos mesmos temas e motivos. Todas as relações que o Eu estabelece, seja consigo ou com os outros, entremeiam-se de erotismo;

(...) a concepção pan-erótica das relações afectivas humanas liga-se (...) a uma idéia de ambigüidade e de plasticidade quanto ao objecto do amor. Ora um dos temas prediletos de Sá-Carneiro é precisamente o da ambigüidade e transferência do impulso sexual entre diversos estádios ou fixações cambiantes de auto, homo e heterossexualidade.⁴⁴

Como poderia ser a relação afetiva ambígua? Se o Eu projeta-se no Outro, e este se torna objeto de sua afeição, na verdade é ao próprio Eu que essa afeição se volta, o que constituiria a autosssexualidade a que se refere Óscar Lopes no final da citação acima. Quanto à

⁴³ Lopes divide a obra de Sá-Carneiro em três fases: a primeira seria Decadentista, a segunda Paulista e a terceira a do desencanto final. (LOPES, 1987, p.527). Quanto ao paulismo dessa segunda fase, outro autor, Fernando Paixão, explica que “ainda não conseguira libertar-se dos preceitos saudosistas. A evolução do vago e do sutil, transmitida através de frases e de sintaxes inesperadas (...) lembrava traços do simbolismo-decadentismo comprometidos em exprimir certo ar de tédio e o vazio da alma”. (PAIXÃO, 2003, p.48)

⁴⁴ LOPES, Oscar. *Entre Fialho e Nemésio, estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Vol. II. Lisboa: Casa da Moeda, 1987. P.533.

plasticidade, coaduna-se com os estímulos dos sentidos e o anseio pelo tangível, pelo que possa ser captado, que Fernando Paixão comenta:

foi ele, {Sá-Carneiro,] dentro do grupo de *Orpheu*, quem se entregou com maior radicalidade a uma vertigem sensorial, aspirando à criação de uma obra em que os sentidos e as sensações físicas pudessem espelhar-se. (paixão, 2003, p.54)

O estímulo aos sentidos é outra constante na obra de Sá-Carneiro, não apenas poética. A profusão com que se dão as impressões sensoriais faz com que a linguagem expresse eficazmente o delírio de cores, sons e aromas do Poeta. A sinestesia é, portanto, um dos principais recursos de que se utiliza a linguagem empregada pelo poeta de *Orpheu*.

Outro tema presente em vários poemas é o desejo de retorno a um tempo ou situação passados que, aos olhos do Poeta, eram-lhe mais felizes ou gloriosos. A perda de uma condição mais bem-aventurada que a atual, que apontaremos adiante na análise de alguns poemas, parece-nos desenvolvimento do exílio como postura existencial desse eu-poético, que se sente ser à parte neste mundo. A realidade não agrada ao eu-poético, e o delírio nos próprios sentidos que pouco acima citamos é uma forma de desviar o foco da visão negativa do real para o interior, que oferece um mundo de fantasias mais agradável. Assim, “são recorrentes os movimentos de dispersão e o império do ideal sonhado; a impossibilidade de repouso na realidade e o dilaceramento subjetivo expandem-se através de vertigens.” (PAIXÃO, 2003, p.51)

Enquanto Maria Aliete Galhoz⁴⁵ e Óscar Lopes relacionavam a poética de Sá-Carneiro ao Paulismo, ligando-o a traços remanescentes do Simbolismo, ao tédio e sensação de vazio e a sintaxes inesperadas, que de fato identificamos na poesia em questão, Fernando Paixão defende em seu estudo *Narciso em sacrifício: a poética de Mário de Sá-Carneiro* que a obra do poeta

⁴⁵ Citado por PAIXÃO, 2003, p.49.

tende muito mais ao sensacionismo, argumentando estar a este relacionado um de seus temas principais, a dispersão, enquanto desejo de ampliação:

[o termo ampliação] designa a ansiedade sensacionista por fundar horizontes outros, que se superponham à realidade evidente. Através desse impulso expansivo, a poesia aspirava a representar em imagens um processo oposto à “materialização” (...). (PAIXÃO, 2003, p.50)

De fato, havia a ansiedade por “fundar horizontes outros”, mas não podemos dizer que tal aspiração fosse exclusivamente sensacionista. Desde o Simbolismo-Decadentismo já era bastante evidente esse aspecto da poesia. Fernando Cabral Martins aponta para um momento ainda anterior em que mais declaradamente se considerou a poesia como modo de se evadir do real e fugir para o mundo fictício da criação poética:

Assim, a poesia “vem do real” e pode “viajar outros sentidos” na “loucura”, “infinito” ou – palavra-chave – “vago”. É uma partida para o “irreal”, para o continente do sonho, da fantasia, do delírio. Para aquele “paradis révélé” que Baudelaire define, nas suas notas sobre Poe de 1857, como exigência da poesia, “aspiration humaine vers une beauté supérieure”.

A poética de Sá-Carneiro estabelece esse movimento partindo do real em direção ao irreal que é o delírio de seus sentidos. A hiperestimulação do caráter sinestésico, por sua vez, não logra fundar uma nova realidade. O devaneio das sensações não é verossímil, não quer sê-lo. É notadamente fuga, partida (!) da realidade para a intangibilidade do Eu, sua interioridade e caos.

As formas de que se utiliza Sá-Carneiro para essa mudança de condição, do real para o sonho – ou ópio, ou álcool, entre outras formas de evasão, até a aniquilação total – são, como

aponta Zina Maria Bellodi, em parte formas ligadas ao tradicional, isto é, aos parâmetros clássicos.⁴⁶

Embora desde o Simbolismo, passando pelo Decadentismo e a geração de Orpheu vários aspectos da modernidade (como os listados por Hugo Friedrich) já viessem sendo desenvolvidos, as transformações mais radicais quanto à forma poética, a liberdade dos versos, rima e metro, por exemplo, difundiram-se de modo mais maciço junto aos movimentos vanguardistas, que na década de 1910 ainda não se faziam muito presentes em Portugal. O próprio Sá-Carneiro viria a escrever alguns poemas de experimentação futurista, como “Manucure”. Não são estes, contudo, os que mais interesse despertam sobre sua produção, mas sim aqueles que, como “Partida”, carregam a essência de seu projeto estético. Deste poema, por exemplo, disse Cleonice Berardinelli (2005, p.19):

(...) há nesses versos a revelação de algumas das múltiplas faces, arestas e vértices da sua personalidade: o anseio de fuga, a busca ideal da beleza, o delírio das cores, a acuidade sensorial, a certeza de ser grande e, por isso mesmo, só. Dos vocábulos que mais empregará nas obras seguintes, muitos dos quais de evidente herança simbolista, a maioria também lá se encontra: oiro, cristal, esfinge, auréola, labirinto, quimera, bruma, timbre etc.; da mesma herança é também uma das mais belas sinestésias de toda a sua obra poética: “A cor já não é cor – é som e aroma!” e não lhe falta nem o uso de uma regência verbal inusitada como “me triunfo”.

A citação sintetiza, afinal, as características da poética de Sá-Carneiro que vimos procurando apontar, juntamente com seus temas, vocábulos prediletos e até mesmo traços de estilo. A autora associa-o em grande parte ao movimento Simbolista, ratificando o que comentamos ao principiar este capítulo, sobre o processo de transição entre movimentos literários e a presença fundamental de Sá-Carneiro como elemento-chave da transição Simbolismo/Modernismo no cenário português. Passemos, pois, à leitura de alguns poemas.

⁴⁶ BELLODI, 1975, p.160. Apenas em parte concordamos com a afirmação de Bellodi, pois, se Sá-Carneiro explorou a tradicional forma do soneto, além de outros elementos apontados pela autora em seu estudo, por outro lado o poeta de *Orpheu* usou formas sintáticas não-convencionais (como veremos mais adiante) e até mesmo criou novos vocábulos.

Dá-se o nome de epígrafe ao título ou frase curta que, encabeçando uma obra literária, introduz a mesma, adiantando seu tema ou resumindo-o. Em *Indícios de Oiro* o primeiro poema recebeu por título “Epígrafe”, e bem poderíamos aplicar-lhe toda a definição acima. Embora conciso, o poemeto encerra em si vários dos traços que encontraremos praticamente na totalidade da obra de Sá-Carneiro, não apenas poética mas também de prosa.

1.1 Eu: castelo em ruínas

Ao principiar a leitura de alguns de seus poemas, transcrevemos a dita “Epígrafe”:

A sala do castelo é deserta e espelhada.

Tenho medo de Mim. Quem sou? De onde cheguei?...

Aqui, tudo já foi... Em sombra estilizada,

A cor morreu – e até o ar é uma ruína...

Vem de Outro tempo a luz que me ilumina –

Um som opaco me dilui em Rei...

Interrompemos a leitura ainda no primeiro verso; “A sala do castelo é deserta e espelhada”. Como praticamente todo poema de Sá-Carneiro trata do Eu, não consideramos diferente o castelo mencionado no verso, senão como o interior do próprio eu-poético. A imagem do castelo, por sua vez, se encarrega de associar essa interioridade do Poeta à glória dos reinos de tempos passados, glória triste, já que pertence a outrora. O poder dos reis, apenas lembrança suscitada pelas ruínas dos castelos, de algo que foi grandioso e já não o é, coloca-se paralelo ao sentimento expresso pelo Eu em outros textos da obra poética, de perda ou queda⁴⁷.

Se o eu-poético vê seu interior como sala de um castelo, o que por si só sugere amplidão e abandono, atribui-lhe ainda dois predicativos: “deserta e espelhada”. Deserta – a solidão e o vazio que lhe preenchem a alma; espelhada – tudo o que vê é a si mesmo, perde-se

⁴⁷ Apontaremos logo mais, na leitura de outros poemas, o sentimento aqui apenas mencionado.

dentro do próprio caos, idéia que se desenrola no verso seguinte: “Tenho medo de mim. Quem sou? De onde cheguei?...” O maior drama do eu-poético na poesia de Sá-Carneiro é conviver consigo mesmo, reconhecer-se, definir-se, delimitar-se (ou não), enfim, saber-se. É para si mesmo um estranho, e por isso se teme. Não se conhece, nem à própria origem. Tudo o que vê é a situação atual, que descreve como ruína, escuridão (“Aqui tudo já foi... em sombra estilizada, / A cor morreu – e até o ar é uma ruína...”).

Esta sensação de que o presente significa a queda de uma condição anterior mais elevada é reiterada pelo verso seguinte: “Vem de Outro tempo a luz que me ilumina”⁴⁸; se tem algum brilho, algum sinal de vivacidade, é resquício de um tempo perdido, tempo de grandeza, ou de nobreza, que revive no “som opaco” seu delírio.

Tão curto o poema, e tantas das características da poética de Mário de Sá-Carneiro nele já se entrevêem; tratemos de algumas outras.

Ettore Finazzi-Agró, sobre Sá-Carneiro, disse:

Todo este estar ou sentir-se “fora do lugar” próprio, toda esta certeza da incerteza, todo este baloiçar entre uma existência normal e uma essência ideal, ambas impossíveis, acaba por se inscrever no seu corpo dolorido, provocando aquela doença pela qual ele pede licença ao mundo: doença por indecisão e por impossibilidade, cuja única cura parece ser um viver entre parênteses, um acomodar-se no lugar intermédio no qual as antinomias se abafam, perdem os seus contornos. (FINAZZI-AGRÓ, 1994, p.13)

Consideramos tal afirmação especialmente aplicável à leitura de um dos mais conhecidos poemas de Sá-Carneiro, “Dispersão”, do qual extraímos algumas estrofes:

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
É hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

⁴⁸ A edição da poesia completa de Sá-Carneiro que utilizamos traz em letra maiúscula a palavra “Outro”. Embora neste verso seja predicado do “tempo”, sabemos da importância da figura do Outro na poética em questão, representando, por exemplo, projeção de si mesmo. Deste ponto partem os copiosos estudos sobre o Duplo na obra de Sá-Carneiro, deixamo-lo, pois, de lado.

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

O tema – tão caro à geração de *Orpheu* – da procura pelo Eu tem neste poema sua realização máxima; o eu-poético que nestes versos se estabelece é o mesmo que encontramos em praticamente toda a obra de Sá-Carneiro, um tanto quanto una em tom e temas. A voz do Poeta é a de alguém que conta algo de um tempo passado, que olha para sua vida como se esta já tivesse ficado para trás.

Composto de estrofes de quatro versos, o poema se alterna em rimas interpoladas e cruzadas, e seu esquema rítmico, relativamente uniforme, mostra predominância de versos com sílabas tônicas em 2 – 7 ou 3 – 7, além de um verso com tônicas em 2 – 5 – 7 (o último verso da segunda estrofe transcrita, por exemplo).

A posição em que se coloca o eu-lírico desde os primeiros versos é a de alguém que se afasta da própria vida, alheia-se para contá-la como observador. Veremos, ao longo de algumas estrofes do poema, a perda das referências que se vai estendendo a diversos campos; a primeira delas já se dá na primeira estrofe: observa-se uma problemática relação do Eu consigo mesmo, como se tal não fora. Diz o Poeta ter-se perdido dentro de si, comparando-se a um labirinto – lugar tradicionalmente confuso, sombrio, de múltiplas vias intrincadas, do qual só a muito custo se encontra a saída. O Poeta dentro de seu próprio labirinto, de sua própria multiplicidade se perdeu, e “hoje, quando [se sente]”, é com saudade do tempo anterior à perda de si mesmo. A primeira noção de perda é, portanto, a perda de si próprio, da auto-referência.

A segunda estrofe mostra uma voz poética que vê sua vida como algo próximo do fim ou já passado, e que constata ter levado uma vida de sonhos, na atitude passiva de alguém que não age, apenas vive de ilusão e não percebe o correr da vida, tomado por um ideal de grandeza (“Na ânsia de ultrapassar”).

Vejam os mais duas estrofes:

Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem.

(...)

Não sinto o espaço que encerro
Nem as linhas que projecto:
Se me olho a um espelho, erro
Não me acho no que projecto.

Segue-se a perda de duas outras referências: a temporal e a espacial. O que diz o Poeta na terceira estrofe é que vive no passado, em um tempo já concluído, parecendo não haver presente nem futuro, ou seja, os dois tempos que se abrem às possibilidades, o presente e o futuro, não existem, mas apenas o das coisas já feitas. É como se não existisse o devir com suas escolhas, mas sim como se tudo já fosse determinado. O olhar do Poeta se faz para trás, não enxergando a realidade do momento; um olhar nostálgico, de saudades do tempo anterior à perda de si (em si). Se as outras pessoas têm sede do tempo que vem, para ele a passagem apenas faz pesar mais sobre seus ombros o tempo que se passou – vazio, por sua atitude contemplativa e sem ação.

O espaço (ou melhor, o espaço ocupado pelo Poeta) é, do mesmo modo, incerto. Suas formas são a si próprio estranhas, ele não reconhece sua própria imagem ao espelho. O espaço que ocupa e a imagem que projeta lhe são alheios. Na verdade, não lhe são o tempo ou o espaço em si estranhos, mas sim sua interação com ambos; sua percepção da passagem do tempo e seu reconhecimento do e no espaço é que se perdem, sem a referência que deveria ser o auto-reconhecimento.

Outras estrofes nos dizem mais a respeito dessa atitude:

Regresso dentro de mim,
Mas nada me fala, nada!
Tenho a alma amortalhada,
Sequinha, dentro de mim.

Não perdi a minha alma,
Fiquei com ela, perdida.
Assim eu choro da vida,
A morte da minha alma.

A procura pela identidade leva o eu-poético de volta dentro de si mesmo (“regresso dentro de mim”), para dentro de seu labirinto, seu caos interior. No entanto, em meio à confusão do labirinto, nada consegue ouvir: sua própria voz se lhe emudece, não encontra dentro de si o que buscava. O mistério da própria alma é silêncio, alma semimorta, “amortalhada”, “sequinha dentro de [si]”⁴⁹. Interessante nos parece a escolha da palavra “regresso”, como se o movimento em direção à alma fosse de retorno. A estrofe seguinte esclarece, contudo, que o Poeta não perdeu a alma, ou seja, se a chama de perdida, não é porque se foi. Perdida é antes a característica da mesma alma, já que é amortalhada; Tem-na ele, mas ao mesmo tempo não a tem, porque é semimorta, motivo de lamentação sua em vida: “Assim eu choro, da vida / A morte da minha alma”.

Mais adiante, no poema, lemos:

(As minhas grandes saudades
São do que nunca enlacei.
Ai, como eu tenho saudades
Dos sonhos que não sonhei...)

Observamos em princípio o fato de estar esta estrofe entre parênteses, como se introduzisse assunto diverso do restante do texto. Contudo, as “grandes saudades” do Poeta daquilo que ele nunca teve, não são saudades, mas vazio: onde deveria haver recordação de fortuna passada só há a sensação de vazio de alguém que nunca teve nada. Não é perda, mas

⁴⁹ Este silêncio interior veremos novamente no poema que a seguir apresentamos, “Além-tédio”.

ausência total, que condiz perfeitamente com o tom geral do poema, inclusive retomando a idéia expressa nas estrofes anteriores, de que a atitude passiva e contemplativa do Poeta fez com que sua vida se esvaísse sem acontecimentos ou afetos de que pudesse se recordar; antes, foi plena de quimeras, da “ânsia de ultrapassar”, do sonho de algo além. Estes versos mostram, ainda, a confusão entre o real e o sonhado para o Poeta, que tem saudades do que não aconteceu tal como se houvera de fato acontecido, o que vem sendo apontado como traço característico da modernidade poética.⁵⁰

Ainda três das últimas estrofes do poema:

Desceu-me na alma o crepúsculo;
Eu fui alguém que passou.
Serei, mas já não me sou;
Não vivo, durmo o crepúsculo.

Novamente, a idéia do presente nulo é trazida pelo verso “Serei, mas já não me sou”, assim como a da preponderância do passado na percepção do Poeta, em “Eu fui alguém que passou”. Soma-se, ainda, a sensação de escuridão trazida pelo crepúsculo; as luzes que se esvaem, deixando a penumbra, sugerem tristeza e medo, a escuridão da alma morta do Poeta.

Álcool dum sono outonal
Me penetrou vagamente
A difundir-me dormente
Em uma bruma outonal.

Semelhante à imagem do crepúsculo, a menção ao outono nesta estrofe cria o mesmo tom, ou sugere o mesmo declínio, do fulgor que se vai, deixando o frio e as folhas secas das árvores sem vida. No entanto, sem vida temporariamente: à chegada da primavera, a natureza ressurgem em esplendor. E quanto ao Poeta? Pode ele ter esperança de reviver do sono letárgico infundido pelo “álcool” que o penetrou e deixou dormente? A impressão de semi-vida poderia

⁵⁰ Ver, no capítulo 1, a síntese das características modernas que faz Hugo Friedrich baseado na produção de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

acabar? Talvez, na “dispersão total”, isto é, na sua morte. Se a aridez do outono tem fim na primavera, do mesmo modo o vazio do eu-poético, oriundo de se sentir entre a vida e a morte, poderia findar à chegada da morte, que, contudo, parece tardar:

Perdi a morte e a vida,
E, louco, não enlouqueço...
A hora foge vivida,
Eu sigo-a, mas permaneço...

O Poeta não consegue se fixar como vivente nem como morto: está na zona de “intermédio”, situação paradoxal, misto de loucura e sobriedade incomum. Preso à indefinição, é este seu drama: não ser como os demais, mas ao mesmo tempo saber que não é louco, o que nos leva de volta às palavras de Ettore Finazzi-Agró: “esta certeza da incerteza, todo este baloiçar entre uma existência normal e uma essência ideal, ambas impossíveis (...)”.

No estado singular em que se encontra, a passagem do tempo foge-lhe ao controle, não está a seu alcance, embora a persiga (“Eu sigo-a, mas permaneço...”).

1.2 Elevação e queda

Muito se fala entre os críticos de Sá-Carneiro do uso incomum que o poeta faz da sintaxe. Por exemplo, Massaud Moisés disse dele que

violentou a ineficaz e espartilhante gramática tradicional e passou a usar uma sintaxe e um vocabulário novos, que lhe permitissem manipular fórmulas expressivas pessoais, plásticas, maleáveis e aptas a surpreender o fluxo das ondas oníricas, o vago, o alucinado, as febres, o incêndio dos sentidos, a desmaterialização das coisas, a materialização das sensações, os sentimentos mais abstrusos e sutis, as sinestésias mais inusitadas, as associações mais inesperadas. (MOISÉS, 2005, p.250)

Quanto à citada questão da sintaxe, vejamos a primeira estrofe de um poema em que podemos identificá-la:

Além-tédio

Nada me expira já, nada me vive –
Nem a tristeza nem as horas belas.
De as não ter e de nunca vir a tê-las,
Fartam-me até as coisas que não tive.

No primeiro verso, a sintaxe tal como é empregada expressa o posicionamento do eu-poético diante da própria vida: não é ele que expira, ou seja, que morre, ou vive; não se coloca como sujeito, mas como objeto desses verbos. Não há sujeito no verso, ou seja, o Poeta simplesmente se vê como “sendo vivido”, ou “expirado”, inerte, deixa-se levar passivo por sua própria existência: “Nada me expira já, nada me vive”. Nem a tristeza nem o gozo são capazes de motivá-lo; apenas se deixa levar pelo correr da vida, dentro de um grande vazio, em que “até as coisas que não [teve]” nem jamais terá lhe enjoam, farta-se delas, de seu passado vazio, semelhante ao que lemos em “Dispersão”. Ainda quanto à sintaxe, Óscar Lopes comenta que “o verso *Para que me sonha a beleza(sic)* exemplifica a dialética entre a actividade e a passividade do sujeito em processos psíquicos como os de sonhar, ver, vibrar etc”. (LOPES, 1987, p.547)

O tédio do Poeta diante de sua própria vida faz-lhe desejar uma condição diferente:

Como eu quisera, enfim de alma esquecida,
Dormir em paz num leito de hospital...
Cansei dentro de mim, cansei a vida
De tanto a divagar em luz irreal

O desejo expresso é o de uma condição diferente, ainda que fosse a de um doente no hospital, desde que pudesse deixar de lado sua alma atribulada, esquecê-la. Até mesmo a enfermidade seria alívio de seu sofrimento, se pudesse, esquecido em um leito de hospital, esquecer-se também de si mesmo. Cansado de sua vida, outra vez a sintaxe foge do previsto: “cansei a vida”, ao invés de “cansei da vida”; cansou sua própria vida, arrastando-a pelo território do irreal, perdido em suas divagações de uma (ir)realidade criada.

As duas estrofes que se seguem contam da passada busca do Poeta:

Outrora imaginei escalar os céus
À força de ambição e nostalgia,
E doente-de-Novo, fui-me Deus
No grande rastro fulvo que me ardia.

A ilusão de outrora do Poeta era a de elevar-se, alcançar grandeza e poder; absorto nesta ilusão, conta que “[foi-se] Deus”, isto é, demiurgo, seu próprio árbitro. Criador do Novo que doentamente ansiava, era impulsionado por sua ambição e pela nostalgia. Neste ponto nos detemos, ao nos depararmos novamente com o conceito de nostalgia, presente e já comentado na obra de Camilo Pessanha. Vejamos o que disse um estudioso deste poeta acerca do conceito: “Ora, o que caracteriza a nostalgia é a idéia de retorno, o desejo de reencontrar a terra natal” (FRANCHETTI, 2001, p.32), e

É a atitude nostálgica de que precede quase toda a temática do exílio. Sua forma expressiva é o lamento e os seus motivos centrais são os ligados à perda, ao afastamento e ao deslocamento. (...) Ao olhar nostálgico, o tempo se apresenta basicamente como fluxo irreversível, dentro do qual a ruptura com a origem é sentida como uma fratura dolorosa, que o sujeito se esforça para expor, para manter presente à consciência. (FRANCHETTI, 2001, p.95)

Será que poderíamos de algum modo aplicar tais considerações à poética de Sá-Carneiro? O desejo de retorno, neste caso, não se daria em direção à terra natal de que o eu-poético se vê afastado, mas rumo a uma condição de grandeza que ele procura criar, mas de que logo se vê destituído, como veremos nas estrofes seguintes. O tom queixoso se faz notadamente presente, e a afirmação de que o tempo é para o Poeta fluxo irreversível, continua a vigorar, nesta poética abre-alas ao Modernismo.

Que a “fratura dolorosa” da perda do ideal se mantém “presente à consciência”, também nos parece, ao menos em parte, um dos pilares fundamentais da poética de Sá-

Carneiro. Questionamos, contudo, “a idéia de retorno”, pois, se o Poeta nos diz que outrora vivenciou condição de grandeza, sabemos por sua própria voz que tal momento glorioso foi criação de sua própria “ambição e nostalgia”, e não um ponto de origem de sua existência ao qual desejaria retornar. Afirmar que o eu-poético se considera como um grande perdido neste mundo de baixezas, tendo por base apenas o texto poético, seria demasiadamente especulativo. Sabemos, apenas, que sua jornada pelas alturas findou com o retorno à dor:

Parti. Mas logo regressei à dor,
Pois tudo me ruiu... Tudo era igual:
A quimera, cingida, era real,
A própria maravilha tinha cor!

Desfeitos os sonhos de grandeza, a volta à dor, esta sim ponto de partida. A elevação foi efêmera: a materialidade do real é verdade a ser enfrentada (“A própria maravilha tinha cor!”).

O retorno da ilusão em direção à realidade é comparado a uma queda:

Ecoando-me em silêncio, a noite escura
Baixou-me assim na queda sem remédio;
Eu próprio me traguei na profundura,
Me sequei todo, endureci de tédio.

Observamos como se compõe esta estrofe de palavras pertencentes a um campo semântico destinado às negatividades: a “noite escura”, a “queda sem remédio”, a “profundura”, o “tédio”, além dos verbos “traguei[-me]”, “sequei”, “endureci”. Junto com a paradoxal imagem do silêncio a ecoar, forma-se um espírito de tristeza e desalento; é a realidade da vida atual do Poeta: perdida sua ilusão, tomada a queda, resta-lhe a aridez do próprio estado. Em meio a tal negatividade, sobra ainda uma alegria, como lemos na última estrofe:

E só me resta hoje uma alegria:

É que, de tão iguais e tão vazios,
Os instantes me esvoam dia a dia
Cada vez mais velozes, mais esguios...

A alegria mencionada é a consciência da aproximação da morte, ou seja, do fim. Parece ao eu-poético que o tempo flui diante de si cada vez mais depressa, um dia após o outro, todos “tão iguais e tão vazios”. O tempo, ao passar, não lhe deixa nada, apenas lhe serve de consolo por aproximá-lo do fim – a morte, fim do sofrimento e da falta de sentido de sua existência semimorta, nula.

O desejo de fuga que vimos investigando através dos textos poéticos se realiza, aqui, em dois momentos: o primeiro, na criação de uma nova realidade por parte do Poeta, demiurgo da própria condição. Perdida a ilusão de uma existência de algum modo elevada ou grandiosa, deprimido de sua crua realidade, o escape é encontrado na morte, ansiosamente esperada e, no caso de Sá-Carneiro, buscada⁵¹.

1.3: Eu, sujeito-objeto

Vejamos um terceiro poema de *Dispersão*:

Álcool

Guilhotinas, pelouros e castelos
Resvalam longemente em procissão;
Volteiam-me crepúsculos amarelos,
Mordidos, doentios de roxidão.

Batem asas de auréola aos meus ouvidos,
Grifam-me sons de cor e de perfumes,
Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,
Desce-me a alma, sangram-me os sentidos.

Respiro-me no ar que ao longe vem,
Da luz que me ilumina participo;

⁵¹ Difícil se faz, neste ponto, discernir o poeta Sá-Carneiro do eu-poético em sua obra; sua própria vida e seu projeto estético estão demasiadamente ligados, tanto que a carga dramática de sua poesia – vista, por exemplo, por MARTINS (1994) – culmina com o suicídio de Sá-Carneiro.

Quero reunir-me, e todo me dissipo –
Luto, estrebucho... Em vão! Silvo p'ra além...

Corro em volta de mim sem me encontrar...
Tudo oscila e se abate como espuma...
Um disco de oiro surge a vultear...
Fecho os meus olhos com pavor da bruma...

Que droga foi a que me inoculei?
Ópio de inferno em vez de paraíso?
Que sortilégio a mim próprio lancei?
Como é que em dor genial eu me eterizo?

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante –
Manhã tão forte que me anoiteceu.

Composto por seis estrofes de quatro versos cada, com rimas cruzadas (primeira, quarta e quinta estrofes) e interpoladas (demais estrofes), o poema tem esquema rítmico um tanto irregular, como veremos, ao analisar cada uma das estrofes em separado – para, em seguida, ler o texto como um todo.

O primeiro verso já introduz três elementos que leremos como símbolos: “Guilhotinas, pelouros e castelos”. Que significa cada um desses elementos? A guilhotina foi o instrumento mais usado nas (copiosas) execuções ocorridas ao longo da Revolução Francesa. Acabou por ser usada indiscriminadamente, para decapitar desde o rei até alguns dos idealizadores da Revolução. Primariamente símbolo da morte, poderíamos, ao relacioná-la à Revolução que a popularizou, associar a guilhotina ao difícil processo libertador. Destino prometeico é muitas vezes o daqueles que se insurgem; a busca da liberdade trouxe para milhares de franceses a morte na guilhotina.

Os pelouros, por sua vez, peças usadas na artilharia, são símbolo da luta. Não por acaso completa o sintagma a palavra “castelos”; a defesa dos reinos era (e, vejamos só, tem sido) a principal motivação das lutas travadas entre nações. Embora antigamente revestida de uma aura de nobreza, as belicosidades continuam a existir pela defesa dos interesses e soberania das

nações. Os castelos servem, aqui, para que se dêem as cores das lutas da antiguidade, pelos reinos e ideais.

Associando a seqüência a uma procissão, o Poeta enfatiza a continuidade das imagens em sua mente, assim como a da imagem seguinte, que o “volteia”, ou seja, envolve: os crepúsculos, além de descritos como “mórbidos” e “doentios”, são ainda pintados pelas cores amarela e roxa, comumente ligadas à doença e à putrefação. Essas categorias elementarmente negativas nos últimos versos da quadra contrastam com a idealidade matizada nos primeiros, principalmente pela imagem dos castelos. Não obstante, esta mesma imagem pode ser focada pelo aspecto de abandono, ruínas, reinos desfeitos na derrota das batalhas (pelouros) ou na morte (guilhotinas). É, contudo, uma das estrofes de maior regularidade métrica: apresenta sílabas tônicas em 3 – 6 – 10 no primeiro verso e em 2 – 6 – 10 nos demais. Ao estabelecermos a leitura por último apresentada, a negatividade da quadra se estabelece como um todo, e não contrasta com a regularidade de sua métrica.

A quadra seguinte é permeada de sinestésias, como é típico em Sá-Carneiro: as “asas d’auréola” a bater em seus ouvidos, mistura de suave som (o bater de asas) e suave brilho (da auréola), completam o apelo aos sentidos no verso seguinte, ao incluírem perfumes e reiterarem a fusão auditivo-visual (“grifam-me sons de cor”). Contrastando com essa sinestesia de suavidade, a visão diante dos olhos do Poeta descrita nos dois versos seguintes é de dureza cortante (gumes), intensidade (turbilhões) e dor (“sangram-me os sentidos”). Ao “descer”-lhe pela alma, a impressão que causa é de intensificação; inicialmente, o delírio tem a suavidade do bater de asas, delicada luz, que ganha-lhe os outros sentidos, desce-lhe pela alma e termina em dor. O sistema rítmico nesta estrofe difere bastante da anterior: tem tônicas em 3 – 6 – 10, 1 – 4 – 6 – 10 no segundo e último versos, e 1 – 4 – 8 – 10 no terceiro.

Os dois primeiros versos da terceira estrofe, ao fazerem reflexivo o verbo “respirar” e fundir o eu-lírico à luz que o ilumina, instauram o que João Gaspar Simões chama de

“introversão da realidade no eu, a fusão na mesma personalidade do sujeito e do objeto”⁵², além de adiantar a conclusão dada pelo próprio Poeta na última estrofe. O Poeta sente-se parte do ar que respira e da luz que o ilumina; mistura-se à matéria, confunde-se, e o caminho por que opta é contrário à sua intenção, de “reunir-[se]”; por isso mesmo, o resultado não é a junção do *Eu* em um todo orgânico, mas, contrariamente, a dissipação. Tema freqüente na poética de Sá-Carneiro, essa *dispersão* é, em grande parte, a origem do sofrimento do eu-poético. A perda do *eu*, que, de balde os maiores esforços (“Luto, estrebucho”), não logra reunir-se, ocorre, neste poema, com especial intensidade, que o próprio Sá-Carneiro atribui à escolha do verbo “silvar”.⁵³

A partir da quarta estrofe, a pontuação passa a ser digna de nota. Até então, as vírgulas, pontos e pontos-e-vírgulas predominavam, distribuindo as pausas de modo um tanto uniforme pelas estrofes. Nesta quarta quadra, já introduzida pela estrofe anterior a idéia da dispersão, todos os versos recebem reticências. O desencontro e a incerteza são aqui corroborados pelo aspecto plástico da linguagem: todos os versos parecem ter a idéia suspensa, e não completada. “Corro em volta de mim, sem me encontrar” transmite exatamente esta idéia: a busca é contínua; seu sucesso, nunca alcançado. O segundo verso, por sua vez, faz-nos lembrar de um tema desenvolvido por Camilo Pessanha, em especial no poema “Imagens que passais pela retina”, isto é, a inconstância da realidade observada. Nada se fixa, em nada pode o Poeta se fiar, já que tudo “se abate como espuma”. O “real” se desfaz como espuma diante de seus olhos, e a incerteza é reforçada até mesmo pela pontuação – exemplo de concordância de tom entre a forma e o conteúdo. É tomado por esse sentimento negativo de falta de referências que o Poeta, de volta ao seu delírio, vê a imagem de um “disco de ouro (...) a vultear”. Não demora

⁵² No prefácio a SÁ-CARNEIRO, M. *Obras Completas*. Vol.II: Poesias. Lisboa: Edições Ática, 1978.

⁵³ A edição utilizada dos poemas de Sá-Carneiro inclui trechos de cartas escritas por ele a Fernando Pessoa, comentando a escritura de vários de seus poemas, além dos comentários do amigo quanto aos mesmos. Na carta em parte transcrita a respeito do poema *Álcool*, lemos: “São duas coisas da poesia que eu estimo exatamente mais. No *silvo* acho muito bem dada a violência da *dispersão*. Luto, estrebucho, mas tudo de balde... Lá me vou pelos ares fora, silvando. O meu espírito é o foco da ventania em que eu me perco. (...)”. As referências das cartas transcritas são especificadas na edição citada.

muito ao leitor perceber a recorrência com que Sá-Carneiro, seja através do eu-lírico ou do narrador, refere-se ao ouro. Associado à nobreza, ao que é precioso, de valor, o disco de ouro a voltar mais parece delírio de grandeza, profusão de brilho e movimento constante, que lhe causam medo (último verso da estrofe). A bruma (neblina, turvação da transparência atmosférica) lhe causa medo. Bastante interessante é que, se a falta de visão causada pela bruma apavora o eu-poético, sua atitude para fugir a esse temor é fechar os olhos, ou seja, eliminar completamente a visão. Se o que ele pode enxergar através do nevoeiro são espectros, prefere nada ver.

A quadra que se segue, semelhantemente à quarta, emprega em todos os versos o mesmo sinal gráfico: neste caso é o ponto de interrogação, representativo do teor questionador desta estrofe. O Poeta pergunta a si mesmo que droga teria lhe causado efeito tal, de devaneio em que, ao contrário dos entorpecentes em geral, a sensação resultante não é de prazer, mas de terror. Que ópio seria esse que, ao invés de conduzi-lo ao paraíso da suspensão do sofrimento causada pela embriaguez, levava-o ao “inferno”? Parece-lhe ter ele próprio lançado a si grande maldição, sortilégio cujo resultado é o atual sofrimento; progressivamente, o “ópio” se vai desvelando: ele próprio se “eteriza” (isto é, volatiliza-se, dissipa-se); é a própria substância de sua embriaguez, de forma que o questionamento permanece sem resposta. Não há como explicar o surgimento de sua condição, pois é intrínseca a si mesmo, ao seu próprio ser.

Leiamos um outro poema em que a perda de um tempo glorioso passado é o principal tema:

Distante melodia

Num sonho de íris morto a oiro e brasa,
Vêm-me lembranças doutro Tempo azul
Que me oscilava entre véus de tule –
Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa.

Então os meus sentidos eram cores,
Nasciam num jardim as minhas ânsias,

Havia na minha alma Outras distâncias –
Distâncias que o segui-las eram flores...

Caía Oiro se pensava Estrelas,
O luar batia sobre o meu alhear-me...
- Noites-lagoas, como éreis belas
Sob terraços-lis de recordar-me!
(...)

Balaústres de som, arcos de Amar,
Pontes de brilho, ogivas de perfume...
Domínio inexprimível de Ópio e lume
Que nunca mais, em cor, hei de habitar...
(...)

Lembranças fluidas... Cinza de brocado...
Irrealidade anil que em mim ondeia...
- Ao meu redor eu sou Rei exilado,
Vagabundo dum sonho de sereia...

A primeira estrofe do poema já introduz alguns dos vocábulos recorrentes na obra do poeta: “sonho”, “oiro” e “brasa”. O primeiro verso adianta, portanto, que o poema tratará de um sonho do Poeta – ilusão, vertigens de sua visão, que se confundem com a realidade em forma de passado. O sonho toma, na mente do Poeta, a forma de acontecimento real, mas distanciado pelo tempo. Tratava-se de um “Tempo azul”, tempo melhor, época de leveza (terceiro e quarto versos), suavidade e liberdade, idéia expressa pela palavra composta “tempo-Asa”. A partir da segunda estrofe, esse passado de leveza é descrito.

A imagem usada na segunda estrofe para descrever o passado do eu-poético é o jardim: no despertar dos sentidos, as cores e flores – estas símbolos de beleza e pureza –, agradáveis à percepção, comparam-se às ânsias e distâncias da alma do poeta, ou seja, seus ideais, os desejos que buscava. Perseguir esses ideais era, como diz o oitavo verso, como flores: beleza, agrado aos sentidos.

A terceira estrofe também constrói uma imagem de beleza para o passado / ilusão; trata-se, desta vez, de uma imagem noturna: estrelas fulgurantes (“caía oiro”), a luz do luar iluminando o Poeta em seu “alhear-se”, isto é, em sua introspecção. Belas noites, para descrevê-las Sá-Carneiro sintetizou toda a imagem de profundidade, placidez e beleza ao

compor, semelhantemente ao modo como o fez na primeira estrofe, a expressão “noites-lagoas”. O mesmo processo ainda é usado em “terraços-lis”. Não poderia expressar a imagem maior beleza e serenidade.

A estrofe que transcrevemos em seguida dá seguimento à composição do tempo passado como belo, agradável, venturoso, pacífico. Ganha, nesta estrofe, os atributos também de glorioso: as diversas formas de construção alistadas (balaústres, arcos, ogivas, pontes) são ligadas ao prazer dos sentidos com o som, o brilho, o perfume. Construídos para o Amor, os monumentos são “domínio inexprimível de Ópio e lume”. O ópio, enquanto entorpecente, é comumente associado ao sonho, à ilusão, por ser uma forma de fuga do real. Aqui, as construções todas dos dois primeiros versos da estrofe são domínio do sonho e do lume, luz que o alimenta. E, finalmente, no quarto verso desta estrofe, a triste constatação de que o “tempo azul”, o sonho criado por seus sentidos em imagens de felicidade e beleza, não retornará. O Poeta não poderá reviver o mesmo sonho, “habitá-lo” novamente, o que traz à última estrofe um tom pouco mais pessimista, e as imagens mais tristes.

A melodia volta a ser distante, apenas “lembranças fluidas”, restos de uma glória desfeita, como os brocados, que, símbolo de luxo, transformam-se em cinzas. Volta ao Poeta a consciência de que o tempo-Asa é irreabilidade que apenas dentro de si ondeia. Destituído de seu reino de quimeras, olha ao redor e nada mais lhe pertence. Só, sente-se “Rei exilado”, aquele de quem tudo foi tirado, mas que conserva a grandeza, continua sendo Rei. Por outro lado, o último verso contrasta radicalmente com a imagem de um rei, comparando-o a um “vagabundo dum sonho de sereia”; além de ser sonho, o é de uma criatura lendária; absolutamente irreal.

O movimento desenhado neste poema se repete em vários outros. Parte do presente, do real, em direção ao passado que significa uma ilusão de outrora, um sonho, composto de prazer e belas imagens. Por fim, torna-se ao presente, ruem as quimeras, as ilusões de grandeza, e restam apenas cinzas, a cinzenta realidade e o desalento.

Vejam os ainda três estrofes de um último poema:

Escala

Oh! Regressar a mim profundamente
E ser o que já fui no meu delírio...
- Vá, que se abra de novo o grande lírio,
Tombem miosótis em cristal e oriente!

Cinja-me de novo a grande esperança,
E de novo me timbre a grande Lua!
Eia! Que empunhe como outrora a lança
E a espada de Astros – ilusória e nua!
(...)

Que nada mais te importe. Ah! Segue em frente
Ó meu Rei-lua o teu destino dúbio:
E sê o timbre, sê o oiro, o eflúvio,
O arco, a zona – o Sinal de Oriente!

Neste poema, do qual extraímos apenas três estrofes (as duas primeiras e a última), o sentimento expresso pelo eu-poético é de desejo de retorno a uma condição anterior, a saber, seu próprio delírio – pelo que se permitia *ser* nesse mundo ilusório. Não é exatamente o mundo de ilusão que lhe faz falta, embora o caracterize com inúmeros vocábulos – sugestivos de grandeza, brilho, mistério, beleza, como comentaremos em seguida –, mas sim sua própria condição dentro desse devaneio. Ele é que era grande no próprio delírio. O *Rei exilado* do poema anterior é aqui “Rei-lua”, ou seja, ganha uma aura de mistério e beleza noturna.

Desde a primeira estrofe o desejo de volta à ilusão é apresentado pelos dois versos iniciais, que terminam em reticências, adquirindo o sentido de “[quisera] regressar a mim profundamente”. O lugar perdido e almejado, também aqui já se coloca, é a profundidade do Eu (“a mim profundamente”). Esses versos de tom queixoso são seguidos por uma resposta, aparentemente dada pela mesma voz poética, separada apenas por um travessão: sugere-se a

atitude do retorno ao ideal, novamente se abrindo o universo de beleza (das flores, lírio e miosótis), da pureza (cristal) e do mistério (oriente).

As estrofes que se seguem, como a segunda, transcrita, desenvolvem esse mesmo ideal, reconstruindo em versos o universo perdido do delírio. Voltam com ele a esperança (“Cinja-me de novo a grande esperança”), a inspiração (“me timbre a grande Lua”), e a coragem do guerreiro que empunha a espada, espada da elevação do real ao que é superior, aos “Astros”. Desta forma, o mundo do delírio é reconstruído ao longo das estrofes do poema: a ilusão, o mundo almejado é o da criação poética.

Assim encerra a última estrofe esse mundo criado pela poesia: desconsiderando o real penoso – “que nada mais te importe”. Triunfa o desejo de prosseguir no delírio, mesmo que, sabe-o o Poeta, seja aquele incerto (“Segue em frente [...] o teu destino dúbio”). Mais que construir o universo de beleza do poema, o Poeta deve ser esse universo, com todos os seus elementos (dois últimos versos), ele próprio transforma-se no universo à parte que almeja. Foge do real. Exila-se no interior de seu delírio.

Conclusão

O Poeta e o alhear-se da própria existência

Nos três capítulos anteriores procuramos identificar o exílio como motivo na obra poética de alguns poetas portugueses, em especial Camilo Pessanha e Mário de Sá-Carneiro. Chamamos *motivo*, seguindo o conceito de Wolfgang Kayser, já que nem sempre a sensação de afastamento é tema explícito do poema – o que faria dele *assunto*, de acordo com o mesmo Kayser –, mas sim a postura assumida pelo eu-poético, situação que o leva a escrever e que se manifesta, no poema, de formas diversas.

Embora os sentimentos de perda ou afastamento de algo, alguém ou um tempo queridos e passados sejam identificáveis na literatura de qualquer época ou nação, optamos por delimitar nosso estudo ao período compreendido entre as décadas finais do século XIX e iniciais do século XX em Portugal. Sob a influência do que veio a ser chamado “espírito de época”, a sociedade (principalmente a europeia) de então enfrentava a problemática questão da modernização e o novo papel do homem nessa nova organização. Embora a industrialização e o desenvolvimento de tecnologias e transportes beneficiassem a vida confortável de, ao menos, parte da população, justamente em meio a esse estrato – a burguesia – difundiam-se novas idéias dos filósofos, e, nesta época, veio a filosofia de Schopenhauer marcar o caráter pessimista que assolava a sociedade de então.

Neste período desenvolveram-se as escolas simbolista, decadentista, e a modernista deu seus primeiros passos em terras lusas. Destas manifestações, à guisa de representação, extraímos os dois poetas deste estudo para uma leitura um pouco mais cuidadosa. Nesta leitura, restringimo-nos a dar maior atenção às faces do exílio nas ditas poéticas.

Identificamos, em cada autor, aparições peculiares da postura do eu-poético como exilado. Ainda no primeiro capítulo apontamos a possibilidade de a origem de tal postura ser

uma percepção espacial ou temporal; também vimos que pode se dar *a priori*, como percepção que o poeta tem de si no mundo, não fazendo parte dele, ou, em um segundo momento, ao deparar-se com decepções de origens diversas, situação a partir da qual o exílio passa a ser o anseio do infeliz Poeta, sendo buscado ora no sonho, ora no delírio dos próprios sentidos – ou seja, na profundidade do próprio interior –, na embriaguez do álcool ou do ópio, na morte, entre outras possibilidades. Até mesmo, como comenta Bachelard na citação da página 11, a imagem poética, por sua capacidade de superar a realidade, representa a fuga do Poeta para o universo fictício de seus próprios versos, o que poderíamos apontar nos muitos poemas de caráter aparentemente metalingüístico pertencentes ao período ou aos poetas em questão. Ainda o sentimento de incompreensão ou inadaptação ao mundo constituem uma das principais faces do que consideramos motivo poético e que buscamos investigar.

Deste modo, a poética simbolista é uma das que mais abundantemente desenvolvem esse motivo (por vezes até mesmo tema) de poesia. É um dos traços fundamentais do Simbolismo o sentimento de superioridade por parte do poeta, traço também chamado de aristocratismo. Representado pelo albatroz na poesia de Baudelaire, o poeta simbolista olha para o mundo ao seu redor com um misto de desdém e frustração, não se sentindo parte dele. Como o albatroz que, ao alçar vôo revela sua grandeza nos céus, mas cujas pernas e longas asas não foram feitas para a caminhada sobre o barco, o poeta é, entre os homens comuns, o desajeitado, incomum; não se mescla, não pode fazê-lo.

Talvez por essa característica João Gaspar Simões considera Mário de Sá-Carneiro a “quinta-essência” do Simbolismo: “a sua obra é uma tentativa de fuga por inadaptação. (...) Inadaptado ao mundo, tentou partir para onde houvesse harmonia entre a sua sensibilidade e o meio em que exercê-la” (SIMÕES, J.G. 1940. pp.23-24). Mas voltaremos a Sá-Carneiro logo adiante.

Dos três pilares sobre os quais Anna Balakian considera o Simbolismo alicerçado, o eu-poético exilado faria parte daquele que a autora denomina “espírito decadente”. A visão de uma sociedade em decadência contribuiu para o sentimento de desdém do poeta; o olhar é crítico, de alguém que não se insere no meio observado, e a partir desse olhar inicia-se um movimento em direção ao artificial ou ao interior. Para os decadentistas, o belo artificial era o ideal, contemplação estética que, em pleno acordo com a filosofia de Schopenhauer, conduziria ao esquecimento dos pesares intrínsecos à existência e ao querer.

O tom que rege a produção poética resultante dessa postura é o pessimismo, que por sua vez se liga ao sentimento de perda. Em Camilo Pessanha, como vimos, esse sentimento é principalmente de perda de referências. A terra natal que ficou distante, a crença deixada para trás – que algum alento poderia lhe trazer, mas já não pode –, o tempo a passar inexoravelmente, de forma a ser impossível a apreensão dos momentos, mas fluindo estes continuamente; o viço da juventude dando lugar ao frio cinza da vida avançada, destituída de esperanças juvenis, conhecedora das penas de se viver.

O exílio como tema, em forma de viagens, também é recorrente em Pessanha, e sua face última, isto é, a Morte, mostra-se um mistério para o Poeta, amedrontado diante dela. Não nos pareceu, portanto, para este poeta, que a morte se afigure como possibilidade muito cogitada de alívio para a dor de viver, já que carrega todo o mistério e temor do desconhecido.

Estas são as principais manifestações dos sentimentos de exílio que motivam o eu-poético de Pessanha; decorrentes, em sua maioria, de algum sentimento de perda, implicando saudade, desalento, pessimismo. Através da figura de Pessanha representamos o exílio para os Simbolistas; sintetizemos, pois, suas aparições em um momento posterior da literatura portuguesa.

Vimos que na época em que os dois volumes de *Orpheu* foram publicados, passava Portugal por crises políticas e econômicas, em parte decorrentes do atraso do país em relação

às outras nações européias no que diz respeito ao processo de industrialização e modernização. Alguns autores viam no cenário português também um atraso no campo artístico, diante das novas tendências que em países vizinhos já se percebiam. Munidos do ideal de inserir Portugal na era dessas novas tendências – da modernidade artística –, os editores da revista *Orpheu* publicaram textos que, com formas mais livres (como, por exemplo, os poemas de Almada Negreiros e Cortes-Rodrigues no volume I da publicação, ou os poemas “Manucure” e “Apotese” de Sá-Carneiro e “Ode Marítima” de Álvaro de Campos no volume II), linguagem diferenciada ou ainda teor vanguardista (como o último poema do volume I, “Ode triunfal”, também de Álvaro de Campos, e vários do volume II), tiveram êxito na intenção – expressa pelo prefácio de Luís de Montalvor – de dar à literatura lusa “nova vida”, mas, pela difícil recepção por parte do público em geral, tornaram-se eles próprios, os poetas de *Orpheu*, o albatroz da sociedade, por vezes ridicularizado em sua diversidade do comum.

Somente dentre os textos constantes no volume I de *Orpheu*, por exemplo, caberia fazer um estudo do motivo do exílio. As idéias essenciais que vimos na poética de Sá-Carneiro aparecem também em poemas de outros autores: o desejo de fuga, a apologia do que é precioso, raro, de ouro, o alívio no entorpecimento (“E eu vou buscar ao ópio que consola / Um Oriente ao oriente do Oriente”)⁵⁴, entre outras.

Um dos principais temas desta que foi considerada a primeira geração modernista portuguesa é a busca pelo Eu. Desenvolvido até à exaustão por Sá-Carneiro, recorrente também em Pessoa e em outros poetas do período, recorrentemente o Eu se revela grande preocupação do homem da geração de *Orpheu*. Essa crise de identidade, ao desviar a atenção do poeta do mundo para o seu próprio interior, isola-o da realidade, lançando-o às zonas profundas de sua interioridade. No caso de Sá-Carneiro, esse mergulho no interior é um encontro com o caos,

⁵⁴ Versos de “Opiário”, poema de Álvaro de Campos publicado no primeiro volume de *Orpheu*.

experiência de delírio na profusão dos próprios sentidos, afastamento da vida real em benefício do cultivo de um universo à parte, criado pelo eu-poético.

O sonho, semelhante ao delírio dos sentidos, é em Sá-Carneiro o momento em que um mundo diverso do real é criado; transmutada a crua realidade em beleza e grandeza, o Poeta transforma-se em Rei exilado, rei das ruínas de algo que foi grande e de que pouco mais resta que lembranças. A ilusão de um viver glorioso se desfaz diante do Poeta; perdendo seus ideais, fica ele condenado à apatia diante da vida; é, por isso, em muitos estudos associado à figura de um anjo decaído.

O forte caráter sensorial da obra do poeta de *Orpheu* se desdobra em um erotismo que perpassa praticamente toda relação que o eu-poético estabelece, seja consigo ou com o Outro. Este, por sua vez, desdobramento do próprio Eu em sua busca por reconhecer-se, pode ser visto como uma forma encontrada pelo Poeta de desligar-se de si mesmo, fugir da realidade de sua própria existência impingindo-a a um ser alheio.

Vimos, portanto, que para o poeta de *Orpheu* a fuga do real se dá principalmente dentro de si mesmo, na experiência de um mergulho em seu interior, ou na criação de um novo Eu projetando-se na figura do outro. Dá-se, portanto, na idealidade.

Se em Pessanha partíamos da perda das referências para a criação de um mundo fictício, em Sá-Carneiro a ilusão de uma existência grandiosa, ao ruir diante dos olhos do Poeta, é que o deixa sem referências; o ponto de partida é a ilusão, e o resultado a depressão.

Muitos pontos são pelos dois poetas compartilhados, como as peculiaridades no uso da sintaxe e, como procuramos demonstrar, o sentimento de não-pertencimento ao mundo, inadaptação e exílio de um lugar de origem que se perdeu no passado, na infância ou na pátria, como em Pessanha, ou que tenha ficado para trás junto com o sonho de uma grandeza ilusória. Comum a ambos os casos é que esse lugar de origem não pode ser alcançado, o que condena o Poeta ao exílio infindo.

Desta forma vimos que, embora a Geração de Orpheu tenha representado novidade na literatura portuguesa, à medida que tomamos Sá-Carneiro como seu representante, havemos de convir que, ao menos no que diz respeito à postura do eu-poético diante da existência e seu papel no mundo, deu-se continuidade ao reconhecimento já presente no final do século XIX, entre os Simbolistas. Se os da primeira geração modernista tiveram uma atitude de pioneirismo revolucionário que os diferia consideravelmente de seus antecessores, o que encontramos nos textos poéticos mostra que a ruptura com o passado não pôde se dar de forma tão repentina ou definitiva.

Assim, como afirmou Zina Maria Bellodi ao tentar explicar a forte presença de elementos considerados pertencentes ao clássico na poética de Sá-Carneiro, o momento poético vivido por este e por seus pares foi, na verdade, transição para o Modernismo que se consolidaria mais tarde. Sendo embora considerados, pelo senso-comum, Pessanha como simbolista e Sá-Carneiro como modernista, o que a poesia de ambos nos mostra é, contudo, que comungaram sua percepção como poetas no mundo: para se alcançar alguma elevação, é preciso não ser parte da existência trivial do homem comum, retirar-se para sua Torre de Marfim, inebriar-se de ópio, de sonho, de delírio, de crença, dissipar-se da vida na Morte. Retirar-se: exilar-se.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA GARRET, J. B. L. **Folhas caídas**. Livraria Francisco Alves, 1965.

ALMEIDA GARRETT, J. B. L. **Camões**. Porto: Lello & irmão editores, s.n.

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**, tradução de António Danesi, Ed. Martins fontes, São Paulo. 1990.

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

_____. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial Inquérito, s.d. (Cadernos “Inquérito”, 59).

BELLODI, Zina Maria. **Função e forma do tradicional em Mário de Sá-Carneiro**. Caderno de teoria e crítica literária. Araraquara: Setor de teoria da literatura da FCLAr, 1975.

BORNHEIM, G. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. org. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005

.

CANDIDO, António. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985. (Série Fundamentos).

_____. **Estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CASTRO, E. **Obras Completas**. Vol. VI. Lisboa: Imprensa nacional, 1940.

DEUS, J. **Campos de flores**. Porto: Lello & irmão editores, 1981.

ESPANCA, F. **Poesia de Florbela Espanca**. Volume 2. Porto Alegre: L&PM, 2002.

FALBEL, Nachman. Fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. org. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FINAZZI-AGRÓ, E. **O grande intervalo: a indicação da morte na poesia de Sá-Carneiro**. In: Anais da Semana de Estudos Sá-Carneiro. Belo Horizonte/MG : FALE/UFMG, 1994.

FRANCHETTI, Paulo. **Nostalgia, exílio e melancolia**. Leituras de Camilo Pessanha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3).

GARCEZ, Maria Helena Nery. **António Nobre: um simbolista singular**. *Estudos portugueses e africanos* (Campinas), n. 7, p. 49-67, jan.-jun.1986.

GUIMARÃES, Fernando. **Poética do Simbolismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990. (Temas Portugueses).

_____. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992.

HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Trad. de Paulo Quintela. 6ª edição portuguesa totalmente revista pela 16ª alemã. Coimbra: Arménio Amado Editor, Sucessor, 1976.

LOPES, Óscar. **Entre Fialho e Nemésio: estudos de literatura portuguesa contemporânea**. Vol. II. Lisboa: Casa da Moeda, 1987.

MARTINS, Fernando Cabral. **O modernismo em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Estampa, 1994. 353p. (Imprensa Universitária, 104).

MICHAUD, Guy. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

MONTEIRO, A.C. **A poesia da Presença**. Lisboa: Moraes editores, 1972.

_____. **Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 33ª edição. São Paulo: Cultrix, 2005.

MORETTO, Fúlvia M. L. (Org). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Textos, 9).

NOBRE, A. **Poesia**. Introdução de Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. org. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. **Historia de Portugal**. Vol. II: de las revoluciones liberales a nuestros días. Lisboa: Palas Editores, 1974.

PAIXÃO, Fernando. **Narciso em sacrifício: a poética de Mário de Sá-Carneiro**. Cotia: Ateliê editorial, 2003.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal. In: _____. **Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975. p. 1-102.

PESSANHA, Camilo. **Clepsydra**. Estabelecimento do texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio D'água editores, 1995.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999.

PRADO DE SOUZA, M. E. **Visão de mulher num poema de Sá-Carneiro**. In: Anais da Semana de Estudos Sá-Carneiro. Belo Horizonte/MG : FALE/UFMG, 1994.

QUEIROZ, M. J. **Os males da ausência ou a literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RAMOS, P.E.S. (compilador) **Poesia Simbolista, antologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1965

ROSENFELD, A./GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. org. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SÁ-CARNEIRO, M. **Mário de Sá-Carneiro por Cleonice Berardinelli**. RJ: Agir, 2005

_____. **Obra completa**. Introd. e org. de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 1101p. (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Portuguesa).

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

SEABRA PEREIRA, J.C. **Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

SIMÕES, J. G. estudo crítico in: SÁ-CARNEIRO, M. **Obras Completas**. Vol.II: Poesias. Lisboa: Edições Ática, 1978.

SOARES DE PASSOS, A.A. **Poesias**. Porto: A.R. da Cruz Coutinho editor, 1875.

SPAGGIARI, Barbara. **O simbolismo na obra de Camilo Pessanha**. Tradução de C. Moura. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. 128p. (Biblioteca Breve, 66).

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

<http://www.gutenberg.org/etext/23620>

<http://www.gutenberg.org/etext/23621>

ABSTRACT

The objective of the present study is to investigate the occurrences of exile as poetic motive, among the poetry production in a certain period of Portuguese literature.

The literary scenery we focus on is the one in which Symbolism-Decadence and the poets of *Orpheu* (also considered as the first modernist generation in Portugal) are inserted. Representing these two main movements of the period of transition between the 19th and the 20th century, two poets were chosen for a closer analysis of poems. In Camilo Pessanha (representing the Symbolism) and in Mário de Sá-Carneiro (one of the central characters of the *Orpheu* generation), we search to analyze in which manners the Poet manifests the feeling of not belonging to this world, of having lost something, some time, or even himself, the feeling of being a castaway inside his own living.

KEY-WORDS: Poetry, Portugal, exile, Camilo Pessanha, Mário de Sá-Carneiro.