

BIBLIOTECA FUNDAMENTAL  
DA LITERATURA PORTUGUESA

**INCM**  
IMPRESA NACIONAL CASA DA LINGUA

**Carlos Reis**  
COORDENAÇÃO

**Camilo Pessanha**

# CLEPSIDRA

**Barbara Spaggiari**  
EDIÇÃO DE TEXTO

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

Suiza e maris. Sob a eye, clava  
N'ro e furo do mar, de arde fira...  
-Impermeavel fiquer peregrina-  
A dei maris um fira que um repara!

Suiza e maris clava fira,  
Conclui ha tamente do do mar,  
em fira. Impermeavel luminosa  
Repouso, fira do, sob a eye fira.

E a vira vira, vira vira, vira vira...  
Tanta vira vira, fira vira, vira vira!  
-O fira vira, vira vira!

Maris vira vira que a vira vira  
vira vira que a vira vira, vira vira...  
Conclui, fira vira, fira vira, de vira...

Autógrafo manuscrito do soneto «Vénus II»,  
do corpus de dezanove dos trinta poemas  
da 1.ª edição de *Clepsydra*.  
Lisboa: Edições Lusitânia, 1920.





BIBLIOTECA FUNDAMENTAL  
DA LITERATURA PORTUGUESA

# CLEPSIDRA

© **N** IMPRENSA  
NACIONAL

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.



BIBLIOTECA FUNDAMENTAL  
DA LITERATURA PORTUGUESA

**INCM**  
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA

**Carlos Reis**  
COORDENAÇÃO

**Camilo Pessanha**

# CLEPSIDRA

**Barbara Spaggiari**  
EDIÇÃO DE TEXTO

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

[www.incm.pt](http://www.incm.pt)  
[www.facebook.com/INCM.Livros](https://www.facebook.com/INCM.Livros)  
[editorial.apoiocliente@incm.pt](mailto:editorial.apoiocliente@incm.pt)

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

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

**Apoio à coordenação  
Valéria Cavalheiro**

**Publicado em maio de 2014**

Depósito legal

335141/11

ISBN

978-972-27-1995-7

Edição n.º

1018337

© **N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.



## Nota prévia

### Carlos Reis

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Álvaro de Campos  
(heterónimo de Fernando Pessoa)



## Introdução

1.

Até ao fim do século XIX, os movimentos poéticos dominantes, a saber — Parnasianismo, Decadentismo, e Simbolismo — agregam e emanam múltiplas e multiformes personalidades, no entanto, todas reconhecem um irreduzível núcleo comum de ideais e de princípios estéticos<sup>1</sup>. Na realidade, estes três movimentos coexistem, sobrepõem-se, convergem ou divergem, sem que seja possível, muitas vezes, desenredar os infindos fios que ligam uma experiência a outra. Os protagonistas são, em larga medida, os mesmos, impedindo conseqüentemente uma classificação rígida, no respeitante ao enquadramento ideológico de cada um no devido lugar. Os poetas maiores, que permanecem como referência ou modelo para a literatura finissecular — Baudelaire, Verlaine e Mallarmé — não pertencem a nenhum movimento em particular, ou melhor, distanciam-se amiúde daquelas correntes poéticas que eles próprios inspiraram e acompanharam no seu posterior desenvolvimento.

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

O *Parnasse contemporain*<sup>2</sup> nasceu na sobreloja do Passage Choiseul, em Paris, local onde invariavelmente se reuniam vários letrados em redor do livreiro-editor Lemerre. Entre 1866 e 1876, deste grupo heterogéneo de poetas promanaram no total três antologias com o mesmo título, que surpreendem pela variedade de tom e estilo<sup>3</sup>. Com efeito, o elemento que aproxima e caracteriza os Parnasianos é a revolta contra os excessos do lirismo romântico, que se convertia frequentemente na ostentação comprazida dos sentimentos mais íntimos. Disciplina, rigor formal e frieza rompem com a sensibilidade de um «siècle tout de nerfs et d'émois» (Verlaine).

A impassibilidade do emissor lírico pretende demonstrar o domínio do poeta sobre a matéria<sup>4</sup>. Assim, temas tradicionais como o amor, a morte, a natureza ou a religião, são apresentados como um mero desígnio de objetividade, de tal maneira que a descrição impessoal se torna uma constante que associa iniludivelmente a poesia parnasiana à pintura e escultura, dimanadas da mesma fonte de inspiração<sup>5</sup>.

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

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

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

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

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

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



persegue-se o retorno ao classicismo e à beleza marmórea das estátuas, e, por outro, ressalta-se o pitoresco dos países longínquos, depositários de antigas tradições, tal como a Índia e, mais genericamente, o Oriente<sup>7</sup>.

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

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

Não é decerto por acaso que o terceiro quartel do século XIX coincide com uma fase de retrocesso e de degradação sociocultural, que iria conduzir, em França, à derrocada do Segundo Império de Napoleão III e, em 1870, à derrota na guerra contra os Alemães<sup>8</sup>. Em Portugal, sob o reinado de D. Luís I desencadeiam-se as primeiras revoltas quer populares (a *Janeirinha* dos finais de 1867), quer militares (a de maio de 1870, chefiada pelo Duque de Saldanha), que mostram a existência de sentimentos antimonárquicos, abrindo caminho para os ideais republicanos. Entretanto, na década de 70 tornam-se igualmente nítidas as bases do

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

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

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

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

No plano filosófico, conforme a doutrina de Schopenhauer<sup>9</sup>, afirma-se que o mal é inerente à existência do homem, enquanto a vontade é algo de irracional e inconsciente, que gera necessariamente a dor. O que se percebe como felicidade, então, é apenas a interrupção momentânea do nosso sofrimento, ou seja, a temporária ausência de dor, a suspensão transitória das mágoas. Por conseguinte, a salvação para o homem pode ser encontrada tão só na renúncia ao mundo e a todas as suas solicitações, na autoanulação da vontade e na evasão para o Nada.

O pessimismo existencial de Schopenhauer encadeia-se no niilismo de Nietzsche. Com esse termo, por si expressivo, aponta-se a essência da crise que vem arrastar as crenças e os valores tradicionais em que se baseava a civilização ocidental, trazendo consigo necessariamente decadência, desorientação e inadaptação. Daqui em diante, julga-se que a vida é desprovida de qualquer sentido; o tédio, motivo do qual Baudelaire já se tornara profeta<sup>10</sup>, transforma-se em desejo de aniquilamento; a aspiração suprema do homem é assim a redução a nada, ou seja, a não-existência.

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

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

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

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

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

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

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

A eclosão oficial do Simbolismo é convencionalmente fixada no ano de 1886, mas não há dúvida alguma de que a maioria dos Simbolistas derivaram do Decadentismo<sup>12</sup>. Basta lembrar as palavras que precedem o texto do *Manifeste du symbolisme* de Jean

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

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

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

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

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

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

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

A analogia constitui o instrumento tropológico essencial nesta busca de correspondências, que por sua vez gera a metáfora, comunicando por esta via aos leitores a visão do poeta<sup>14</sup>. Através da metáfora, o poeta sugere a relação entre o universo suprassensorial e o mundo natural. Em outra perspetiva, a sinestesia produz interferências entrecruzadas das várias ordens de sensações (visual, auditiva, tátil, olfativa, gustativa), multiplicando e desenvolvendo as perceções. Estas correspondências «horizontais», relativas às sensações, estão evidentemente ligadas às correspondências «verticais», entre o mundo sensível e a esfera espiritual, de tal forma que levam o poeta à decifração do mistério.

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

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

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

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

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

Em lugar da descrição naturalista, do intento didático ou do raciocínio positivista, privilegiam-se, então, a intuição e a emoção. A poesia há de ser apenas sugestiva, no sentido em que o poeta possibilita a apreensão da ideia sem a definir, prolongando ilimitadamente a emoção que surge da percepção inerente<sup>15</sup>.

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

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

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

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

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

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

A publicação do poema supracitado precede de dois anos a divulgação dos textos teóricos sobre o Simbolismo<sup>18</sup>. Verlaine, que aliás não pertence ao movimento simbolista, reage contra a perfeição impassível dos poemas parnasianos, libertando o verso das antigas regras e constrangimentos. Mesmo respeitando o rigor formal da versificação, a medida do verso e a presença da rima, respetivamente, Verlaine abre novas fronteiras no ritmo, na colocação dos acentos e das pausas, de maneira a conferir ao verso uma fluidez até então desconhecida. Sugestão, emoção, musicalidade são as palavras-chave para definir a sua poética, que vêm então patentear certos aspetos da sensibilidade simbolista<sup>19</sup>.

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

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

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

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

andamento da atividade cognitiva. Neste sentido, a estética simbolista legitima a adoção do *verso livre*, maleável, flexível, variável, dúctil, por si capaz de organizar as palavras e as imagens seguindo critérios de sugestão e de musicalidade<sup>20</sup>.

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

## 2.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Quanto aos fenómenos de intertextualidade que se podem desvelar entre Pessanha e Heredia, não será arriscado demais afirmar que a produção excepcional do ano de 1895, em que Pessanha compôs dez poemas<sup>23</sup>, terá sido desencadeada pela publicação de *Trophées* em 1893. Basta apenas citar «Tatuagens complicadas do meu peito», que se inspira no «Blason céleste» de Heredia, onde o gosto pela heráldica se conjuga com o brilho dos materiais preciosos da ourivesaria (*émail, argent, cuivre, or*), até coincidir no sintagma *besant d'or* que, a partir do último verso do soneto francês, se repercute no verso, também este final, do soneto de Pessanha: «Que realça de oiro um colar de besantes». O maior número de sugestões heredianas, porém, manifestam-se nos poemas «Castelo de Óbidos» e «Esvelta surge», em que Pessanha exprime a exaltação utópica — e por conseguinte dolorosa — de um jovem que aspira a ser herói e guerreiro, a fim de lutar contra o destino e contra a morte. Esses motivos encontram-se, todos, na secção «Hercules et les centaures» de *Trophées*. Na sua emulação, Pessanha transcende a inspiração clássica da fonte, para manifestar as pulsões do orgulho ferido, juntamente com o gosto amargo do inevitável desengano<sup>24</sup>.

Em relação à corrente simbolista, a obra de Pessanha mostra, indiscutivelmente, uma afinidade que nasce não de uma adesão programática e refletida a um qualquer manifesto de poética<sup>25</sup>,

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

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

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

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

Os seus autores de cabeceira, em Macau, nos finais de 1925, ou seja, pouco antes de morrer, eram Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud<sup>26</sup>. Desde a época estudantil, em Coimbra, Pessanha nunca cessou de se estimular por meio de verdadeiras fontes da sua aspiração, a saber, os grandes nomes da literatura francesa que, a partir da metade do século XIX, marcaram uma rutura com o Romantismo, o Positivismo e o Naturalismo, introduzindo experiências rítmicas e inovações estilísticas que iriam revolucionar a poesia do Fim-de-Século.

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

Pessanha, que gostava de se definir como «um modesto diletante das letras», demonstrava ter formado ideias precisas e pessoais sobre «o que é a poesia», quando ainda era estudante universitário em Coimbra<sup>27</sup>. Para ele a poesia é mais o reflexo de um modo de

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

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

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

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

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

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

na formulação da mensagem poética; o poder de dissociação do intelecto humano que, através da perscrutação da realidade, atinge a ideia da morte e do nada; e, por fim, a possibilidade de, por meio da poesia, lançar um olhar sobre o abismo e o ignoto.

### 3.

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

No olhar do poeta, ora aceso, ora cansado, ora absorto, a realidade refrata-se como num espelho partido; assim dissociada e fragmentada, oferece as suas frações cortantes para construir correlações e analogias, símbolos e metáforas, em que as coordenadas espaciais se anulam, as referências histórico-biográficas se tornam fugazes, contornos, tons e cores adquirem uma fluidez que se transmite ao ritmo do verso.

A percepção lúcida de um movimento incessante, tão vão quanto inútil, faz com que as imagens, reflexo do real, sejam também elas imparáveis e fugidias, formas transitórias e evanescentes que debalde se tentam fixar. As categorias percetivas fundem-se e subvertem-se na sinestesia, associadas apenas pela natureza efémera do seu ser. Iludida a noção de lugar e de espaço, o mundo externo é colhido no seu devir fragmentário.

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

seria ficar como que suspensos entre o presente e o futuro, mas o presente não existe, é já passado ou já futuro, amargo concentrado de nostalgias e temores, de saudades e de ilusões. As imagens sobrepõem-se, os sons confundem-se, os planos da percepção interseccionam-se num tecido analógico cuja trama pode ser desvendada em qualquer momento por uma centelha de lúcida ironia.

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

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

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

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

## 4.

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

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

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

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

Neste sentido, «Violoncelo» é indiscutivelmente a verdadeira obra-prima de Pessanha<sup>29</sup>. A música grave do violoncelo evoca uma inexplicável tristeza, uma dor surda e contínua, que produz uma série de imagens aparentemente incongruentes. Num caso exemplar de polissemia, a dupla aceção de *arcadas* refere-se quer ao movimento do arco sobre as cordas do instrumento, quer à estrutura das *pontes*, constituída por um conjunto de arcos. As *pontes*, por sua vez, são *aladas* porque aludem ao voo do arco e ao vibrar convulso das cordas. A impressão de um movimento febril e ansioso completa-se no *pesadelo* que conclui a primeira estrofe, e, sobretudo, no verbo *esvoaçam*, imediatamente articulável com a área semântica de *aladas*. Os barcos passam, *despedaçados*, na corrente violenta do rio. Depois, o tom desce, fazendo-se mais sombrio, enquanto a luz branca e espectral, que ilumina os primeiros versos, desaparece. Na escuridão, pontes e barcos afundam-se e despedaçam-se nas águas turbulentas do rio; mas, logo, a corrente — de música, de pranto — alarga-se num lago. O movimento abranda; à luz de *trémulos astros*, na solidão da superfície plana das águas, ressaltam isoladas as ruínas dos *balaústres*, os pedaços dos barcos naufragados, *lemes e mastros*. Finalmente, as *urnas quebradas*, os *blocos de gelo*, igualmente brancos e fragmentados, sugerem a inutilidade

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



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

Neste poema, à sinestesia de fundo, em virtude da qual a música remete para uma realidade sentimental e simbólica, sobre-põem-se duas imagens geradas uma da outra por metonímia: os arcos do violoncelo tornam-se arcadas de uma ponte, e a melodia soluçante, com o seu ritmo quebrado, evoca a fragmentação do real. Se, no *incipit*, é ainda manifesto um eco do *spleen* baudelairiano, na segunda parte da poesia impõe-se uma visão surrealista, um pesadelo materializado na arquitetura gótica da ponte.

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

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

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

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

## 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

Logo a seguir à sua formatura em Direito, em agosto de 1891, Pessanha «pondera a hipótese de ir trabalhar para África»; em janeiro de 1892, «concorre a um lugar de magistrado em Ovar»; depois, durante alguns meses, «pretende exercer em Timor»; em outubro do mesmo ano, «põe a hipótese de ir exercer para Damão», perto de Diu, na Índia Portuguesa (Daniel Pires, em <http://purl.pt/14369>). Em agosto de 1893, finalmente, concorre para uma vaga de professor no Liceu de Macau.

Como se pode claramente inferir destes dados biográficos, a incerteza quanto ao seu futuro foi predominante nos dois anos que decorreram depois de Pessanha ter acabado o *cursus* universitário. Nem a modesta carreira de juiz, conforme o exemplo paterno, nem a profissão de advogado, que já exercia o íntimo amigo Alberto de Castro Osório, eram suscetíveis de satisfazer as expectativas desse jovem desiludido que, com 25 anos de idade, ia laboriosamente planeando o seu «roteiro da vida».

É sobre este pano de fundo que melhor podemos compreender o pedido de casamento feito a Ana de Castro Osório, no mesmo mês de dezembro em que foi nomeado para exercer o cargo de professor de Filosofia no Liceu de Macau. A recusa, aliás formulada em termos amistosos, não foi, como pretendem certas biografias romanceadas, a causa do exílio voluntário no Oriente. Semelhantemente, a escolha de Macau não foi orientada pelo fascínio da civilização chinesa. Manifestamente, foram as circunstâncias exteriores a decidir o destino de Pessanha, por si próprio incapaz de se resolver entre a existência insípida numa recôndita província do Norte, e a ilusão de uma vida estimulante e animada numa qualquer das colónias portuguesas, último sobejo de um passado glorioso.

A curiosidade inicial pelo Oriente, documentada numa carta ao pai de 1894<sup>31</sup>, iria transformando-se, durante os longos anos

31 «Quase estou animado a escrever sobre coisas do Oriente. A vida, por aqui, é cheia de impressões novas cada dia, ou eu me finjo que é, em um delírio artificial de grandezas, que me serviu de coragem para partir, e ainda me vai servindo para não esmorecer de todo».

do exílio, num aborrecimento feito de lassidão e de desgosto<sup>32</sup>. O orgulho de ser português, pelo contrário, nunca esmoreceu: em 1919, confessa amar o seu país «de todas as veras, com arrebatamentos de fanático» e, dois anos antes de morrer, no periódico *A Pátria* de Macau, escreve: «Macau é o mais remoto padrão da estupenda actividade portuguesa no Oriente. [...] Note-se que digo padrão, padrão vivo: não digo relíquia».

O presumido exotismo da obra de Pessanha não excede, na realidade, o papel do debuxo que concorre para traçar o seu retrato de homem e de poeta. Já os primeiros biógrafos, em particular António Dias Miguel, contribuem para representá-lo como homem malfadado e misterioso, solitário e noturno, com o «vulto anguloso e pardacento, iluminado ao brilho de um olhar fundo, denso de interioridade», «a estatura meã e insignificante, pobre de carnes e de esbelteza», a voz no tom de falsete «a que não faltava aspereza, frágil e monocórdica».

Essa figura de poeta maldito — o qual sofreu a miséria e a aflicção da sua ilegitimidade; abandonou a pátria por causa de um amor infeliz; viveu o mito da China e do fabuloso Oriente; foi demandar o olvido no ópio; mergulhou nos vícios da *débauche* macaense; nunca cuidou dos seus versos e até teria queimado, pouco antes do falecimento, todos os seus papéis — foi alimentando a lenda de Camilo Pessanha, que ia tomando forma nos círculos literários de Lisboa.

A geração do *Orpheu* e, nomeadamente, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, já por volta de 1911 deixou testemunho escrito da influência que Pessanha exercera sobre os primeiros modernistas. É conhecida a longa carta que Pessoa, em 1915, endereçou a Pessanha, pedindo-lhe que autorizasse «a inserção, em lugar de honra, de alguns dos seus admiráveis poemas» no terceiro número do *Orpheu* (que nunca viria a lume). Não consta que Pessanha respondesse ao pedido. Na mesma carta, Pessoa evoca também um encontro com o poeta, durante o qual o ouviu recitar

32 Em novembro de 1916, escrevia a Ana de Castro Osório que Macau é «um meio acanhadíssimo — mexeriqueiro e boçal — a todos os respeitos misérrimo».

alguns dos seus poemas, e lembra que obteve, posteriormente, cópia deles por Carlos Amaro.

Por sua parte, num depoimento sobre «o mais belo livro dos últimos trinta anos», Sá-Carneiro afirmou que seria o livro «imperial, que reunisse os poemas de Camilo Pessanha, o grande ritmista». De facto, foi a geração do *Orpheu* que, finalmente, em outubro de 1916, tributou a Camilo Pessanha a devida homenagem, publicando no número único da revista *Centauro*, dirigida por Luís de Montalvor, 16 poemas do autor, todos eles cedidos para o efeito por Ana de Castro Osório. Foi esta a primeira publicação em conjunto de um número bastante significativo de poemas do autor, que veio antecipar, e quase promover, a edição da *Clepsidra* de 1920: o único «livro» que dos poemas de Camilo Pessanha nunca veio a lume.

## 6.

Pessanha é autor de um número limitado de poesias escritas num número igualmente limitado de anos, dir-se-ia quase que a sua experiência de poeta pode ser concentrada e circunscrita, colocada como que entre parênteses.

De facto, se considerarmos não só os autógrafos, mas também as publicações esparsas, em jornal ou revista, de poemas isolados ou de pequenos conjuntos, que não raro conservam uma versão aliás desconhecida, força é constatar ter Pessanha (re)escrito e (re)publicado várias vezes as mesmas composições, volvendo a mexer um núcleo restrito de poemas, ou seja, limitando a sua atividade poética no espaço e no tempo.

O número elevadíssimo de variantes que de alguns poemas se conservam, os esboços, as redações sucessivas, as emendas, as tentativas logo rejeitadas, tudo isso testemunha o facto não despidendo de que Pessanha trabalhou, durante anos, os mesmos textos.

Na vida de Pessanha, apenas dois ou três períodos criativos podem ser identificados através da data de composição, ou de revisão, dos seus poemas.

O primeiro coincide com a boémia coimbrã (1884 a 1887), e com as tentativas iniciais de compor versos, como todos — ou quase — os estudantes da época. O segundo coincide com o período de 1895 a 1898, logo depois da chegada ao Oriente; os versos conservados no «Caderno de Macau» constituem, de modo inequívoco, um primeiro esboço de «livro», quase uma edição *in pectore*, que nunca veria a luz do dia. O terceiro período corresponde a uma prolongada estadia do poeta em Portugal, por causa de enfermidade, de 1899 a 1900.

Por volta de 1916, quando, solicitado pelos Osórios, reúne os seus versos para a publicação da *Clepsidra*, aí Pessanha limita-se a reproduzir por escrito ou de memória poemas há muito existentes, à exceção de dois — «Inscrição» e «Final» —, que abrem e encerram o livro de 1920.

Se formos verificar as datas de composição dos textos que aparecem na *editio princeps*, fácil é reconhecer que Pessanha eliminou todas as composições anteriores a 1888, que é precisamente o ano das suas reflexões teóricas. E, além disso, de 1916 (data da organização do volume, em Lisboa, com Ana e João de Castro Osório) até ao ano da sua morte em Macau (1926), nem escreveu novos poemas, nem corrigiu o que já tinha escrito. A sua atividade poética termina em 1916: organizando a *Clepsidra*, nesse momento considera encerrada uma época da sua vida. De facto, Pessanha não regressará a Lisboa, nem voltará a compor versos.

Em harmonia com a sua índole de poeta desistente, Pessanha deixará aos cuidados de Ana de Castro Osório e de seu filho João a tarefa de editar a *Clepsidra*, de modo que os seus versos fossem divulgados e conhecidos além do restrito círculo dos amigos fiéis e dos jovens admiradores. Entre eles, Carlos Amaro, iria conservar um autógrafo do poema *Final*, onde Pessanha tinha anotado, na margem, «Última página de um livro em tempos delineado».

O seu testamento poético coincide com ambos os poemas que, em 1916, colocou como epígrafe e cólofon na compilação dos seus poemas. Na «Inscrição», os versos «deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme...» exprimem a sua aspiração

suprema. É, pois, com uma visão de lápide sepulcral que se inaugura o livro. No poema «Final», cerrando o elo, a imagem dos abortos, que se conservam nos bocais dos museus, com a fronte pendente e a pele cor de cidra, «escutando o correr da água na clepsidra», repercute a mesma ânsia silenciosa de morte, ou preferivelmente, evoca a suspensão da vida e elogia a pura virtualidade do ser.

30 de junho de 2011



## Nota biobibliográfica

Nasceu em Coimbra, a 7 de setembro de 1867, filho ilegítimo de Francisco António de Almeida Pessanha, então estudante de Direito, e de Maria do Espírito Santo Duarte Nunes Pereira, natural da Beira Alta.

O pai, também filho natural, perfilhado aos vinte e cinco anos de idade, residia na Rua da Trindade; a mãe, que provinha de uma família pobre e plebeia, vivia sozinha retirada no Casal do Leão, no Bairro de Santana. Durante mais de trinta anos, transcorridos até à sua morte, Maria do Espírito Santo serviu solícitamente o futuro magistrado como doméstica e governanta, cuidando da casa e dos filhos, em precárias condições económicas.

Em boa verdade, Francisco António e Maria do Espírito Santo nunca se uniriam por vínculo conjugal, muito embora logo depois de Camilo Pessanha outros filhos viessem à luz, nomeadamente, Francisco (1872), Madalena da Purificação (1875) e Manuel (1878). Uma primeira irmã, Madalena, nascida em 1870, foi colhida na flor da idade, com apenas cinco anos. Uma terceira, Madalena da Paixão, nascida em 1887, seria muito provavelmente meia-irmã de Camilo por parte do pai. Quando era ainda criança, Camilo sofreu uma paralisia hemifacial, causando-lhe no lado direito um ligeiro estrabismo; por conseguinte, a fim de dissimular a imperfeição, Pessanha

mostrava preferivelmente ao fotógrafo o lado oposto do rosto, como podemos avaliar nos escassos retratos que se conservam.

Pouco sabemos da formação escolar de Camilo, somente que frequentou o Colégio de Lamego, cidade para onde a mãe se mudou pouco depois que Francisco António fora nomeado juiz nos Açores. Durante as morosas ausências do recém-empossado juiz, era um amigo, o Dr. Cassiano Neves, advogado e padrinho do Manuel, que por sua vez cuidava da família, acompanhando de perto a educação dos mancebos, recebendo para o efeito a pensão enviada por Francisco António.

Com dezassete anos de idade, Camilo foi aprovado nos exames finais no Liceu Central de Coimbra, garantindo assim o acesso à Universidade. No mesmo ano de 1884, antes de ingressar na Faculdade de Direito, foi enfim perfilhado, através de uma legitimação tardia por certo vinculada ao seu estatuto de estudante universitário. Ao ano de 1885 remonta a composição de *Lúbrica*, que foi provavelmente o seu primeiro poema.

Ao longo de sete anos, Camilo Pessanha cursou Direito — sem brilho — na Universidade de Coimbra, tendo sido até reprovado no quarto ano. Alcançou a formatura somente em junho de 1891. Entrementes, ao longo da vida estudantil, marcada pelos primeiros escritos e por namoros não correspondidos, Pessanha teve a oportunidade de participar em tertúlias que animavam o meio cultural coimbrão, com o intento de recriar, na austera sede universitária, uma atmosfera *bohémienne* análoga ao paradigma parisiense.

Foi neste lapso de tempo que encetou convivência com vários letrados que ulteriormente inaugurariam um novo caminho na poesia portuguesa, desde Eugénio de Castro, corifeu do Nefelibatismo, a António Nobre, seu condiscípulo nas aulas de Direito. Pelo seu carácter esquivo, e rebelde a qualquer método que lhe fosse imposto por uma corrente literária, não participou nos círculos onde habitualmente se reuniam os simpatizantes das duas revistas rivais, *Bohemia Nova* e *Os Insubmissos*. Em 1888, começou a publicar versos e algumas prosas na *Gazeta de Coimbra*, depois em outros jornais ou periódicos, tal como *A Crítica*, de Coimbra, ou

*O Intermezzo*, do Porto. A partir de 1889 colaborou, com crónicas e poemas, no jornal *O Novo Tempo* de Mangualde, dirigido por Alberto Osório de Castro, também seu companheiro universitário.

Nesses anos, aprofundavam-se paulatinamente os vínculos de amizade com o próprio Alberto Osório de Castro, que era não só íntimo amigo e confidente, mas também irmão de Ana de Castro Osório, figura feminina que, além da mãe, viria a ter um papel primordial na existência do poeta. Era na casa do pai de ambos, o juiz João Baptista de Castro, onde Pessanha costumava passar parte das férias, primeiramente em Mangualde, depois em Setúbal, para onde o juiz tinha sido transferido.

Conforme as palavras de Alberto Osório de Castro, o jovem Camilo já então se assemelhava a um «esqueleto ambulante, só com os nervos a viver» Ao período estudantil remonta, com efeito, a primeira «grave doença nervosa», de que nos dá testemunho o amigo de sempre. O receio da loucura foi, aliás, uma das obsessões constantes de Camilo, como ele próprio confessou em várias cartas, pelo facto de serem quer a avó materna, quer o irmão Manuel, ambos afligidos de insanidade severa. Do mesmo ramo materno tinha herdado também a epilepsia, como ele próprio revelou numa missiva, acrescentando que a mãe já se tinha «debatido longos períodos no cárcere tenebroso da loucura». No ambiente coimbrão Pessanha começou também a enveredar pelo vício do absinto, na esteira da moda decadente, com efeitos que haviam de ultrapassar largamente o mero aspeto estético-literário.

Desde então, na vida de Camilo, a instabilidade psíquica ia de mão dada com a fragilidade física.

Terminada a aventura universitária em 1891, Pessanha iniciou — sem vislumbre de entusiasmo — a carreira jurídica. Foi subdelegado do Procurador de Mirandela, em 1892. No ano seguinte, transferiu-se para Óbidos a fim de exercer advocacia. Teve assim a oportunidade de reencontrar Alberto Osório de Castro, que aí tinha o cargo de juiz municipal; poucos meses depois retomou a convivência habitual com o amigo e com a sua família, que naquele dado momento se encontrava em Setúbal.

Este ano de 1893 assinala uma viragem na história pessoal de Camilo Pessanha. Data de 9 de outubro a carta que enviou a Ana de Castro Osório, então com vinte anos de idade, escusando-se-lhe por ter declarado com palavras «tão inoportunas e desastradas», o seu «velho desígnio» de tê-la por sua «companheira». Essa declaração amorosa, bem como a eventual vida em comum, não logrou assentimento, visto que Ana já tinha sido prometida ao poeta Paulino de Oliveira, com quem casou, de facto, em 1898. Com terno pudor e recíproca franqueza, os dois jovens encerraram o seu segredo em três cartas, que vieram a lume apenas no ano 2000, exumadas do espólio da viúva de João de Castro Osório.

Apassionado e desiludido, Pessanha respeitou o desejo expresso por Ana, que permanecesse amigo como o era de sua irmã. Assumiu, então, sob o sigilo do silêncio, um pacto de amizade fraterna que o uniria para sempre a D. Ana de Castro Osório, futura editora dos seus poemas. Essa amizade, nutrida, como era, pela mútua estima e pela profunda afeição, destinava-se a resistir durante toda a vida.

Alguns meses antes de escrever a carta supracitada, Pessanha tinha concorrido a um lugar de professor de Liceu em Macau, onde veio a ser nomeado, em dezembro desse mesmo ano de 1893, para a disciplina de Filosofia. A recusa da proposta de casamento não foi, portanto, o motivo da sua partida para o Oriente, já de antemão planificada.

Na primavera de 1894, Pessanha chegou a Macau, onde passaria, salvo raras intermitências, o resto da sua vida. Na longínqua colónia, exerceu várias atividades como professor, funcionário, advogado e, finalmente, juiz. Apesar disso, nunca conseguiu adaptar-se ao ambiente de Macau, que numa carta ao pai definiu como uma «montureira».

A partir de 1895, instalou-se na casa da Boa-Vista, onde atendia às suas necessidades uma concubina chinesa, de beleza ímpar, que teria adquirido de um corretor chinês. Desta relação, no ano seguinte, veio ao mundo João Manuel, único filho reconhecido de Camilo Pessanha.

Durante estes vinte e seis anos de exílio voluntário, Pessanha voltou à metrópole apenas quatro vezes, para usufruir de períodos de licença, ou então, por causa de doenças. A sua saúde, desde sempre débil, ia declinando progressivamente no clima inclemente da colónia.

No primeiro retorno, compreendido entre agosto de 1896 e o começo de 1897, vinha prostrado por uma «astenia geral». Depois de ter recuperado as forças em Lamego, junto aos familiares, passou o resto da licença em Lisboa, com amigos e intelectuais que se reuniam frequentemente nas mesas do restaurante Londres, ou no Café Royal, ou mesmo no Martinho, onde a sua companhia «era extraordinariamente disputada» (António Dias Miguel).

O segundo regresso a Portugal, por ordem do Ministério da Marinha e Ultramar, permitiu-lhe demorar-se sete meses, do outono de 1899 à primavera de 1900. Foi a última ocasião que teve de ver a mãe, que viria a falecer pouco tempo depois da sua partida para o Oriente, em dezembro do mesmo ano.

A terceira estadia durou mais de três anos, de setembro de 1905 a janeiro de 1909. Pessanha veio mais uma vez para Portugal por causa de uma doença («anemia», segundo declarou a Junta Médica), necessitando um longo tratamento. Ao mês de março de 1908 remonta a declaração de loucura do irmão Manuel Luís, prontamente internado, provocando uma profunda e durável aflição no Poeta. Só já nos últimos tempos, pouco antes da partida, Pessanha pôde retomar o hábito dos encontros em cafés lisboetas, mormente, com Carlos Amaro. A sua lenda de poeta havia já começado a tomar forma.

Por ocasião da derradeira vinda a Portugal, entre os últimos meses de 1915 e inícios de 1916, reatou-se o convívio entre Camilo Pessanha e Ana de Castro Osório, que se encontrava viúva desde 1914. Vinte e três anos tinham passado entre a declaração amorosa e este reencontro. Entretanto, Ana viera a ser escritora de literatura infantil e responsável da casa editora por si fundada; a essas atividades culturais, juntava-se um empenhamento dinâmico em prol das mulheres portuguesas.

É durante esta última permanência em Portugal que Pessanha «jantava e seroava» na casa de Ana de Castro Osório «invariavelmente duas vezes por semana», segundo testemunha o filho maior, João de Castro Osório. Apenas já no término de 1915, a pedido de D. Ana, Pessanha começou a recitar ou ditar os seus poemas a fim de os dar à estampa na edição da *Clepsidra*. Nessa fase elaborou também o «plano» do volume a publicar.

Um grupo de dezasseis poemas, núcleo da futura *Clepsidra*, foi publicado em outubro de 1916 na revista *Centauro*, dirigida por Luís de Montalvor, ao qual Ana de Castro Osório transmitiu amavelmente os manuscritos em sua posse. Graças à essa publicação no órgão do primeiro Modernismo, Pessanha obteve o reconhecimento oficial da influência que exercia sobre os poetas daquela geração, a começar por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Em março de 1916, solicitou ao Ministério da Marinha e do Ultramar a interrupção da licença. Chegou a Macau no mês de maio; em 6 de junho, foi recebido na Loja Maçónica de Macau (Grande Oriente Lusitano Unido), no grau 15.º de Cavaleiro do Oriente ou da Espada e, logo depois, em 22 de julho, no grau 18.º de Cavaleiro Rosa-Cruz. Três anos depois, atingiria o 30.º grau do «Rito Escocês Antigo e Aceito».

Na colónia, retomou a vida e os vícios de sempre, inclusive a sua notória dependência do ópio. Após o passamento da primeira concubina chinesa, envolveu-se numa relação com a filha dela, Águia de Prata, que viria a ser a principal beneficiária do seu testamento, em prejuízo do filho João Manuel Pessanha, pelo qual o Poeta nunca nutriria particular afeição (consta, que lhe chamava «malau»).

Entre os poucos que tiveram a oportunidade de visitá-lo, na sua casa da Rua da Praia Grande, vários testemunham as condições deploráveis em que viveu os últimos anos, prostrado na cama, com o ópio a fumar na cabeceira, sob o olhar negligente de Águia de Prata, entretanto ligada a outro amante.

Um dos últimos desgostos da sua vida foi o malogrado destino da coleção de arte chinesa, por ele amorosamente recolhida ao longo dos anos. A primeira doação de cem peças ao Estado português,

em 1915, fora recebida com total indiferença pelo diretor do Museu de Arte Nacional, e, dez anos depois, ainda não tinha lugar «por falta de vitrines». Só em 1926 foi em boa hora entregue ao Museu Machado de Castro de Coimbra.

Camilo Pessanha faleceu no primeiro dia de março de 1926, com apenas 59 anos de idade, consumido pela tuberculose pulmonar e pela sua vida desregrada. Sendo ateu e maçã, exprimiu a última vontade de ter um funeral civil, de simples aparato, sem música nem coroas. Quis tão-só que o seu caixão fosse transportado num armão militar, coberto pela bandeira portuguesa.

A obra de Camilo Pessanha circunscreve-se a um só livro, *Clepsidra*, publicado ainda em vida do autor, pelos cuidados de Ana de Castro Osório, na Editora Lusitânia de que era proprietária. Preparado durante a última estadia de Pessanha em Portugal, entre 1915 e 1916, o livro viria a lume no mês de outubro de 1920, tendo a aprovação subsequente do poeta que, em carta de 3 de junho de 1921, escreve à editora: «Não quero deixar de agradecer-lhe, penhoradíssimo, a publicação da esquecida *Clepsidra* e os cuidados da disposição (que é como eu próprio a faria) e da ortografia». A primeira edição da *Clepsidra* é um volume deveras simples, de sobriedade quase frugal — não tem introdução, nem tão-pouco comentário ou notas sobre os organizadores.

A segunda edição da *Clepsidra* foi publicada pela Ática, em 1945, quase vinte anos depois da morte do poeta. O responsável pela edição, João de Castro Osório, filho de Ana de Castro Osório, é aquele jovem entusiasta que, com apenas dezassete anos de idade, tivera o privilégio de acompanhar, na casa materna, a preparação dos materiais da futura *Clepsidra*, entre 1915 e 1916. Numa «Nota explicativa», em abertura ao volume, João de Castro Osório expõe, pela primeira vez, as singulares condições que levaram à publicação da *Clepsidra* de 1920. Esta segunda edição saiu do prelo acrescentada por onze «novos» poemas, recuperados posteriormente pelo próprio João de Castro Osório, que dedicou o lastro de uma vida à salvação e ao culto da obra de Pessanha.

A última edição da *Clepsidra* saiu à praça do mundo, como sempre, pelos tipos da Ática, em 1969. Compreende, no total, 54 poemas, mais dois fragmentos, ou seja, o *corpus* que até hoje sabemos fidedignamente constituir as *opera omnia* poéticas de Camilo Pessanha. Apesar de aparentes (re)descobertas e de revelações mais ou menos mediatizadas, nenhum novo poema foi integrado naquele acervo que, pela primeira vez, João de Castro Osório fixou em 1969.

Os méritos de João de Castro Osório superam, evidentemente, os deméritos que críticos às vezes impiedosos lhe impendem como ónus. É, no entanto, nítida a perda crescente de qualidade do texto de uma edição para a outra. O resultado do moroso e tormentoso empenho de João de Castro Osório foi, de facto, a edição de 1969, imponderada e inexata, pelo facto de os textos terem sido alterados na lição dos versos, corrigidos e integrados na pontuação, e dispostos numa ordem diferente no que diz respeito quer à *Clepsidra* de 1920, quer à segunda edição de 1945.

A produção remanescente de Camilo Pessanha, designadamente, os escritos sobre a civilização e a literatura chinesas, bem como a tradução de oito *Elegias chinesas*, algumas conferências e o catálogo pormenorizado da coleção oferecida ao Estado português, foram coligidos no livro *China*, publicado pela Agência Geral das Colónias, em 1944.

As outras prosas, que abrangem contos, crónicas, artigos de assunto vário, dispersos em jornais, periódicos ou revistas literárias, ainda não foram convenientemente reunidas em volume, pelo menos de forma sistemática. O seu valor não é, contudo, totalmente despiciendo para podermos acompanhar a evolução de Pessanha, quer no plano das reflexões estéticas, quer no que diz respeito à contextualização de determinados poemas.

Por fim, subsiste a incontornável epistolografia, cujo papel é realmente essencial para a compreensão tanto da personalidade de Camilo Pessanha, como das relações que o ligam à família, aos (poucos) amigos, ao «país perdido» e à colónia do seu exílio voluntário. Nessas cartas, deparamo-nos muitas vezes com passagens que permitem decifrar alguns versos, ou mesmo, iluminar a circunstância



autobiográfica da qual um poema emergiu. Uma parte substancial destas cartas foi reunida em volumes, começando pela correspondência com os Osórios, de elementar importância. Outras publicações parciais estão disponíveis, ao passo que continuam a surgir, dos arquivos particulares, documentos longamente esquecidos, ou então, protegidos por escrúpulo de privacidade.

Para um primeiro contacto com Camilo Pessanha, está hoje disponível na rede um *site* da Biblioteca Nacional de Portugal (<http://purl.pt/14369>), onde se podem encontrar não apenas informações concernentes à vida e à obra do poeta, organizadas por Daniel Pires, mas também reproduções digitalizadas de manuscritos, quer do próprio autor quer alheios, inclusivamente os autógrafos do Espólio da BN e algumas cartas. Uma secção iconográfica complementa a série de documentos, enquanto o *link* para o Catálogo da mesma Biblioteca Nacional permite indagar sobre a bibliografia ativa e passiva do poeta. [Acrescente-se agora o volume Camilo Pessanha, *Correspondência, dedicatórias e outros textos*, org. pref. cronologia e notas de Daniel Pires, Biblioteca Nacional de Portugal, 2012] Além das três edições históricas da *Clepsidra* (1920, 1945 e 1969), é imprescindível assinalar que, a partir dos anos 80 do século passado, renasceu o interesse da crítica para com o poeta e a sua obra. Essa renovada atenção deu origem a uma série de estudos, ensaios, artigos, ou até números especiais de revistas; mas, na verdade, produziu uma quantidade, algo impressionante, de *Clepsidra(s)*, ou seja, de livros que apresentam os poemas de Camilo Pessanha nas formas mais variadas, e segundo critérios editoriais normalmente arbitrários. O êxito de uma obra nem sempre é suficiente para protegê-la do amadorismo, quando a paixão ou a sensibilidade poética do organizador prevalecem sobre uma idónea atitude científica.

Reproduz-se aqui o texto das poesias conforme a lição estabelecida no volume: Camilo Pessanha, *Clepsidra e outros poemas*. Edição crítica, fixação do texto, introdução e notas de Barbara Spaggiari, Porto, Lello Editores, 1997 (coleção «Obras de Referência»).

30 de junho de 2011



**Clepsidra**



**Inscrição**



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





## **Sonetos**



Tatuagens complicadas do meu peito:  
— Troféus, emblemas, dois leões alados...  
Mais, entre corações engrinaldados,  
Um enorme, soberbo, amor-perfeito...

E o meu brasão... Tem de oiro num quartel  
Vermelho, um lis; tem no outro uma donzela,  
Em campo azul, de prata o corpo, aquela  
Que é no meu braço como que um broquel.

Timbre: rompante, a megalomania...  
Divisa: um ai, — que insiste noite e dia  
Lembrando ruínas, sepulturas rasas...

Entre castelos serpes batalhantes,  
E águias de negro, desfraldando as asas,  
Que realça de oiro um colar de besantes!

## Estátua

Cansei-me de tentar o teu segredo:  
No teu olhar sem cor, — frio escalpelo, —  
O meu olhar quebrei, a debatê-lo,  
Como a onda na crista dum rochedo.

Segredo dessa alma, e meu degredo  
E minha obsessão! Para bebê-lo,  
Fui teu lábio oscular, num pesadelo,  
Por noites de pavor, cheio de medo.

E o meu ósculo ardente, alucinado,  
Esfriou sobre o mármore correto  
Desse entreaberto lábio gelado...

Desse lábio de mármore, discreto,  
Severo como um túmulo fechado,  
Serenos como um pélagos quieto.

## Fonógrafo

Vai declamando um cómico defunto.  
Uma plateia ri, perdidamente,  
Do bom jarreta... E há um odor no ambiente  
A cripta e a pó, — do anacrónico assunto.

Muda o registo, eis uma barcarola:  
Lírios, lírios, águas do rio, a lua.  
Ante o Seu corpo o sonho meu flutua  
Sobre um paul, — estática corola.

Muda outra vez: gorjeios, estribilhos  
Dum clarim de oiro — o cheiro de junquinhos,  
Vívido e agro! — tocando a alvorada...

Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas  
Quebrou-se agora orvalhada e velada.  
Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!

Desce em folhedos tenros a colina:  
— Em glaucos, frouxos tons adormecidos,  
Que saram, frescos, meus olhos ardidos,  
Nos quais a chama do furor declina...

Oh vem, de branco, — do imo da folhagem!  
Os ramos, leve, a tua mão aparte.  
Oh vem! Meus olhos querem desposar-te,  
Refletir-te virgem a serena imagem.

De silva doida uma haste esquiva  
Quão delicada te osculou num dedo  
Com um aljôfar cor-de-rosa viva!...

Ligeira a saia... Doce brisa, impele-a...  
Oh vem! De branco! Do imo do arvoredol!  
Alma de silfo, carne de camélia...

Esvelta surge! Vem das águas, nua,  
Timonando uma concha alvinitente!  
Os rins flexíveis e o seio fremente...  
Morre-me a boca por beijar a tua.

Sem vil pudor! Do que há que ter vergonha?  
Eis-me formoso, moço e casto, forte.  
Tão branco o peito! — para o expor à Morte...  
Mas que ora — a infame! — não se te anteponha.

A hidra torpe!... Que a estrangulo... Esmago-a  
De encontro à rocha onde a cabeça te há de,  
Com os cabelos escorrendo água,

Ir inclinar-se, desmaiar de amor,  
Sob o fervor da minha virgindade  
E o meu pulso de jovem gladiador.

Depois da luta e depois da conquista  
Fiquei só! Fora um acto antipático!  
Deserta a Ilha, e no lençol aquático  
Tudo verde, verde, — a perder de vista.

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

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

Felizes vós, ó mortos da batalha!  
Sonhais, de costas, nos olhos abertos  
Refletindo as estrelas, boquiabertos...



Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,  
Onde esperei morrer, — meus tão castos lençóis?  
Do meu jardim exíguo os altos girassóis  
Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?

Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)  
A mesa de eu cear, — tábua tosca, de pinho?  
E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?  
— Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...

Ó minha pobre mãe!... Não te ergas mais da cova.  
Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...  
Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.

Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais,  
Alma da minha mãe... Não andes mais à neve,  
De noite a mendigar às portas dos casais.

Ó meu coração, torna para trás.  
Donde vais a correr, desatinado?  
Meus olhos incendidos que o pecado  
Queimou... Voltai horas de paz.

Vergam da neve os olmos dos caminhos,  
A cinza arrefeceu sobre o brasido.  
Noites da serra, o casebre transido...  
— Cismai meus olhos como dois velinhos...

Extintas primaveras evocai-as:  
— Já vai florir o pomar das maceiras,  
Hemos de enfeitar os chapéus de maias. —

Sossegai, esfriai, olhos febris.  
— E hemos de ir cantar nas derradeiras  
Ladainhas... Doces vozes senis... —

Floriram por engano as rosas bravas  
No inverno: veio o vento desfolhá-las...  
Em que cismas, meu bem? Porque me calas  
As vozes com que há pouco me enganavas?

Castelos doidos! Tão cedo caístes!...  
Onde vamos, alheio o pensamento,  
De mãos dadas? Teus olhos, que um momento  
Perscrutaram nos meus, como vão tristes!

E sobre nós cai nupcial a neve,  
Surda, em triunfo, pétalas, de leve  
Juncando o chão, na acrópole de gelos...

Em redor do teu vulto é como um véu!  
Quem as esparze — quanta flor! —, do céu,  
Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?

E eis quanto resta do idílio acabado,  
— Primavera que durou um momento...  
Como vão longe as manhãs do convento!  
— Do alegre conventinho abandonado...

Tudo acabou... Anémonas, hidrângeas,  
Silindras, — flores tão nossas amigas!  
No claustro agora viçam as ortigas,  
Rojam-se cobras pelas velhas lájeas.

Sobre a inscrição do teu nome delido!  
— Que os meus olhos mal podem soletrar,  
Cansados... E o aroma fenecido

Que se evola do teu nome vulgar!  
Enobreceu-o a quietação do olvido.  
Ó doce, ingénua, inscrição tumular.

Singra o navio. Sob a água clara  
Vê-se o fundo do mar, de areia fina...  
— Impecável figura peregrina,  
A distância sem fim que nos separa!

Seixinhos da mais alva porcelana,  
Conchinhas tenuemente cor-de-rosa,  
Na fria transparência luminosa  
Repousam, fundos, sob a água plana.

E a vista sonda, reconstrui, compara.  
Tantos naufrágios, perdições, destroços!  
— Ó fúlgida visão, linda mentira!

Róseas unhinhas que a maré partira...  
Dentinhos que o vaivém desengastara...  
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...

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

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

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

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

Passou o outono já, já torna o frio...  
— Outono de seu riso magoado.  
Álgido inverno! Oblíquo o sol, gelado...  
— O sol, e as águas límpidas do rio.

Águas claras do rio! Águas do rio,  
Fugindo sob o meu olhar cansado,  
Para onde me levais meu vão cuidado?  
Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,  
E, debaixo das águas fugidias,  
Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias?  
— E, refratadas, longamente ondeando,  
As suas mãos translúcidas e frias...

Quando voltei encontrei os meus passos  
Ainda frescos sobre a húmida areia.  
A fugitiva hora, revoquei-a,  
— Tão rediviva!, nos meus olhos baços...

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

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

Toda essa extensa pista — para quê?  
Se há de vir apagar-vos a maré,  
Com as do novo rasto que começa...



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

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

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

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



## **Poesias**



Quando se erguerão as seteiras,  
Outra vez, do castelo em ruína,  
E haverá gritos e bandeiras  
Na fria aragem matutina?

Se ouvirá tocar a rebate  
Sobre a planície abandonada?  
E sairemos ao combate  
De cota e elmo e a longa espada?

Quando iremos, tristes e sérios,  
Nas prolixas e vãs contendas,  
Soltando juras, impropérios,  
Pelas divisas e legendas?

E voltaremos, os antigos  
E puríssimos lidadores,  
(Quantos trabalhos e perigos!)  
Quase mortos e vencedores?

.....  
.....  
.....  
.....

E quando, ó Doce Infanta Real,  
Nos sorrirás do belveder?  
— Magra figura de vital,  
Por quem nós fomos combater...

Não sei se isto é amor. Procuo o teu olhar,  
Se alguma dor me fere, em busca dum abrigo;  
E apesar disso, crês? nunca pensei num lar  
Onde fosses feliz, e eu feliz contigo.

Por ti nunca chorei nenhum ideal desfeito.  
E nunca te escrevi nenhuns versos românticos.  
Nem depois de acordar te procurei no leito,  
Como a esposa sensual do Cântico dos Cânticos.

Se é amar-te não sei. Não sei se te idealizo  
A tua cor sadia, o teu sorriso terno,  
Mas sinto-me sorrir de ver esse sorriso  
Que me penetra bem, como este sol de inverno.

Passo contigo a tarde, e sempre sem receio  
Da luz crepuscular, que enerva, que provoca.  
Eu não demoro o olhar na curva do teu seio  
Nem me lembrei jamais de te beijar na boca.

Eu não sei se é amor. Será talvez começo.  
Eu não sei que mudança a minha alma pressente...  
Amor não sei se o é, mas sei que te estremeço,  
Que adoecia talvez de te saber doente.

Rufando apressado,  
E bamboleado,  
Bonet posto ao lado,

Garboso, o tambor  
Avança em redor  
Do campo de amor...

Com força, soldado!  
A passo dobrado!  
Bem bamboleado!

Amores te bafejem.  
Que as moças te beijem.  
Que os moços te invejem.

Mas ai, ó soldado!  
Ó triste alienado!  
Por mais exaltado

Que o toque reclame,  
Ninguém que te chame...  
Ninguém que te ame...

Ao meu coração um peso de ferro  
Eu hei de prender na volta do mar.  
Ao meu coração um peso de ferro...  
Lança-lo ao mar.

Quem vai embarcar, que vai degredado,  
As penas do amor não queira levar...  
Marujos, erguei o cofre pesado,  
Lançaí-o ao mar.

E hei de mercar um fecho de prata.  
O meu coração é o cofre selado.  
A sete chaves: tem dentro uma carta...  
— A última, de antes do teu noivado.

A sete chaves, — a carta encantada!  
E um lenço bordado... Esse hei de o levar.  
Que é para o molhar na água salgada  
No dia em que enfim deixar de chorar.



## Crepuscular

Há no ambiente um murmúrio de queixume,  
De desejos d'amor, d'ais comprimidos...  
Uma ternura esparsa de balidos,  
Sente-se esmorecer como um perfume.

As madressilvas murcham nos silvados  
E o aroma que exalam pelo espaço,  
Tem delíquios de gozo e de cansaço,  
Nervosos, femininos, delicados.

Sentem-se espasmos, agonias d'ave,  
Inapreensíveis, mínimas, serenas...  
— Tenho entre as mãos as tuas mãos pequenas,  
O meu olhar no teu olhar suave.

As tuas mãos tão brancas d'anemia...  
Os teus olhos tão meigos de tristeza...  
— É este enlanguescer da natureza,  
Este vago sofrer do fim do dia.

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

.....  
.....  
.....

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

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

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

Depois das bodas de oiro,  
Da hora prometida,  
Não sei que mau agoiro  
Me enoiteceu a vida...

Temo de regressar...  
E mata-me a saudade.  
Mas de me recordar  
Não sei que dor me invade.

Nem quero prosseguir,  
Trilhar novos caminhos,  
Meus pobres pés dorir,  
Já roxos dos espinhos.

Nem ficar, e morrer:  
Perder-te, imagem vaga...  
Cessar, não mais te ver,  
Como uma luz se apaga.

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

Na bruma fastidiosa,  
Como um caixão à cova...  
— Porque antes não rebenta  
De dor violenta e nova?!

Que apego ainda o sustém?  
Átomo miserando...  
— Se o esmagasse o trem  
Dum comboio arquejando!...

O inane, vil despojo  
Da alma egoísta e fraca!  
Trouxesse-o o mar de rojo,  
Levasse-o na ressaca.

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

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

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

Trémulos astros...  
Soidões lacustres...  
— : Lemes e mastros...  
E os alabastros  
Dos balaústres!

Urnas quebradas!  
Blocos de gelo...  
— Chorai arcadas,  
Despedaçadas,  
Do violoncelo.

## Ao longe os barcos de flores

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

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

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

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

## Em um retrato

De sob o cômodo quadrangular  
Da terra fresca que me há de inumar,

E depois de já muito ter chovido,  
Quando a erva alastrar com o olvido,

Ainda, amigo, o mesmo meu olhar  
Há de ir humilde, atravessando o mar,

Envolver-te de preito enternecido,  
Como o de um pobre cão agradecido.

Voz débil que passas,  
Que humílima gemes  
Não sei que desgraças...

Dir-se-ia que pedes.  
Dir-se-ia que tremes,  
Unida às paredes,

Se vens, às escuras,  
Confiar-me ao ouvido  
Não sei que amarguras...

Suspiras ou falas?  
Porque é o gemido,  
O sopro que exalas?

Dir-se-ia que rezas.  
Murmuras baixinho  
Não sei que tristezas...

— Ser teu companheiro? —  
Não sei o caminho.  
Eu sou estrangeiro.

— Passados amores? —  
Animas-te, dizes  
Não sei que terrores...

Fraquinha, deliras.  
— Projetos felizes? —  
Suspiras. Expiras.



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

Passeiam mudos entre as grades,  
Parecem peixes num aquário.  
— Campo florido das Saudades  
Porque rebentas tumultuário?

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

Coração, quietinho... quietinho...  
Porque te insurges e blasfemas?  
Pschiu... Não batas... Devagarinho...  
Olha os soldados, as algemas!



**Final**



Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,  
— Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,  
Represados clarões, cromáticas vesânias —,  
No limbo onde esperais a luz que vos batize,

As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.

Abortos que pendeis as fronte cor de cidra,  
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,  
E escutando o correr da água na clepsidra,  
Vagamente sorris, resignados e ateus,

Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados,  
Que toda a noite errais, doces almas penando,  
E as asas lacerais na aresta dos telhados,  
E no vento expirais em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.



## Outros poemas





## Caminho

### I

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

Saudades desta dor que em vão procuro  
Do peito afugentar bem rudemente,  
Devendo ao desmaiar sobre o poente,  
Cobrir-m' o coração dum véu escuro!...

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

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

## II

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

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

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

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

## III

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

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

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

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

## San Gabriel

### I

Inútil! Calmaria. Já colheram  
As velas. As bandeiras sossegaram,  
Que tão altas nos topes tremularam,  
— Gaivotas que a voar desfaleceram.

Pararam de remar! Emudeceram!  
(Velhos ritmos que as ondas embalaram)  
Que cilada que os ventos nos armaram!  
A que foi que tão longe nos trouxeram?

San Gabriel, arcanjo tutelar,  
Vem outra vez abençoar o mar,  
Vem-nos guiar sobre a planície azul.

Vem-nos levar à conquista final  
Da luz, do Bem, doce clarão irreal.  
Olhai! Parece o Cruzeiro do Sul!

## II

Vem conduzir as naus, as caravelas,  
Outra vez, pela noite, na ardentia,  
Avivada das quilhas. Dir-se-ia  
Irmos arando em um montão de estrelas.

Outra vez vamos! Côncavas as velas,  
Cuja brancura, rútila de dia,  
O luar dulcifica. Feeria  
Do luar não mais deixes de envolvê-las!

Vem guiar-nos, Arcanjo, à nebulosa  
Que do além vapura, luminosa,  
E à noite lactescendo, onde, quietas,

Fulgem as velhas almas namoradas...  
— Almas tristes, severas, resignadas,  
De guerreiros, de santos, de poetas.

## Vénus

À flor da vaga, o seu cabelo verde,  
Que o torvelinho enreda e desenreda...  
O cheiro a carne que nos embebeda!  
Em que desvios a razão se perde!

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,  
Que a onda, crassa, num balanço alaga,  
E reflui (um olfato que se embriaga)  
Como em um sorvo, múrmura de gozo.

O seu esboço, na marinha turva...  
De pé, flutua, levemente curva,  
Ficam-lhe os pés atrás, como voando...

E as ondas lutam, como feras mugem,  
A lia em que a desfazem disputando,  
E arrastando-a na areia, coa a salsugem.

Desce por fim sobre o meu coração  
O olvido. Irrevocável. Absoluto.  
Envolve-o grave como véu de luto.  
Podes, corpo, ir dormir no teu caixão.

A fronte já sem rugas, distendidas  
As feições, na imortal serenidade,  
Dorme enfim sem desejo e sem saudade  
Das coisas não logradas ou perdidas.

O barro que em quimera modelaste  
Quebrou-se-te nas mãos. Viça uma flor,  
Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...

Ias andar, sempre fugia o chão,  
Até que desvairavas, do terror.  
Corria-te um suor, de inquietação...

## Lúbrica

Quando a vejo, de tarde, na alameda,  
Arrastando com ar de antiga fada,  
Pela rama de murta despontada,  
A saia transparente de alva seda,

E medito no gozo que promete  
A sua boca fresca, pequenina,  
E o seio mergulhado em renda fina,  
Sob a curva ligeira do corpete;

Pela mente me passa em nuvem densa  
Um tropel infinito de desejos:  
Quero, às vezes, sorvê-la, em grandes beijos,  
Da luxúria febril na chama intensa...

Desejo, num transporte de gigante,  
Estreitá-la de rijo entre meus braços,  
Até quase esmagar nesses abraços  
A sua carne branca e palpitante;



Como, da Ásia nos bosques tropicais  
 Apertam, em espiral auriluzente,  
 Os músculos hercúleos da serpente,  
 Aos troncos das palmeiras colossais.

Mas, depois, quando o peso do cansaço  
 A sepulta na morna letargia,  
 Dormitando, repousa, todo o dia,  
 À sombra da palmeira, o corpo lasso.

Assim, quisera eu, exausto, quando  
 No delírio da gula todo absorto,  
 Me prostrasse, embriagado, semimorto,  
 O vapor do prazer em sono brando;

Entrever, sobre fundo esvaecido,  
 Dos fantasmas da febre o incerto mar,  
 Mas sempre sob o azul do seu olhar,  
 Aspirando o frescor do seu vestido,

Como os ébrios chineses, delirantes,  
 Respiram, a dormir, o fumo quieto,  
 Que o seu longo cachimbo predileto  
 No ambiente espalhava pouco antes...

Se me lembra, porém, que essa doçura,  
 Efeito da inocência em que anda envolta,  
 Me foge, como um sonho, ou nuvem solta,  
 Ao ferir-lhe um só beijo a face pura;

Que há de dissipar-se no momento  
 Em que eu tentar correr para abraçá-la,  
 Miragem inconstante, que resvala  
 No horizonte do louco pensamento;

Quero admirá-la, então, tranquilamente,  
Em feliz apatia, de olhos fitos,  
Como admiro o matiz dos passaritos,  
Temendo que o ruído os afugente;

Para assim conservar-lhe a graça imensa,  
E ver outros mordidos por desejos  
De sorver sua carne, em grandes beijos,  
Da luxúria febril na chama intensa...

Mas não posso contar: nada há que exceda  
A nuvem de desejos que me esmaga,  
Quando a vejo, da tarde à sombra vaga,  
Passeando sozinha na alameda...

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

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

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 por que os dou...

Ou siga, maldito,  
 Coa bandeira amarela...

.....  
 Pomares, chalets, mercados, cidades...

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

## Viola chinesa

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

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

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

Ao longo da viola, morosa...

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

— Sorrindo interiormente,  
Coas pálpebras cerradas,  
Às águas da torrente  
Já tão longe passadas. —

Rixas, tumultos, lutas,  
Não me fazerem dano...  
Alheio às vãs labutas,  
Às estações do ano.

Passar o estio, o outono,  
A poda, a cava, e a redra,  
E eu dormindo um sono  
Debaixo duma pedra.

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

Que abril copioso ensope...  
E, esvelto, a intervalos  
Fustigue-me o galope  
De bandos de cavalos.

Ou no serrano mato,  
A brigas tão propício,  
Onde o viver ingrato  
Dispõe ao sacrifício

Das vidas, mortes duras  
Ruam pelas quebradas,  
Com choques de armaduras  
E tinidos de espadas...

Ou sob o piso, até,  
Infame e vil da rua,  
Onde a torva ralé  
Irrompe, tumultua,

Se estorce, vocifera,  
Selvagem nos conflitos,  
Com ímpetos de fera  
Nos olhos, saltos, gritos...

Roubos, assassinatos!  
Horas jamais tranquilas,  
Em brutos pugilatos  
Fraturam-se as maxilas...

E eu sob a terra firme,  
Compacta, recalçada,  
Muito quietinho. A rir-me  
De não me doer nada.

*... e lhe regou de lágrimas os pés,  
e os enxugava com os cabelos da sua cabeça.*

Evangelho de São Lucas.

Ó Madalena, ó cabelos de rastos,  
Lírio poluído, branca flor inútil,  
Meu coração, velha moeda fútil,  
E sem relevo, os caracteres gastos,

De resignar-se torpemente dúctil,  
Desespero, nudez de seios castos,  
Quem também fosse, ó cabelos de rastos,  
Ensanguentado, enxovalhado, inútil,

Dentro do peito, abominável cómico!  
Morrer tranquilo, — o fastio da cama,  
Ó redenção do mármore anatómico,

Amargura, nudez de seios castos,  
Sangrar, poluir-se, ir de rastos na lama,  
Ó Madalena, ó cabelos de rastos!



## Vida

Choveu! E logo da terra humosa  
Irrompe o campo das liliáceas.  
Foi bem fecunda, a estação pluviosa!  
Que vigor no campo das liliáceas!

Calquem, recalquem, não o afogam.  
Deixem. Não calquem. Que tudo invadam.  
Não as extinguem. Porque as degradam?  
Para que as calcam? Não as afogam.

Olhem o fogo que anda na serra.  
É a queimada... Que lumaréu!  
Podem calcá-lo, deitar-lhe terra,  
Que não apagam o lumaréu.

Deixem! Não calquem! Deixem arder.  
Se aqui o pisam, rebenta além.  
— E se arde tudo? — Isso que tem!  
Deitam-lhe fogo, é para arder...

Nesgas agudas do areal  
E gaivotas que voais em redor do navio,  
Tornai o meu cérebro mole,  
— Esmeralda viva do Canal  
E desertos inundados de sol! —  
Meu pobre cérebro inconsequente e doentio!

No qual uma rede se desenha,  
Complicada de sofrimentos irregulares  
— Águas que filtrais na areia! —  
Antes que o crepúsculo venha,  
O crepúsculo e as larvas tumultares,  
A impureza inútil dissolvei-a.

Que o sol sem mancha, o cristal sereno,  
Volatilize ao seu doce calor  
A fria e exangue liquescência.  
Um hálito! Não embaciará de veneno  
Indecisa, incolor,  
Do azul o brilho e a viva transparência.

Recortes vivos das areias,  
Tomai meu corpo e abride-lhe as veias.  
O meu sangue entornai-o,  
Difundi-o sob o rútilo sol,  
Na areia branca como em um lençol,  
— Ao sol triunfante, sob o qual desmaio.

Cristalizações salinas,  
Mirrai na areia o plasma vivaz,  
Não se desenvolvam as ptomaínas.  
Que adocicado! Que obsessão de cheiro!  
Putrescina! — Flor de lilás!  
Cadaverina! — Branca flor do espinheiro!

Só o meu crânio fique  
Rolando insepulto no areal,  
Ao abandono e ao acaso do simum...  
Que o sol e o sal o purifique.

*Il pleure dans mon coeur  
Comme il pleut sur la ville.*

Verlaine

Meus olhos apagados,  
Vede a água cair.  
Das beiras dos telhados,  
Cair, sempre cair.

Das beiras dos telhados,  
Cair, quase morrer...  
Meus olhos apagados,  
E cansados de ver.

Meus olhos, afogai-vos  
Na vã tristeza ambiente.  
Caí e derramai-vos  
Como a água morrente.

## Branco e vermelho

A dor, forte e imprevista,  
Ferindo-me, imprevista,  
De branca e de imprevista  
Foi um deslumbramento,  
Que me endoidou a vista,  
Fez-me perder a vista,  
Fez-me fugir a vista,  
Num doce esvaimento.

Como um deserto imenso,  
Branco deserto imenso,  
Resplandecente e imenso,  
Fez-se em redor de mim.  
Todo o meu ser suspenso,  
Não sinto já, não penso,  
Pairo na luz, suspenso...  
Que delícia sem fim!

Na inundação da luz  
Banhando os céus a flux,  
No êxtase da luz,  
Vejo passar, desfila  
(Seus pobres corpos nus  
Que a distância reduz,  
Amesquinha e reduz  
No fundo da pupila)

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

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

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

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

E ali fiquem serenos,  
 De costas e serenos...  
 Beije-os a luz, serenos,  
 Nas amplas frentes calmas.  
 Ó céus claros e amenos,  
 Doces jardins amenos,  
 Onde se sofre menos,  
 Onde dormem as almas!

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

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

## Desejos

Se medito no gozo que promete  
A sua boca fresca e pequenina  
E o seio mergulhado em renda fina,  
Sob a curva ligeira do corpete;

Desejo, nuns transportes de gigante,  
Estreitá-la de rijo entre meus braços,  
Até quase esmagar nestes abraços  
A sua carne branca e palpitante;

Como d'Ásia nos bosques tropicais,  
Apertam em espiral auriluzente,  
Os músculos hercúleos da serpente  
Aos troncos das palmeiras colossais...

E como ao depois, quando o cansaço  
A sepulta na morna letargia,  
Dormitando repousa todo o dia  
À sombra da palmeira o corpo lasso;



Eu quisera também, adormecido,  
Dos fantasmas da febre ver o mar,  
Mas sempre sob o azul do seu olhar,  
Envolto no calor do seu vestido;

Como os ébrios chineses delirantes  
Aspiram, já dormindo, o fumo quieto  
Que o seu longo cachimbo predileto  
No ambiente espalhava pouco antes...

## Madrigal

Aquela enorme frieza  
Não entristeça ninguém...  
Ela estende o seu desdém  
À sua própria beleza:

Quando, solta do vestido,  
Sai da frescura do banho,  
O seu cabelo castanho,  
Esse cabelo comprido,

(Que frio, que desconsolo!)  
Deixa ficar-se pendente,  
Em vez de, feito em serpente,  
Ir enroscar-se-lhe ao colo!

## Soneto de gelo

Ingénuo sonhador — as crenças d'oiro  
Não as vás derruir, deixa o destino  
Levar-te no teu berço de bambino,  
Porque podes perder esse tesoiro.

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 — quisera um lenho,  
Para não afundir, na treva imensa,

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

## Rosas de inverno

Corolas, que floristes  
Ao sol do inverno, avaro,  
Tão glácido e tão claro  
Por estas manhãs tristes.

Gloriosa floração,  
Surdida, por engano,  
No agonizar do ano,  
Tão fora da estação!

Sorrindo-vos amigas,  
Nos ásperos caminhos,  
Aos olhos dos velhinhos,  
Às almas das mendigas!

Desse Natal de inválidos  
Transmito-vos a bênção,  
Com que vos recompensam  
Os seus sorrisos pálidos.

A João Vasco  
(Na ceia da noite de despedida  
para uma longa separação)

A boémia não morreu.  
Eis-nos com cabelos brancos;  
E, todavia, os barrancos  
Do seu destino, e do meu,

Se nos quebraram as pernas,  
As asas não as partiram.  
Em que altos sonhos deliram  
As nossas almas eternas.

Depois de tantos baldões,  
Devera ter-se ido a fé:  
Temos tido pontapé  
Das mais caras ilusões...

E não morre a mocidade!  
Após enganos, enganos...  
Pois só daqui a cem anos  
Choraremos de saudade?

Ó Terra doce e boa,  
Ó minha amante gorda!  
Desculpa-me, perdoa  
Se te esqueci, embora...

Ó doce Esposa de Indra  
Sobre os dois pés sentada!

Um fio a desdobrar, que não termina,  
De grinaldas de rosas de tocar.

## A miragem

Parei a cogitar. No meu cabelo  
Torvelinhava um vento de oração...  
— Qual a acha que ardeu, feita carvão,  
— A água que esfriou, tornada gelo.

Ajoelhei. O meu peito era um vulcão.  
No céu lagrimejava o Sete-estrela...  
E o seu fino perfil pude inda vê-lo,  
Num halo de pudor e devoção.

Mas no meu coração, ardente lava,  
Uma nuvem errática poisava,  
E que ao longe obumbrou saudosas fráguas;

Hóstia santa de luz, desfeita em chuva,  
Qual beguina de Amor, de Deus viúva,  
Num rosário a rezar, vertendo águas.



## Transfiguração

Estrela do Pastor, — sol que me escuda!  
Mais te afastas de mim, mais eu te vejo.  
No instante em que me deste aquele beijo,  
A charneca ajoelhou, divina e muda.

Febricito arco-íris de desejo  
(Senhora do Amparo nos acuda)...  
Urros dos vagalhões, hoje caluda.  
O Requiem salmodial, vozes do brejo.

Mulher forte, remiu-me a tua prece:  
Penitente, pagão, bem lusitano,  
Ergo os braços ao Céu quando anoitece.

Judas divaga, em espiras de pecado...  
Eis-me o Verbo de Deus, sacramentado  
No rebuço dum capote alentejano.



## Índice



- 7 **Nota prévia**
- 13 **Introdução**
- 39 **Nota biobibliográfica**

## **Clepsidra**

### **Inscrição**

- 53 Eu vi a luz em um país perdido

### **Sonetos**

- 57 Tatuagens complicadas do meu peito
- 58 *Estátua*
- 59 *Fonógrafo*
- 60 Desce em folhedos tenros a colina
- 61 Esvelta surge! Vem das águas, nua
- 62 Depois da luta e depois da conquista
- 63 Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho
- 64 Ó meu coração, torna para trás [Paisagens de inverno I]
- 65 Floriram por engano as rosas bravas
- 66 E eis quanto resta do idílio acabado [No claustro de Celas]
- 67 Singra o navio. Sob a água clara [Vénus II]
- 68 Foi um dia de inúteis agonias
- 69 Passou o outono já, já torna o frio [Paisagens de inverno II]
- 70 Quando voltei encontrei os meus passos
- 71 Imagens que passais pela retina

### **Poesias**

- 75 Quando se erguerão as seteiras [Castelo de Óbidos]
- 76 Não sei se isto é amor. Procuo o teu olhar [Interrogação]

- 77 Rufando apressado  
78 Ao meu coração um peso de ferro [Canção da partida]  
79 *Crepuscular*  
80 Se andava no jardim  
81 Depois das bodas de oiro  
82 O meu coração desce [Queda]  
83 Chorai arcadas [Violoncelo]  
84 *Ao longe os barcos de flores*  
85 *Em um retrato*  
86 Voz débil que passas  
87 Na cadeia os bandidos presos! [Na cadeia]

### **Final**

- 91 Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas

### **Outros poemas**

- 95 *Caminho I*  
96 *Caminho II*  
97 *Caminho III*  
98 *San Gabriel I*  
99 *San Gabriel II*  
100 *Vénus* [Vénus I]  
101 Desce por fim sobre o meu coração [Olvido]  
102 *Lúbrica*  
105 Enfim, levantou ferro [Roteiro da vida I]  
106 *Viola chinesa*  
107 Porque o melhor, enfim  
110 Ó Madalena, ó cabelos de rastos [Madalena]  
111 *Vida*  
112 Negas agudas do areal [Roteiro da vida II]  
113 Cristalizações salinas [Roteiro da vida III]

- 114 Meus olhos apagados [Água morrente]  
115 *Branco e vermelho*  
118 *Desejos*  
120 *Madrigal*  
121 *Soneto de gelo*  
122 *Rosas de inverno*  
123 A boémia não morreu [Numa despedida]  
124 Ó Terra doce e boa [Fragmento de um hino]  
125 Um fio a desdobrar, que não termina  
    [Imagem noturna da cidade vista do alto]  
126 *A miragem*  
127 *Transfiguração*







Design

**Henrique Cayatte com Susana Cruz**

Fontes tipográficas

Títulos

**Acta | Dino dos Santos | 2010 © DStype**

**Neutraface | Richard Neutra / Christian Schwartz | 2007 © House Industries**

Texto

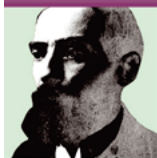
**Minion Pro | Robert Slimbach | 1990 © Adobe Fonts**

Papel

**Coral Book Ivory 90 g**

Impressão e acabamento

**Imprensa Nacional-Casa da Moeda**



## Camilo Pessanha

1867-1926

Camilo Pessanha nasceu em 1867. Tendo estudado na Universidade de Coimbra, a vida estudantil foi o cenário para vida boémia, bem como a oportunidade para camaradagem literária com Eugénio de Castro e António Nobre. Em jornais e revistas vai publicando poesia e prosa, a partir de 1888. Parte para Macau, onde chega em 1894 e onde fica, com exceção de breves vindas a Portugal, praticamente até ao fim da sua vida. Em 1916 publica dezasseis poemas, depois integrados em *Clepsidra*, na revista *Centauro*. Em Macau, Pessanha vive sob dependência do ópio e em condições progressivamente precárias. Faleceu a 1 de março de 1926. Em 1920 e com os cuidados de Ana de Castro Osório, fora publicado o volume *Clepsidra*; a segunda edição, de 1945, integra mais 11 poemas; por fim, em 1969, o *corpus* daquela única obra do poeta fixa-se em 54 poemas. Pessanha deixou ainda textos sobre a cultura chinesa, traduções do chinês, conferências e um catálogo, bem como textos em prosa dispersos por publicações periódicas.

## Barbara Spaggiari

Barbara Spaggiari é professora catedrática de Filologia Românica na Itália, onde lecionou nas Universidades de Florença e Perúgia. É autora de vários ensaios sobre questões de crítica textual e organizou, entre outras, a edição crítica das obras de André Falcão de Resende e de Camilo Pessanha.

Camilo Pessanha  
**CLEPSIDRA**

*Clepsidra* constitui um admirável testemunho, pela voz poética de Camilo Pessanha, da receção portuguesa da poesia europeia finissecular, sobretudo de proveniência francesa.

O simbolismo, articulado com a sensibilidade decadentista, tem em Pessanha certamente o seu intérprete mais destacado, sob o signo de uma marginalidade que de certa forma prejudicou a afirmação do escritor.

Em *Clepsidra* pode ler-se, assim, uma poesia cultivada como fragmento e representação difusa de uma realidade fugidia, a par do impulso para uma unidade remota, a consubstanciar na construção do livro.

**C** CAMÕES  
INSTITUTO  
DA COOPERAÇÃO  
E DA LINGUA  
PORTUGAL  
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

**LeR<sup>+</sup>**  
PLANO NACIONAL  
DE LEITURA

ISBN 978-972-27-1995-7



9 789722 719957