

A vitória da linguagem no período finissecular: a vidência e a presença de Camilo Pessanha na escrita simbolista

RESUMO

Como estar na linguagem e como estar no mundo são duas indagações recorrentes nas estéticas decadentista e simbolista. Nesse sentido, esse artigo almeja responder essas duas perguntas a partir de reflexões sobre a poesia de Camilo Pessanha, pondo em evidência o contexto decadente do fin de siècle. Ainda nessa perspectiva, iremos expor nossa ideia no que tange à diferenciação dos termos decadente e simbolista, e por fim analisar, o porquê Camilo Pessanha torna-se vidente, pondo em voga a linguagem do poeta frete às ideias de Rimbaud e dos decadentistas finisseculares.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Pessanha. Linguagem. Simbolismo. Decadentismo.

Ezequias Silva Santos

zekyjohnson@hotmail.com

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Pato Branco, Paraná, Brasil.

Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier

rodrigoxavier@msn.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Brasil.

INTRODUÇÃO

Quando tomamos o decadentismo como pano de fundo das concepções simbolistas, estamos retomando as bases diretórias cantadas por Rimbaud e Baudelaire no tocante ao posicionamento do poeta (ser poeta) frente às ruínas da decadência. Tanto o Decadentismo como o Simbolismo trouxeram a marca do declínio e do abatimento social colocando em evidência o afastamento dos poetas em relação à própria época de subsistência.

Marcos Siscar, em *Poesia e Crise* (2010, p. 11), bem observou a postura dos poetas finiseculares ao constatar que o ódio à época contemporânea trouxe “um misto de violência e melancolia em relação às ruínas”, trazendo, como consequência dessa violência melancólica, variados discursos da crise (política, cultura, ética...).

Ainda que Decadentismo e Simbolismo se firmem, respectivamente, como movimento e escola, ambos estão circunscritos sob o prisma do idealismo. No que se refere particularmente à distinção entre os termos, agrada-nos muito a definição cunhada por Fulvia Moretto na obra *Caminhos do decadentismo francês* (1989). Segundo a autora, o Decadentismo reivindicava uma nova estética, sendo a ruptura súbita de um inesperado fim naturalista, ao passo que o Simbolismo é a afirmação do Decadentismo enquanto escola literária.

Os apontamentos de Guy Michaud também servem como base diretória para o problema decadentista/simbolista. Segundo o crítico: “Decadência e Simbolismo são, não duas escolas, como geralmente se tem tendência a afirmar, mas duas fases sucessivas de um mesmo movimento, duas etapas da revolução poética” (MICHAUD, Apud MORETTO, 1989, p. 29). Indo além, Michaud ajusta sua colocação tornando precisa a distinção entre Decadentismo e Simbolismo: “O Decadentismo nos parece como o momento do lirismo, o desabrochar de uma sensibilidade inquieta, um estado de crise, sendo o Simbolismo o momento intelectual, a fase da reflexão sobre esse lirismo” (MICHAUD Apud MORETTO, 1989, p. 29).

1. O QUE É SER VIDENTE?

Feitos esses apontamentos preliminares, podemos retomar a ideia de afastamento dos poetas às duas últimas décadas do século XIX. Esse afastamento configurou no desate do pragmatismo puramente material e trouxe à baila um novo modo de pensar, pondo em voga certa sensibilidade mística que contrapunha o realismo/naturalismo. Partindo dessa premissa, Rimbaud enxerga no poeta simbolista/decadentista alguém cuja voz é demasiadamente lúcida, alguém que sob o crivo dos realistas seria rotulado como deveras delirante.

Efetivamente, a nova tendência idealista disseminada pelo poetas decadentes não poderia ser compreendida facilmente. O abismo que diferenciava a doutrina realista, baseada numa filosofia de cunho conceitual e progressista, da idealista proposta pelo decadentismo criava um hiato cuja subversão do olhar realista era iminente. É nesse sentido que Marcos Siscar, em *Da soberba da poesia* (2012, p. 26), realça o conflito entre poesia e sociedade “em épocas de ‘esteticismo’, de ‘hermetismo’, ou de ‘idealismo’”, reivindicando ao poeta a posição ou postura da soberba.

Nesse sentido, a subversão da postura realista se dava por consequência da obscuridade criada pela revolução industrial, cujo desdém causou tamanha aflição na Europa se alastrando para as Américas e causando um grande mal-estar social. A partir desse cenário, Rimbaud prega uma doutrina em que todo o arsenal natural/científico é suplantado pelo resgate cósmico e pela metafísica.

Como reflexo desse contexto, a fuga para dentro proporcionou aos simbolistas/decadentistas diferentes perspectivas de compreensão do mundo. Divergindo do cerne da filosofia realista, os poetas decadentes buscaram por um entendimento advindo da intuição em que o firme terreno da ciência era substituído pelo piso escorregadio da percepção. Decorrente dessa fruição, decadentes e simbolistas logram de experiências sensoriais que ultrapassam o imaculado sonho do romantismo. Embora o idealismo romântico tenha sido ricamente herdado pelos simbolistas, a diferença no uso da linguagem é explicitamente notada quando observamos o demiurgo romântico em face do simbolista autossuficiente.

Enquanto o poeta romântico se resguarda e apenas canta, com determinado receio, suas aventuras idealistas, o poeta simbolista rompe com a ordem e a candura por meio da transgressão e da insubmissão. Por isso ao romântico canônico era muitas vezes possibilitada a transcendência por meio da integração com a natureza, ao passo que ao simbolista o logro da transcendência advinha não raramente da comunhão com a perversidade.

Sobre essa mutação na concepção da metafísica, Edson Rosa da Silva expõe, em *Da impossibilidade de contar e de cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura*, a ideia da perda da aura, buscando explorar a dicotomia que impele a busca por novas tendências a partir da perda das inclinações anteriores. Diz o autor:

Daí, o duplo sentido da "perda da aura", que, ao mesmo tempo, liberta a arte de uma imobilidade sagrada, mas pode torná-la vulnerável à manipulação das grandes potências comerciais, dos mitos políticos, o que Benjamin chama de "estetização da política", no texto sobre "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" do mesmo período [...] (SILVA, 2004, p. 95).

Por esse ângulo, as ideias decadentistas e simbolistas se aproximam de um novo ideal oriundo da perda da aura (romântica) cantada por Walter Benjamin. O vate romântico cede lugar, agora, ao bardo simbolista implicando a aproximação da transgressão marcada pela con-fusão de sentidos já muito bem notada por Rimbaud na década de setenta (1870).

Resultante dessa fusão sinestésica, os poetas decadentes, assim como os simbolistas, terão experiências metafísicas originárias da mistura de sentidos, da inconfiabilidade da razão pura, do empirismo, da experimentação de substâncias químicas e afins. Essa nova maneira de buscar a metafísica configurou num estilo pitoresco o qual Rimbaud (2002) classifica como vidência. Tendo em vista que esse rótulo singulariza decadentes e simbolistas, um dos principais personagens da literatura portuguesa nesse cenário de novas tendências metafísicas é Camilo Pessanha.

Com efeito, a obra do poeta português está carregada de metafísica e a excelência em sua aplicabilidade resultou, como lembra muito bem a fortuna

crítica de Camilo Pessanha, na formação de grandes poetas metafísicos como, a título de exemplo, Fernando Pessoa.

Nessa perspectiva, Pessanha foi um grande “vidente” português. O poeta não apenas se ajusta ao cerne da poesia simbolista como também traz à novidade desta corrente o emprego meticuloso, rítmico e sonoro dos versos. Inquieto com as perguntas recorrentes do mote simbolista, Pessanha também se voltou aflito para indagações algumas indagações: como estar no mundo? Como posicionar-se frente à variedade do mundo? Como estar na linguagem? Com que linguagem estar na linguagem?

Nesse enfoque, a vidência dos poetas decadentes e simbolistas ocorre por intermédio da reflexão suscitada a partir da inquietação a essas perguntas. Para aprofundar nosso pensamento, Rimbaud traz à tona a necessidade do descobrimento do homem enquanto poeta (como estar na linguagem) para, posteriormente, constatá-lo como vidente. Diz o poeta francês: “O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o seu próprio conhecimento, inteiro; ele procura a sua alma, a inspeciona, a tenta, a aprende. Quando a sabe, de cultivá-la; [...]” (RIMBAUD, 2002, p. 79).

É mister observar que o lastro idealista presente no Simbolismo advém do desassossego dos poetas com a realidade e do assédio à alma. Percebe-se que Rimbaud a afronta, a atormenta, a inspeciona e a seduz numa tentativa infatigável de conhecê-la sobremaneira e uma vez que a conhece a cultiva. O poeta ainda conclui seu pensamento afirmando: “Digo que é preciso ser vidente, se fazer vidente” (RIMBAUD, 2002, p. 79).

Feitos esses apontamentos como contextualização da vidência do poeta, os simbolistas, amparados pelas concepções do estereótipo modernismo, buscam, como afirma Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas* (2009, p. 171), “o novo e o desconhecido”, corroborando as palavras de Rimbaud no tocante a uma necessidade de se fazer vidente.

Uma vez fatigados pela sensação de languidez que sobrepuja o realismo europeu, o novo e o desconhecido se converteram na apropriação de um pensamento negativo no qual olhar para si, para dentro, resultou em diferentes níveis de empirismo numa busca incessante pelo absoluto ou pelo nada. Imersa nessa busca interior, a poesia de Pessanha está tomada pelo jargão metafísico em que a dicotomia razão/emoção compreende o mundo material a partir da vontade espiritual e subjetiva.

Podemos tomar como exemplo o poema *O Meu coração desce*:

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?

Átono, 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 a ressaca... (PESSANHA, 2009, p. 73).

Observa-se a manifestação da dicotomia razão/emoção na percepção do intelecto que narra a descida do coração metaforizado pelo balão. A anulação da dor cede à guisa do desejo do eu lírico, pois a dor do coração é apenas o reavivar de sentimentos que respondem às vibrações e desejos terrenos, materiais. Nessa conjuntura, Camilo Pessanha se coloca, enquanto poeta, satisfatoriamente no âmbito dos modernos. Sua poesia é um ato de refletir no qual a preocupação em estar na linguagem acarreta a busca pela compreensão de estar no mundo.

Nesse universo onde permeia a fragmentação (majoritariamente de tempo e espaço), a voz do poeta soa como se no meio do turbilhão da existência (cosmo infinito e desordenado) houvesse uma consciência que geme à lembrança do desconhecido. Em outras palavras, mesmo às portas do suspiro derradeiro, Pessanha parece antever que as categorias de tempo e espaço são meramente concepções humanas, apenas formas de assimilação da realidade.

Massaud Moisés afiança nosso pensamento quando anota a “[...] progressão do poeta no sentir e no esboçar um pensamento em torno das sensações [...] e esse progresso se manifesta pela coerência entre o desconexo da forma e o desconexo da vida mental que nele se corporifica” (MOISÉS, 1968, p. 368). Nesse sentido, a mescla de passado e presente nos poemas de Pessanha convergem para a contemplação do poeta enquanto moderno. Observa-se, em Poema final, que há um ser no presente a contemplar o passado: “Eu vi a luz em um país perdido” (PESSANHA, 2002, p. 53).

No entanto, a miragem do passado serve como experiência empírica para a melancolia do poeta angustiantemente retratada em Foi um dia de inúteis agonias. Como moderno, Pessanha deve olhar para o passado de forma que sua leitura sincrônica não anule a história, mas a reative com vistas para o futuro e decorrente dessa pretensão, enquanto vidente, ele observa muito bem a função a qual precisa desempenhar. Embora se veja cercado de um universo desarmônico e negativo, o poeta retoma a ideia de sonhos e assume papel de vidente quando denota o medo

primórdio da existência em face do desconhecido. Como reflexo desse modo de estar no mundo, o poeta escreve:

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'ó 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 (PESSANHA, 2009, p. 58).

Retomando as palavras de Rimbaud, é preciso observar que a alma de Pessanha é atormentada pela brutalidade dos sonhos cruéis. Embora não esteja ligado, primariamente, ao espírito, o revérbero dos sonhos implica um sentimento de doença que deságua, iminentemente, na alma e como resultado desse despejo ela se torna doente. Efetivamente, a inumanidade dos escravos condenados em Branco e vermelho, a percepção de um coração que desce às trevas, metaforizado por um balão em *Meu coração desce*, o sentimento de deslocamento do mundo em *Imagens que passais pela retina* e outros conceitos constroem um terreno escorregadio no qual a imprecisão do futuro transforma tudo em vanidade.

Nesse ponto de vista, o medo do poeta no tocante ao movimento de ir ao futuro surge como um teorema que se estende, imageticamente, diante do verso três: a aresta do futuro se mostra como um desdobramento de tempo que só poderá ser alcançado, lembrando das premissas de Rimbaud, pelos videntes.

O próprio Camilo Pessanha afiança nosso pensamento ao dizer que

Escrever é refletir, e refletir é esgravatar em todas as feridas, para sempre doridas, do passado, romãs as alturas à situação presente, sondando os abismo da minha miséria, o perscrutar nas trevas do futuro, onde todas as esperanças de alegria morreram... E, pior do que tudo, e arriscar-me a ter o conhecimento de outras desgraças que adivinho e cujo pressentimento me traz a alma constantemente de luto (PESSANHA, 2012, p 15).

Nesse prisma, o medo de Pessanha é traduzido pelo paroxismo dos vocábulos cujas funções são expor a apreensão do poeta em face do desconhecido. Para tal propósito, o poeta robustece a mesma ideia causando um tautologismo que fortalece a noção do medo já empregada. Observa-se que os vocábulos receio e prematuro timbram um senso de antecipação que afirma, uma vez mais, o axioma do vidente, e exhibe em grau elevado o medo corrosivo.

No tocante à inquietação de como estar na linguagem, é pertinente salientar a relação entre a negação/representação da realidade e a linguagem como representação do exterior a partir da criação do poeta. A aproximação da negação do mundo à preocupação de como estar na linguagem ocorre mediante à insuficiência do discurso diante da existência. Se no período barroco a linguagem envolvia o objeto num exame linguístico tornando-se, assim, a linguagem, mais elevada do que o objeto contemplado, o simbolismo, por sua vez, percorre um caminho inverso em que a linguagem se mostra incapaz de produzir o sentido acurado desejado pelo poeta.

Em se tratando da amálgama negação e linguagem, repara-se que o lastro moderno não apenas abarca as concepções modernistas da literatura, mas abrange, também, alguns estilos que parecem estar, pela exacerbação dos termos moderno, modernidade e modernismo, fatalmente no passado. Tomo como exemplo o caso do Romantismo: ainda que o ciclo romântico seja majoritariamente determinado como findo, alguns críticos ponderam sobre a possibilidade de o Romantismo estar vivendo seus últimos momentos ainda na contemporaneidade.

Antonio Candido, em uma palestra intitulada Brasil do século XXI: cultura, produção, representação simbólica da sociedade (1988), endossa essa ideia quando observa que dois dos fundamentos essenciais da modernidade são heranças do Romantismo. São eles: o senso da negatividade e o culto da liberdade da escrita. Por esse ponto de vista, o legado romântico não apenas inspira os simbolistas, como também afirmam esses como figuras essencialmente modernas. O senso da negatividade é levado amiúde pelos simbolistas de modo que a decadência meramente ilustrativa dos românticos passa a ser o cerne hermético da poesia simbolista.

No tocante ao culto da escrita, a preocupação em estar na linguagem resultou na exploração e no desconexo da forma, criando-se, dessa maneira, o verso livre. Nesse cenário, as questões de como estar na linguagem e com o que estar na linguagem foram vieses que marcaram o movimento simbolista e trouxeram à baila, mediante ao senso da negatividade, as preocupações da impossibilidade de estar na linguagem.

Ponderando a respeito de como o escritor se coloca na linguagem, Leyla Perrone-Moisés objeta que a crítica sobre um autor e sua escrita (feita

unilateralmente por um conceito positivista) evita uma discussão mais abrangente das abstrações do autor. A ensaísta ainda acrescenta:

Outra objeção é que esse tipo de crítica se baseia numa concepção psicológica do “eu” escritor, que comandaria todas as suas ações, incluindo a escritura: uma concepção essencialista do “eu” anterior de Freud, e inadequada à experiência do sujeito na linguagem poética, tal como esta foi reformulada na modernidade (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 148).

Nesse contexto, percebe-se que inadequação da experiência do sujeito na linguagem poética corrobora o lastro modernista em que há a dissociação do sujeito cidadão e do sujeito poeta. Isso posto, a preocupação de Pessanha e dos simbolistas em como estar na linguagem tem como alicerce a noção de que “não somos nós que dizemos o mundo com a linguagem: a linguagem nos diz, o mundo se diz a si mesmo na linguagem” (PAZ apud PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 166).

A partir dessa concepção, a tarefa do poeta é deveras árdua, uma vez que a exposição do seu pensamento, por mais oblíquo que seja, deve vir à baila mediante a apropriação da linguagem já existente. Isso é muito evidente quando observamos em Branco e vermelho a labuta do poeta diante do impasse criado pelo espaço intersticial entre criação e objeto pronto:

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! (PESSANHA, 2009, p. 107).

Nesse enfoque, percebe-se que às vias de trazer seu pensamento ou suas conjecturas à luz da existência, o poeta reconhece uma forte ação negativa que o impele para o não pensamento. Ainda que esta ideia esteja indissociavelmente ligada ao conceito de negação, a força que desestimula o poeta assim o faz devido ao sentimento de impotência criativa. Isto é, o poeta moderno precisa encontrar maneiras de transformar em linguagem todos os fragmentos de significação e formas desconexas que passam por seu intelecto. Constata-se, dessa maneira, que a metáfora empregada mediante à concepção do grande deserto imenso constrói uma imagem extenuante em que o papel disposto à frente do poeta toma proporções colossais, levando a tarefa de preenchê-lo às vias do inexequível.

Gilda Santos endossa nosso pensamento quando percebe que “A palavra crítica se revela impotente, inoperante, para captar o mundo fragmentado, mórbido, alucinado, exótico, insólito, trágico, niilista, angustiante, mágico, musical, aliciante de Clepsidra” (SANTOS, 2007, p. 24). Nessa imprecisão da linguagem, a mensagem disposta ao longo da obra vem em pedaços, em fragmentos de luz, em frems de sons e em universos multifacetados onde as premissas das leis físicas são suplantadas pelo absurdismo enervante das imagens, ou, como definiram Oscar Lopes e António Saraiva, pelo “ineditismo delirante de imagens” (s/d, p. 996).

Daí vem o sentimento de sofrimento do poeta. A questão de como estar na linguagem não apenas o acompanha, como também lhe infere uma perspectiva metalinguística em que a angústia diante de um possível deslocamento de si do mundo se duplica. Agora, além do desajuste do poeta diante do cosmos, a linguagem impotente arrefece seu poder criativo transformando todos os gestos em sombras e movimentos vãos.

Percebe-se que tudo jaz sob a ótica da debilidade:

Imagens que passais pela retina

Dos meus olhos, por que 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 (PESSANHA, 2009, p. 80).

Contrariamente à noção de fixação de algo através do olhar, as imagens que passam pelos olhos escoam pelo intelecto de forma que a interrogação da razão afiança a ideia de um afastamento do poeta em face à realidade. As imagens passam diante dos olhos carregando a metáfora da água que retoma o conceito escorregadio do tempo. Ainda nessa perspectiva, o desalinho do poeta se reafirma pelo sentimento de angústia que se expressa no domínio do medo perante o término da vida mediado, esse término, pela metáfora do lago escuro onde a visão se torna insignificante.

No entanto, tudo isso deságua na imensa frustração do poeta que lança mão de metáforas comparativas em demasia numa tentativa desesperada de expor, pela linguagem, o sentimento angustiante que lhe domina. Observa-se que as metáforas são ordenadas por todo o poema: imagens que passam como águas cristalinas; o lago escuro como lugar metafórico do limbo ou do encontro da existência com a pré-existência; os olhos como espelho inútil...

Ainda nesse sentido, o vácuo interior causado pela fluidez ininterrupta das imagens exteriores afiança nosso pensamento sobre a ineficácia linguística. Ao invés de se apoiar em qualquer base psicológica ou filosófica, o poeta se inclina, penosamente, à inutilidade dos gestos ou das observações empíricas. Nesse prisma, Gilda Santos observa vir à tona os “semas de incompletude, irrealização, desistência, incerteza, abulia”, relacionando-os ao conceito do fenomenismo que encara os fenômenos como simples desfiles de aparências, vazios, dessa forma, de essência (SANTOS, 2007, p. 22).

Resultante desse conceito fenomênico, a dialética da essência e da aparência surge ecoando as ideias negativas de Schopenhauer no que diz respeito ao mundo como representação. Ora, sendo Camilo Pessanha um cinhecedor de Schopenhauer, como bem lembra Franchetti (2009), então a orientação do poeta sobre seu posicionamento diante do mundo advém da doutrina da negação em que:

Torna-se claro e certo que não conhece Sol nem Terra alguma, mas sempre um olho que vê um Sol, uma mão que toca uma Terra; que o mundo que o cerca existe apenas como representação, isto é, tão somente em relação a outrem, aquele que representa, que é ele mesmo. Se alguma verdade pode ser expressa a priori, é essa; pois é a enunciação da forma de toda experiência possível e imaginável, mais universal que qualquer outra forma, mais universal que tempo, espaço, causalidade, pois todas essas coisas já a pressupõe (SCHOPENHAUER, 2015, p. 3).

Nesse ponto de vista, as ilustrações que passam escorregadias pela retina do poeta ecoam a máxima de Schopenhauer no tocante à negação do mundo. Se esse existe apenas como representação, então as imagens, assim como o lago escuro, o espelho e outros objetos que aparecem em *Clepsidra*, são meros dados pressupostos pela consciência humana. Assim, o vácuo permanente na percepção sobre as paisagens exteriores se deve ao fato da compreensão de que a linguagem apenas reitera a representação das coisas. As imagens não podem, na concepção schopenhaueriana, fixar-se, justamente por serem representações subjetivas.

2. SOBRE COMO ESTAR NO MUNDO

Uma vez posto que um dos impasses da poética de Pessanha é como estar no mundo, é importante alinhar o poeta enquanto sujeito ao seu contexto, levando em conta a conjuntura decadentista que se apoderou dos poetas finiseculares. Se o período final do século XIX foi circunscrito pela crítica na degenerescência política, religiosa e moral, a arte apresentou, por outro lado, extrema riqueza e um profundo “renascimento” estético e literário. Latuf Isaias Mucci corrobora essa ideia quando aponta, em *Ruína e simulacro decadentista*, o sentido contrário da arte em relação à decadência:

A degenerescência da religião, da política, da moral e da vida social pode ocorrer em épocas de renovação da filosofia, da arte, da literatura. Em tempos crepusculares, a decadência pode tornar-se fonte de inspiração, motivo de fascinação, tema para os artistas que, agudamente sensíveis aos acontecimentos, transformam-nos em arte [...] (MUCCI, 1994, p. 21).

Além de retomar o conceito do vidente através da notabilidade do sensível nos poetas, o crítico ainda ecoa Nietzsche quando constata os tempos crepusculares como fonte de inspiração aos artistas, evocando o fundamento crepuscular no qual o declínio dos ídolos fez renascer, em tempos decadentes, uma nova filosofia libertadora.

Diante disso, a pergunta de como estar no mundo surge articulada ao conceito fundamental dos finiseculares: a metafísica. Ainda que o romantismo tenha pregado a concepção da transcendência a seu próprio molde, os artistas simbolistas não apenas conservam a necessidade da transcendência, mas levam-na ao extremo, numa tentativa vertiginosa de alcançar o ideal das palavras, mesmo que tal propósito exija sofrimento e violação da própria alma.

Se as ruínas do decadentismo finisecular resultaram no sentimento apático que permeou a Europa, a riqueza literária se realiza graças à evasão do poeta e ao intuito de vidente cantado por Rimbaud. É resultante dessa evasão que os poetas finiseculares irão construir universos que se sobrepõem, onde há um afastamento significativo em relação ao universo no qual o seu corpo está inserido. Se na suposta realidade o sentimento degenerescente emerge como reflexo da apatia finisecular, na fantasia se criam ricas paisagens que refletem a justaposição da esfera real com a esfera representativa da arte.

3. COMO ESTAR NA LINGUAGEM

Concernentes à concepção do poeta enquanto criador, os escritores finisseculares não apenas levaram ao extremo a poesia enquanto estética, como também se muniram de um profundo conhecimento da linguagem, regatando, dessa forma, a ideia do *imago mundi*. Em se tratando particularmente de Camilo Pessanha, a construção aterradora de imagens ao longo de seus poemas reafirma tanto o conceito do *imago mundi* quanto o do negativismo de Schopenhauer que permeia a arte literária do *Fin de siècle*.

Nota-se que essas imagens presentes em *Clepsidra* são de um tom pavoroso em que a impotência se torna o propulsor da consciência inerme do poeta diante da existência. Decorrente dessa impotência, os cenários surgem, pavorosos: o deserto imenso em *Branco e vermelho*; o lençol aquático em *Depois da luta e depois da conquista*, o casebre transido em *Paisagens de inverno*, entre outros.

É mister observar que toda essa criação sofisticada parte de diretrizes em que a preocupação com a linguagem é nitidamente exposta. Todas as viagens e movimentos de passagem do eu lírico parecem ilustrar a labuta do poeta em encontrar formas de dizer (do dizer). Por isso as imagens se tornam tão desesperadoras, sempre ecoando lugares que se convertem em espaços múltiplos, provando a incapacidade de preenchimento pela palavra e afirmando apenas a ideia de sugestão do mundo.

Luís Forjaz Trigueiros afiança nosso pensamento ao determinar: “O que importa agora é que a viagem possa ser- e é- um estímulo para tirar partido das virtualidades da linguagem; a viagem como elemento de sugestão formal adquire, assim, nova importância” (TRIGUEIROS Apud SANTOS, 2007, p. 17).

Percebe-se, agora, que das passagens de *Clepsidra* emanam cores e sons que se apoiam na sugestividade de vocábulos magistralmente colhidos por Pessanha. A brancura do grande deserto imenso (assim como o vermelho metafórico), o verde a perder de vista do lençol aquático, as cores que jazem subterrâneas, o som de flauta que chora incessante (assim como as arcadas do violoncelo) exprimem a virtualidade da linguagem.

Nessa tendência, estar na linguagem significa reconhecer o poder da criação que essa lhe propõe e reconhecer, paradoxalmente, seu limite. Podemos embasar esta afirmação nas palavras de Esther Lemos. Segundo a ensaísta: “[...] o espírito sofre, mergulhado na confusão da realidade que vai criando, sem saber para onde caminha e desejando sempre regressar, mas impelido cegamente para frente” (LE MOS, 2007, p. 23).

O espírito sófrego, como bem identifica Lemos, parece estar no cerne da poesia simbolista. Ao mesmo tempo que o descobrimento da linguagem deslumbra o poeta, o sentimento de aflição cresce à medida que a própria criação passa a desdobrar-se diante dele, escapando-lhe, dessa forma, o domínio do objeto (ou palavras) criado. Observa-se que Camilo Pessanha já expressou essa ideia, com habitual maestria, em *Branco e vermelho* ao observar que a mesma dor que impele o poeta à escrita, e aqui poderíamos trazer à baila a noção da dor da escrita como dor do parto (nascimento da escrita), causa nele o deslumbramento.

Impelido por essa vontade cósmica que o empurra cegamente para frente, o poeta não contempla a literalidade do mundo. Se uma das diretrizes do

Simbolismo é a sugestividade do verso em detrimento da acurção do signo, a primeira acontece mediante à máxima de que a linguagem tem poder de criação, mas ela não confere, em hipótese alguma, a totalidade do entendimento através dela mesma.

Dessa forma, a presença de Camilo Pessanha na linguagem vem através da apropriação de um estilo totalmente voltado às tendências decadentistas. A linguagem com que o poeta português descreve o mundo está atrelada a ideias finisseculares em que o fulcro do renascimento e do embelezamento da arte vem das cinzas e das mazelas do Fin de siècle. Mucci bem observa o renascer da arte vinculado às ruínas finisseculares quando expõe:

O século XIX gerou a civilização burguesa que, baseada no liberalismo, deu asas à palavra e ao pensamento, provocando, na Europa, uma atividade intelectual e literária que jamais, “nos séculos anteriores, pudera se desenvolver a tal grau nem em base tão ampla” (MUCCI, 1994, p. 26).

A comprovação das palavras de Mucci no tocante a uma atividade intelectual e literária que jamais pudera se desenvolver em base tão ampla e de grau equitativamente elevado pode ser constatada por meio da nevrose que pairou sobre a Europa do fim do século XIX:

Com as novas circunstâncias, surgiu uma nova doença – a nevrose-, caracterizada por expor os nervos à flor da pele, e à flor do texto, no caso dos escritores decadentistas que [...] tinham em máxima consideração a fragilidade dos nervos [...] (MUCCI, 1994, p. 28).

Uma vez que uma de nossas preocupações é como Pessanha está na linguagem, é mister constatar que a doença descrita por Mucci achou espaço na obra do poeta português. Percebe-se que o estado de nevrose encontra eco em alguns poemas de Camilo Pessanha que evocam a patologia psíquica e física dos finisseculares. Observemos o poema Violoncelo:

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!

Trêmulos astros,

Soidões lacustres...

Lemes e mastros...

E os alabastros

Dos balaústres!

Urnas quebradas.

Blocos de gelo!

Chorai arcadas

Do violoncelo,

Despedaçadas... (PESSANHA, 2009, p. 91).

Em primeiro lugar, salta aos olhos o capricho do poeta no tocante à estrutura usada na construção do texto. A isometria dos versos com quatro sílabas poéticas distribuídas em cinco quintetos já anuncia a regularidade e o ritmo do poema. A ideia de um choro convulsionado é manifesta através do verso curto com esquema ABAAB (tônica na primeira e na quarta sílaba), pondo em voga o conflito do homem associado ao estado de nevrose presente no ritmo dos versos.

Além do esquema de rimas, a acentuação e a disposição dos versos causarem um ritmo neurótico, a confusão de sentidos teorizada por Rimbaud se mostra veementemente nesse poema. Não obstante a diferença fonética causada pelo esquema de rimas já despertar um tom de labuta entre os sons abertos e fechados (perceba a assonância da letra a no vocábulo arcadas e a assonância da letra o no vocábulo violoncelo), a mistura de sentidos põe em voga o exímio emprego da sinestesia como resultado da nevrose.

Assim, o poema reflete a fadiga finissecular através de uma construção melindrosa em que o ritmo soluçante com tônicas na primeira e quarta sílaba, o

verso curto composto de quatro sílabas poéticas, a distinção sonora entre as vogais abertas A e as vogais fechadas O e o abuso sinestésico afirmam um desvairismo padecente. Bárbara Spaggiari foi certa ao observar, no poema Branco e vermelho, mais uma manifestação da nevrose, dando aos versos as alcunhas obsessivos e alucinados: “[...] a escansão rígida do hexassílabo (em dez estrofes de oito versos cada uma) confere à poesia um ritmo obsessivo e alucinado” (SPAGGIARI, 1982, p. 79).

Associada à nevrose, essa obsessão ligada à alucinação corrobora satisfatoriamente o modo de como estar na linguagem utilizado não somente por Pessanha, mas também por grandes escritores do fim do século XIX. Dessa forma, o poeta não apenas expõe o sentimento da época no texto, mas também traz à tona a virtualidade da escrita como matéria prima da grande renovação da linguagem que nascia no período finissecular.

CONCLUSÃO

A título de conclusão, o problema de como estar no mundo e na linguagem não apenas foi motivo de reflexão como também serviu de trampolim para a prática de uma nova literatura oriunda das mazelas do fin de siècle. Se por um lado o espírito pessimista suscitou a alma inerte e a fadiga intelectual, por outro ele germinou um dos movimentos literários mais ricos, submetendo seus escritores a novas formas de criação e revigorando a produção artística finissecular.

Nesse ínterim, a recusa de encarar um cenário transformado pela Belle époque afirmou no âmago dos poetas decadentes e simbolistas a necessidade de ser vidente e a necessidade de enxergar a realidade pelas lentes da melancolia, da fuga, da digressão, mesmo que tais escolhas o levassem a sentir as dores do parto da linguagem. Assim, o sentimento que impregna e acomete os finisseculares à reclusão e à negação do mundo a sua volta é a marca da vitória da linguagem e da literatura, que renascem como fênix das cinzas da civilização e das artes.

The triumph of the language in the fin-de-siècle period: the clairvoyance and presence of Camilo Pessanha in symbolist writing

ABSTRACT

How to exist within language and how to exist in the world are two recurring inquiries in decadent and symbolist aesthetics. In this sense, this article aims to address these two questions through reflections on the poetry of Camilo Pessanha, highlighting the decadent context of the fin de siècle. From this perspective, we will elucidate our ideas regarding the differentiation of the terms decadent and symbolist. Finally, we will analyze why Camilo Pessanha becomes a seer, bringing to the forefront the poet's language in relation to the ideas of Rimbaud and the fin de siècle decadents.

KEYWORDS: Camilo Pessanha. Language. Symbolism. Decadentism.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. Brasil Século XXI - Cultura, Produção, Representação simbólica da Sociedade, 1988. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z0M9A7Bzbec>>. Acesso em sete de dezembro de 2018.
- LEAL, Isabela. SANTOS, Gilda. Camilo Pessanha em dois tempos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LEAL, Isabela. SANTOS, Gilda. Camilo Pessanha em dois tempos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LOPES, Oscar. SARAIVA, António José. História da literatura portuguesa. 6. ed. Lisboa: Porto Editora, s/d.
- MICHAUD, Guy. Message poétique du symbolisme. In: MORETTO, Fulvia M.L, Caminhos do decadentismo francês. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MOISÉS, Massaud. A literatura portuguesa através dos textos. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MORETTO, Fulvia M. L. Caminhos do decadentismo francês. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MUCCI, Latuf Isaias. Ruína e simulacro decadentista. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. O crepúsculo dos ídolos. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PAZ, Octavio. O arco e a lira. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas literaturas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas literaturas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PESSANHA, Camilo. Clepsidra. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- RIMBAUD, Arthur. A carta do vidente. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RODRIGUES, Urbano. Ensaios de escrever. Porto: Inova, 1970.

SHCOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e como representação. Tomo I. 1. ed. São Paulo, Unesp, 2015.

SILVA, Edson rosa da. Da impossibilidade de contar e de cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura. Semeiar: revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Nº. 10, 2004, págs. 93-106.

SPAGGIARI, Bárbara. O simbolismo na obra de Camilo Pessanha. 1. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz. Viagens (literatura de). Em Portugal. In: LEAL, Isabela. SANTOS, Gilda. Camilo Pessanha em dois tempos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Recebido: 10 abri. 2019

Aprovado: 20 mai. 2023

DOI: 10.3895/rl.v25n46.9963

Como citar: SANTOS, Ezequias Silva; XAVIER, Rodrigo Alexandre de Carvalho. A vitória da linguagem no período finissecular: a vidência e a presença de Camilo Pessanha na escrita simbolista. *R. Letras*, Curitiba, v. 25, n. 46, p. 13-30, jan./jun. 2023. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autor: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

