


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CAMILA PINTO DE SOUSA

TRAÇOS DECADENTISTAS NA POESIA DE CAMILO

PESSANHA E AL BERTO



ARARAQUARA – S.P.
2012

CAMILA PINTO DE SOUSA

TRAÇOS DECADENTISTAS NA POESIA DE CAMILO PESSANHA E ALBERTO

Monografia de Conclusão de Curso (MCC)
apresentada ao Departamento de Literatura da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientador:
Prof^ª Dr^ª Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Bolsa: CNPq/PIBIC

ARARAQUARA – S.P.
2012

Sousa, Camila Pinto de

Traços decadentistas na poesia de Camilo Pessanha e Al Berto /
Camila Pinto de Sousa. – 2012

48 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,
Campus de Araraquara

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

1. Poesia portuguesa. 2. Pessanha, Camilo, 1867-1926.
3. Berto, Al, 1948 - . I. Título.

Camila Pinto de Sousa

TRAÇOS DECADENTISTAS NA POESIA DE CAMILO PESSANHA E ALBERTO

Monografia de Conclusão de Curso (MCC)
apresentada ao Departamento de Literatura da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da poesia
Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Bolsa: CNPq/PIBIC

Data da defesa/entrega: 13/11/2012

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Faculdade de Ciências e Letras

Membro Titular: Profa. Dra. Cláudia Fernanda de Campos Mauro
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Araraquara

Membro Titular: Doutorando Marco Aurélio Rodrigues
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Araraquara

Local:

Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À mamãe, pelo amor, pela entrega e por me apresentar a existência de inúmeros bons caminhos. Por sempre estar por perto e por ser meu ponto de equilíbrio no mundo. Por tudo.

Ao vovô e à vovó, pelas histórias de um tempo que eu nem conheci. Pelo amor incondicional, pela dureza necessária e pelo imenso orgulho que sentem de mim. Por serem bem mais do que avós.

À Gilda, ao Bernardino, à Débora e ao Agnaldo, pelas incontáveis ajudas, pelo carinho – ainda que tímido – pela dedicação e por acreditarem tanto em mim, até mesmo quando nem eu mesma o faço.

Ao Junior, à Julia e ao Julio, por me permitirem saber o que é ser irmão, sem tê-los. Pelas brincadeiras, pelas brigas, pelo crescimento e pelas preocupações. Por terem me aproximado da forma mais pura do amor.

À Vi, pela companhia diária durante quatro anos. Pelo crescimento, pela amizade, pelo carinho, pelo amor e pela entrega. Pela cumplicidade e pela saudade que eu já sinto, apesar da certeza de que aqui não há finitude. Pelas conversas infinitas, risadas de alegria, pela divisão e pela soma. Por dividir comigo o amor por aquilo que fazemos. Por completar a metade.

À Ná, pela amizade e amor. Por ser tão parecida comigo, por dividir vícios e por alegrar meus dias. Pelos bons momentos, pelas risadas infinitas, por ter se feito especial tão rapidamente, por fazer parte das minhas certezas e por constituir essa minha nova família. Pela felicidade de dividir tantos anos especiais comigo e por saber que esses serão apenas os primeiros.

À Bia, por concluir o quinteto. Por ter chegado atrasada e não ter perdido nada. Pela amizade sincera, pelo amor, pelas brincadeiras não entendidas. Pelas confissões, conselhos e pela preocupação. Por achar que eu gostava de Jack Jonhson, por ser tão especial e constituir parte daquilo que há de mais importante para mim.

À Ká, pela amizade, pelo entendimento, pela saudade que eu sinto. Pelo carinho, pela delicadeza, pela certeza de que a distância física é mero detalhe diante do amor. Pela troca de olhares e pela sutileza em todos os momentos, por dividir pensamentos, experiências e todo o resto.

Ao Savim, por ter chegado como agregado e ter se transformado em bem mais que isso. Por ser meu amigo querido, pelos bons momentos e por ter demonstrado ser alguém tão

especial. Por toda simpatia, pelo bom humor e por ser uma daquelas pessoas que todo mundo quer perto.

Ao Fê, por ter sido o primeiro agregado e por ser muito mais. Pela amizade, pelo carinho, pela força e pela fé. Por acreditar, pelos momentos de alegria e por estar disposto a sempre dividir o que pesa. Por ser tão especial e por ser um verdadeiro amigo.

Ao Fred, por me enlouquecer, acima de tudo. Pelos momentos de incerteza, pela saudade constante, pela ausência e pela contradição. Por me ensinar, ainda que sem saber, muitas e muitas coisas que levarei para sempre, por escrever, por ter aparecido exatamente no primeiro dia de vida nova e por ter permanecido. Por fazer parte do que julgo mais importante e por ser uma constante. Por me apresentar autores, livros, filmes e séries pelos quais me apaixonei e por ser o meu amor. Por ser, sempre.

À minha querida amiga Má, por constituir meu grupo, pelas conversas, pela troca, pelos inúmeros trabalhos ao longo desses quatro anos. Pelo crescimento, pelo apoio, por todos os conselhos e por nunca ter deixado de estar ao meu lado. Pelo que ainda virá e por ter ocupado seu lugar.

À Ju, por demonstrar que diferenças aproximam. Pelos longos trabalhos, pela pipoca e por ter se transformado em uma amiga especial. Pela paciência e pelas conversas esclarecedoras ou inquietantes.

Aos meus amigos Bruno, Abner e Tati. Pela amizade, pela compreensão e por terem estado comigo sempre.

À Rô, Nat Macedo, Lívia, Carol, Dani, Fer, Nat Bisio, Tetê, Isa, Marina e Carla por fazerem parte, cada uma a sua maneira, desses anos. Por terem feito a diferença.

A todos os meus colegas de sala que, cada um a seu tempo e maneira, se fizeram especiais. Por já serem a minha mais saudosa lembrança.

À Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, pelo incentivo, pelo apoio, pelo carinho e pela dedicação. Pelas correções, sugestões e por ter me ensinado muito do que levarei comigo. Por me apresentar Al Berto e pela poesia.

A todos os professores que passaram pela minha vida e que deixaram suas marcas, obrigada por terem acendido meu amor pela profissão e aberto meus olhos para algo tão belo.

À Literatura, por dar à minha vida muito mais caminhos.

Ao Al Berto, pela melancolia.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

(...) Mas a poesia deste momento inunda minha vida inteira.

(Carlos Drummond de Andrade, 1930)

no exíguo espaço do corpo ou da casa
tentas perpetuar a forma dos brinquedos acesos
por um misterioso cordel de poeira luminosa

sabes como é falso o tempo das imagens
dos gestos inacabados que te evocam o rosto
perdido no confuso sémen dos sonhos

e ao anoitecer adquires nome de ilha ou de vulcão
deixas viver sobre a pele uma criança de lume
e na fria lava da noite ensinas ao corpo
a paciência o amor o abandono das palavras
o silêncio
e a difícil arte da melancolia

(Al Berto, 1989, p.541)

RESUMO

Este trabalho monográfico tem por objetivo apontar a presença de procedimentos técnicos, formais e elementos temáticos típicos da estética simbolista/decadentista na poesia lírica de Al Berto (1948-1997), utilizando como ferramenta a comparação com a obra de Camilo Pessanha (1867-1926). Para tanto, realizamos a análise do *corpus*, constituído por três poemas de Pessanha, retirados do livro que reúne sua obra: *Clepsidra*, “Caminho I”, “Caminho II” e “[Depois das bodas de oiro]”; e por três poemas de Al Berto, retirados do livro *O Medo*, que também reúne a obra deste poeta: “Os dias sem ninguém - 4”, “Doze moradas de silêncio – I” e “[no exíguo espaço do corpo ou da casa]”.

Verificou-se, por meio da comparação dos resultados obtidos na análise dos poemas, que há, de fato, semelhanças e, obviamente, algumas diferenças entre ambos. Além foi possível detectar que Al Berto, um poeta contemporâneo, resgata inúmeros traços da estética decadente, da qual Camilo Pessanha é um dos maiores representantes.

Palavras – chave: decadentismo; simbolismo; Al Berto; Camilo Pessanha; poesia portuguesa.

ABSTRACT

This monograph aims contribute to point out the presence of technical procedures, formal and thematic elements, typical of the Symbolist/Decadentism aesthetic in lyric poetry of Al Berto (1948-1997), using the Camilo Pessanha's (1867-1926) work as tool to comparison. To achieve this goal, we analyze the corpus selected for research, consisting of three Pessanha's poems taken from the book that brings together his work, *Clepsidra*, "Caminho I", "Caminho II" e "[Depois das bodas de oiro]", and three poems of Al Berto, taken from the book *O Medo*, which is the combination of his work too: "Os dias sem ninguém - 4", "Doze moradas de silêncio - I" and "[no exíguo espaço do corpo ou da casa]".

Through the comparison between the analysis of the poems from Al Berto and Camilo Pessanha it was found resemblances, in fact, - and obviously some differences - between both. Furthermore, it was verified that Al Berto, a contemporary poet, rescues numerous traits of the decadent aesthetic, whose Camilo Pessanha is one of the greatest representatives.

Keywords: Decadenstism; Symbolism; Al Berto; Camilo Pessanha; Portuguese Poetry.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

V. Verso

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DECADENTISMO/ SIMBOLISMO	14
2. CAMILO PESSANHA: O POETA DA SUGESTÃO	27
2.1. DOR E ANGÚSTIA EXISTENCIAL.....	30
3. AL BERTO: MEDO, MELANCOLIA E DECADENTISMO	37
3.1. O QUE SE ESCONDE POR TRÁS DO MEDO.....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS	47

INTRODUÇÃO

As raízes do movimento literário simbolista, no final do século XIX, embaralham-se com uma tendência de natureza mais cultural, definida como certo mal-estar diante do vazio de sentido do mundo e de um sentimento generalizado de decadência da civilização burguesa. Como diz Anna Balakian (1985, p. 20), “toda poesia, desde o começo do movimento romântico, apossou-se do terreno da mística como uma espécie de substituto para a religião”. Herdeiros desta tendência mística, os poetas simbolistas buscavam configurar um universo de correspondências entre o plano das realidades materiais com o infinito.

Os textos poéticos de Al Berto, um dos poetas mais instigantes da produção contemporânea, apresentam significativo diálogo com obras de vários poetas de diferentes períodos e com outras formas de linguagem artística, principalmente a pintura, a fotografia e o cinema. A poética de Al Berto fundamenta-se em vestígios herdados de muitas tradições líricas, entre elas o Simbolismo/Decadentismo, estética que esteve em evidência nos últimos anos do século XIX, tendo contribuído para o surgimento do Modernismo. Para entender a presença de traços desta estética na lírica albertiana, este trabalho propôs um estudo comparado entre a sua obra e a do poeta Camilo Pessanha, expoente máximo da poesia simbolista e decadentista em Portugal.

Especificamente, um dos principais objetivos deste trabalho foi apontar a presença de procedimentos técnicos, formais e elementos temáticos típicos da estética simbolista/decadentista na poesia lírica de Al Berto, utilizando como ferramenta a comparação com a obra de Pessanha. Além disso, procuramos elaborar uma comparação dos resultados obtidos na análise a fim de interpretar a especificidade da estética decadentista em cada poeta, apontando também as possíveis semelhanças entre ambos.

Os materiais utilizados para fundamentar a pesquisa são as obras poéticas de Al Berto e de Camilo Pessanha; textos que compõem a fortuna crítica dos dois poetas; textos específicos sobre linguagem poética; manuais de análise de textos poéticos, com especial destaque para as estratégias analíticas definidas por Antonio Candido, focalizadas principalmente no livro *O estudo analítico do poema*; textos específicos sobre Simbolismo e Decadentismo, além de livros de História Literária, que focalizam estes movimentos em Portugal, como o do grande especialista no movimento simbolista, José Carlos Seabra Pereira. O trabalho pautou-se no fichamento, na leitura e no debate com a orientadora de textos pertencentes à bibliografia básica do projeto. Paralelamente à focalização dos textos teóricos e

críticos, foi realizada a análise e interpretação do *corpus*, a fim de levantar subsídios para o estudo comparado entre as duas obras poéticas.

Para viabilizar a realização daquilo que propusemos, selecionamos um *corpus* composto por seis poemas, sendo três de cada poeta: “Caminho I”, “Caminho II” e [Depois das bodas de ouro], de Pessanha e “Os dias sem ninguém”, “Doze moradas de silêncio I” e [no exíguo espaço do corpo ou da casa], de Al Berto, todos eles analisados, comentados e comparados em capítulos distintos.

Tomando por eixo da análise comparativa a caracterização da arte simbolista-decadentista, a conclusão do trabalho apontará aspectos relevantes no modo como a poesia de Al Berto dialoga com o imaginário da poesia de Pessanha.

Este trabalho monográfico foi dividido em três capítulos: o primeiro comenta aspectos essenciais da estética decadentista/simbolista, evidenciando o que dizem alguns críticos acerca desse movimento e as convergências ou divergências de ideias entre alguns deles. Além disso, neste capítulo procuramos delinear as raízes do movimento, importantes para a compreensão de suas principais características e para o estudo de seus maiores representantes em Portugal. Estendemos esta reflexão a certos aspectos do movimento em outros países, focalizando principalmente os Manifestos, buscando apontar algo que muitas vezes é esquecido: que Decadentismo e Simbolismo possuem manifestos distintos, embora semelhantes em alguns pontos.

O segundo capítulo apresenta o poeta Camilo Pessanha. Contém informações de sua vida e, principalmente, de sua obra como tradutor e, sobretudo, como poeta. Evidenciamos, neste momento, os traços principais da poética de Pessanha, mormente aqueles que se referem ao Decadentismo e ao Simbolismo, buscando enfatizar o que se considera principal em sua obra. Além disso, descrevemos um pouco daquilo que poetas e críticos disseram a seu respeito. Há um subcapítulo constituído pelos três poemas de Pessanha previamente selecionados, juntamente com a análise e comentários referentes a cada um deles.

O terceiro capítulo apresenta a mesma estrutura do anterior. Nele apresentamos o poeta Al Berto, discutindo sobre sua vida e obra, bem como o momento histórico-literário no qual ele se inseriu. No subcapítulo, apresentamos os três poemas de Al Berto, seguidos por suas análises.

Finalmente, nas Considerações Finais, realizamos uma comparação entre os resultados obtidos nas análises e interpretações do *corpus*.

1. DECADENTISMO/SIMBOLISMO

No fim do século XIX, os malefícios provenientes da Revolução Industrial, somados à dúvida em relação à eficácia dos métodos científicos para desvendar o real, acabaram por determinar a crise que já estava latente. O homem se vê abandonado num mundo regido por forças às quais ele não tem acesso e isto o leva à descrença e ao desalento. Ao mesmo tempo, a competição e o caráter mutável das modas provocam a sensação de que nada permanece, de que tudo se esgota no tempo, de que “todo fenômeno é uma constelação passageira e única, uma onda fugitiva do rio, no qual nele ninguém se banha duas vezes” (GOMES, 1985, p. 12).

Por seu turno, reagindo contra o espírito de conquista, contra a azáfama burguesa, e assumindo a crise em toda sua extensão, o artista da época despreza o querer, a vontade e adota procedimento passivo e indiferente frente à vida. Os melhores exemplos disso são as torres de marfim, o hermetismo de certas obras, que recusam a realidade social do momento e enveredam pelo exótico oriental ou por reminiscências arcaicas e/ou míticas. Além disso, o artista de fim de século, conhecido como decadente, nesta fuga do real, introduz atitude fundamentalmente artificial frente à existência. O decadente é um ser refinado, de gostos excêntricos, cujos melhores representantes são Dês Esseintes, de *A Rebours* de Huysmans, que despreza o dia e a ação e cultiva sensações extravagantes, o Axel, do romance de mesmo nome de Villiers de l'Isle Adam, que se recusa a realizar o que quer que fosse, em nome de um ideal inatingível, o Dorian Gray, de Oscar Wilde, cuja destruição moral se dá através de estranhos refinamentos, o Harry Young, “O Homem das Fontes” de Antônio Patrício, que idealiza abstrusas sintonias d'água e, tardiamente, o von Aschembach, de *Morte em Veneza* de Thomas Mann, que se apaixonada pela decadente Veneza, o oposto de sua alma apolínea. (GOMES, 1985, p. 12-13)

Este “mal-estar de cultura” acaba gerando duas tendências diretamente relacionadas entre si. Uma delas é mais propriamente existencial e ficou conhecida como Decadentismo e outra mais especificamente literária, denominada de Simbolismo.

Desde o final do século XIX, os termos *Decadentismo* e *Simbolismo* têm sido empregados de modo confuso e até equivocado.

É importante que se faça a distinção entre “Decadentismo” e “Simbolismo”, embora se reconheça a relação íntima entre os dois movimentos, que se sobrepuseram no tempo, e a semelhança no surgimento e desenvolvimento de ambos. De acordo com as palavras de Seabra Pereira (1975, p. 4), o Decadentismo foi, sobretudo, um estado de sensibilidade cristalizado em mensagem artística e o Simbolismo, uma doutrina sistematizável.

Os conceitos de Decadentismo e Simbolismo que Seabra Pereira apresenta são inspirados em um ponto de vista que predomina na crítica francesa, rejeitando “a tentação,

pertinaz nessa mesma crítica, de subsumir o Decadentismo no Simbolismo, reduzindo aquele a medíocre e confusa fase do segundo” (SEABRA PEREIRA, 1975, p. 4).

A crítica italiana assume posição particular, pois defende que o termo “Decadentismo” se alarga e representa realidades histórico-literárias bem mais extensas. “Na generalidade, a crítica italiana compreende por Decadentismo todo o período que, sendo de certo modo parte inseparável do todo romântico, vai desde a reacção contra a poética carducciana e contra o verismo até às fronteiras da literatura novecentista ante-guerra” (SEABRA PEREIRA, 1975, p. 4).

A ampliação do conceito de ‘Decadentismo’, por parte da crítica italiana, não se conforma com a lassidão destes limites. E desaparece a especificidade do Decadentismo, enquanto sistema estético-literário, quando um estudioso como Francesco Flora (num trabalho notável sob outros aspectos) no-lo apresenta como atitude civilizacional ou forma de cultura, vivida por toda Europa, de manifestações chocantemente variadas ou mesmo contrastantes e de âmbito cronológico desmedido em extremo (quase um século!). (SEABRA PEREIRA, 1975, p. 8)

O Decadentismo foi mais do que uma forma de arte, foi, antes, uma maneira de os sentimentos e espíritos reagirem diante da vida e, de acordo com Seabra Pereira, deve-se levar em consideração também que essa reacção se caracterizou, sobretudo, pela vivência de um esteticismo deformador de personalidades.

[...] quando por 1885 os simbolistas se encontram a si mesmos para além das indefinições decadentistas e se lançam na autêntica revolução poética, o Decadentismo, assim superado, não morreu: para além do seu prolongamento na obra daqueles que não franqueiam o espaço (maior ou menor) que ainda os separava do Simbolismo – Verlaine, Laforgue, Rodenbach, Jean Lorrain, etc. -, encontra seguidores epigonais e afirma-se em novas manifestações. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.10)

Em 1886 surge o jornal *Le Décadent*, dirigido por Anatole Baju e, também, a revista *La Décadence*, sob a direcção de Émile-Georges Raymond. O jornal dirigido por Baju é, posteriormente, transformado em revista, e é alvo de interesse. Tal interesse gera ataques da crítica, bem como a união de diversos autores, que produzem muitos escritos, de naturezas distintas e valor muito heterogêneos.

Uma observação cuidadosa deste *Décadisme* (denominação propugnada por Baju) revela que só aparentemente ele pode surgir como movimento senhor de individualidade estética e faz reduzi-lo às dimensões de uma segunda vaga de decadentistas, herdeira dos íntimos sobressaltos e inibições da

geração anterior e exploradora, por vezes inábil, das suas conquistas. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.11).

Segundo Edmund Wilson, no fim do século XIX o mundo do Romantismo havia sido reduzido, mas a maneira de expressão do Naturalismo passou a parecer, aos poetas, inadequada para exteriorizar o que eles sentiam. Então,

a Literatura desloca-se outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética. E esta segunda reação, no final do século, esta contraparte da reação romântica em fins do século anterior, ficou conhecida em França por Simbolismo. (WILSON, 1967, p.15).

Wilson, em seu famoso livro *O Castelo de Axel*, aborda os autores que levaram o Romantismo adiante e que se tornaram os principais precursores do Simbolismo. Um desses nomes foi o escritor francês Gérard de Nerval, que tinha ataques de insânia e confundia suas fantasias com a realidade exterior.

Entretanto, profeta ainda mais importante do Simbolismo foi Edgar Allan Poe. De modo geral, era verdade que, em meados do século, os escritores românticos nos Estados Unidos – Poe, Hawthorne, Melville Whitman e mesmo Emerson – estavam, por razões que seria interessante determinar, progredindo na direção do Simbolismo; e um dos acontecimentos de primordial importância no início da História do Movimento Simbolista foi a descoberta de Poe por Baudelaire. (WILSON, 1967, p.16).

De acordo com a concepção de Wilson, as primeiras escrituras do Movimento Simbolista são os textos críticos de Poe, que corrigiam e criticavam a extravagância dos românticos. Ainda havia algo em comum entre a poesia de Poe e a poesia romântica, entretanto, ao cultivar determinados pontos do Romantismo foi que o poeta ajudou a transformá-lo em algo diferente. Tal como predicara Poe, o principal objetivo do Simbolismo seria aproximar-se da indefinição da música.

Para Álvaro Cardoso Gomes o movimento simbolista tem início por volta de 1857, com a publicação de *As Flores do Mal*, de Baudelaire. Em contrapartida, Anna Balakian diz ser surpreendente que o texto “Correspondências” tenha sido apontado pelos poetas posteriores como origem do simbolismo, já que todo o livro de Baudelaire evidencia influências de Swedenborg, mais visíveis ainda neste soneto. Balakian, Wilson e outros críticos consideram Baudelaire precursor e centro irradiador de praticamente todas as correntes importantes de poesia do final do século XIX: o Parnasianismo, o Decadentismo e o Simbolismo.

“Indubitavelmente, Baudelaire é uma fonte do movimento simbolista, mas sua influência se baseia em muito mais do que o uso da terminologia de Swedenborg em um soneto isolado e na sua reiteração ao descrever os poetas românticos franceses”. (BALAKIAN, 1967, p.30).

Para Baudelaire o poeta é um tradutor, um decifrador dos símbolos divinos e, além disso, ele aceita as correspondências entre os mundos divino e natural. Então, os símbolos, para o poeta, estão muito próximos de alegorias.

A personificação da mente por meio de manifestações da natureza, que ocorre em Baudelaire é, na verdade, a linguagem do futuro simbolismo. “Ela está em um nível que é um tanto óbvio e ainda muito próximo da alegoria para ser de fato considerado Simbolismo, mas coloca a direção estética que o movimento simbolista tomará”, assegura Balakian (1967, p.35).

Baudelaire não é, de fato, um simbolista; entretanto, fornece combustível essencial para o desenvolvimento do simbolismo. O poeta influencia, ainda, o simbolismo no que diz respeito ao arquétipo do poeta “decadente”. Ele teria sido o último a promover propositalmente este tipo. Entretanto, o próprio Baudelaire considerava-se muito mais um dândi do que um decadente.

Depois de Baudelaire, o que se torna uma das principais características do que era chamado “decadente” é a obsessão com o abismo. “O flerte com a morte, sugerido por Baudelaire, e sua representação em imagens literárias, será explorado pelos simbolistas à medida que assumem cada vez mais o caráter de ‘decadentes’ e exploram os domínios plutônicos do mórbido e letal” (BALAKIAN, 1967, p.45).

O Movimento Simbolista violou as regras da métrica francesa que os românticos haviam mantido e desejava cortar de vez a clareza e a lógica da tradição clássica francesa, nutrindo-se de muitas fontes estrangeiras, tais como alemãs, flamengas, gregas modernas e inglesas.

Encontramos, em boa parte dos escritores simbolistas, uma configuração platônica da visão de mundo: duas realidades distintas se sobrepõem, sendo uma a material, considerada como anúncio simbólico da segunda; e outra a espiritual, que é plena.

Um dos maiores objetivos do Simbolismo era insinuar realidades e seres. De acordo com sua doutrina não é possível expressar claramente tudo aquilo que pensamos e sentimos, já que a cada momento essas sensações são diferentes. Portanto, é necessário que haja uma linguagem especial para expressar as sensações, e esta linguagem deve utilizar os símbolos para criar imagens, em vez de apresentá-las de modo direto no texto.

Os procedimentos simbolistas, tais como a busca do vazio e/ou do Nada, a impessoalidade e o controle das emoções deram à poesia simbolista um caráter hermético, misterioso, difícil de ser entendido. A lírica simbolista, portanto, era de certo modo inacessível e esse fato é justificável pelos fatores expostos, mas também pode ser relacionado com o contexto sócio-econômico da época.

Se viviam os poetas num momento de aguda crise, em que as coisas eram submetidas às leis da oferta e da procura, o poeta, sabiamente, dá as costas à mercantilização crescente dos objetos, recusando-se a fazer do poema uma mercadoria. Fechado em sua torre de marfim, o poeta decadente tenta recuperar imagens arquetípicas, estados paradisíacos inocentes e o nada, encontradiços nos abismos mais profundos do 'eu', ou nas reminiscências afetas à coletividade. Nada melhor, portanto, do que se utilizar de uma linguagem sensorial e alógica – a mais sedutora metáfora da consciência primitiva, intuitivamente relacionada com a Natureza. (GOMES, 1985, p. 24).

O Simbolismo, pelo menos inicialmente, ficou restrito à França. Mas estava destinado, com o passar do tempo, a espalhar-se por todo o mundo ocidental e ter seus princípios aplicados em tão grande escala, como jamais imaginariam seus fundadores. Nos últimos anos do século XIX e primeiros anos do século XX, o Simbolismo sai dos limites da escola simbolista francesa e passa a ser um movimento europeu, estendendo-se às Américas e ao Japão.

Os símbolos utilizados pelos simbolistas dividiam-se em três categorias, como os símbolos naturais, os míticos e aqueles que desencadeavam a fusão do concreto com o abstrato,

sugerem, com diferentes graus de intensidade, o desejo de fugir, não *para* uma nova morada, mas *para longe* de um lugar que é desagradável ao espírito poético. Os elementos da água sugerem desejos de purificação. As terras estéreis são como o alívio da fútil produtividade; são, ao mesmo tempo, os espelhos do estado desolador da alma do poeta. É difícil determinar em que grau o símbolo representa a condição interior do escritor ou em que extensão é um meio de fugir de sua aversão subjetiva ao mundo natural. De fato, quando mais difícil determinar, melhor é o uso do símbolo e muito menos pode ser confundido com a alegoria simples. (BALAKIAN, 1967, p.85).

Para Anna Balakian foi Mallarmé, que criou de fato a imagem intocável do Simbolismo; ele representou o papel do padre secular e do mistificador verbal, representando, assim, os dois ramos da escola simbolista. Ele é, mais do que ninguém, responsável pelo

surgimento do simbolismo, embora tenha passado ele mesmo essa honra a Verlaine. O poeta é mais velho em relação à geração simbolista do que Rimbaud, entretanto, esteve relacionado aos poetas mais jovens e simpatizava com eles. Do mesmo modo, Álvaro Cardoso Gomes diz que o verdadeiro mentor intelectual do Simbolismo foi exatamente Mallarmé e sua maior preocupação era com a essência das coisas, com o que é oculto. Para ele, “a poesia é a expressão, por meio da linguagem humana, restituída ao seu ritmo essencial, do misterioso sentido dos aspectos da existência: dá autenticidade à nossa permanência na terra e constitui a única tarefa espiritual”, Segundo Mallarmé, o segredo está em sugerir, o que se consegue por meio do adequado e perfeito uso do símbolo. A ruptura com a tradição, imposta pelo Simbolismo, não foi nada mais que um desejo de retorno à pureza inicial, com o poema libertando-se do que fosse supérfluo.

Os simbolistas procuraram, para fugir da realidade tediosa, o mesmo tipo de refúgio que Mallarmé apresentava ao demonstrar o paradoxo do símbolo esvaziado da sensualidade e sua infusão com a respiração da memória e dos sonhos. O poeta sugeria que a sensualidade interior, graças a sua intensidade, podia compensar o caráter fútil da experiência física. “Os versos de Mallarmé, nos quais a memória e o sonho aparecem poderosamente mais sensuais do que a experiência real, colocam-no mais em concordância com o simbolismo” (BALAKIAN, 1967, p.64).

Do contato com Mallarmé, os simbolistas tomaram para si a ideia de que a missão primeira do poeta é recapturar o sentido misterioso da existência.

Por causa do isolamento do poeta, Mallarmé assumiu uma posição inequívoca sobre este assunto, que transmitiu a seus seguidores. Ele sentiu que numa sociedade que não tem um lugar oficial para o poeta nem lhe dá a distinção que merece, o poeta não precisa se interessar por ela. O poeta tem o direito de se retirar do círculo de ação social, trabalhar em meios solitários ou resguardados, e de vez em quando mandar um poema – como se fosse um cartão de visita – para o mundo a fim de lembrar-lhe sua existência. A maior parte dos simbolistas adotou esta atitude e empenhou-se em criar um golfo entre eles e o público, aproximaram-se mais uns dos outros a fim de permanecerem mais afastados do mundo. A torre de marfim tornou-se, na verdade, uma realidade, um símbolo da posição do poeta, uma clara inversão da atitude de Victor Hugo ou Tennyson, que se achavam eloqüentes portavozes do povo, a voz da humanidade. (BALAKIAN, 1967, p.67)

De modo involuntário, Mallarmé demonstrava ser um “decadente”, no sentido simbolista da palavra, embora ele mesmo não gostasse do uso deste termo. Nas obras de Mallarmé esta “decadência” é evidente e projetada na inutilidade do pensamento que desaparecerá com a morte, na impossibilidade de fugir da sensação de temporalidade, na

aguda sensibilidade, na tendência a reduzir a vida à inação e ao sonho, no afastamento da corrente principal, no olhar enclausurado, no gesto hamletiano, na notação das flutuações dos caprichos humanos e foi ele quem deu o tom a essa “decadência” no fim do século XIX.

Simbolismo e Decadentismo não podem existir um sem o outro e Mallarmé demonstrou isso desde o início em seus escritos e em suas discussões. “Para Mallarmé, o simbolismo significa o oposto da representação, a sugestão o oposto da designação: o que é designado é finito, o que é sugerido é órfico, isto é, oracular, porque, como o oráculo, pode conter significados múltiplos. Segundo o poeta ‘deve haver sempre um enigma na poesia’” (BALAKIAN, 1967, p.68).

O que se nota, entretanto, é que de tudo que se fala sobre o simbolismo, três aspectos permanecem constantes: a ambiguidade da comunicação indireta, a associação com a música e, ainda, o espírito “decadente”. De acordo com Anna Balakian, a década de 1890 foi a época em que o simbolismo associou a técnica simbolista com o espírito “decadente” numa escala cosmopolita e universal. “De um lado a outro da Europa, sob a bandeira do simbolismo, a poesia se tornou uma *danse macabre*, em que a morte, a grande e formidável intrusa, espera na sombra misturar-se conosco e arranca sua máscara no momento menos esperado” (BALAKIAN, 1967, p.91).

“É facto que, durante o século XIX, e de modo crescente na sua segunda metade, a inteligência francesa (e a da Europa, em geral) se inclinou para uma visão pessimista da evolução histórica coetânea” (SEABRA PEREIRA, 1975, p.17).

A decadência foi anterior ao eclodir do movimento Decadentista, seja na França ou em outros países. Verifica-se que, nas épocas anteriores ao Decadentismo, é que as características negativas da decadência são estendidas à literatura. Durante o realismo, alguns críticos, pensadores e escritores franceses (assim como Eça de Queirós e outros em Portugal) viam no subjetivismo fantasista, na sentimentalidade, na verbosidade, de aspecto romântico, que eles consideravam como o enfraquecimento literário, não só sintoma ou imagem da decadência ambiente, mas, também, a verdadeira causa da degeneração dos tempos.

Ora, através de poetas e ficcionistas dessa época, perpetuam-se, no entanto, características dissonantes com os seus juízos e proposições de reformistas: metamorfoses do *mal du siècle*, formas requintadas de distorção da sexualidade (com a conseqüente atracção por SADE e *similes*), deleite na excitação ou prostração nervosa, etc. E progressivamente, pela consciencialização e gosto de tais propensões, a problemática literária da decadência vai adquirindo nova face, com Zola (!), os Goncourt, Gautier. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.18-19)

A passagem do sentido de Decadência para o Decadentismo teve como grande marco Charles Baudelaire, que sugere o uso do termo “decadência”. No entanto, foi por volta de 1880, que se tornou frequente e intencional o uso das denominações “decadência”, “decadente” e, em menor proporção, “decadentismo” e “decadentista”. A partir daí percebe-se que esses termos designam uma sensibilidade e uma temática predominante, uma nova forma de arte que é, por vezes, um módulo existencial.

Ao uso desses termos estava inerente a ambiguidade e multiplicidade de aplicações, que iam do sarcasmo ao pejorativo. Os autores que davam corpo a esse estilo não escapavam dessa ambiguidade e, ao assumirem para si esses termos, não entendiam que sua arte fosse decadente, mas que essa decadência era atribuída pela arte a toda sua circunstância histórica.

“O que parece caracterizar primariamente o Decadentismo é um estado de sensibilidade. Este é, em simultâneo, o próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta”. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.22-23). O homem decadentista é um ser aflito, circundado por uma realidade agitada, perturbadora e inquietante. De acordo com as palavras de Seabra Pereira, o que cada vez mais se acentua é um sentimento aflitivo de crise que, na década de oitenta, levará à ideia de “o fim dum mundo”.

O homem decadentista busca por um sentido que transcenda a desagregação que o cerca. Por este motivo, sente-se como parte de uma crise ainda mais penetrante, num verdadeiro drama espiritual de dimensão coletiva.

[...] a posição paradigmática do homem decadentista é a indecisão dolorosa do estar a meio caminho entre, de um lado, a satisfação positivista e agnóstica (que rejeita), o optimismo cientista e tecnicista (de que desiste, desiludido), a óptica naturalista (de que se sente saturado), e, de outro lado, a hesitante superação pelas filosofias idealistas, pelo espiritualismo renovado, pela fé religiosa. Peados na indefinição, os decadentistas sentem o apelo do Mistério, dão-lhe dimensão pessoal e cósmica, remetem para ele todo o acontecer e sentir. Todavia, não alcançam forças para o dilucidar: como Laforgue, sabem a existência do sobrerreal e sintonizam vibrantemente o seu chamamento, mas quedam-se, por fim, frustrados. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.25)

Essa tendência decadentista está de acordo com os influxos filosóficos dominantes, bem como a doutrina do Incognoscível, além de outros aspectos presentes na obra de filósofos como Spencer, Schopenhauer e Hartmann. “O pessimismo desgarrado que irrompe na arte decadentista reveste-se, portanto, de uma profundidade que ultrapassa qualquer motivação político-social de circunstância”. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.27).

A arte torturada e sua complicação formal devem ser interpretadas como expressão e, ao mesmo tempo, como tentativa de salvar o homem do Decadentismo deste drama espiritual do qual ele vive. O escritor decadentista sempre se inclinou a uma valorização da atitude de que rejeitar, em detrimento de uma opção por reconstruir. Facilmente, o artista decadentista conforma-se, desistindo de lutar. A lírica decadentista, assim como a narrativa, emerge, muitas vezes, de um esgotamento de ordem física e moral e, assim, expande-se no cansaço de um pensamento cético e de uma sensibilidade comovida.

Os decadentistas sentem atração pelo obscuro e pelos ares brumosos, dando preferência ao vago, em detrimento da precisão, preferida dos parnasianos e naturalistas. Desse modo, realizam uma estética da sugestão e propiciam uma visão onírica ou fantasmagórica da paisagem. “A rejeição decadentista do gosto de viver pode, porém, revestir – pensemos em Laforgue – uma radical intensidade, que obriga a rejeitar a evasão sonhadora: fica então a crueldade do humor de um espírito que não ri”. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.29).

Em Verlaine, Moréas e Laurent Tailhade percebemos a coexistência dessa angústia e prostração com vultos da vida religiosa. Essa presença religiosa representa a entrega superior do poeta, uma evasão ou compensação.

A insatisfação da imanência e do material, a vocação do Mistério e do Além encontram, por vezes, autêntica continuidade salvífica no sentimento religioso que atravessa a arte decadentista. Um real abandono cristão ao Divino (mesmo quando não expresso na prece vivencial de *Sagesse*) está, portanto, presente nos elementos religiosos que nela tomam constante lugar de relevo. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.30).

A religiosidade presente como tema ou elemento literário pode ser, ainda, derivação de desequilíbrio psico-nervoso ou como refinada fruição sensível.

[...] o sentimento religioso, embora não oculte as suas inclinações neo-católicas, rejeita geralmente a adesão a uma ortodoxia dogmática e eclesial, para se fundir com manifestações de ocultismo e de sado-satanismo ou permear-se do mais exacerbado sensualismo, muitas vezes erótico. Coerente consigo mesmo, e sugestionado por idênticas inclinações de movimentos precursores, o Decadentismo apaixona-se pelas ciências ocultas e aspira à exploração de vias esotéricas de comunicação com o Além. (SEABRA PEREIRA, 1975, p. 31-34).

O individualismo se caracteriza como marca indelével do escritor decadentista, que, de tão egoísta, precisa conhecer seu próprio mistério interior. A poesia decadentista debruça-se

sobre o Eu e desprende-se da perspectiva objetiva, refletindo as impressões do que é sentido. Essa nova literatura visava a traduzir o Eu total. O poeta decadentista logrou, algumas vezes, realizar tal aspiração de forma bela.

Na verdade, além de florescer então a poesia da ‘perda da identidade (depois de nuclear importância), torna-se evidente que o mundo interior dos decadentistas tem outra face a contrapor à melancolia e ao esvaimento, que pedem os sons minorados, a luz coada, o Outono e suas tardes, os poentes, etc.; o seu mundo interior é, com frequência, tempestuosamente marcado pela morbidez e pela nevropatia. Feridos por tudo o que os contorna, vivem da sua rejeição, mas perdem, na tensão da luta, o equilíbrio psíquico e nervoso”. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.34-35).

O homem decadentista procura todos os caminhos que levam à fruição de sensações requintadas, o que constitui uma forma de evasão para um ser em crise. No amor decadentista encontram-se o impulso de afastamento em relação à mulher e, ao mesmo tempo, uma incrível atração pela figura feminina. A mulher adquire um caráter sobrenatural, de onde provém o irresistível domínio que exerce sobre o homem. Ocorre, portanto, um processo de perenização e transformação da mulher fatal romântica.

Pelas vias paralelas ou convergentes da abulia, da nevropatia, da estesia sedenta de ineditismo, da contemplatividade esotérica, da bizarria diversiva de objectos ou actividades, das perversões sexuais – afirma-se o essencial da visão decadentista do Amor e da Mulher, enquanto reflexo de mais profundo drama espiritual: a perturbante compresença vital de ansiedade frenética (pelo que seja novo, mais pleno, infinito ou impossível) e de impotência reflectida. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.38)

Em suma, no Decadentismo o amor não é puro misticismo. A atitude amorosa decadentista resume-se em um *hedonismo contemplativo*. Convivem na pessoa da amante, representada pelo decadentismo, o exacerbamento e, ao mesmo tempo, valores místico-religiosos.

Esta representação amorosa é resultante da constituição histórica do homem decadentista, que vive penetrado pelo espírito da luxúria e, ao mesmo tempo, arrasta uma sensibilidade saturada, que clama por coisas estranhas que sejam excitantes, como a luxúria e a morte. Entretanto, nada disso o satisfaz.

Por outro lado, este amar tipicamente decadentista, de uma vibração mórbida que se exalta no espetáculo do sangue, este amar, sedento de possessão, completa-se com outro sentimento muito agudo da época, e, sob certos aspectos, seu reverso: a volúpia dolorista da precibilidade do ser amado,

que explica a presença da Morte como horizonte natural do Amor no Decadentismo. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.41)

O decadentismo abarca temas como as neuroses sexuais, sadismo erótico, homossexualidade, lesbianismo, androginia, permuta de sexo, incesto e outras excentricidades. Entretanto, é o androginismo, por vezes inseparável do narcisismo, que melhor expressa a particular tonalidade imposta ao drama espiritual do homem decadentista pelo seu individualismo extremo.

Junto com a depravação erótica, outro aspecto importante do decadentismo é o culto da artificialidade. De acordo com Seabra Pereira, a necessidade decadentista do viver artificializado pode apresentar-se como plena consciência da íntima depravação de que resulta e considerar-se um elemento da reconstrução satânica do mundo.

A poesia decadentista pode ser um grito ou uma paráfrase da dor e da alucinação sobre as faces decadentes do Eu e do mundo exterior, ou a representação da ânsia pelo Além ou, ainda, apenas agitação diante do viver tenebroso e sem razão.

A meio caminho entre a assunção teórica e a adesão implícita está, no Decadentismo, o alinhamento pelos princípios da arte pela arte. Assim, encontramos – ligada ao já estudado desengano quanto às possibilidades de a ciência promover um progresso integral da pessoa humana, e à revolta contra a materialização e mecanização a que a mesma ciência e a técnica vinham reduzindo a vida; ligada ao protesto contra o menosprezo de que eram vítimas os valores da espiritualidade e da sensibilidade humanas – a distinção radical entre beleza e utilidade, entre arte e acção pragmática. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.49).

A contribuição formal do Decadentismo é importante, pois distingue linguagem poética da linguagem rigorosamente estruturada do pensamento discursivo e representativo. Os decadentistas tinham algo novo a dizer e, por isso, precisavam criar um novo modo de expressão que, antes de qualquer coisa, implicava a preocupação de recriar a linguagem poética.

Era a exigência de, pela exploração da palavra nas suas mais fugidias virtualidades de sentido e eufonia, a elevar acima da expressividade empobrecida da língua da comunicação quotidiana ou da exposição abstrata e conceitual. É o sinal que Mallarmé há-de exprimir lapidarmente e que todo o Simbolismo prosseguirá. (SEABRA PEREIRA, 1975, p. 53).

Os simbolistas conseguiram chegar a uma clara definição da atitude poética. Já os decadentistas não. Por isso, sentiram a necessidade de rejeitar a luminosidade racional e o objetivismo da poesia parnasiana, assim como a preocupação mimética do realismo e a

eloquência dos românticos. “É, pois, com os decadentistas, e em particular com Verlaine, que se afirma a estética do indeciso, do vago, do indefinido”. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.54)

Intensificam-se no Decadentismo o uso de sinestesia, o gosto pelo neologismo e arcaísmo, o alargamento e variabilidade extrema do vocabulário, a busca da plurissignificação analógica das palavras e a construção elíptica. Mas a poesia também inicia uma renovada e limitada aproximação com a música. “A preocupação de musicalidade expressiva do ritmo e dos sons, tantas vezes conducente a maravilhas poéticas, assumiu tal importância no seio da poesia decadentista e, em linha direta, no Simbolismo [...]”. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.56).

Os decadentistas abusam dos versos que desprezam as convenções até então respeitadas. A maior inovação, proposta por Verlaine, foi a do alexandrino liberado e de sua forma sob construção ternária.

O cansaço da rima vivido pelas decadentistas, radicaliza-se na maior parte dos simbolistas e era, na realidade, uma reação antiparnasiana. De acordo com as palavras de Seabra Pereira, a rima, se não deve desaparecer totalmente, há-de renunciar à riqueza e à precisão chocantes, tornar-se um retorno de assonâncias; se assim não for, ela servirá à eloquência e à ênfase retórica, mas não à musicalidade que é o cerne da poesia. Os decadentistas utilizam bastante o *enjambement* e o esbatimento das tônicas.

Igual tendência para a subversão das normas consagradas se verifica em relação à estrofe regular e aos poemas de forma fixa. Estes estão longe de desaparecer; porém, sobretudo na poesia de Verlaine e ainda mais na de Jules Laforgue, as construções vigentes são sujeitas a frequentes deformações. (SEABRA PEREIRA, 1975, p.58).

A partir de 1880 os termos relacionados ao simbolismo começaram a aparecer, sendo considerados pela crítica como equivalentes aos termos relacionados ao decadentismo. Em 1885, Jean Moréas escreve o artigo “Os decadentes” e, no final texto faz uma reivindicação aos “simbolistas”, Em 1886 Moréas escreve o manifesto “O simbolismo”.

Embora Simbolismo e Decadentismo tenham muitos aspetos em comum, como já vimos, é necessário lembrar que os manifestos decadentistas diferem dos manifestos simbolistas, embora tenham muito em comum.

No livro de Gilberto Mendonça Teles, no qual se reúnem os Manifestos simbolista e decadente, o crítico evidencia o fato de que Simbolismo e Decadentismo são duas tendências distintas, ainda que próximas. De acordo com ele, as raízes do Simbolismo confundiram-se com as do movimento decadentista que predominava por volta de 1880. Entretanto, cada

grupo funda sua própria revista e elabora os próprios manifestos, distinguindo Decadentismo de Simbolismo.

Em abril de 1886, Anatole Baju, sob a influência de Verlaine, funda o jornal *Le décadent littéraire et artistique*, publicando na primeira página o seu manifesto decadente: *Aos leitores*. Podem-se perceber, neste texto, algumas ideias que vão ser levadas ao extremo pelos futuristas e dadaístas, uma vez que o movimento decadentista desapareceria três anos depois, absorvido pelo Simbolismo, com o qual, como já se disse, foi inicialmente confundido.

Alguns meses depois, em setembro de 1886, Jean Moréas publica em *Le Figaro* o seu manifesto simbolista intitulado *O Simbolismo*, primeiro de uma série de manifestos que aparecem posteriormente durante a “Belle époque”. Esse texto é famoso por ter conceituado o símbolo de acordo com a conhecida fórmula: “revestir a Ideia de uma forma sensível”.

Moréas trata neste texto do conceito de evolução em literatura e história literária, do surgimento do Simbolismo, das raízes e características do movimento e características da prosa realista. O caráter idealista e simbólico do movimento é o que se fundamenta no texto de Moréas.

Em Portugal, há três tendências que marcam o Fim-de-Século artístico: o Decadentismo, o Impressionismo e o Simbolismo, tendências que surgem como oposição ao Realismo e à sua intervenção social. “Organizam-se pequenos grupos que em revistas de curta duração defendem que a poesia exige rigor e imaginação. Daí a poesia formal e muito elaborada de Eugênio de Castro, próxima dos parnasianos, que introduz o Simbolismo nas letras portuguesas.” (ELZENGA, 2009, p.17).

Em Portugal o Decadentismo, a neurose e a angústia dos finais do século XIX, não só pode-se associar à influência da cultura francesa, mas também a certas situações políticas e socioeconômicas, como por exemplo o Ultimatum inglês.

O Simbolismo em Portugal, assinala uma ruptura com a continuidade literária e uma adaptação a outras formas mais evoluídas, nomeadamente francesas. Nesse sentido contribuíram as vivências parisienses de escritores como Xavier de Carvalho, António Nobre, Eugênio de Castro, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros.

São as revistas *Insubmissos* e *Boémia Nova*, de 1889, ambas de Coimbra, que introduzem experiências rítmicas e inovações estilísticas, divulgando os escritores franceses. .

O Decadentismo-Simbolismo surge em Portugal com vinte sonetos, que D. João de Castro publica na Revista de Portugal, em 1891, e com Eugênio de Castro e os seus livros *Oaristos* (1890), *Horas* (1891) e *Silva e Interlúdio* (1894). (ELZENGA, 2009, p.17).

Os idealistas experimentaram criar um clima de profundo pessimismo, valendo-se de novos acentos rítmicos, versos livres, imagens delirantes, vocabulários eruditos e motivos exóticos.

Os simbolistas cultivaram o esteticismo, permitindo assim certas experiências verbais, como precursoras de Camilo Pessanha e de Mário de Sá-Carneiro, cujas linguagens se assemelham.

Assim Camilo Pessanha exerceria, mais tarde, uma profunda influência nos poetas modernistas, em particular Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

Em 1890, estando em plena crise as ideias da Geração de 70, torna-se artificial falar da Geração de 90 como um grupo de escritores mais ligados ao neogarrettismo (ou à lição de Garrett mal entendida: o regresso ao tradicionalismo, ao nacionalismo, ao folclorismo, no sentido mais restrito e obscurantista). A criação de uma linguagem nova, decadentista, impressionista, simbólica, baseada essencialmente na imagem visual e sonora, criando os seus próprios referentes, influenciou também o Modernismo. Também com Camilo Pessanha a variedade rítmica associa-se ao ritmo da consciência e da sensibilidade numa poesia hesitante e fluida, que traduz sensações de tristeza e insegurança. Por um lado o Simbolismo revela um estado de espírito, sugerindo o objecto através de símbolos não explicitados e através de uma imagística obscura. Por outro lado, busca-se uma equivalência entre poesia e música, dada pela fusão de imagens, processos estes em que são verdadeiros mestres os poetas franceses, de Baudelaire a Mallarmé, sem esquecer o mais inovador de todos eles, Rimbaud. O símbolo estabelece o nexo entre o mundo físico e o mundo moral. Procuram-se as analogias universais, em domínios obscuros como o sonho, o nada, a morte, a inspiração. O poeta afirma-se “decadente”, e refugia-se num universo imaginário, construindo uma filosofia do nada, do desespero e do ceticismo. Pessanha, numa das últimas cartas que escreveu, fala da sua “anemia mental”, da sua “pobre alma, — há tantos anos morta...”. (ELZENGA, 2009, p. 25)

2. CAMILO PESSANHA: O POETA DA SUGESTÃO

O poeta Camilo de Almeida Pessanha - uma das figuras mais notáveis da passagem do século XIX para o XX na literatura portuguesa - nasceu no ano de 1867, em Coimbra. Seu pai era estudante de Direito e sua mãe trabalhava como doméstica em sua casa; Pessanha apenas é reconhecido pelo pai em 1884, mesmo ano em que efetuara sua matrícula na Universidade de Coimbra, para cursar Direito. Seus estudos passaram por momentos difíceis, em decorrência de problemas financeiros e de saúde.

Já formado, Pessanha passou a viver, em 1893, em Macau, na China, para lecionar no Liceu, onde fora aprovado em concurso. Os cinco primeiros anos em que viveu em Macau, são, no que diz respeito à escrita de poesia, os anos mais produtivos de Pessanha, já que de seus poemas conhecidos hoje em dia, grande parte foram escritos neste local. Nos anos seguintes o poeta vive entre a China e Portugal, para onde vai quando tira licença em decorrência de sua precária saúde. No ano de 1926, em Macau, falece Camilo Pessanha.

A figura de Pessanha, um dos maiores intérpretes do Simbolismo europeu, situa-se no quadro histórico-cultural de uma Europa em fins do século XIX, na qual um sentimento de incômodo, inquietação e até de revolta disseminava-se, em decorrência da tomada de consciência de um estado irreversível de decadência social e cultural. Deve-se enfatizar que o Decadentismo, antes de ser atitude artística, foi existencial, em virtude da qual o homem recusava o positivismo, a tecnologia imperante, o materialismo, o racionalismo, as convenções sociais e, no campo literário, a vulgaridade do Naturalismo ou o artificioso requinte dos Parnasianos.

De acordo com Spaggiari (1982, p. 07-08):

Ao 'mal du siècle' romântico sucede o homem em crise do final de Oitocentos, consciente da sua fragilidade e fraqueza, incapaz de aceitar a realidade e de conquistar um equilíbrio interior. O progresso da ciência destruiu grande parte dos antigos valores, sobretudo morais e religiosos, deixando o homem ainda mais só diante das angustiosas perguntas sobre o significado da existência, o objectivo da vida, as origens e os limites do universo. O homem debruça-se sobre o abismo do ignoto, sentindo o fascínio do mistério e do desconhecido, exaltando – por contraste com o racionalismo científico — as suas faculdades irracionais e sensitivas. Procura subtrair-se ao determinismo que guia cegamente a vida do universo; mas, desiludido e frustrado, descobre na morte e no aniquilamento a única possibilidade de libertação.

O Simbolismo, transformando-a em estética, transferiu para o plano literário a visão do mundo própria do Decadentismo. A poesia passa a ter, então, a função de decifrar o mistério do universo e, para traduzir as correspondências entre homem e universo, o simbolista deve sugerir e não descrever a realidade. É assim que nasce o símbolo para aludir aos sentimentos e sensações. Pessanha adere às temáticas decadentistas e se faz um representante exemplar do Simbolismo.

As imagens construídas sobre o caráter de Pessanha são confusas, tanto em Portugal quanto em Macau. Em terras portuguesas ele era visto como figura misteriosa, um gênio que

não tinha sua obra publicada. Em Macau sua imagem era complexa e contraditória, como nos diz Paulo Franchetti:

alguns descreviam-no como jurista brilhante, professor excepcional, patriota apaixonado e orador imbatível; outros, como um desregrado, incapaz de resistir à concupiscência oriental, por de mais achinesado para poder manter-se dignamente como funcionário colonial ou professor. (FRANCHETTI, 1954, p. 13).

Muito do que se falou a seu respeito é especulação. Trata-se de escritos de pessoas que nutriam por ele uma espécie de desavença e proliferaram ideias equivocadas a seu respeito, Tudo que diz respeito à biografia do poeta é “controverso, incerto e lacunar”, conclui o crítico Paulo Franchetti (2009, p.174).

De acordo com Franchetti, os textos literários de Pessanha podem

dividir-se em quatro conjuntos, todos de dimensão reduzida. Em primeiro lugar, temos os poemas. Em segundo, os textos de prosa ficcional, que são poucos. Em terceiro, os artigos de prosa reflexiva, de temática variada. Finalmente, as traduções de poemas ou ditados chineses. A esses, juntam-se ainda as correspondências e os textos derivados de sua atividade burocrática em Macau. (FRANCHETTI, 1954, p. 51).

As traduções realizadas por Pessanha foram volumosas, mas se perderam, sendo que restam apenas poucos textos que ainda não foram, de fato e profundamente, estudados. Os poemas escolhidos pelo poeta para serem traduzidos eram produções menos conhecidas do público e de poetas pouco consagrados, o que demonstra que, ao contrário do que indica alguns críticos, Pessanha conhecia bastante a língua chinesa, a ponto de escolher textos nunca antes traduzidos ou comentados.

Alguns poetas, dentre eles Fernando Pessoa, Mario de Sá-Carneiro e Eugênio de Andrade, demonstraram estima pela obra de Pessanha. Pessoa declara que, para ele, os versos do poeta eram “fonte contínua de exaltação estética”. O fundador do Modernismo em Portugal classifica Pessanha como um dos três mestres da poesia nos séculos XIX e XX, juntamente com Antero de Quental e Cesário Verde.

Embora seja um poeta de extrema importância, Pessanha não é autor de uma obra vasta, assim como não é vasta sua fortuna crítica. O poeta ainda é pouco conhecido no Brasil e ainda não existem muitos estudos acerca de sua obra ou vida, entretanto, em Portugal, é considerado por muitos como o maior representante da poesia simbolista/decadentista no país e, além disso, foi ele quem antecipou o princípio modernista da fragmentação.

Pessanha praticou uma poética da sugestão - como propôs Mallarmé – e evitava nomear os objetos direta e imediatamente, valendo-se dos símbolos para sugerir sensações e sentimentos. Segundo Álvaro Cardoso Gomes, esta capacidade sugestiva é um dos traços característicos do Simbolismo, juntamente com a musicalidade de expressão e o idealismo de origem platônica.

O simbolista parte em busca do que não conhece, do que se oculta, daquilo que constitui a essência das coisas, desprezando o aparente, o visível, o óbvio. Concebendo o mundo assim, o poeta descarta a ideia de que os objetos do real tenham sentido em si. Estes não passam de símbolos da Divindade, do mundo espiritual, Senti assim, cabe ao homem decifrá-los para desvendar o mistério do Universo. E é isto que faz Camilo Pessanha, o poeta da sugestão.

2.1. DOR E ANGÚSTIA EXISTENCIAL

Nesta seção, apresenta-se a análise e a interpretação de três poemas de Camilo Pessanha, com o objetivo de apontar os principais traços do Simbolismo/Decadentismo presentes em sua obra.

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 05
Do peito afugentar bem rudemente,
Devendo, ao desmaiar sobre o poente,
Cobrir-me o coração dum véu escuro!...

Porque a dor, esta falta d' harmonia, 10
Toda a luz desganhada 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.

Como já se disse anteriormente, os poemas de Pessanha foram retirados do livro *Clepsidra*, que reúne sua obra. *Clepsidra* é uma palavra grega e

define-se como relógio de água, de origem egípcia ou chinesa, composto de recipientes sobrepostos em que o superior deixa escorrer a água lentamente para o inferior por um conduto comprido com algumas pequenas aberturas. Era usado para assinalar o tempo concedido aos oradores, vindo a designar também o próprio tempo marcado pela água da clepsidra. (SANTOS, 2007, p. 25)

“A escolha deste símbolo para título do seu livro de poemas entende-se pelo que encerra de enigmático e sibilino, de acordo com a estética que Camilo Pessanha professa e que se opõe ao discursivo, ao biográfico” (RODRIGUES, 1970, p. 86, Apud SANTOS, 2007, p. 25). *Clepsidra* é um trabalho singular que tematiza os grandes problemas universais do homem, tais como o fluir inexorável do tempo, a fragilidade do ser humano e o caráter breve da vida.

Três poemas de Pessanha, encadeados e numerados, foram intitulados por João de Castro Osório como *Caminho*, cujos dois primeiros analisaremos neste trabalho.

No primeiro dos três poemas figuram duas constantes da poesia de Pessanha: a preocupação com o tempo e a dor existencial. O poema *Caminho – I* tem sua forma ainda presa aos moldes clássicos, fato perceptível pela estrutura de soneto, pelos versos decassílabos, pelo sistema de rimas que o poeta segue, com rimas intercaladas nos quartetos e interpoladas nos tercetos.

Essa forma clássica, construída de maneira harmônica - todos os versos são decassílabos heróicos – além de construir um poema no qual a musicalidade se faz presente, cria uma oposição entre forma e conteúdo. Ao mesmo tempo em que se percebe extrema harmonia formal construída por Pessanha, a temática desconstrói essa uniformidade, à medida que o eu lírico, ao descrever a dor sofrida, refere-se a ela como a total falta de harmonia.

Neste poema há um caminhar virtual, metafórico. Ele remete, ao olhar em frente, ao espaço que deve ser percorrido para ir de um lugar ao outro, ao que pode vir, em termos de uma estrada, uma via ou uma rua, entre outros termos. O caminho representa a própria vida, o percurso dos dias, envolvido por sensações e sentimentos vários.

Valendo-se da forma clássica, como o soneto, Pessanha, nos dois quartetos, descreve uma dor existencial de cunho particular. Em outras palavras, o eu-lírico descreve seu drama existencial, que perpassa o caminho de sua vida, incluindo passado, presente e futuro. Neste soneto a dor é vista de modo paradoxal: como algo a ser eliminado e, ao mesmo tempo, como

o ideal a ser buscado. Posteriormente, nos dois tercetos, o poeta amplia esse sentimento ao descrever a dor como uma falta de harmonia, embora necessária aos corações humanos, demonstrando que o sofrimento do eu-lírico é recorrente no percurso de outras vidas.

As rimas construídas pelo poeta, em sua maioria do tipo pobre, contribuem para a evidenciação da temática do poema. Percebe-se, ao longo dos versos, um eu-lírico sofrido, tomado por uma dor de cunho existencial, que não é desencadeada por nenhum motivo palpável, como a morte, o amor não correspondido ou a perda. Na primeira estrofe *doente e presente* constituem uma rima, contribuindo para a ideia de que o momento atual da vida do eu-lírico, embora seja passível de saudade, é um momento sofrido, no qual sua alma encontra-se doente, assolada pela dor sugerida no poema. Em relação a sua própria trajetória, o eu-lírico menciona que tem sonhos cruéis, que ele mantém em sua alma. Entretanto, o sentimento deste ser é o receio, que o faz caminhar com medo pelo estreito caminho que o levará ao futuro. Percebe-se que, ao mesmo tempo em que se refere ao medo, o poema também sinaliza a presença de certo saudosismo. A trajetória a ser percorrida até o futuro faz o poeta sentir saudade do presente, que logo poderá se transformar em passado, à medida que o caminho tiver sido completamente percorrido. O grande receio do eu-lírico, na realidade, é em relação ao futuro, que é algo insondável, enquanto que o presente é palpável, embora doloroso.

Prematuro/futuro, ainda no primeiro quarteto, embora se contraponham em relação ao significado, os dois termos revelam que as angústias desse ser existem em todos os momentos. O medo é antecipado, mesmo aquele que se relaciona ao futuro, ao incerto, ao que é apenas mistério, insondável.

Portanto, na primeira estrofe o eu-lírico descreve sua angústia em relação ao caminho que deve percorrer e se declara um sonhador, embora viva num momento de dor e medo, do qual, apesar de tudo, já sente saudade.

No segundo quarteto, os termos *procuro* e *escuro* constituem uma rima que nos permite depreender que, embora procure livrar-se da dor, o escuro, o enigmático, o sofrimento são a grande resposta a que chega o eu-lírico. A descrição de sentimentos prossegue e percebe-se que o saudosismo refere-se ao presente e à dor que permeia o momento. Dor esta que se agrava com o anoitecer, como se percebe nos seguintes versos: “Devendo, ao desmaiar sobre o poente”/ “Cobrir-me o coração dum véu escuro!...” (v. 7 e 8). O mesmo véu que cobre a noite cobre seu coração e o torna sombrio, tomado pela dor, pelas incertezas e pelo medo.

No primeiro terceto, ainda falando sobre a dor, o eu-lírico a compara com a falta de harmonia, a qual se pode entender como um desconcerto, uma inadaptação ao mundo, à sociedade e a si mesmo. Além disso, a dor é a luz desregrada que ilumina as almas, a luz que

ora é forte, ora é fraca, mas sem a qual ninguém pode sobreviver: “Sem ela o coração é quase nada”/ “Um sol onde expirasse a madrugada”/ “Porque é só madrugada quando chora” (v. 12, 13 e 14). Sem a luz e, conseqüentemente, privado da dor, que gera a luz, o coração é quase nada. Por fim, nos tercetos *agora e chora* constituem outra rima, demonstrando, mais uma vez, o sofrimento associado ao tempo presente. Em suma, percebe-se no poema palavras que se relacionam, sugerindo a ideia de que tanto o caminho que está sendo percorrido, quanto a mudança de tempo vivida pelo sujeito não modificam o sentimento pessimista de dor e solidão, que é parte constituinte do caminho e do próprio ser.

No v. sete há uma metáfora construída pela expressão *desmaiar sobre o poente* que sugere o sono ou o momento de adormecer. Além de sugerir a identificação do *caminho* com a vida, as imagens do poema aponta outras trajetórias semânticas, como a que sugere o caminho como aquele que transforma dia em noite, sol em escuridão. Já as imagens da escuridão e da madrugada, presentes no poema, aparecem como símbolos que dizem respeito à solidão, à dor e ao medo.

Percebe-se, claramente, a presença de características do simbolismo/decadentismo na elaboração do poema, que não explicita o que seja esse caminho, que não é direto, mas que cria imagens para que se possa pensar na vida como essa trajetória e no medo como sentimento propulsor desse eu-lírico. Desse modo, o futuro é mostrado como um enigma, um mistério, algo a ser desvendado, exatamente como sugeriam os simbolistas no trabalho com a linguagem poética. O medo, a alma dolorida, a solidão e escuridão que a dor causa na alma humana são sentimentos de decadência do ser, que chega a preferir a dor a decifrar o enigma a ele imposto.

Caminho – 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! 05
Paraste a repousar, eu descansei...
Na venda em que poisaste, onde poisei,
Bebemos cada um do mesmo vinho.

É no monte escabroso, solitário. 10
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.

Assim como *Caminho – I*, o poema *Caminho – II* é ainda preso às formas clássicas, constituindo-se como um soneto, com todos os versos decassílabos heróicos, exceto um. O quinto verso do soneto configura, com maior clareza, o significado: “É longe, é muito longe, há muito espinho!” A repetição do advérbio *longe* aumenta o sofrimento sugerido pela presença de *muito espinho*. A presença de um ditongo decrescente confunde o leitor, que pode lê-lo, num primeiro momento como um verso maior que os demais, o que aumenta a sugestão de um lugar muito longe e repleto de sofrimento.

Enquanto que o poema “Caminho – I” transmite a experiência de um caminho metafórico, pelas imagens que sugerem o percurso da vida, no soneto “Caminho – II”, o caminho parece referir-se a uma realidade concreta, embora também possa ser pensado, em sentido metafórico, como a própria vida. O eu-lírico dirige-se a um *tu*, seu companheiro de viagem, com quem ele se encontra no caminho, que tanto pode referir-se à vida quanto ao percurso real que o eu-lírico está a desenvolver.

As rimas constituídas ao longo do poema acentuam e contribuem para o entendimento de sua temática, evidenciando, muitas vezes, o quanto o caminho e a dor estão imbricados um no outro. Nos dois quartetos percebe-se o uso de três substantivos e um adjetivo constituindo uma rima: *caminho*, *espinho* e *vinho* e *sozinho*. Fica, pois, evidente que o caminho é perpassado por solidão, dificuldades – sugeridas pelo termo *espinho* – das quais o eu-lírico e o *tu* compartilham, assim como compartilham o mesmo vinho e o mesmo pranto.

Além disso, no primeiro terceto, *solitário* e *calvário* constituem uma rima rica, uma vez que o primeiro vocábulo é um adjetivo e o segundo um substantivo, que nos permite vislumbrar a solidão e a dificuldade, os percalços que o ser enfrenta em seu caminho. O poeta compara o caminho até mesmo ao calvário ou a um martírio.

À semelhança do primeiro poema, neste segundo pode-se perceber a mesma alusão à dor existencial sentida pelo eu-lírico, assim como à solidão e às dificuldades pelas quais ele precisa passar durante seu caminhar. Entretanto, em *Caminho – II*, o eu-lírico dirige-se, como já se disse, a um *tu*, seu companheiro de viagem: “- Bom dia, companheiro – te saudei,” (v. 3), que segue com ele a partir do momento do encontro, o que confere ao poema certa dramaticidade.

O eu-lírico, ao descrever o momento em que se dá o encontro entre os dois, apresenta-se como alguém perdido, que, enquanto caminhante, nem mesmo sabe o que procura, o que espera: “Encontraste-me um dia no caminho/ Em procura de quê, nem eu o sei” (v. 1 e 2).

Então, a caminhada cantada no poema, realizada pelo eu-lírico e seu companheiro, pode ser pensada, também, como a vida que, mais uma vez, é tortuosa, repleta de dificuldades, incertezas e sentimentos de decadência do ser em relação a sua própria existência. O que se quer alcançar, embora desconhecido, encontra-se longe deles, tão longe que ambos necessitam realizar uma pausa na caminhada, a fim de descansarem.

Percebe-se, além disso, que todas as questões sentimentais descritas pelo eu-lírico acerca de seu sofrimento, sua dor, sua solidão, também estão presentes no caminho daquele *tu*, com quem compartilha seu destino. Ambos em estado de comunhão, percorrendo o mesmo caminho, são tomados pelos mesmos sentimentos e enfrentam os mesmos obstáculos: “Bebemos cada um do mesmo vinho.”/ “E o vinho em que choraste era comum.”/ “Tivemos que beber do mesmo pranto” (v. 8, 13, 14). Identidade e comunhão criam um clima especial, já que os dois partilham a mesma jornada, o mesmo repouso, a mesma venda, o mesmo vinho e o mesmo pranto. Esse clima só parece se romper no v. 12 quando o eu-lírico menciona “a dor de cada um”.

Outro ponto relevante neste poema é o fato de existirem aqui alguns sintagmas vinculados a conotações religiosas cristãs: espinho, vinho, monte escabroso, calvário e pranto que, na maioria dos casos, vem como indicação de dificuldades enfrentadas no caminho deste sujeito, que percorre sua *via- crucis*, enfrentando sofrimentos quase sobre-humanos.

Os símbolos supracitados funcionam como intensificadores do sofrimento que o eu-lírico busca sugerir, já que ele se apropria de imagens que remetem ao ápice da dor para descrever o trajeto que percorre.

Além do uso dos símbolos, o que quer que seja almejado pelo eu-lírico é algo ainda velado, escuso, misterioso (v. 2: “Em procura de quê, nem eu o sei.”), o que é muito comum na estética simbolista/decadente. Ademais, os dois caminhantes são seres decadentes, que cultivam sentimentos de dor e medo em relação ao próprio existir.

[Depois das bodas de oiro]

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

Temo de regressar... 05
E mata-me a saudade...
- Mas de me recordar
Não sei que dor me invade.

Nem quero prosseguir,
Trilhar novos caminhos, 10
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

[*Depois das bodas de ouro*] é um poema cujos versos são hexassílabos. Evidencia-se, no poema, um contraste entre dois momentos: um passado talvez festivo, luminoso, e um presente funesto ou, como define o próprio eu-lírico, “enoitecido”.

Além disso, a voz poética mostra-se indecisa diante de três caminhos: “temo de regressar”/ “E mata-me a saudade”, “Nem quero prosseguir,”/ “Trilhar novos caminhos”, “Nem ficar...e morrer...”. O eu-lírico mostra-se dividido entre regressar ao passado, prosseguir em busca de novos caminhos ou permanecer no lugar onde se encontra. Portanto, percebe-se que o poeta vive um dilema temporal e espacial, tomado por incertezas.

Os primeiros versos das três últimas estrofes do poema, ao serem aproximados, resumem o sentimento de paralisia do sujeito: “Temo de regressar...”/ “Nem quero prosseguir,”/ “Nem ficar... e morrer...” (v. 5, 9, 13).

A meta que o eu-lírico busca alcançar é indefinida e traz uma imagem vaga. Não se sabe se o que ele busca e para onde deseja ir podem fazer cessar a dor e a tristeza que o incomodam.

Assim como em outros poemas de Pessanha, em [*Depois das bodas de ouro*] a escuridão, o anoitecer, a própria noite, aparecem como símbolos da dor, da tristeza e da saudade. O eu-lírico menciona que sua própria vida encontra-se “enoitecida” (“Não sei que mal agoiro”/ “Me enoiteceu a vida...” – v. 3, 4), por algo que nem ele mesmo sabe, embora sugira que a causa poderia ser um mal agouro, um mal presságio. Ao que parece, depois desse momento, a vida passa a ser ocupada pela dor existencial, que paralisa o eu poemático a ponto de deixá-lo indeciso entre seguir em frente, regressar ou permanecer.

Assim como no soneto *Caminho – II*, percebe-se aqui a presença do termo *espinho*, símbolo do sofrimento. Os pés doloridos e roxos simbolizam, por sua vez, o cansaço e a dor diante da possibilidade de prosseguir. O “eu” aparece, aqui, fragmentado, totalmente dividido

entre três polos. Passado, presente e futuro interconectam-se, como três momentos difíceis, nos quais o ser decadente vive em desconcerto, em desarmonia com seus sentimentos e com sua existência.

O saudosismo daquele passado possivelmente alegre causa já dor no eu-lírico que, embora queira regressar, teme o caminho de volta. Entretanto, ele não se sente satisfeito e capaz de seguir em frente. A imagem dos pés roxos e doloridos é uma metáfora que, mais uma vez, remete à dor e ao cansaço. Para completar, o poeta também não quer permanecer, ficar estático, esperando pela morte. Portanto, o que se percebe é um impasse entre sensações, que prolongam a dor pelo tempo e pelo espaço, acompanhando o poeta, assim como o acompanha a dúvida.

3. AL BERTO: MEDO, MELANCOLIA E DECADENTISMO

O segundo poeta a ser analisado neste trabalho é Al Berto, pseudônimo de Alberto Raposo Pidwell Tavares, o poeta luso nascido em Coimbra, no ano de 1948 e morto em 1997, em Lisboa.

Al Berto é de uma família da alta burguesia, que o enviou para Bruxelas para que ele frequentasse o curso de artes na *École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels*. O poeta conclui o curso e posteriormente decide abandonar a pintura e dedicar-se exclusivamente à escrita. É no ano de 1974 que Al Berto volta para Portugal e, então, escreve seu primeiro livro completamente em língua portuguesa: *À procura do vento num jardim d'agosto*, um livro híbrido que mescla poesia e prosa.

Al Berto é responsável por introduzir em Portugal a chamada literatura *queer*, que foi um movimento forte nos Estados Unidos e na Europa e que abordava, direta ou indiretamente, temas como a homossexualidade e a arte erótica.

Nesse momento, nas décadas de 60 e 70, Portugal havia passado pela Revolução dos Cravos, que trouxe ao país, depois de mais de 40 anos de ditadura, a liberdade. No campo artístico, a liberdade também era retomada, ocorrendo significativo rompimento com a tradição.

Concomitantemente, emergia nos Estados Unidos o movimento da *contracultura*, da cultura alternativa e marginal, assim como o movimento *Hippie* e rebelião estudantil na França, em 1968. Tais acontecimentos influenciaram a literatura e a cultura portuguesa. Os

portugueses buscavam a liberdade de expressão. Livres da censura, muitos artistas trabalhavam com novos temas e promoviam experiências com a linguagem.

O que surgiu, portanto, depois da Revolução dos Cravos, foi a abertura cultural e política e, com ela, a possibilidade de escrever sobre temas relacionados com o erotismo, inclusive com o homoerotismo. É nesse contexto que emerge Al Berto, com sua poesia de cunho homossexual, que também enfatiza temas como o uso de drogas, o ambiente de hotéis e bares noturnos, por meio de um vocabulário pertencente ao contexto do submundo cultural. Desse modo, a obra de Al Berto faz surgir uma literatura *queer*, relacionada à contracultura e à liberdade de expressão adquirida naquele momento, imprimindo significativas marcas na literatura portuguesa do século XX.

A poesia de Al Berto é permeada pelo sentimento do medo, que se manifesta, principalmente, pelos três principais receios do sujeito poético albertiano: o medo do tempo, relacionado com as preocupações acerca da finitude da existência, do “agora”, do envelhecimento ou da morte; o medo da perda, que se relaciona com o amor e com as preocupações existências e, ainda, o medo de permanecer, relacionado com a paixão pelas viagens. O medo representado na poesia de Al Berto é consciente. O sujeito não ignora seus sentimentos de medo e conclui que a única maneira de vencê-los é por meio da escrita.

Os três poemas de Al Berto que integram o *corpus* deste trabalho foram retirados do livro *O medo*, uma antologia de sua produção de 1974 até 1986. A primeira edição de *O medo* é de 1987. Este livro tornou-se o mais importante de sua obra, verdadeiro testemunho artístico de Al Berto, ao qual eram adicionados, em edições seguintes, novos escritos seus, mesmo após sua morte. Além de poesia, o poeta escreveu prosa e teatro.

Al Berto vem ganhando a cada dia maior atenção da crítica e de pesquisadores. Seus textos poéticos dialogam com obras de vários poetas de diferentes períodos e com outras formas de linguagem artística, principalmente a pintura, a fotografia e o cinema. Ele fundamenta sua poética em vestígios herdados de muitas tradições líricas, entre elas o Simbolismo/Decadentismo, estética que esteve em evidência nos últimos anos do século XIX.

Embora seja um poeta contemporâneo, mergulhado em questões sociais e ideológicas muito diferentes das que configuravam o contexto histórico em que viveu Camilo Pessanha, a obra do poeta Al Berto apresenta uma série de elementos típicos do imaginário simbolista e decadentista, ainda que seja, muitas vezes, com objetivos e conotações diferentes.

O próprio título do livro de Al Berto permite vislumbrar aspectos instigantes do universo simbolista e decadente. Segundo Maria Rita Kehl (2007, p. 89), “o medo é uma das fontes da fantasia e da invenção, e grande parte dele provém das mesmas fontes do mistério e

do sagrado. O medo pode ser provocado pela percepção de nossa insignificância diante do universo, da fugacidade da vida, das vastas zonas sombrias de desconhecido”. Portanto, traços da poesia simbolista, que visava ao símbolo e ao implícito, à menção de sentimentos e não à pura descrição, podem ser percebidos em muitos momentos da obra albertiana, sobretudo se levarmos em consideração essa temática do medo. Como explica Maria Rita Kehl, o medo remete a sensações relacionadas ao mistério, recorrentes na estética simbolista.

3.1. O QUE SE ESCONDE POR TRÁS DO MEDO

Aqui serão desenvolvidas as análises e interpretações de três poemas selecionados do livro *O medo*, a fim de evidenciar de que modo o campo semântico deste termo relaciona-se com traços do Simbolismo/Decadentismos, para finalmente, compará-los com os mesmos tópicos analisados nos poemas de Pessanha.

Os dias sem ninguém - 4

dizem que a paixão o conheceu
mas hoje vive escondido nuns óculos escuros
senta-se no estremecer da noite enumera
o que lhe sobejou do adolescente rosto
turvo pela ligeira náusea da velhice 05

conhece a solidão de quem permanece acordado
quase sempre estendido ao lado do sono
presente o suave esvoaçar da idade
ergue-se para o espelho
que lhe devolve um sorriso tamanho do medo 10

dizem que vive na transparência do sonho
à beira-mar envelheceu vagarosamente
sem que nenhuma ternura nenhuma alegria
nenhum ofício cantante
o tenha convencido a permanecer entre os vivos 15

O poema *Os dias sem ninguém*, de autoria de Al Berto, não segue um esquema estabelecido de metro, nem de rimas, seguindo uma construção livre.

Já no v. 3 percebe-se o uso de uma metáfora: “senta-se no estremecer da noite”, que não é literalmente sentar na noite, mas, sim, sentir-se inseguro e melancólico com a chegada

da noite, que, geralmente, agrava os sentimentos de dor, saudade, medo. A figura da noite aparece como um símbolo que corresponde ao agravamento da dor e da tristeza do eu-lírico. O estreçamento da noite, na verdade, alude a uma sensação do poeta. O título do poema de Al Berto, *Os dias sem ninguém*, permite vislumbrar a temática da solidão, de certa tristeza e desolação que, no decorrer do poema, será, de fato, evidenciada.

O poema tem início com a ideia clara de que o sujeito lírico já foi tomado pelo amor e pela paixão, provavelmente em sua juventude, mas que o presente, no qual o poeta se esconde “nuns óculos escuros”, é solitário. O sujeito fecha-se em si mesmo, recolhe-se, esconde-se de sentimentos, de pessoas e até de si mesmo. Tomado por um sentimento de aniquilamento, tenta perceber o que ainda restou do jovem que fora, dos sonhos que tivera e do amor que vivera, enfim, do rosto adolescente que a velhice deixou turvo.

Esse ser, como ninguém, conhece a solidão, conhece a tristeza e a imersão em seus próprios sentimentos, como alguém que permanece acordado, consciente de sua posição enquanto pessoa.

Além do sentimento de solidão, o eu-lírico sente que o tempo passa, que a velhice se aproxima, que os dias correm, que a idade avança. Por isso, olha-se no espelho, que pode representar o olhar para si próprio, para seu interior, o refletir sobre a própria vida. Nesta sondagem, percebe que a resposta para sua busca é o medo, o guia de sua existência.

O eu-lírico aproxima-se da morte, uma vez que, mesmo em vida, não deseja permanecer entre os vivos. Na última estrofe percebe-se um ser que envelheceu pouco a pouco, consumido pela solidão, não tendo se permitido, em nenhum momento, viver um pouco de alegria ou de satisfação. Nenhuma ternura, nenhuma alegria, nada o fez querer, de fato, permanecer entre os vivos, permanecer vivo, além da solidão atroz que o possuía.

O medo, muito recorrente na poesia de Al Berto, é algo que remete, certamente, à poesia simbolista/decadentista, relacionando-se aos traços desta estética, visíveis no poema. O poeta, descrente de seus sentimentos e capacidade, entregue à solidão vivencia, em plena vida, a experiência da própria morte, como alguém que poderia ter desejos, sonhos, amores e amigos, porém os rejeita. Essa temática da morte, da solidão, da decadência remete à estética simbolista/decadentista.

Doze moradas de silêncio - 1

penso na morte
mas sei que continuarei vivo no epicentro das flores

no abdómen ensangüentado doutros-corpos-meus
na concha húmida de tua boca em cima dos números mágicos
anunciando o ciclo das águas e o estado do tempo 05

a memória dos dias resiste no olhar dum retrato
continuo só
e sinto o peso do sorriso que não me cabe no rosto
improviso um voo de alma sem rumo mas nada me consola

é imprevista a meteorologia das paixões 10
pássaros minerais afastam-se suspensos
vislumbro um corpo de chuva cintilando na areia

até que tudo se perde na sombra da noite... além
junto à salgada pele de longínquos ventos

“Os doze poemas de *Doze Moradas de Silêncio* (1978/79), exemplificam o incómodo provocado pela busca do dizer, marcado pela fractura de sintaxe, ou pela elipse, recursos que manifestam o silêncio e o vazio” (REIS, 2009, p. 37).

O silêncio que o habita, representa o espaço do incompreensível e, por isso, do indizível. No entanto este silêncio entra, por vezes, em contradição com a expressividade de alguns dos seus versos, onde a subjectividade, como força organizadora do poema, está presente de forma profunda e decisiva, plena de imagens violentas e simultaneamente mudas. (REIS, 2009, p.38).

Al Berto retrata neste poema algo recorrente em sua poética: identifica-se aqui o homem em desconcerto e o fiel retrato do desassossego e da solidão a que está subordinado o ser humano.

Num poema construído sob a forma livre, com a maioria dos versos longos, contando, alguns, com dezessete sílabas poéticas, há um verso que merece atenção: “continuo só” (v. 7). É um verso curto, com quatro sílabas poéticas, e que parece conter toda a mensagem deste poema. Embora saudosista e melancólico, o sentimento preponderante na vida do eu-lírico é a solidão. É só, que ele se vê; é só, que ele se sente, apesar do correr do tempo, apesar do passar dos dias.

O poema se inicia com a confissão do eu-lírico: “penso na morte” (v. 1), que traz um dos temas mais abordados na obra de Al Berto: a morte, mesmo que pensada como saída, como fuga para a realidade, por vezes sufocante. Embora exista esse pensamento sobre a morte como saída, há a autoconsciência de que ele continuará vivo, de que sua vida ainda será percebida no epicentro das flores; assim como “no abdómen ensangüentado doutros-corpos-

meus”/ “na concha húmida de tua boca em cima dos números mágicos” (v. 3, 4). Os números mágicos indicam o correr do tempo, são eles que numeram os dias, meses e anos, são os números que anunciam o ciclo da água – como deixa claro o eu-lírico – e da própria vida carregando esse ser para um novo tempo, mas no qual ele continua sozinho.

A segunda estrofe do poema traz a clara ideia da solidão e da inquietude que perpassam a vida desse eu-lírico, que se mostra infeliz e incapaz de buscar por algo que lhe sirva de consolo. Segundo ele, somente é possível lembrar os dias que já se foram, por meio de um retrato e, quando o eu-lírico revisita seu passado, ele apenas constata que continua só, assim como antes. Além disso, a alegria que gostaria de ter lhe é como um peso, como o retrato de tudo aquilo que deveria ser e não é. Embora busque algo que seja desconhecido, nada consola essa vida.

Percebe-se, mais uma vez, uma temática bastante decadente, de alguém em desconcerto com a própria vida, com o tempo e com o mundo. Há, aqui, alguém que reconhece sua posição e, de certa forma, aceita como se fosse um fardo viver de medo, solidão e dor.

Outro fator importante é a incerteza que se dá em relação aos sentimentos e à própria vida, culminando no desfecho do poema, no qual o eu-lírico menciona que, apesar de tudo, todas as coisas irão se perder na sombra da noite. Todas as lembranças, sentimentos, tentativas, sofrimento, solidão, tudo que diz respeito a sua vida findará juntamente com a noite. Outra vez percebe-se a noite como símbolo, no poema, da intensificação de tudo que vinha sendo descrito e, além disso, do fim de todas as coisas que desaparecem no momento em que a noite cai.

[no exíguo espaço do corpo ou da casa]

no exíguo espaço do corpo ou da casa
tentas perpetuar a forma dos brinquedos acesos
por um misterioso cordel de poeira luminosa

sabes como é falso o tempo das imagens
dos gestos inacabados que te evocam o rosto
perdido no confuso sémen dos sonhos 05

e ao anoitecer adquires nome de ilha ou de vulcão
deixas viver sobre a pele uma criança de lume
e na fria lava da noite ensinas ao corpo
a paciência o amor o abandono das palavras
o silêncio 10

e a difícil arte da melancolia

O terceiro poema de Al Berto a ser analisado trabalha um tema dos mais conhecidos na obra do autor: a melancolia que, para o eu-lírico, trata-se de uma “difícil arte”.

Tanto o espaço da casa como o espaço do próprio corpo são caracterizados como insuficientes, de pequena dimensão, o que sugere alguém cujos sentimentos estão presos, acumulados, cuja própria vida não tem espaço necessário, transbordando em sentimentos.

A poesia de Al Berto, mais uma vez, trabalha com as imagens que resgatam memórias, embora aqui esse tempo seja julgado como falso. Percebe-se um eu-lírico saudoso em relação a outro tempo, à juventude, saudoso em relação a si próprio, em outros momentos, e que desconfia das imagens, pois elas evocam um tempo falso, que não existe mais.

Novamente a noite aparece, mas neste poema o anoitecer traz uma conotação diversa: “e ao anoitecer adquires nome de ilha ou de vulcão” (v. 7). Pode-se perceber que a noite reaviva, acende o que já estava esquecido neste eu-lírico. Ao contrário do que ocorre em muitos poemas, neste, a noite aproxima o eu-lírico de sua própria vida, da luz, do fogo, daquilo que é vivo e o afasta das trevas, da escuridão.

Além disso, é só pela noite que se pode ensinar ao corpo “a paciência o amor o abandono das palavras”/ “o silêncio”/ “e a difícil arte da melancolia” (v. 10, 11, 12). Percebemos no v. 10 que os tópicos a serem ensinados seguem um ao outro, sem pontuação, representando uma sucessão de acontecimentos, com muita rapidez. Já no v. 11, ao contrário, o silêncio aparece isolado no verso, demonstrando quase que um apagamento que o termo sugere, remetendo à conotação do nada – ou quase nada – e, por fim, no último verso a melancolia, também única no v. 12, é considerada uma arte das mais difíceis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os poetas das últimas décadas do século XIX – sendo Pessanha um dos principais exemplos - foram fortemente marcados por características como o medo, a solidão, a dor de cunho existencial, a incerteza e figuram como sugestivos antecedentes a algumas essencialidades da poética de Al Berto.

Era constitutiva desta poesia a noção de que o fim do século marcava também um ciclo de declínio da raça humana. Em Al Berto, há passagens que remetem a esta marcação temporal: “combinara o encontro no limite deste século / onde nenhum homem dorme no limiar do dia” (p. 506) “já não me prendo a nada / mantenho-me suspenso neste fim de século” (p. 543) e “estou doente no milênio que finda” (p.486)”. (SASAKI, 2012).

Um dos temas recorrentes na literatura do fim do século, o medo é marcante na poética de Al Berto:

(...) por que “O Medo”?; dito de outra maneira: por que, na contramão do convencional “poesia reunida”, “toda poesia”, o poeta escolhe como selo de sua obra poética tal título? Isto parece alertar que, independente da perspectiva sob a qual se quer ler este autor, o medo é elemento incontornável. (SASAKI, 2012)

É evidente a relevância da temática do medo na poética de Al Berto. Ele é, de fato, e como já mencionara Sasaki, um elemento incontornável. Pode-se perceber, por meio das análises, que o medo, esse sentimento que perpassa a obra poética de Al Berto, também aparece e se destaca nos poemas de Camilo Pessanha, constituindo um importante ponto de aproximação entre os dois.

Principalmente nos dois primeiros poemas analisados, de Pessanha, *Caminho I* e *Caminho II*, aparece a sugestão do medo que o eu-lírico sente, relacionado à própria vida, aos sentimentos e ao que pode ocorrer durante a caminhada que o levará ao futuro. O próprio futuro – incerto, desconhecido, insondável -, sobretudo no primeiro poema, é a causa do medo que o eu-lírico expressa.

O trecho já citado do ensaio de Maria Rita Kehl, intitulado *Elogio do medo*, vai ser reiterado, aqui, para que se possa compreender melhor a presença desse sentimento na poética dos poetas estudados. Sobre o medo, Kehl menciona:

Quero lembrar que o medo é uma das fontes da fantasia e da invenção, e que grande parte dele provém das mesmas fontes do mistério e do sagrado. O medo pode ser provocado pela percepção de nossa insignificância diante do universo, da fugacidade da vida, das vastas zonas sombrias do desconhecido. (Kehl, 2007, p. 89).

Ora, se uma das fontes do medo é o mistério, nada mais enigmático que o futuro, zona máxima do desconhecido na vida de um ser humano. É desse enigma que se origina o sentimento do medo e, além disso, pensando-se na estética decadentista, da percepção do ser em relação à efemeridade da vida - já que o homem decadente tem consciência de sua condição enquanto pessoa - e de sua pequenez, enquanto humano, em relação ao universo.

A morte e o medo em relação a ela também se apresentam na poética de Pessanha e Al Berto. Sobre o medo da morte Kehl revela o seguinte: “O medo da morte, que é sempre medo do desconhecido, ocupa grande parte de nossa capacidade de simbolização na esperança de dominar aquilo que, mais cedo ou mais tarde, nos aniquilará” (KEHL, 2007, p. 90). Portanto, sentir medo da morte é, na verdade, como sentir medo do futuro: é temer o desconhecido e, por meio do medo, simbolizar a esperança de ainda dominar aquilo que, de fato, findará com a existência.

Em Al Berto, o medo expõe um sentimento trágico da vida, de alguém tomado por um pessimismo fatalista e por uma visão negativa da própria existência, culminando em certo desânimo e apatia, que configuram algumas das importantes características reconhecidas como pertencentes à estética decadentista.

É necessário, porém, ressaltar uma estratégia discursiva que difere Al Berto dos decadentistas:

enquanto nestes, consoante a uma poética de investimento na metáfora e no símbolo, a expressão se dava de forma mais oblíqua - especialmente em Pessanha; naquele, existe uma ponte comunicacional mais clara e, portanto, menos centrada na espessura discursiva do poema [...] (SASAKI, 2012).

A mesma fixação pela ruína, que está imbuída de um pessimismo fatalista serve de fundo para a obra de Pessanha e de Al Berto. Dois dos poemas analisados, um de cada poeta, expressa bem essa temática que os aproxima: “[Depois das bodas de ouro]”, de Pessanha e “Os dias sem ninguém”, de Al Berto. Os dois poemas revelam um eu-lírico em queda, em ruína, que considera sua própria existência negativa. No primeiro poema o eu-lírico se diz enoitecido por um mal agoiro, considera que seu destino o tenha entristecido, arruinado, transformando suas possibilidades em pó. Al Berto, do mesmo modo, no poema supracitado,

constrói também um eu-lírico arruinado, sem perspectivas e que vive escondido em si mesmo, nutrindo sua própria solidão, “escondido nuns óculos escuros”.

A noite é o momento propício para o surgimento (ou agravamento) do medo e aparece repetidamente nos poemas selecionados, por meio de imagens que dizem respeito à escuridão, a sentimentos e estados sombrios da alma e que, finalmente, remetem à tristeza, melancolia, solidão e à decadência, recorrentes tanto na obra de Pessanha quanto na de Al Berto.

Com relação à forma dos poemas analisados, Pessanha e Al Berto diferenciam-se: o primeiro mantém-se preso às formas clássicas, enquanto que o segundo constrói seus poemas sob uma forma livre. O primeiro poema de Pessanha analisado neste trabalho, *Caminho – I*, é um soneto, com todos os versos decassílabos heróicos, isto é, com a tônica na sexta e na décima sílabas poéticas; o segundo poema analisado, *Caminho – II*, é também um soneto, com os versos decassílabos heróicos; o último poema analisado, [Depois das bodas de oiro], também tem uma forma fixa, com versos vazados em seis sílabas poéticas.

Já os três poemas de Al Berto aqui analisados são constituídos por uma forma livre: o primeiro poema, *Os dias sem ninguém – 4*, tem o número de sílabas poéticas variando de sete a catorze; o segundo poema, *Doze moradas de silêncio – I*, também tem o número de sílabas poéticas irregular, variando de quatro a dezoito; o mesmo ocorre no último poema de Al Berto, [no exíguo espaço do corpo ou da casa], cujas sílabas poéticas variam de três a dezessete.

Embora seja um poeta contemporâneo, mergulhado em questões sociais e ideológicas muito diferentes das que configuravam o contexto histórico em que viveu Camilo Pessanha, a obra do poeta Al Berto, reunida pelo autor em 1987, no livro intitulado *O medo*, apresenta, como se procurou demonstrar, uma série de elementos típicos do imaginário simbolista e decadentista.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, F. P. **O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- BAJU, A. Manifesto decadente. In TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro.** Petrópolis: Vozes, 1972. p. 33-36.
- BALAKIAN, A. **O simbolismo.** São Paulo: Perspectiva, 1967. (Stylus, 5)
- BERTO, Al. **O medo.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- CALINESCU, Matei. **Five faces of modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism.** Durham: Duke University Press, 1987
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema.** 4. ed. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CERQUEIRA-GUIMARÃES, G. **Al Berto à procura do vento no jardim d'agosto.** Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, UFMG, 2005.
- COELHO, E. P. A poesia portuguesa contemporânea. In _____. **A noite do mundo.** Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988.
- CORTEZ, Clarice Zamonaro, RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária; abordagens históricas e tendências contemporâneas.** 2.ed. ver. e aum. Maringá: Ed UEM, 2005. p. 19-29.
- CRUZ, G. **A poesia portuguesa hoje.** 2.ed. corr. e aum. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- ELZENGA, J. G. **Clepsidra, de Camilo Pessanha e o movimento do Decadentismo e Simbolismo em Portugal.** Utrecht, 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e cultura da Europa Ocidental). Universidade de Utrecht.
- FERREIRA, J. **História da literatura portuguesa.** 2.ed. Porto: Domingos Barreira, [s.d.].
- FERREIRA, J. **A questão do pré-modernismo na literatura portuguesa.** Brasília: UNB, 1996.
- FRANCHETTI, P. **O essencial sobre Camilo Pessanha.** Lisboa: Imprensa Nacional casa da moeda, 1954.
- FRANCHETTI, P. (Org.). **Clepsydra; poemas de Camilo Pessanha.** Campinas: UNICAMP, 1994.
- FRANCHETTI, P. (Org.). **Clepsidra.** São Paulo: Ateliê editorial, 2009.
- FREITAS, M. de. **A noite dos espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto.** Lisboa: Frenesi, 1999.

- _____. **Me, Myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna.** São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOLDSTEIN, Norma. **Análise do poema; versos, sons, ritmo.** São Paulo: Ática, 1988. (Ponto por Ponto).
- GOMES, Á. C. **A estética simbolista.** São Paulo: Cultrix, 1984.
- GRAMMONT, Maurice. **O estudo analítico do poema.** São Paulo: 1996.
- GUELFY, M. L. F. **Introdução à análise de poemas.** Viçosa: UFV, 1995.
- GUIMARÃES, F. **Simbolismo, modernismo e vanguardas.** Porto: Lello e Irmão, 1992.
- _____. **A poesia contemporânea portuguesa, do final dos anos 50 aos anos 90.** Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2002.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária.** Coimbra: Armênio, 1958.
- KEHL, M. R. Elogio do medo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo.** São Paulo: Editora SENAC. Edições SESC, 2007. p. 89-110.
- MARTELO, R. M. **Em parte incerta.** Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.
- _____. **Vidro do mesmo vidro. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961.** Porto: Campo das Letras, 2007.
- MARTINHO, F. Poesia portuguesa na atualidade. **Anais do XIV Congresso de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 72-83.
- MATTAR, J. **O processo simbólico na *Clepsidra* de Camilo Pessanha.** São Paulo: USP – CEP, 1996.
- MONTEIRO, A. C. Os precursores. In:____. **A poesia portuguesa contemporânea.** 2.ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- OLIVEIRA, J. M. de. **Os rumores dos objectos – alma e adereços do poeta Al Berto.** Sines: Atlântida, 2005.
- PAIXÃO, F. **O que é poesia.** 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, 105p.
- PAZ, O. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Ensaio literário)
- _____. Imagem. In:____. **Signos em rotação.** Trad. Sebastião Uchoa Leite. S. Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates, 48)
- PEQUENO DA SILVA, T. **Al Berto: (entre) o horto e o incêndio.** Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- _____. Al Berto: (entre) o horto e o incêndio. In **Anais do XX Encontro de Professores de Literatura Portuguesa**. Niterói: EdUFF, 2005
- PEREIRA, J. C. S. **Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: s.ed., 1975.
- QUADROS, A. Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa. In: _____. **O primeiro modernismo português; vanguarda e tradição**. Mem Martins: Europa-América, 1989. p. 25-34.
- RABATÉ, É. O corpo e o mundo. Alguns elementos para uma poética de Al Berto in **Revista Tabacaria**, n. 6, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 1998.
- REIS, G. M. F. C. **Al Berto in lugares: O deambular da melancolia lunar do corpo**. Lisboa, 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares). Universidade Aberta de Lisboa.
- ROCHA, C. **Máscaras de narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal**. Coimbra: Almedina, 1992.
- ROZARIO, D. **Palavra de poeta - Portugal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- SANTOS, G.; LEAL, I. **Camilo Pessanha em dois tempos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SARAIVA, A. J., LOPES, O. Do simbolismo ao modernismo. In: _____. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Ed., s.d. p. 1007-1042.
- SASAKI, L. B. **Al Berto, Suspenso neste fin-de-siècle**. Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), 2012.
- SEABRA PEREIRA, J. C. Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal. In: _____. **Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975, p. 1-102.
- SPAGGIARI, B. **O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha**. Trad. Carlos Moura. Portugal: Biblioteca Breve, 1982.
- WILSON, E. Simbolismo. In: _____. **O castelo de Axel; estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. São Paulo: Cultrix, 1967.