

## CAMILO PESSANHA: QUEDAS E CADÊNCIAS

LEYLA PERRONE-MOISÉS  
(USP)

*Este trabalho tem uma longa história. Foi, inicialmente, minha “tese complementar” em Literatura Portuguesa apresentada por ocasião de meu Doutorado, em 1971. O Prof. Antônio Soares Amora o acolheu e avaliou generosamente. Meu amor pela literatura portuguesa, em especial pela poesia, nascera ainda no curso colegial do Colégio Sion, onde o mesmo Prof. Amora ministrava essa disciplina com a inteligência e o encanto pessoal que sempre o caracterizaram. O trabalho passou depois muitos anos enterrado numa pasta, enquanto eu me dedicava integralmente à literatura francesa. Mas a literatura portuguesa continuava me chamando, e quando esse chamado tomou as várias faces de Fernando Pessoa, foi irresistível. Meus trabalhos sobre Pessoa tiveram, entre outras conseqüências, a de eu estar dando cursos sobre ele na Sorbonne de 1988 a 1990. Em março de 1990 fui convidada pelo Prof. José da Silva Terra para apresentar uma comunicação no colóquio “Du Symbolisme au Modernisme au Portugal”, promovido pela Universidade de Paris IV e pela Fundação Gulbenkian de Paris. Resolvi retomar então o antigo trabalho sobre Pessanha. Recuperei, não sei mais como, a velha pasta empoeirada, reli o trabalho que me pareceu agüentar uma nova redação. O resultado foi esta comunicação, que permanece inédita, e que agora, a convite do Prof. Paulo Franchetti, traduzo para o português. Parece-me agora que minha relação com Pessanha é uma longa série de “recaídas”.*

São Paulo, janeiro de 1995

A temática de Camilo Pessanha foi largamente estudada e é, atualmente, bem conhecida. O núcleo em torno do qual se enrola e desenrola essa temática é a desadaptação do poeta ao mundo. Hipersensível, ele sofre pelo simples fato de existir. De seus choques com o real, restam-lhe a sensação de perda e a constatação do sinistro. Hiperlúcido, ele analisa sua dor para levá-la, não a uma

racionalização estóica, mas a uma dilacerante intensificação. Confrontado à “inútil dor humana”<sup>1</sup>, Pessanha busca a saída, num passado mítico por definição melhor do que o presente ou numa inércia búdica.

Os procedimentos que ele utiliza para enformar essa temática do desastre e da desistência foram objeto de estudos detalhados, em especial os de Ester Lemos<sup>2</sup> e Barbara Spaggiari<sup>3</sup>. Essas críticas assinalam a relação estreita entre a forma e o conteúdo ou, para utilizar uma terminologia mais precisa, entre a forma da expressão e a forma do conteúdo (Hjelmslev). Léxico, sintaxe, morfologia, fonologia, métrica - tudo concorre para dar à poesia de Pessanha sua extrema coerência, sua concisão e seu rigor.

Mais do que uma adequação da forma ao conteúdo (postulação clássica), há em Pessanha uma simbiose expressão-conteúdo particularmente trabalhada e especialmente bem-sucedida. A simbiose é obtida pelo acionamento simultâneo de várias propriedades da linguagem poética, de modo que o resultado parece negar a teoria do arbitrário do signo. Motivar o signo é a ambição de todos os poetas. Em Pessanha, entretanto, essa motivação chega a um cúmulo de eficácia, graças ao acúmulo de funções preenchidas por um número reduzido de signos. O modo como todas as funções da linguagem convergem e se juntam, na produção dessa poesia econômica e densa, merece uma atenção que a crítica está longe de ter esgotado. O que me proponho a fazer é dar uma pequena contribuição para o estudo da simbiose expressão-conteúdo na obra de Pessanha. Aliás, o próprio poeta sugeria esse tipo de análise:

o consciencioso observador científico, de que o artista se duplica, interpreta o fenômeno e perscruta o fundo de que o mesmo aspecto é a superfície.<sup>4</sup>

Dentre os temas de Camilo Pessanha, destaca-se o tema da queda, inscrito nas numerosas referências ao ato de cair e às diferentes funções simbólicas desse ato. A maior parte dos críticos (senão a totalidade) inclui o tema da queda

---

<sup>1</sup> Camilo Pessanha, *Clepsidra e outros poemas*. Intr. e notas de João de Castro Osório, Lisboa, Ática, 1969, p. 254. Nas citações seguintes indicarei apenas a página dessa edição.

<sup>2</sup> Ester de Lemos, *A Clepsidra de Camilo Pessanha. Notas e reflexões*. Porto, Livraria Tavares Martins, 1956.

<sup>3</sup> Barbara Spaggiari, *O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

<sup>4</sup> Artigo sobre *Flores de Coral*, de Alberto Osório de Castro, in *Clepsidra e outros poemas*, p. 327. No estudo *Reflexões sobre três sonetos de Camilo Pessanha*, Urbano Tavares Rodrigues propõe que se proceda a esse tipo de análise: “Há que pesquisar o acordo entre conteúdo e expressão, observando [...] como esta determina aquele, ou seja, como os sentidos primeiros são menos importantes, para o poeta, do que a criação órfica” (*Ensaio de após-abril*, Lisboa, Moraes, 1977, p. 23).

em temas mais vastos: a destruição, a perda. Ora, a queda não me parece uma ocorrência particular desses temas gerais, um simples motivo, mas um tema capital tratado de forma singular.

O modo como a queda se inscreve nos poemas de Pessanha decorre das propriedades icônicas da linguagem verbal. Os críticos têm cuidado muito do aspecto sonoro, musical, dessa poesia. O que me chama a atenção é a presença de um certo tipo de *ícone*, um fenômeno visual que reforça, no nível do enunciado, as referências visuais fornecidas pelos poemas. Para tentar definir esse fenômeno, utilizarei a terminologia de Peirce, que evocarei muito rapidamente. Para Peirce, os signos se dividem fundamentalmente em *ícones*, *índices* e *símbolos*. Todo signo que privilegia a qualidade representativa na representação de um objeto é um ícone. Os ícones se subdividem, por sua vez, em *imagens*, *diagramas* e *metáforas*. Desses três tipos de ícones, o que aqui nos interessa é o *diagrama*. O que caracteriza o diagrama é a representação não de uma coisa (o que seria uma imagem), mas das relações entre as partes de uma coisa, representadas por relações análogas. Um diagrama é icônico “mesmo se não houver nenhuma semelhança material entre ele e seu objeto, mas somente uma analogia entre as relações das partes de cada um deles”<sup>5</sup>. Para entender a diferença entre uma imagem e um diagrama basta pensar na diferença entre uma fotografia de paisagem e um mapa, entre a representação de um coração humano e uma cardiografia etc.

Na poesia de Camilo Pessanha, a queda não é apenas referida mas também representada sob a forma de diagrama. Em Pessanha, o movimento vertical para baixo, com sua conotação habitual de depressão e de desastre, é uma constante não apenas semântica mas também gráfica. O poeta não se contenta com evocar objetos que caem, mas dispõe visualmente a queda em seus poemas, utilizando três tipos de procedimentos:

1) O verso inferior contém a referência a um plano topograficamente inferior com relação ao que é referido no(s) verso(s) anteriores:

E Sobre nós cai nupcial a neve,  
Surda, em triunfo, pétalas, de leve  
Juncando o *chão*, na acrópole de gelos... (p. 194)

Do meu jardim exíguo os altos girassóis  
Quem foi que os arrancou e lançou no *caminho*? (p. 203)

---

<sup>5</sup> Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe*. Ed. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 150.

O meu coração desce,  
Um balão apagado [...]  
Na bruma fastidienta  
Como um caixão *à cova*... (p. 235)

2) O *enjambement*, que remete ao verso inferior o objeto que cai:

Desce por fim sobre o meu coração  
*O olvido* [...] (p. 171)

Inútil! Calmaria. Já colheram  
*As velas* [...] (p. 181)

3) A repetição, no verso e estrofes inferiores, do verbo que designa a queda:

Meus olhos apagados,  
Vede a água a *cair*.  
Das beiras dos telhados,  
*Cair*, sempre *cair*. (p. 242)

Sob o açoite, *caem*  
A cada golpe *caem*  
Erguem-se logo. *Caem*. (p. 255)

Ao meu coração um peso de ferro...  
*Lançá-lo* ao mar. [...]  
Marujos, erguei o cofre pesado,  
*Lançai-o* ao mar. (p. 223)

Nos dois primeiros casos, trata-se apenas da disposição da frase: o que se refere a um plano inferior está colocado na linha inferior. É um procedimento de sintaxe, mas motivado e/ou sublinhado pela disposição gráfica. Isso cria um diagrama elementar, ou um mini-diagrama, representando a relação *alto* e *baixo*. Pessanha faz largo uso desse procedimento, mesmo quando não se trata de queda mas de simples posição espacial:

De que esvoaçam  
Brancos, *os arcos*...  
Por baixo passam,  
Se despedaçam  
*No rio, os barcos*. (p. 237 - g.n.)

Singra o navio. Sob a água clara  
Vê-se o fundo do mar, de areia fina [...]  
Seixinhos da mais alva porcelana,  
Conchinhas, tenuemente cor de rosa,  
Na fria transparência luminosa  
Repousam, *fundos*, sob a água plana. (p. 197)<sup>6</sup>

Como no caso da queda, é freqüentemente através do verbo (ou do adjetivo verbal) que a relação alto-baixo é representada:

[...] Viça uma flor...  
Pões-lhe o dedo, ei-la *murcha* sobre a haste... (p. 172)

Nesse exemplo, o dêitico (“ei-la”) reforça e precipita o movimento compreendido entre “viçar” (verso superior) e “murchar” (verso inferior).

Esses exemplos simples poderiam multiplicar-se indefinidamente. Mas o *diagrama da queda*, que nos interessa particularmente, aparece de modo claro em três poemas: “Água morrente”, “Canção da partida” e “Meu coração desce”. Vamos portanto vê-los de perto.

### ÁGUA MORRENTE

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

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

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

---

<sup>6</sup> “Este adjectivo *fundos*, na eficaz posição em que se encontra, espalha à sua volta na frase a impressão desejada de profundidade e distância” (Ester de Lemos, *op. cit.* p. 111).

Esse poema é eminentemente visual: “olhos”, “vedes”, “ver”. E ele se oferece à visão tanto quanto ele se refere a ela e oferece, pelas referências, coisas a ver. O verbo “cair”, no grau zero da ação que é o infinitivo, atravessa o poema de alto a baixo, desenhando uma queda repetida e contínua, até o antepenúltimo verso, quando o objeto que cai se funde ao órgão que o vê cair (“água” = “olhos”); o fim da queda é comandado pelo imperativo “cai”, e um resto de movimento é traçado por “derramai-vos”. Esse último estado da água (e dos olhos) é sutilmente preparado, através do poema e gradativamente, por “apagados”, “quase morrer”, “cansados”, “afogai-vos”. O fim da queda não é o encerramento brutal da ação de cair, já que o admirável adjetivo “morrente” deixa a água em processo de expansão, sugerindo uma horizontalidade infinita, depois do ziguezague traçado pelo verbo “cair”, figurando o escorrer da água sobre os tetos e seu deslizar sobre o solo.

Esse poema realiza uma fusão tão perfeita do sonoro e do visual que ele cria, por associação sinestésica, uma sensação tátil. É como se o poema estivesse encharcado de água, escorrendo; como se dele caíssem gotas, caso sacudíssemos a página em que está escrito. Podemos compará-lo ao célebre poema de Verlaine que lhe serve de epígrafe, comparação tão inevitável quanto útil. Em Verlaine, temos de fato “*de la musique avant toute chose*”: “*O bruit doux de la pluie*”, “*O le chant de la pluie*”... Como o som é aí primordial, para evocar um estado de alma chuvoso, não há nenhum diagrama no poema francês. Notemos ainda que a comparação *pluie-pleur*, explicitada desde o início por Verlaine, permanece implícita e sugerida no poema de Pessanha; e essa sugestão é produzida aos poucos por ele, tomando força no fim, nos verbos “afogar” e “derramar”, que desembocam na comparação “como a água morrente”. Em Pessanha, o movimento visível e lento da água que cai e das pálpebras que baixam comanda a estrutura do poema e rege todos os seus efeitos.

### CANÇÃO DA PARTIDA

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

Quem vai embarcar, quem vai degredado,  
As penas do amor não queira levar...  
Marujos, erguei o cofre pesado,  
Lançai-o ao mar. [...]

O diagrama da queda é aqui ainda mais nítido, adequado ao peso maior do objeto que cai. O efeito de movimento para baixo é sublinhado de várias maneiras: pela repetição do verso final de cada estrofe; pela brevidade desse verso final; pela passagem do infinito “lançá-lo” ao imperativo “lançai-o”, passagem que indica, como em “Água morrente”, a transformação do desejo em decisão, e anuncia a consumação iminente da ação. Além disso, a repetição regular de “peso de ferro” e de “mar”, nessa ordem, enfatiza a fatalidade do afundamento do primeiro no segundo. A variação “cofre pesado”, depois do movimento para o alto evocado por “erguei”, provoca uma queda ainda maior. Assim como o verbo “lançar” se repete em posição simétrica, a palavra “mar”, no fim do 2º, 4º e 8º versos, sugere um mergulho num mar cada vez mais profundo, à medida que o poema avança.

As duas estrofes finais desse poema não se referem mais à ação de cair, mas à carta guardada no cofre que cai. Outra versão do poema, entretanto, desenhava um diagrama simples:

“Um fecho de prata  
Quizera-o mercar...  
*O meu coração*  
Depois de fechado,  
Quizera-o selar.  
Tem dentro uma carta,  
Não posso esquecê-la...  
Sepulto-a *no mar*.” (p. 520)

O último poema que examinarei evoca e desenha uma queda de tipo diferente, em relação às dos poemas precedentes.

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

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

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

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

Numa primeira publicação, num jornal de Macau, esse poema trazia o título “Queda”, e tinha outra disposição gráfica: em duas colunas de tipos diferentes.

Enquanto em “Água morrente” tínhamos uma queda-escoamento, e na “Canção da partida” uma queda-mergulho, neste temos uma queda-flutuação, ou uma queda suspensa. Os quartetos são nitidamente separados em dísticos. Nas duas primeiras estrofes, a queda é inscrita nos primeiros dísticos e suspensa nos últimos. Na 3ª estrofe, ocorre uma inversão: é o 2º dístico que contém a referência ao plano inferior, depois de uma nítida suspensão da descida, no centro do poema: “Que apego ainda o sustém?”. Esse suspense é brutalmente rompido no dístico seguinte, quando o coração-balão é destinado não apenas à queda, mas ao esmagamento. O fim do poema evoca uma queda em lugar até então imprevisto, o mar, ponto de chegada preferido dos objetos de Pessanha<sup>7</sup>.

O movimento dessa queda é intermitente e flutuante. Por essa razão, o traçado do diagrama é aí mais difuso. Reencontramos o procedimento da repetição do verbo que designa a descida. Existe aliás uma variante do 5º verso que o confirma: “Desce na bruma odienta” (p. 526). A disposição topográfica habitual de Pessanha está presente nessa estrofe: “bruma” no alto, “cova” em baixo. Nas duas últimas estrofes, o trem que esmaga e o mar que engole se encontram, como convém, em baixo. Mas a própria queda só se realiza, aqui, como aspiração e virtualidade: “melhor fora que [...] se o esmagasse [...] trouxesse-o [...] levasse-o”. A flutuação fantasmática dessa queda, desejada e suspensa, é visível tanto nas variações diagramáticas como no ritmo, nos verbos e nas imagens do poema.

---

<sup>7</sup> Este poema pode estar na origem de pelo menos dois poemas de Fernando Pessoa: “Onda que, enrolada, tornas” e “Autopsicografia”. No primeiro, expressa-se o mesmo desejo camiliano de jogar ao mar o coração; no segundo, a metáfora “comboio de corda” = “coração” sugere uma curiosa compressão da imagem camiliana.



Pessanha demonstra, por esses procedimentos, uma mestria das possibilidades icônicas na linguagem tão grande quanto a de suas possibilidades fônicas. Embora as línguas ocidentais funcionem a partir de signos cujo significante é eminentemente sonoro, toda língua possui recursos visuais imitativos com relação à realidade referida. Jakobson assinalou esse fenômeno geral: na maior parte das línguas, o plural é mais longo do que o singular, o sujeito (agente) precede o predicado (ação), as ações sucessivas se enunciam na ordem de ocorrência etc. O que os poetas fazem é explorar sistematicamente essa tendência da linguagem verbal ao diagrama<sup>8</sup>.

Esse aspecto da poesia de Pessanha pode ter sido acentuado por sua experiência da língua e da poesia chinesas. Nas línguas de escrita ideogramática, como se sabe, o significante é tanto visual quanto sonoro. No que concerne à representação visual do objeto, o ideograma chinês pode ser composto de *caracteres pictóricos* ou de *caracteres indicativos*. O primeiro tipo de representação se chama *Hsiang-hsing* (*Hsiang* = semelhança, e *hsing* = forma). São signos que imitam a forma do objeto representado (*figurae imitatorias*). O segundo tipo se chama *Chi-shi* (*Chi* = apontar para, e *shi* = um sujeito ou uma coisa). São signos que indicam traços essenciais de uma ação, de um estado ou de uma relação (*rerum indicatorias*)<sup>9</sup>. Esses dois tipos de ícones correspondem exatamente à distinção feita por Peirce entre *imagens e diagramas*.

É evidente que um poeta não precisa ter ido à China para descobrir e utilizar os recursos icônicos da linguagem verbal; mas o fato de que Pessanha tenha ali vivido, que ele tenha tido um contato direto e prolongado com o chinês escrito não pode ser negligenciado. Se é verdade que não há um exotismo particular nos temas e imagens de Pessanha, é entretanto provável que sua experiência de tradutor de poesia chinesa tenha deixado marcas em sua maneira de lidar com os signos. Os críticos têm feito alusão a essa eventualidade. Mas parece-me que se pode buscar essas marcas para além da “supressão das relações lógicas” e da “falta de leis sintáticas” de que ele fala no prefácio a *Oito elegias chinesas*<sup>10</sup>, fórmulas que os críticos repetem sem se aventurarem a maiores conclusões. Pode-se considerar que o caráter pictórico do ideograma lhe tenha inspirado uma atenção particular ao aspecto visual da poesia. Em sua conferência *Sobre a literatura chinesa*, Pessanha privilegia o aspecto visual do ideograma, e sublinha sua superioridade com relação à

---

<sup>8</sup> Roman Jakobson, *A la recherche de l'essence du langage*, in *Problèmes du langage*. Paris, Gallimard, 1966.

<sup>9</sup> Tai T'ung, *The Six Scripts or the Principles of Chinese Writing*. Trad. L. C. Hopkins, Cambridge University Press, 1954, p. 18.

<sup>10</sup> *In Clepsidra e outros poemas*.

ortografia fônica: “os caracteres chineses, todos completamente ou parcialmente ideográficos [...] possuem esse poder de evocação em mais alto grau do que pode possuí-lo a ortografia etimológica mais apurada”<sup>11</sup>. Os críticos assinalam o gosto de Pessanha pelo aspecto gráfico das palavras, que o levava a escrever “lyrio” e “mysterio” com Y<sup>12</sup>. Esses ícones pontuais, de tipo pictórico-imitativo, são comuns a todos os simbolistas. Os ícones indicativos e estruturais, porém, decorrem de um saber mais refinado e mais específico, como aquele que se exerce na poesia chinesa.

Em seu prefácio, Pessanha se refere à predileção dos poetas chineses pelas “imagens análogas”, e louva sua capacidade de evocar essas imagens por procedimentos “vigorosos e rápidos” (p. 287). Nas elegias traduzidas encontram-se diagramas similares aos que examinamos em **Clepsydra**:

Sobe a névoa, entre as sombras do Tsang-u  
Baixa o sol entre as brumas do Ting-tang. (p. 302)

Cai o sol, no imenso horizonte, em flor, do  
Kiang. (p. 300)

A observação do diagrama da queda em Camilo Pessanha não implica, entretanto, qualquer afirmação da prioridade desse procedimento com relação a outros, estudados com argúcia pelos críticos do poeta. Trata-se simplesmente de mostrar que esse procedimento está também em sua poesia, inseparável de todos os outros que decorrem de outras propriedades da linguagem; e que o diagrama aumenta o número de recursos canalizados por Pessanha para produzir, economicamente, um máximo de efeitos.

Também não se trata de afirmar que a observação dos procedimentos técnicos de Pessanha explica o êxito de seus poemas e, ainda menos, que essa observação esgota o sentido daqueles. Uma poesia como esta, onde se exprime um sofrimento tão pungente e se criam imagens de uma força sugestiva inesgotável não poderia ser reduzida a uma simples habilidade no manejo dos signos.

As análises como as que acabo de propor têm um alcance restrito. Mas numa poesia em que tudo se sustenta — e isso é uma tautologia, no caso da grande poesia — não há aspecto que seja simplesmente acessório ou superficial. A superfície, como diz Pessanha, é o mesmo aspecto do fundo.

---

<sup>11</sup> **China. Estudos e traduções**. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1944, p. 110.

<sup>12</sup> Ver Barbara Spaggiari, *op. cit.* pp. 37-38.

## CONCLUSÃO

*Queda e cadência* são, etimologicamente falando, sinônimos. A palavra *cadência* tomou um sentido musical, e a palavra *queda* manteve o de um deslocamento espacial para baixo. Os dois sentidos encontram seu lugar no conceito literário de *decadência*. Musical, a poesia decadentista coloca a queda em cadência. A queda é ainda a derrota, o malogro, a capitulação, a falta ou o pecado. Todos esses sentidos se encontram na poesia de Pessanha.

A queda é aí, primeiramente, a do Ocidente, geral, e em seguida a do Império Português, particular. Que o tema da decadência nacional se funde com o da decadência pessoal, é o que o próprio Pessanha diz e os críticos repetem: “Eu vi a luz em um país perdido./ A minha alma é lânguida e inerme”. Essa auto-apresentação é bastante eloquente para que se possa dispensar outras citações.

A fusão da decadência nacional com a decadência pessoal se encontra em outros poetas da geração de Pessanha; mas nele o tema da queda toma conotações suplementares. O sentimento de decadência política, cultural e moral coincide com uma experiência existencial fundada no pecado original, queda prévia e fatal:

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,  
Onde esperei morrer, — meus tão castos lençóis? (p. 203)

Como vimos, a experiência da queda toma, em sua poesia, formas variadas implicando sentimentos diversos. A queda-escoamento de “Água morrente” recria um estado depressivo de tristeza e abatimento. A queda-mergulho de “Canção da partida” exprime a força agressiva de um recalque. E a queda-flutuação de “Queda” figura a tensão entre a tendência depressiva à desistência e a pulsão masoquista, auto-destruidora.

Poeta informado por uma estética da decadência, Pessanha tinha pois todas as condições reunidas para condensar, em sua obra, a mais vertiginosa das quedas. Ele é decadente à enésima potência: europeu, português, “asiático”, fim-de-século e “fim de raça”; pessoalmente decaído por suas origens bastardas, pelo exílio num país e numa cultura eles mesmos decaídos, pela destruição física a que entregou seu corpo. Pessanha constitui assim, na poesia portuguesa (e talvez mesmo na européia), o exemplo mais acabado do decadente.

A sensibilidade e a estética da decadência caracterizam a maior parte dos poetas ocidentais do fim do século XIX. Em Portugal, entretanto, essa sensibilidade e essa estética aderem a uma experiência histórica vivida e

pensada, transformada em tema cultural dominante, o da decadência nacional. De modo que se pode falar num *duplo decadentismo português*.

Pode-se discernir, na poesia portuguesa, uma linha — ou uma linhagem — que vai de António Nobre a Pessoa, e que atinge seu cume (ou seu abismo) em Camilo Pessanha. Essa linhagem de poetas prossegue, não apenas uma temática da queda, mas também uma exploração das possibilidades de sua representação visual, através de procedimentos diagramáticos que se esboçam em António Nobre, reforçam-se em Pessanha e se desenvolvem em seus leitores, Sá-Carneiro e Pessoa.

Em Nobre, encontramos diagramas simples da relação alto-baixo:

Falhei na Vida. Zut. Ideais caídos!  
Torres por terra! As árvores sem ramos!

Ou:

Outono. O Sol, qual brigue em chamas morre  
Nos longes d' água [...] <sup>13</sup>

Em Álvaro de Campos, a lição de Pessanha está assimilada. A repetição do verbo, em anáfora, figura a descida:

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.  
Caíu pela escada excessivamente abaixo.  
Caíu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.  
[...] Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho a sacudir. <sup>14</sup>

Em Sá-Carneiro, a disposição gráfica exprime a queda de modo espetacular:

Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....

Tombei...

E fico só esmagado sobre mim! <sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> António Nobre, *Só*. Porto, Livraria Tavares Martins, 1955, p. 159.

<sup>14</sup> Fernando Pessoa, *Obra poética*. Intr. e notas de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, p. 378.

<sup>15</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Poesias*. Lisboa, Ática, s.d., p. 80.

A inflação do tema da queda na poesia da virada do século reclama nossa atenção. Ela decorre da duplicação do tema da decadência em Portugal e constitui a especificidade da poesia decadente e simbolista desse país. A migração de um mesmo tema, de um poeta a outro, com o aproveitamento das lições anteriores, é também uma marca da poesia portuguesa e a garantia de sua alta tradição.