

Como as figuras num panorama: Camilo Pessanha, Rubén Darío e a poética do símbolo

André Fiorussi¹ (USP/FAPESP)

Resumo

O artigo propõe uma análise em cotejo dos poemas “Branco e vermelho”, de Camilo Pessanha (1867-1926), e “La página blanca”, de Rubén Darío (1867-1916), que apresentam notáveis semelhanças: coincidem imagens, procedimentos técnicos, divisões internas e, sobretudo, um meticuloso trabalho musical cujo efeito busca induzir ao mesmo estado alterado de percepção em que se põe o eu lírico. O inquérito dessas semelhanças pode esclarecer aspectos da produção dos chamados simbolistas, em especial no que diz respeito aos modos de apropriação e imitação de técnicas compositivas entre poetas.

*Imagens que passaes pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixaes?
Camilo Pessanha*

*Como las figuras en un panorama [...]
Atraviesan la página blanca.
Rubén Darío*

Nos poemas “Branco e vermelho”, de Camilo Pessanha, e “La página blanca”, de Rubén Darío, o eu lírico em transe representa as visões de um delírio, no qual desfilam figuras da dor humana. Coincidem imagens, procedimentos técnicos, divisões internas em “partes” e, sobretudo, um meticuloso trabalho musical cujo efeito busca induzir ao mesmo estado alterado de percepção em que se encontra o eu lírico. As semelhanças encontradas indiciam uma prática de recurso a convenções comuns, e o objeto deste artigo é justamente essa prática.

Nascidos ambos em 1867, os dois poetas ocupam lugares de destaque nas histórias literárias de suas línguas – um como autor da mais bem acabada realização do simbolismo português, outro como inaugurador do *modernismo* em língua espanhola. Ambos professaram grande admiração por Paul Verlaine. Darío chegou a conhecê-lo pessoalmente em 1893. De Pessanha, não muito se sabe acerca das leituras diletas; “sabe-se apenas”, escreveu João Gaspar Simões, “que Verlaine era dos poucos poetas que ele lia em Macau; Verlaine e Rubén Darío” (1967, p.170). A justaposição dos nomes agradaria o nicaragüense, cujos poemas dividiam espaço com os do mestre francês na memória de Pessanha:

A memória de Pessanha era uma estranha faculdade. Incapaz de fixar o caminho da Sé até ao Rossio, tinha de cór todos os seus poemas e muitos outros daqueles Poetas que admirava: Camões, João de Deus, Gomes Leal e Alberto Osório de Castro, dos portugueses; Verlaine e Rubén Darío, dos estrangeiros. (OSÓRIO, 1969, p.30.)

Darío, por sua vez, não deve ter conhecido a obra desse seu leitor português. Não o menciona, pelo menos, no capítulo sobre Eugénio de Castro e a literatura portuguesa que incluiu em *Los raros* (1896), nem em seu artigo sobre Alberto Osório de Castro (de 1906, incorporado ao volume *Letras*, 1911).

É difícil precisar a data da escritura de “Branco e vermelho”. O poema não está entre os manuscritos de Pessanha que chegaram a nós, nem recebe menção, segundo Franchetti (2001, p.132), em cartas e depoimentos da época. Publicou-se pela primeira vez em 1929, num quinzenário estudantil de Macau; levou 18 anos para sair em Portugal, na revista *Atlântico*; e apenas passou a integrar *Clepsidra* na edição de 1969. João de Castro Osório, responsável maior pela recolha e publicação dos textos poéticos de Pessanha em Portugal, assegura que “Branco e vermelho” só pode ter sido escrito entre 1900 e 1916, mais provavelmente entre 1907 e 1908; mas a data é contestada por outros, para quem o poema poderia ter sido escrito em algum momento a partir de 1894.

De todo modo, parece-nos bastante provável que “La página blanca” lhe seja anterior. O poema de Darío aparece pela primeira vez em 1895, na revista



Argentina, dirigida por seu amigo Alberto Ghirardo, e integra as *Prosas profanas*, publicadas em Buenos Aires, 1896, e Paris, 1901. Se *Azul...* (1888) já lhe rendera fama intercontinental, sendo até hoje considerado o marco zero do *modernismo* em língua espanhola, foi com as *Prosas profanas* que Darío operou a propalada revolução do verso castelhano; a admiração de Camilo Pessanha pelo poeta nicaragüense, ou pelo menos parte dela, passa certamente pela leitura desse livro.

Vale resgatar ainda uma anedota relatada por Ricardo Baroja (1989, p.67-8), segundo a qual um verso do jovem Rubén Darío deu mote a uma calorosa polêmica no café em que se reuniam, em Madri, os intelectuais da chamada geração de 1898. O verso (do soneto “Cleopompo y Heliodemo”) trazia a palavra *clepsidra*, unanimemente desconhecida. Um dos debatedores arriscou um palpite: ignorava o sentido de “clep”, mas sabia bem o que era “sidra”; então, um francês que acompanhava a discussão aventou a hipótese de um galicismo malsucedido, formado por *clef* (chave) e *sidra*: algo como a chave de um barril de sidra. Entre outras engenhosas interpretações, ninguém foi capaz de resolver o enigma e, portanto, compreender o poema. Determinou-se que o poeta era um pedante, e que a única solução seria inquiri-lo pessoalmente quando fosse ao café...

A palavra, de origem grega, não era nova, mas se usava raramente nas línguas românicas; em português, tornar-se-ia mais conhecida ao aparecer como título do poemário de Camilo Pessanha (1920). Tanto Darío como Pessanha devem tê-la encontrado no poema “L’Horloge” (O relógio), de Baudelaire, o que não exclui a possibilidade de que o poeta português a tenha lido também em Darío. Mas a anedota acima levanta dois pontos importantes: 1) a produção dos chamados *simbolistas* mantinha, no aspecto do artifício, um diálogo mais próximo com as expectativas dos seus primeiros leitores do que faz supor nossa interpretação daqueles poetas como nefelibatas visionários inspirados; 2) Baudelaire e outros franceses que reconhecemos hoje como “clássicos da



modernidade” ainda não eram necessariamente vistos assim, sobretudo fora da França (vê-se que os tertuliantes de Madri não haviam decorado, pelo menos, “L’Horloge”...); e, por isso, não devemos supor que todos os conhecessem e admirassem como nós. Desse modo, sem abandonar as investigações triangulares que nos levam a fontes francesas comuns para poetas ibero-americanos daquele período (e aqui seria preciso falar em Théophile Gautier²), parece-nos importante reconhecer que se trata freqüentemente de um triângulo não eqüilátero, do qual temos nos ocupado mais de alguns lados do que de outros. Ademais, sabe-se que poetas das línguas espanhola e portuguesa perseguiram, na virada do século XIX para o XX, uma renovação rítmica que independia da poesia francesa, pois se apoiava em sutilezas acentuais pouco perceptíveis ou mesmo inexistentes no idioma de Verlaine. Aqui, procuraremos nos concentrar nessa relação direta entre dois poetas não franceses, aproveitando-nos das pistas ainda inexploradas de que dispomos. Fique a possível compleição do triângulo como objeto futuro.

Entremos, pois, a comparar “Branco e vermelho” e “La página blanca”, com atenção especial para o trabalho com a tópica do poeta vidente, da qual falaremos mais adiante, e a emulação de outras práticas contemporâneas, como o símbolo e, sobretudo, a harmonia figurativa.



Branco e vermelho

5	A dor, forte e imprevista, Ferindo-me, imprevista, De branca e de imprevista Foi um deslumbramento, Que me endoidou a vista, Fez-me perder a vista, Fez-me fugir a vista, Num doce esvaímento. Como um deserto imenso,	45	A cada golpe tremem Os que de medo tremem, E as pálpebras me tremem Quando o açoite vibra. Estala! e apenas gemem, Pálidamente gemem, A cada golpe gemem, Que os desequilibra. Sob o açoite caem,
10	Branco deserto imenso, Resplandecente e imenso, Fez-se em redor de mim. Todo o meu ser, suspenso, Não sinto já, não penso,	50	A cada golpe caem, Erguem-se logo. Caem, Soergue-os o terror... Até que enfim desmaiem, Por uma vez desmaiem!
15	Pairo na luz, suspenso... Que delícia sem fim! Na inundação da luz Banhando os ceus a flux, No êxtase da luz,	55	Ei-los que enfim se esvaem, Vencida, enfim, a dor... E ali fiquem serenos, De costas e serenos. Beije-os a luz, serenos,
20	Vejo passar, desfila (Seus pobres corpos nus Que a distancia reduz, Amesquinha e reduz No fundo da pupila)	60	Nas amplas frentes calmas. Ó ceus claros e amenos, Doces jardins amenos, Onde se sofre menos, Onde dormem as almas!
25	Na areia imensa e plana Ao longe a caravana Sem fim, a caravana Na linha do horizonte Da enorme dor humana,	65	A dor, deserto imenso, Branco deserto imenso, Resplandecente e imenso, Foi um deslumbramento. Todo o meu ser suspenso,
30	Da insigne dor humana... A inútil dor humana! Marcha, curvada a frente. Até o chão, curvados, Exaustos e curvados,	70	Não sinto já, não penso, Pairo na luz, suspenso Num doce esvaímento. Ó morte, vem depressa, Acorda, vem depressa,
35	Vão um a um, curvados, Os seus magros perfis; Escravos condenados, No poente recortados, Em negro recortados,	75	Acode-me depressa, Vem-me enxugar o suor, Que o estertor começa. É cumprir a promessa. Já o sonho começa...
40	Magros, mesquinhos, vis.	80	Tudo vermelho em flor...

(PESSANHA, 1995, p.133-5)



La página blanca

Mis ojos miraban en hora de ensueños
la página blanca.
Y vino el desfile de ensueños y sombras.
Y fueron mujeres de rostros de estatua,
5 Mujeres de rostros de estatuas de mármol,
Tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!
Y fueron visiones de extraños poemas,
De extraños poemas de besos y lágrimas,
De historias que dejan en crueles instantes
10 Las testas viriles cubiertas de canas!
Qué cascos de nieve que pone la suerte!
Qué arrugas precoces cincela en la cara!
Y cómo se quiere que vayan ligeros
Los tardos camellos de la caravana!
Los tardos camellos, -
15 Como las figuras en un panorama, -
Cual si fuese un desierto de hielo,
Atraviesan la página blanca.
Este lleva
una carga
20 De dolores y angustias antiguas,
Angustias de pueblos, dolores de razas;
Dolores y angustias que sufren los Cristos
Que vienen al mundo de víctimas trágicas!
Otro lleva
25 en la espalda
El cofre de ensueños, de perlas y oro,
Que conduce la Reina de Saba.
Otro lleva
una caja
30 En que va, dolorosa difunta,
Como un muerto lirio la pobre Esperanza.
Y camina sobre un dromedario
la Pálida,
La vestida de ropas oscuras,
35 La Reina invencible, la bella inviolada:
La Muerte.
Y el hombre,
Á quien duras visiones asaltan,
El que encuentra en los astros del cielo
40 Prodigios que abruma y signos que espantan,
Mira al dromedario
de la caravana
Como al mensajero que la luz conduce,
En el vago desierto que forma
45 la página blanca! (DARÍO, 1901, p.111-2)



Em “Branco e vermelho”, mais longo poema de Camilo Pessanha, o eu lírico descreve terríveis visões que se lhe revelam num delírio. As duas primeiras estrofes apresentam a entrada do eu lírico nesse estado alterado de percepção, até que, absorto numa espécie de transe provocado por uma intensa dor, que o faz “perder a vista”, percebe-se entregue ao êxtase. Do início da primeira até a metade da segunda (vv. 1-12), os verbos estão no passado, indicando ações já concluídas. Daí para a frente, todos os verbos flexionam-se no presente, de modo que se determina o momento da enunciação como o próprio momento do transe: o eu lírico não fala de visões que teve, mas de visões que está tendo agora. Trata-se, como veremos, de uma diferença importante em relação ao poema de Darío.

Em “La página blanca”, os dois versos iniciais desempenham função equivalente à das duas estrofes que abrem “Branco e vermelho”, isto é, a de declarar a introdução do eu lírico num estado semiconsciente. A expressão “*en hora de ensueños*” não se refere a um momento preciso do dia; nem mesmo delimita uma circunstância temporal, mas um estado, que independe e, de certo modo, se situa fora do tempo do relógio. Em “Branco e vermelho”, a passagem de um estado a outro é descrita em pormenores: origina-a “a dor, forte e imprevista”, qualificada como “um deslumbramento”, que anula os sentidos do eu lírico (“a vista”) “num doce esvaimento”; em seguida, aquela dor branca e imprevista transfigura-se numa visão e num espaço, um “branco deserto imenso” em que, já sem sentir nem pensar, paira, “suspensão”, todo o seu ser. Em “La página blanca”, ao contrário, o intróito é o mais sucinto possível. Além do que foi dito sobre a expressão “*en hora de ensueños*”, agregaremos somente que “*mis ojos miraban*” sugere um movimento involuntário, não controlado pelo eu lírico – o que o coloca, subentende-se, próximo ao estado de anulação da consciência e dos sentidos formulado em “Branco e vermelho” – e que a mirada sobre a página branca se associa, na leitura mais trivial, ao ato da escrita. Tais inferências, no entanto, não se podem apoiar estritamente sobre os dois versos



em questão. Por um lado, elas se fortalecem com a leitura dos versos 3 a 6, em que se projetam sobre a página branca figuras de um universo onírico. Por outro, exigem também o conhecimento de outros textos produzidos à mesma época. Dos *Paraísos artificiais* de Baudelaire ao “racional desregramento de todos os sentidos” proposto por Rimbaud, copiosos relatos formulam o propósito de poetas da segunda metade do século XIX de atingir a “vidência”. Esse ideal tem uma célebre formulação na carta de Rimbaud a Paul Demeny, de 1871, a qual, embora não publicada até a década de 1920, resume com precisão um anseio corrente:

Eu digo que é preciso ser *vidente*, fazer-se *vidente*.
O poeta se faz *vidente* por um longo, imenso e racional *desregramento* de *todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; busca a si mesmo, esgota em si mesmo todos os venenos, a fim de lhes reter apenas a quintessência. (RIMBAUD, 1871/1998, p.150)

Os “venenos” de Rimbaud não se resumem, fica claro, a ópios ou absintos – incluem “todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura”, que se traduzem, em última análise, numa mística perscrutação do desconhecido e numa alternativa à mediocridade burguesa. Mas a vidência configura claramente um lugar discursivo, e, conforme se depreende da leitura de poemas finisseculares, uma tópica poética – praticada igualmente por poetas boêmios e abstêmios do período. Desenvolver essa tópica é uma função do poeta, e independe de seus esforços pessoais para “experimentá-la”. Assim, nas “Palabras liminares” de suas *Prosas Profanas*, defendendo o aristocratismo de seus versos e a presença neles de “*princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles*”, Darío reclama: “*¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer*”. O enunciado participa de um discurso segundo o qual o prosaísmo do mundo democrático em plena expansão ofende a sensibilidade do poeta, que se diz vencido pelo tédio, pelo *ennui* de Mallarmé (“A carne é triste, sim, e eu li todos os livros”) e proclama a beleza da misantropia e da antipatia ao presente. O discurso propõe que tédio e desejo de morte confluem na busca pela anulação dos sentidos e da mente; no despojamento do peso do mundo, que prende o poeta ao solo e lhe impede o desejado vôo ao *azul* ideal. Substitui o condor hugoano pelo albatroz e pelo cisne de Baudelaire; esta última ave, num poema de Mallarmé, sente “o horror do solo onde as plumas têm peso”: “Fantasma que no azul designa o puro brilho, / Ele se imobiliza à cinza do desprezo / De que se veste o Cisne em seu sinistro exílio” (in Campos, 2002, p.62-3).



A ascensão ao ideal relaciona-se à supressão da dor, ao abrandamento das paixões; depende do entorpecimento ou da mortificação. Sobre “Branco e vermelho”, acreditamos ser suficientemente clara a inserção do poema nessa prática discursiva. A busca pela vidência se canaliza em virtude da “dor”, um “deslumbramento”. A “dor” e a invasão da luz descortinam a percepção, facultando ao eu lírico *ver*, ainda que (ou porque) lhe tenha fugido a vista.

Darío, anos mais tarde, num breve registro em que recorda as circunstâncias da escritura de “La página blanca”, aborda ou tangencia muitos dos pontos tratados acima:

“La página blanca” es como un sueño cuyas visiones simbolizaran las bregas, las angustias, las penalidades del existir, la fatalidad genial, las esperanzas y los desengaños, y el irremisible epílogo de la sombra eterna, del desconocido más allá.

*¡Ay! Nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin. ¡Y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!*³ (DARÍO, 1912/1993, p.209)

A coincidência das imagens é o aspecto mais evidente da semelhança entre “Branco e vermelho” e “La página blanca”, e termina de demonstrar o caráter convencional (não individual) da escolha da matéria. As mesmas visões aparecem também em poemas de outros autores, como Cruz e Sousa (“Pandemonium”), Julián del Casal (“Blanco y negro”) e Gutiérrez Nájera (“La noche de San Silvestre”). Trata-se, pois, de um elenco comum da poesia do fim do século XIX. O deserto (e inclusive sua associação com a página branca) integra o imaginário de Mallarmé – lagos congelados, planícies glaciais, terras estéreis –; o significado se foi cristalizando nos epígonos, em cuja poesia tais paisagens abrigam o poeta em seu exílio; figuram o problema da incomunicabilidade, da insuficiência da linguagem; espelham a alma desolada e o isolamento do poeta.

As visões de “Branco e vermelho” e “La página blanca” figuram viagens “internas” em alegorias que se apóiam, então, em termos convencionais. Importa-nos reuni-las brevemente para preparar a segunda parte da análise, em que abordaremos a tradução dessas imagens em música. O desejo de imobilizar



as imagens oníricas que assomam à mente aparece em outros poemas de Camilo Pessanha: “Imagens que passaes pela retina / Dos meus olhos, porque não vos fixaes?” (1995, p.102). Para representar as imagens que desfilam no deserto formado a seu redor, o eu lírico de “Branco e vermelho” emprega o tempo presente – de modo a tornar possível a “fixação” das imagens. O momento da enunciação é o próprio momento do delírio. Assim, o que seus olhos vêem – as terríveis imagens da dor humana – é imediatamente traduzido em palavras, mostrando-se também aos olhos do leitor.

A “caravana da dor humana” de Pessanha “desfila”/“marcha” “na linha do horizonte”, por um deserto “branco”, “resplandecente” e “imenso”. Os “escravos condenados” que a formam “tremem” “de medo” e “a cada golpe” de açoite que recebem; por fim, “se esvaem”, “vencida, enfim, a dor”, “e ali ficam serenos”. A morte é o alívio da dor – nesse ponto, em que se dá a conjunção do eu lírico com o objeto de sua visão, cessa a descrição das imagens e dá lugar às duas últimas estrofes. A penúltima retoma as iniciais, com pequenas variações, reafirmando a origem do delírio na “dor”; na última, o eu lírico clama pela morte, alívio também para sua “dor” que, enfim, é a mesma dor daqueles “escravos condenados”. O “vermelho” do título só aparece no último verso – “tudo vermelho em flor” –, em que a vazão do sangue dá fim ao delírio e “cumpre a promessa” de alívio.

A caravana que atravessa o deserto (a página branca) de Darío é também “da dor humana” e está composta de uma variedade de figuras. “*Las mujeres de rostro de estatuas de mármol*”, “*los extraños poemas*” e “*la reina de Saba*”, por exemplo, compõem um desfile exótico de enigmas e angústias relacionados a diversos povos e tempos históricos, simbolizando a sobreposição de tempos e espaços que atormenta um poeta moderno, cosmopolita, que “leu todos os livros” e cuja sensibilidade não suporta tão demasiados estímulos.

Em leitura alegórica, a caravana é também a linguagem; cada camelo é uma palavra carregada de sentidos; a imagem de sua passagem preenche a



página branca e forma o poema. A “dor” é a da passagem do tempo (“*Qué cascos de nieve que pone la suerte!*”) – à medida que a caravana passa, aumenta sua carga e a vida humana se torna mais pesada; por outro lado, sua aproximação do fim da página marca a iminência da Morte, a qual, temida e desejada, encerra o desfile sobre um dromedário, pondo fim à busca humana por um sentido profundo.

As visões de “La página blanca” são narradas no pretérito, o que coloca o momento da enunciação como posterior à “*hora de ensueños*”, ao transe. O eu lírico pode organizar as visões racionalmente e subordiná-las a um sentido geral eleito *a posteriori*. É isso que justifica a reflexão sobre a passagem do tempo, “*el hombre*” e a ambigüidade entre o desejo e o medo da morte, que constitui a matéria do poema. Por essas mesmas razões, o componente metalingüístico do texto dariano não poderia aparecer em “Branco e vermelho”, em que o tempo é suspenso em favor da figuração da vidência.

No entanto, a leitura de ambos os poemas produz um efeito dificilmente definível – de “curioso encantamento” ou “quase milagre”, para ficar com duas expressões que, referindo-se ao poema de Pessanha, entregaram o problema a uma esfera sobrenatural. Se preferirmos descrevê-lo a defini-lo, podemos dizer que esse efeito consiste, de modo geral, numa sugestão de circularidade, ou de suspensão intermitente da progressão do tempo. A circularidade sugerida se contrapõe ao caráter predominantemente linear-progressivo do que diz o eu lírico. Assim, é dado ao leitor não apenas ver aquilo que o eu lírico vê, mas vê-lo *como* o vê o eu lírico, ou seja, o leitor é levado a participar de sua “*hora de ensueño*”.

“Branco e vermelho” compõe-se de dez oitavas hexassilábicas com rimas *aaabaaab*, sendo que freqüentemente se repetem palavras inteiras na posição final dos versos de rima *a*. Essa organização das rimas impõe uma divisão de cada estrofe em duas metades (4 + 4 versos), as quais, por sua vez, se subdividem em dois grupos desiguais de 3 + 1 versos. Nos grupos de três



versos, via de regra, repetem-se palavras e formas sintáticas; eventualmente a diferença entre um e outro consiste numa única palavra, que desvia o significado do verso anterior, por gradação. No segundo grupo de três versos da quarta estrofe, por exemplo, varia apenas o qualificativo referente à “dor humana”: *enorme, insigne, inútil*.

A quase inexistência de *enjambement* possibilita a divisão das meias-estrofes em grupos ímpares (3 + 1 versos). A importância dessa subdivisão é fundamental para a obtenção do tal efeito “encantatório”. Nos versos 4 e 8 de cada estrofe, ao contrário do que acontece nos trios de rima *a*, não há repetição de palavras nem a expansão lexical sobre estruturas sintáticas prévias. Os trios se organizam predominantemente por coordenação e por sintagmas que se desdobram uns nos outros, demoram-se nos matizes de uma visão estática – ocupam-se da descrição; os versos 4 e 8 rompem com a repetição de formas fônicas, lexicais e sintáticas dos versos que os antecedem; colocam a imagem em movimento, fazem o tempo progredir – marcam o elemento narrativo do poema. A descrição é regida pela contemplação estática do eu lírico em “transe”; a narração, pelo movimento progressivo da caravana. A oscilação regular entre os dois modos é a própria fórmula do poema. E se com tantas e tão diversas repetições o poema não soa enfadonho, isto se deve sobretudo à variação das posições tônicas e das estruturas sintáticas nos versos. No cômputo geral, a repetição predomina sobre a variação, mas com certo equilíbrio.

Por sua vez, o poema de Darío está composto por 46 versos de metros variados (3, 4, 6, 10 e 12 sílabas, na contagem castelhana) que se organizam em estrofes também desiguais, mas revela em sua leitura uma notável regularidade rítmica. Observe-se que Darío não perseguiu o verso livre, e raramente, como nesse poema, lançou mão de versos heterométricos compensados pelo acúmulo de outros padrões, sobretudo a repetição quase exclusiva de uma única célula rítmica. Essa célula-base é dada pelo título: “*la página blanca*” tem seis sílabas,



com acentos na 2ª e na 5ª, configurando dois trissílabos que correspondem, pela disposição dos acentos, ao antigo pé anfíbraco (*la pá gi | na blan ca*). Os metros mais frequentes no poema são o de 6 e o de 12 sílabas, sendo que este último se decompõe em dois de 6, sempre com os mesmos acentos da célula-base.

1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6		
La	pá	gi	na	blan	ca	en	ho	ra	de	sue	ños		
Mis	o	jos	mi	ra	ban	de	en	sue	ños	y	som	bras.	
la	pá	gi	na	blan	ca.	de	ros	tros	de	es	ta	tua,	
Y	vi	no	el	des	fi	le	de	es	ta	tuas	de	már	mol,
Y	fue	ron	mu	je	res	de	es	ta	tuas	de	már	mol,	
Mu	je	res	de	ros	tros	de	es	ta	tuas	de	már	mol,	
Tan	tris	tes,	tan	dul	ces,	tan	sua	ves,	tan	pá	lidas!		
∪	-	∪	∪	-	∪	∪	-	∪	∪	-	∪		

Há apenas três versos de três sílabas, todos seguindo o mesmo padrão do pé anfíbraco, que destacam as figuras principais do poema: “*la Pálida*” (em que ecoa “*la página*”), “*la Muerte*” e “*Y el hombre*”. A quebra parcial com o anfíbraco fica por conta dos versos de quatro e de dez sílabas, menos numerosos, que também obedecem, no entanto, a uma regularidade rítmica. Cada *cuatrissílabo* leva acento de intensidade na terceira sílaba (“*Este lleva / una carga*”) – mas, unido ao seu par por *enjambement*, forma um heptassílabo anapéstico. Se se considerar a anacruse (o desconto, para efeito de descrição rítmica, das sílabas anteriores à primeira forte), tanto esses versos mais curtos como os anteriormente transcritos resultam de ritmo dactílico. O mesmo vale para os *decasílabos*, compostos também por cláusulas que equivalem ao antigo anapesto (“*cual si fuese un desierto de hielo / atraviesan la página blanca*”). Note-se que, descontada a primeira sílaba de cada um desses versos, restarão três anfíbracos; e que, descontadas as átonas iniciais (em anacruse), o ritmo é todo dactílico. Isto demonstra que o ritmo prevalente no poema está em todos os seus metros.

Como se vê, ou como se ouve, o ritmo do poema é regular, com sutis deslocamentos que dissimulam essa regularidade. Eis a gênese do “encantamento”, para o qual também concorrem dois outros procedimentos. O



primeiro é a presença da rima toante em /a/ em todos os versos pares, a não ser na penúltima estrofe. Nos versos ímpares, a rima é livre. Essa configuração das rimas sutilha-as o suficiente para evitar a monotonia, mas não para que sejam imperceptíveis. A rima toante funciona como um fio vertical que amarra todos os versos sem mostrar a costura. O procedimento é análogo à variação rítmica – rompe-se eventualmente o padrão anfibráquico com ritmos que, na verdade, contêm o anfibraco, evitando-se assim que a repetição enfade. A composição tem fundamento predominantemente repetitivo, mas conta com sutis processos de encobrimento da repetição para preservar a necessária progressão linear.

Pode-se dizer, então, que o “efeito encantatório” da leitura de ambos os poemas se apóia sobre rigorosos e conscientes procedimentos compositivos. Através desses procedimentos, a palavra poética logra mover o leitor pela excitação dos sentidos, de maneira bastante conforme àquela que Edgar Allan Poe afirmava, em seu ensaio “Filosofia da composição”, ter regido a confecção de seu poema “O corvo”, tomado como modelo pelos grandes poetas simbolistas. Para fazer sentir o terror das visões da dor humana, o poeta agrega à representação a tradução das imagens em música, de modo que o leitor, não podendo vê-las ou ouvi-las, pode sentir o mesmo que sentiria se pudesse vê-las ou ouvi-las.

Vale lembrar que, em relação ao ritmo, pouco devem os poetas de línguas espanhola e portuguesa aos franceses, em virtude de diferenças ostensivas no regime acentual. A renovação finissecular do verso tem em Pessanha um expoente luso e em Darío um hispânico, em provável relação de imitação, como sugere Fernando Guimarães (1990, p.50). Estudos comparativos entre poetas dos dois idiomas poderão explorar muitos aspectos ainda obscuros desse assunto.



Referências bibliográficas

- BAROJA, Ricardo. *Gente del 98*. Ed. P.C. Baroja. Madrid: Cátedra, 1989.
- CAMPOS, Augusto de et al. *Mallarmé*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DARÍO, Rubén. *Páginas escogidas*. 9 ed. Ed. R. Gullón. Madrid: Cátedra, 1993.
- _____. *Prosas profanas*. 2 ed. Paris: V^{da} de Ch. Bouret, 1901.
- FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2001.
- GUIMARÃES, Fernando. *Poética do simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsydra e outros poemas*. Ed. J. Castro Osório. Lisboa: Ática, 1969.
- _____. *Clepsydra*. Ed. P. Franchetti. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.
- SIMÕES, João Gaspar. *Camilo Pessanha*. Lisboa: Arcádia, 1967.

¹ **André FIORUSSI, Doutorando**
Universidade de São Paulo (USP)
Departamento de Letras Modernas
fiorussi@usp.br

² Cf. seu poema "La caravane" (*La comédie de la mort*, 1838), no qual, provavelmente, tanto Darío como Pessanha encontraram a versão moderna da tópica da "caravana da dor humana" que aparece nos poemas aqui estudados.

³ "La página blanca" é como um sonho cujas visões simbolizassem os conflitos, as angústias, as penalidades do existir, a fatalidade genial, as esperanças e os desenganos, e o irremissível epílogo da sombra eterna, do desconhecido mais além. Ai! Nada

