

**CLEPSIDRA: A PRESENTIFICAÇÃO DO PAN-SOFRIMENTO DA  
CONSCIÊNCIA LÍRICA DE CAMILO PESSANHA<sup>1</sup>**

**CLEPSYDRA: THE PRESENTIFICATION OF PAN-SUFFERING IN  
THE LYRICAL AWARENESS OF CAMILO PESSANHA**

**Carlos Eduardo de Sousa<sup>2</sup>**

**Daniella de Souza Bezerra<sup>3</sup>**

**Resumo:** O presente artigo tem como fulcral propósito estabelecer, em caracteres gerais, os principais elementos temáticos constituintes da gênese e da consolidação poética de Camilo Pessanha a partir de um soneto e outros fragmentos que representam o conjunto da obra *Clepsidra*. A fim de melhor abarcar a singularidade de tal lírica, serão apontados alguns possíveis diálogos entre essa poética e as de Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa. Porém, antes disso, demonstraremos, a princípio, o contexto das produções artísticas do final do século XIX para que fique evidente a emergência de uma consciência artística transcendente e individualizante, pois será neste contexto que a poesia de Pessanha poderá ser pensada.

**Palavras-chave:** Simbolismo. Camilo Pessanha. *Clepsidra*.

**Abstract:** This article has the general purpose of establishing, in general characters, the main constituent thematic elements of the genesis and poetic consolidation of Camilo Pessanha from a sonnet and other fragments that represent the whole work, *Clepsydra*. In order to better embrace the uniqueness of this lyrical, it will be mentioned some possible dialogues between *Clepsydra* and the poetics of Mário de Sá Carneiro and Fernando Pessoa. But first of all, it will be shown, in principle, the context of artistic productions of the late nineteenth century to make clear the emergence of a transcendent and individualizing artistic awareness, because it is in this context that the poetry of Pessanha might be thought about.

**Keywords:** Symbolism. Camilo Pessanha. *Clepsydra*.

---

<sup>1</sup> As reflexões propostas neste estudo foram instigadas pelo diálogo e orientação que estabelecemos com a professora Alessandra Carlos Costa Grajeiro, a quem devemos nossos eternos agradecimentos, quando da realização da nossa graduação em Letras Português/Inglês na Universidade Estadual de Goiás, Uned Inhumas.

<sup>2</sup> Licenciado em Letras-Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás. Professor de Língua Portuguesa do Município de Goiânia. E-mail: [carlosdu\\_du@hotmail.com](mailto:carlosdu_du@hotmail.com).

<sup>3</sup> Doutoranda em Educação pela USP. Professora de Língua Inglesa/Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, campus Jataí. E-mail: [daniella@jatai.ifgoias.edu.br](mailto:daniella@jatai.ifgoias.edu.br).

## Introdução

O Simbolismo enquanto vertente do movimento Fim-de-século em Portugal assinalou o despertar de Camilo Pessanha: uma consciência artística que se processou transcendente e individualizante. Sua poética nutre germes de ícones tais como Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, antecipando-os, magistralmente, no tocante às temáticas oriundas do processo de perturbação e cisão do ser. O desconforto da consciência lírica, imersa na obra *Clepsidra* de Camilo Pessanha, diante do Universo culmina em uma intrigante lirização elucubrativa cunhada por Massaud Moisés (2000) como *pan-sofrimento*. Além disso, a singularidade do trato lingüístico-poético esboçado na obra é responsável por uma nova maneira, caracteristicamente simbolista, de apreender a realidade: a sugestividade. A fim de melhor compreender as peculiaridades inerentes à obra pessanhiana, far-se-à, na próxima seção, uma breve historização das estéticas precedentes ao Simbolismo e de seus principais pressupostos, uma vez que os mesmos foram determinantes para a criação e singularização de *Clepsidra*.

## Panorama do Simbolismo

Durante o século XIX, o que se testemunhou na literatura portuguesa foi a ascensão de duas grandes escolas literárias: a romântica e a realista. Em termos cronológicos, a escola romântica precedeu à realista, o surgimento da primeira ocorreu no final do século XVIII e prolongou-se até pouco mais da Segunda metade do século XIX, e a segunda, por sua vez, teve como sua base de formação o grupo da chamada Geração de 70 (LOPES, 1966).

A escola romântica portuguesa se caracterizou, principalmente, por se centralizar no *eu-indivíduo*, bem como na expressão de suas emoções e no ideal de que a obra de arte só pode ser concebida segundo uma inspiração *divina* oriunda no artista. Fato é que a visão proposta pelo artista romântico (principalmente a proposta pelo poeta) é algo concebido segundo caracteres de sua subjetividade, ou seja, o artista ao expressar sua arte não está comprometido em representar a realidade social como ela se processa empiricamente, mas sua arte se compromete em revelar ao leitor o modo como ele (artista) entende em si essa realidade.

Em contrapartida, a escola realista apregoou em seus ideais estéticos não mais a concepção de arte como um fruto da inspiração *divina* sobre o artista, mas entendeu-a como um produto de seu esforço intelectual, como um produto de seu conhecimento. Centralizou sua visão de mundo na objetividade descritiva dos fatos empíricos, bem como assumiu uma

posição diferenciada da escola romântica em relação ao indivíduo, concebido agora como as partes de um todo social e, portanto, coletivo.

No contexto europeu, no final do século XIX, várias tendências artísticas surgem, principalmente, originadas na França, com o intuito de atribuir à obra de arte um caráter mais elaborado do ponto de vista formal e menos *realista* do ponto de vista expressivo (MOISÉS, 2000). Destarte, como Portugal era naquela época fortemente influenciado pela cultura francesa, recebeu os influxos dessas tendências. Em solo luso, essas tendências foram propostas com o intuito de combater os *excessos* de positivismo que incidia na escola realista portuguesa e ficaram conhecidas pelo termo genérico de movimento Fim-de-Século.

*O movimento Fim-de-século* representou para a Literatura Portuguesa a tentativa de renovação da arte por meio do resgate ao individualismo que fora tão largamente empregado pela escola romântica e que fora desconsiderado completamente pelos realistas. Todavia, a retomada ao individualismo pelos artistas do Fim-de-século português se processou de maneira que eles o alargaram a pequenos grupos de escritores que estavam organizados em torno de revistas efêmeras e de princípios mais ou menos esotéricos. Desse modo, as obras artísticas ficaram tolhidas a um grupo de artistas que não se comprometiam em revelá-las ao apreço de um público maior.

Observadas de perto, as três vertentes mais importantes do movimento Fim-de-Século (Decadentismo, Impressionismo e Simbolismo) guardam entre si uma relação de comunicar aquilo que está além da aparência física ou exterior. Assim, a obra de arte de aspectos decadentista surge como algo que é aparentemente vago e desprovido de existência, mas que em sua verdade intrínseca estava relacionada à situação social, política e econômica que vivia Portugal à época (LOPES, 1966).

Desse modo, também se percebe que a obra de arte impressionista vai ser concebida com certo domínio de musicalidade (na poesia) em detrimento do pormenor objetivo e descritivista proposto pela escola realista. O fato de a obra de arte impressionista ser, predominantemente, musicada (poema) não significa que ele seja um elemento desprovido de mensagem alguma, não relata nada que pré-exista, mas cria um sentido que lhe é próprio cuja musicalidade torna-se elemento fundamental para sua elaboração. O Simbolismo vai propor a criação de uma correspondência entre aquilo que é dito e aquilo que é nomeado pelo artista (poeta). Essa correspondência, que é em si a produtora de sentido da arte simbolista (poema), estabelece a fixação de modos de apreensão da realidade para além do exercício da palavra.

Para os ideais simbolistas, a verdade (a vida autêntica) jamais poderia ser alcançada somente pelo uso da razão ou pelo bom senso da cultura burguesa tal como era preconizado pelas idéias positivistas, mas por meio de uma intuição (que era análoga às dos místicos e ocultistas) que se assentasse nos dados da experiência sensorial.

O texto literário era visto dentro desse contexto (MOISÉS, 2000) como o resultado de um processo de conhecimento e, simultaneamente, como o modo mais adequado, ou mesmo o único de exprimir esse conhecimento. Assim, o texto não era entendido como um elemento independente de tudo, mas era o elemento que se fazia além dos demais meios expressivos, pois somente ele era capaz de expressar os elementos de uma realidade mais superior. Eis, pois, as peculiaridades da estética a qual Camilo Pessanha, tema da próxima seção, é o principal proponente.

### **Camilo Pessanha e *Clepsidra***

Camilo Pessanha é um dos principais poetas da Literatura Portuguesa, conforme a perspicaz percepção de Moisés (2000, p. 411). Seu ato de criação poética se aproxima mais de dois dos maiores expoentes do modernismo português, Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa, pelas próprias referências que esses dois autores lhe fazem quer pela semelhança de alguns temas, quer pelas estruturas poéticas que lhes são em certo grau semelhantes. O próprio Moisés (2000, p. 412) afirma que Camilo Pessanha “progride no sentir e no esboçar um pensamento em torno das sensações, e na forma empregada para o dizer, a meio caminho para chegar a Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro”.

Seria impróprio considerar Camilo Pessanha como o influente principal da poética de Sá Carneiro, diante da maneira veemente como Pessoa a descarta, porém mais impróprio ainda seria fechar os olhos diante da leitura de algumas poesias de Sá Carneiro e não perceber nelas uma certa similitude temática com as poesias de Pessanha.

Embora negue a influência direta da obra de Pessanha na criação de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa reconhece a obra de Pessanha como uma “fonte contínua de exaltação estética”, mas faz questão de deixar evidente que nem tudo o que há em sua obra remete à obra de Pessanha. Tal expressão surge numa carta enviada por Pessoa a Camilo Pessanha, provavelmente em 1915, na qual Pessoa disserta, para informação de Pessanha, sobre a revista *Orpheu*, e lhe pede que permita a *inserção, em lugar de honra do 3º número de alguns de seus admiráveis poemas*. Fato é que Camilo Pessanha foi um poeta que conseguiu com sua obra antecipar a muitos dos temas da estética modernista como, por exemplo, o

interseccionismo até a problemática da cisão do eu. Contudo, “a tradição lírica de Portugal não o inibiu nem lhe condicionou a dicção. Esta, dir-se-ia brotar duma inconfundível fonte íntima e pessoal” (MOISÉS, 2000, p.411).

O título da única obra de poemas escritos por Camilo Pessanha, *Clepsidra*, traz em sua composição dois planos que se articulam nos campos dos significante e significado, um concernente ao plano denotativo e o outro referente ao conotativo.

No plano denotativo, a palavra clepsidra tem sua origem no grego (*kleps-udra*) cujo verbo *kleptô* (roubar, enganar, dissimular) e o nome *udor* (água, em várias acepções e, muito concretamente, água da clepsidra), e significa *relógio de água para marcar o tempo atribuído aos oradores*. É a partir desse primeiro plano que se estabelece o segundo, o plano conotativo ou simbólico. Designando no plano denotativo a idéia de marcação do tempo correspondente à passagem da água no relógio, a palavra adquire no plano conotativo a acepção de todo o escoamento do tempo em nossas vidas.

A concepção significativa sugerida pelo título dessa obra de Pessanha ganha dimensões no plano conotativo que vão além da imagem de escoamento do tempo captada numa primeira instância. Para isso cumpre observar que o som final da palavra clepsidra (-*IDRA*) se associa à palavra *hidra* (que é uma variação do termo grego *udra*) sendo na língua oral quase impossível não associá-lo à *Hidra* num plano mitológico. Sabe-se que a *Hidra* é uma serpente marinha gigantesca com sete ou nove cabeças que nascem à medida que são decepadas e isso era para os antigos símbolos da inutilidade da vontade e do esforço humanos. A *Hidra* simboliza em suas múltiplas cabeças, os vários vícios do homem e sua fragilidade perante eles (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1999, p. 492).

A atividade poética revelada por Camilo Pessanha traz em seu interior a manifestação de um eu que parece não estar em consonância plena com o Universo (GOMES, 1977), entendido como uma realidade a ser representada pela linguagem poética, mas antes o concebe como um produto ao qual esse eu em pleno ato consciente do fazer literário o toma não apenas para representá-lo num plano objetivo como faziam os realistas, ou tampouco o toma como um elemento a ser instrumento de pura vazão de arroubos subjetivos, a exemplo dos românticos. O eu em Pessanha faz uso de sua experiência cognitiva no ensejo de elaborar uma formulação mais adequada do Universo (acepção acima assinalada) para assim revelar todos os seus matizes. Logo, “como que desintegrado interiormente, o poeta entrevê o Universo estilhaçado em espasmos de som, de luz, de cor,- de sensação-, ou como se o espaço fosse o reino do caos, onde bóiam farrapos de seres, coisas e sensações, tudo se

mistura” (MOISÉS, 2000, p. 412). Daí a dor, essa falta d’harmonia, “ser-lhe o tema fundamental, pois sem ela o coração é quase nada” (MOISÉS, 2000, p. 412).

A escrita cumpre na relação entre o eu e o Universo na poética de Camilo Pessanha uma função primordial de elemento materializador de conteúdos preexistentes que apreendidos pelo eu serão transformados, posteriormente, por seus conhecimentos já adquiridos. Destarte, o ato de escrever constituirá na poesia de Pessanha um ato contínuo de atribuir ao signo um novo significado, de modo que o ato de escrever será sempre um ato de reescrever, e viver constituir-se-á sempre um reviver, ao passo que o ato de ver se tornará um novo rever de imagens que a rigor guardarão em sua duração, mesmo que efêmera, o plano em que o eu e o Universo se encontram e comungam.

Na elaboração de sua obra poética, Pessanha assenta sua força criadora no princípio da ambigüidade (OLIVEIRA, 1979). Tal recurso se manifesta em sua poesia como um elemento cuja utilização se assenta em induzir o leitor a acreditar que sua poesia é algo desprovida de inteligência e significado, recursos que são empregados em princípio como meio de se alcançar a felicidade. Contudo, o recurso da ambigüidade revela, na verdade, uma poesia acentuadamente elaborada do ponto de vista intelectual. Veja-se o exemplo dessa força criadora num fragmento do soneto Caminho:

Porque a dor, esta falta d’harmonia.  
(...)  
Sem ela o coração é quase nada:  
Um sol onde expirasse a madrugada  
Porque é só madrugada quando chora.  
(PESSANHA, 1994)

Pode parecer à primeira vista que esse poema não comunica mais do que uma necessidade de sentir um sentimento que todos prefeririam não sentir: a dor. A imagem primeira que sugere a confusão causada pela dor (*Porque a dor, esta falta d’harmonia*) isolada de seu contexto não desperta no leitor uma sensação mais do que natural de repulsa pelo sentimento da dor. Porém, quando essa imagem se associa às imagens dos demais versos (“Sem ela o coração é quase nada/ Um sol onde expirasse a madrugada/ Porque é só madrugada quando chora”) a dor adquire outro significado que anteriormente não se poderia lhe atribuir, ou seja, do sentimento à dor, que antes seria evidentemente ignorado, passa a ser visto como algo benéfico e até essencial para a formação do indivíduo. Neste caso, a recusa da dor constituiria em restringir ao homem a oportunidade de elevar seus conhecimentos para além das formas aparentes e limitadas da realidade.

Para um poeta como Camilo Pessanha, a problemática do olhar não receberia em sua obra tratamento efêmero ou mesmo insignificante. Isso porque os sentidos, como acreditavam os poetas simbolistas, eram os meios pelos quais o indivíduo alcançaria a mais elevada condição de apreensão e, por conseguinte, de expressão da realidade verdadeira (aquela que está além do plano empírico). Assim, os olhos, que são os órgãos da visão, adquirem um lugar de privilégio na elaboração da obra de Pessanha, uma vez que são eles os responsáveis pela obtenção mais completa da imagem, mesmo sendo ela ainda a mais impura.

O fato de a visão representar o elemento por excelência no processo de apreensão e transfiguração da realidade, ocorre porque é ela que sonda, investiga, analisa, reconstrói o universo por via do intelecto, ou seja, a ela se atribui o poder de interpretar o universo em todos os seus ângulos, revelando-lhe suas dimensões mais ocultas ou sua verdade absoluta.

O desejo e o prazer se manifestam na poesia de Pessanha de modo raro, sugerido quando muito, funcionando, neste caso, como um pretexto ou uma metáfora de algo que está além da pura conjugação amorosa como, por exemplo, a oposição da vida com a morte e o triunfo da primeira sobre a segunda.

A temática do desejo em Pessanha assume caracteres singulares que não deixa de remeter o leitor para aquele desejo romântico que Goethe descreveu n' *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, ou seja, o desejo (amor) não pela amada (o objeto de seu desejo), mas pelo próprio desejo de amar em si. Isso se dá porque o eu presente em alguns poemas de Pessanha polariza o texto e ao agir assim, incide quase exclusivamente na sua própria dimensão ética e intelectual. Entretanto, o tu (que em princípio deverá ser o objeto de desejo) está lá, embora sua voz não seja ouvida. Tal fato leva-nos a inferir que nesse apagamento do tu, exista a tentativa de manifestar o eu de maneira mais absoluta. Assim, o desejo torna-se mais desejo de si mesmo, desejo de revelar-se a si próprio e não desejo de um objeto exterior.

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

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

Porque a dor, esta falta d'harmonia,

Toda a luz desgrenhada que alumia  
A almas doidamente, o céu d'agora,

Sem ela o coração é quase nada:  
Um sol onde expirasse a madrugada,  
Porque é só madrugada quando chora.  
(PESSANHA, 1994)

Esse poema de Camilo Pessanha, que vem estruturado na forma de soneto, é uma criação que a princípio deixa a impressão de que seu título (*Caminho*) não parece estar em harmonia com o conteúdo do poema. Essa contradição aparente é capaz de abduzir o leitor menos atento e levá-lo para outra direção que não seja a da dimensão do universo proposto pelo eu-lírico que aí fala. Contudo, quando se descortina essa aparência inicial, percebe-se que o título está em sintonia com o conteúdo do poema de maneira que ambos (título e conteúdo) concorrem plenamente para elaboração da expressividade do eu. É, pois, coerente acreditar que:

Toda a poesia autêntica mergulha até as profundezas do lírico e reflete em si a unidade dessa fonte originária, toda e qualquer poesia fundamenta-se no imperscrutável de um “sunder warumbe” peculiar, em que não é mais possível qualquer explicação da beleza e do correto, mas também não mais é necessária.

(STAIGER, 1997, p. 51)

O poema se articula em torno de dois eixos temporais que são concebidos antagonicamente: o presente e o futuro. O tempo presente é o tempo real no qual o eu-lírico habita e está em perfeita comunhão. Desse período a consciência lírica desse *eu* não tem do que se queixar nem mesmo da dor que sente, ao contrário, em vez de se lamentar da dor que agora sente, o eu-lírico lamenta por um dia deixar de senti-la: “Saudades dessa dor que em vão procuro”/ “Do peito afugentar bem rudemente” (PESSANHA, 1994).

O outro eixo temporal concernente ao futuro é o tempo vindouro que causa no eu-lírico reserva e até certo pavor: “Tenho sonhos cruéis; n'alma doente/ Sinto um vago receio prematuro./ Vou a medo na aresta do futuro” (PESSANHA, 1994).

A razão pela qual esse eu lírico receia o tempo vindouro não pode ser precisada. Certo é que tudo o que ele quer é que o tempo futuro não chegue, ou melhor, que o tempo presente não se esvaia. Se pensarmos no fato de que o eu poético assinala a marcação desse tempo pelos caminhos de sua consciência, ver-se-á, assim, que fica menos obscura a metáfora que a única palavra do texto demarca.

Além dessa confrontação dos tempos, Pessanha utiliza outro recurso interessante na elaboração desse poema: atribui às palavras um valor que lhes está além do plano sintático ou semântico, confere-lhes um plano de valor que alcança o signo, ou seja, é a palavra-signo. Assim, ele atribui à palavra dor no âmbito do poema, um valor não só lingüístico, mas um valor que transcende o dado lingüístico e alcança o nível do simbólico: “Porque a dor, esta falta d’harmonia,/ Toda a luz desgrenhada que alumia/ As almas doidamente, o céu d’agora” (PESSANHA,1994).

A dor se constitui na consciência desse eu um elemento que vai além do mero desejo sensitivo e ascende à condição de signo, de um elemento imprescindível à constituição desse ser, pois “Sem ela o coração é quase nada” (PESSANHA,1994). Tudo isso se ajusta como luva na observação de Moisés (2000, p. 412): “o pan-sofrimento pode estar vinculado ao pessimismo de Shopenhauer; e, de outro, que não se trata de dor amorosa, mas de dor existencial, madura, adulta, viril”.

Bosi (2000, p. 9) admite que a apreensão do ser e o tempo da poesia significa “compreender uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimentos e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico”. Apreciemos, pois, à luz de tal prerrogativa, o poema pessanhiano intitulado *Inscrição*:

Eu vi a luz em um país perdido.  
A minha alma é lânguida e inerme  
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!  
No chão sumir-se, como faz um verme (...)  
(PESSANHA, 1994)

O primeiro elemento que chama atenção nesse poema é o fato de sua estrutura corpórea ser reduzida, uma vez que todo ele é composto somente por quatro versos. Embora isso seja evidente, não seria escusado dizer que o seu campo semântico transcende os limites aparentes que sua estrutura física possa sugerir. Desse modo, a consciência lírica do eu-poético que emerge no âmbito desse poema faz sua voz vibrar num tom melancólico altissonante no qual ela deixa transparecer todo seu desânimo e descrédito diante de si (enquanto ente pertencente a uma realidade) e por si próprio (enquanto indivíduo consciente de sua condição existencial). A consciência de si que é expressa por essa consciência lírica constitui o fulcro anímico que alimenta o poema. É interessante observar que essa consciência lírica se autodefine, ou melhor, se autoreconhece após uma revelação

presenciada num lugar “perdido”: “Eu vi a luz em um país perdido.” Posteriormente a essa visão, vem a revelação plena da essência dessa consciência do eu: “A minha alma é lânguida e inerme.”

Outro elemento a ser considerado no processo de autodefinição do eu-poético se assenta no uso dos adjetivos que são empregados com o propósito de estabelecer uma ligação semântica entre o qualificativo de país (perdido) e os qualificativos da alma desse eu (lânguida e inerme). Lemos (1981, p.57) chama a atenção para essa aproximação semântica entre os qualificativos do eu e do lugar (país) entendendo-a como um elemento indicador de um estado de ânimo ausente e inerte na figura do eu. Após expressar a essência de sua alma e manifestar um certo descontentamento por aquilo que lhe é intrínseco, o eu responde à sua condição de ser, manifestando o desejo de habitar o mundo no qual sua existência seja ação e força motora: “Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! /No chão sumir-se, como faz um verme...”.

O desejo de habitar nesse mundo de ação é tão intenso no eu-poético que ele faz uso do vocábulo verme para expressar, num plano conotativo, que até os seres mais insignificantes desse mundo são dotados com a capacidade de se movimentarem. Entretanto, o vocábulo verme no corpo do poema se configura como um vocábulo plurissignificativo cujo plano conotativo ampliado designa aí a presença da morte.

O signo da morte é um elemento que se faz mais evidente no campo significativo do poema quando se percebe que a idéia expressa pelo título, *Inscrição*, remete para pedras tumulares (os epitáfios), como observa Lemos (1981, p. 57). Destarte, fica o simbolismo do poema alicerçado na base antitética: movimento (que pressupõe força anímica, e logo, presença de vida) e inércia (que pressupõe a ausência anímica, logo a morte).

Esse pequeno poema (em sentido formal) é capaz de exemplificar como os poetas simbolistas, como Pessanha, conseguiam apreender em poucas palavras questões de ordem existencial e filosófica tão conflitantes e discutíveis e elevá-las a um patamar de significação profundo e animado com uma singular beleza. É inegável que o movimento simbolista legou aos meios intelectuais e acadêmicos europeus no final do século XIX um novo modo de apreender a realidade e expressá-la segundo caracteres expressivos que tendem mais para a sugestão e, nesse caso, para sua recriação do que propriamente para representação ou retratação

## Referências

- BENJAMINN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- CHEVALIER, J; CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A metáfora cósmica em Camilo Pessanha**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977.
- LEMOS, Esther de. **A Clepsidra de Camilo Pessanha**. Lisboa: Verbo, 1981.
- LOPES, Óscar. **Literatura Portuguesa II (Época contemporânea)**. Lisboa: Estúdios Cor, 1966.
- MELQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema: ensaios de críticas e de estética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- OLIVEIRA, António Falcão Rodrigues de. **O simbolismo de Camilo Pessanha**. Lisboa: Ática, 1979.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. Campinas: Unicamp, 1994.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TAYLOR, Walter Fuller. **A história das letras americanas**. São Paulo: Fundo de Cultura, 1956.

**Texto recebido em 25/05/09**

**Aprovado em 24/09/09**