

# DOR E MÚSICA EM “CLEPSIDRA”, OBRA DE CAMILO PESSANHA

*Sonia Mara Ruiz Brown*<sup>1</sup>

## RESUMO

O presente artigo objetiva demonstrar, através da análise de poemas de Camilo Pessanha, o maior poeta simbolista português, as marcas indeléveis de sua obra: a dor, traduzida em sentimentos de derrota, queda, desistência e evasão numa escrita sonora e musical.

## PALAVRAS-CHAVE

Pessanha; Simbolismo; Musicalidade.

## ABSTRACT

*The current article intends to demonstrate the enduring marks of Camilo Pessanha's poems, the greatest Portuguese symbolist: pain, translated through sentiments of defeat, downfall, renouncement and evasion, enhanced by means of the vibrating language and musicality of his texts.*

## KEY WORDS

*Pessanha; Symbolism; Musicality.*

Camilo Pessanha (1867-1926) é o grande poeta simbolista português. Diz-se, sobre ele, que ainda que não houvesse Simbolismo, ele o seria, pois, na sua poética, estão presentes todas as marcas que caracterizam essa estética do final do século XIX: revelação de um mundo etéreo, de contornos fugidios, voláteis, evanescentes, a musicalidade encontrada na exploração de harmonias imitativas (onomatopeias, aliterações, assonâncias), portanto destacada a melopeia, fuga do mundo conhecido e o encaminhamento para o misticismo, sondagem das realidades do espírito numa angústia metafísica, preocupação formal, enfim a busca de uma poesia pura, isenta do contágio do material.

Segundo Massaud Moisés,

---

<sup>1</sup> Sonia Mara Ruiz Brown: PhD em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo – USP / SP e professora de Literatura Portuguesa nas Faculdades Atibaia – FAAT / SP; ewbrown@uol.com.br

[...] essa identificação resulta, antes do mais, duma vida exterior praticamente vazia de acontecimentos, e de uma vida interior em permanente ebulição, de maneira a dar a impressão de que, nele, a Poesia e a Vida são figuras congruentes, peça única. É que a obra poética de Camilo Pessanha se autentifica, em princípio, pelo sentido abstrato, vago, difuso, próprio de quem, simbolista nato e um temperamento ultra-sensível, se sente inadaptado à existência que somente lhe causa desengano e dor. (MOISÉS, 1967, p. 222)

Sua poesia ditada a João de Castro Osório e publicada na revista *Centauro* (1916), dirigida por Luís de Montalvor, só pôde ser reunida pelo esforço de João de Castro Osório, uma vez que sua atitude de desistência diante a vida, causada por uma doença diagnosticada como astenia geral e seu vício do ópio, o impedia de tomar a iniciativa de organizar sua obra. *Clepsidra* é um livro controvertido, pois a primeira edição, de 1920, contendo trinta poemas, deveu-se a D. Ana de Castro Osório, que o publicou pela Editora Lusitânia, com o assentimento do poeta quando ele se encontrava em Lisboa em fins de 1915, mas há uma segunda edição, de 1945, publicada pela Ática e organizada por João de Castro Osório, que apresenta sensíveis alterações como inclusão de poemas e mudanças na distribuição sequencial e nos títulos, além de variantes nos versos. Fica, portanto, evidente o caráter de incompletude e de dispersão na obra de Pessanha.

A personalidade flagrantemente abúlica, segundo os que o conheciam, o vício em ópio, concorreram para a construção dessa poética marcada pela irrealização, pela incerteza e abulia. É sabido que até mesmo os “chinas” o chamavam de “pune-tio- iane- mean”, isto é, morto-vivo (Apud SIMÕES, s/d, p. 108).

O estudo de Esther de Lemos (LEMOS, 1967) procura relacionar exatamente a influência entre poesia e homem/poeta e demonstra que a atitude estética ilustra a atitude moral entre o que se é e o que se sonhou ser, entre a impassibilidade e a ação, o que nos leva a melhor entender a atitude de Pessanha, ou melhor, sua não atitude diante da publicação de seus poemas.

O termo *clepsidra*, que dá título à única obra poética do autor, provém do grego *kleps* (verbo *kleptô* = roubar, enganar) + *udra* (nome *udor* = água) e designa um relógio antigo, de origem egípcia (fins do século XIV, princípios do XV), movido a água, azeite, que media o tempo conforme o líquido ia se escoando regularmente num recipiente graduado. Assemelhando-se a uma ampulheta, era usado na Antiguidade para marcar o tempo dos discursos dos oradores atenienses. Nesse título, estão presentes os dois grandes símbolos da poesia de Pessanha: o tempo e a água que, num movimento constante, de permanente metamorfose, também se associam à ideia de brevidade da existência.

O poema conhecido “Imagens que passais pela retina”, um bom exemplo da presença desses dois símbolos, configura a impotência do homem face à fugacidade do tempo, através do elemento água como condutor de um sentimento de vacuidade temporal e espacial:

*Imagens que passais pela retina  
Dos meus olhos, porque não vos fixais?  
Que passais como a água cristalina  
Por uma fonte para nunca mais! ...*

Ao lado desses símbolos, pode-se constatar a presença evidente da sensação de incompletude, desistência, incerteza nos versos de Pessanha. Ao encarar os fenômenos como simples desfile de aparências sem essência, o eu poético deriva para o pessimismo e faz da morte o seu canto, um limite extremo que daria sentido à vida.

*A dor em Clepsidra se justifica porque só ela permite a lucidez suficiente para se ter a revelação, a clarividência dessa contingência humana inexoravelmente submetida à própria dor [...] o porquê da ânsia de morte: é a única forma vislumbrada de vencer a dor, consumando (levando a sumo, conduzindo ao extremo) sua própria experiência. (SANTOS; LEAL, 2006, p. 45)*

Todas essas ideias e sentimentos são expressos numa linguagem evanescente, sutil e impregnada de musicalidade. São esses aspectos que procuraremos destacar na análise dos poemas abaixo.

*Clepsidra* se abre com “Inscrição”, que pode ser considerado como uma prévia do trajeto poético do poeta:

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

O primeiro verso já delimita a condição errante do eu lírico. Ver a luz, além da evidente percepção de luminosidade, também pode ser compreendido como conhecer a Verdade, o Bem. Já “país perdido” pode nos remeter a paraíso perdido. João de Castro Osório (OSÓRIO, 1973, p. 29-30) interpreta como país perdido para a glória e o bem. Dentro de uma perspectiva autobiográfica, o poema revelaria a saudade do poeta estabelecido em Macau sentida por Portugal, perdido na distância e na História. A situação de exílio é fundamental na obra de Pessanha. Urbano Tavares Rodrigues a considera nos seguintes termos: “Toda a poesia de Camilo Pessanha é poesia do exílio. Em Macau ou em Lisboa, mesmos nas terras da sua infância, o tecido de existência que o envolvia era exílio” (RODRIGUES, 1970, p. 90).

Nesse primeiro verso temos o primeiro momento, o do pretérito (vi).

No verso 2, o reconhecimento da frouxidão (lânguida) e da falta de defesa (inerme) de sua alma é estabelecido no presente (é). Nesses dois primeiros versos, o sujeito está marcado através do pronome “eu” e “minha”, no entanto, nos dois últimos, uma espécie de anulação ou indeterminação desse “eu” ocorre, pois o pronome “quem” (“Quem pudesse”) e o “se” (“sumir-se”) expressam o apagamento do sujeito.

Para Franchetti:

*[...] a perda do país em que se deu o nascimento real ou espiritual conduz à languidez. Vemos apenas os dois momentos extremos: a percepção da perda e a sensação anímica da falta de energias, e de vulnerabilidade, por falta de defesas. Os dois adjetivos que definem a alma exilada são os pontos focais do poema. É para o primeiro – lânguida – que converge toda a primeira parte da quadra. \e é do segundo – inerte – que decorre toda a segunda parte com o desejo de subtração à superfície, de absorção pelo seio da terra, onde os seres desarmados e destituídos de energia podem encontrar abrigo e proteção (FRANCHETTI, 1993, p. 36)*

No terceiro verso, a sonoridade das fricativas através das aliterações /s/ e /z/ sugere um deslizamento (“pudesse”, “deslizar”, “sem”) que se encerra abruptamente pela força do /r/ e pelo emprego de vogais fechadas no fim do verso (/u/, /i/, /o/), sugerindo um pequeno som que o sujeito produziu ao deslizar até a clausura total.

Nos terceiro e quarto versos, está presente o ideal do sujeito (subjuntivo mais infinitivo), “deslizar sem ruído”, que denota ausência de vida, sentimento já pronunciado em “lânguida e inerte” e, finalmente, ocorre a configuração da morte através do potencial “vérmico” do homem, do seu desaparecer sem deixar traço, isto é, o desejo de evasão, mas o mais absoluto desejo de evasão como o mergulhar na procura das origens. Em apenas uma quadra, no que se propôs ser a epígrafe do livro, inscrevem-se, entre o primeiro e o último versos, o nascimento e a morte, a condição inelutável do exílio.

Dotado de acutíssima sensibilidade, o eu poético que se conhece e se analisa vai se desmanchando e deseja apenas “No chão sumir-se, como faz um verme”.

Postas as linhas principais da poética de Camilo Pessanha, o sentido da epígrafe que orienta o entendimento de sua obra, nos deteremos no poema “Chorai arcadas” por ser expressão de uma grande musicalidade uma vez que, através de palavras, o poeta constrói a melodia extraída de um instrumento musical, o violoncelo.

*Chorai arcadas*

*Do violoncelo!  
Convulsionadas,  
Pontes aladas  
De pesadelo...*

*De que esvoaçam,  
Branco, os arcos...  
Por baixo passam...  
Se despedaçam...  
No rio, os barcos.*

*Fundas, soluçam  
Caudais de choro...  
Que ruínas (ouçam)!  
Se se debruçam,  
Que sorvedouro!...*

*Trêmulos astros...  
Soidões lacustre...  
-Lemos e mastros...  
E os alabastrós  
Dos balaústres!*

*Urnas quebradas!  
Blocos de gelo...  
-Chorai arcadas,  
Despedaçadas,  
Do violoncelo.*

São cinco quintilhas constituídas de versos de quatro sílabas poéticas, todas elas rimadas (a b a a b). A fluidez dos versos é sensível (acento sempre na quarta sílaba), assim como a musicalidade dos versos espelha a do tocar o instrumento.

Por todo o poema ocorre a aliteração nas fricativas (/s/, /v/, /z/, /ch/), que sugere a vibração das cordas do violoncelo. Também as vogais de timbre aberto e fechado se alternam de um verso a outro, insinuando o movimento de ir e vir do arco ao tocar as cordas do instrumento. (“ChorAI, ArcAdAs DO VIOLOnceLO”). Presente ainda estão ditongos crescentes e decrescentes (“ChorAI”/ “Do VIOLoncelo”), mimetizando as mudanças de tom da música, ou, ainda, o movimento de barcos sobre a onda. A rica sonoridade dos versos do poema sugere, por conseguinte, a oscilação, a incerteza, como se os caminhos pelos quais a música chega aos ouvidos do eu lírico, ou como se a rota tomada pelos barcos (citados na segunda estrofe) estivessem sem direção.

É na primeira estrofe que se inicia a transposição para o mundo onírico. A rima *élo* (violoncelo) e *êlo* (pesadelo) marcam essa transposição, além da presença das reticências (“De pesadelo...”). Reforça essa ideia a imagem de “pontes aladas”. Envolvido pelos sons do violoncelo, o eu poético é transportado para outro estado de consciência. A imagem da ponte importa porque ponte é aquilo que permite ou possibilita a travessia do sujeito para outro lado, porém uma “ponte alada” não leva a lugar nenhum, pois é constituída, a nosso ver, de pesadelos: o “eu”, ao atravessar a ponte sem fundação, suspensa no ar, está impossibilitado de concluir seu trajeto e se mantém no (não) espaço.

Na segunda estrofe, são os sons oclusivos que predominam (“**De que** esvoaçam, / **Branco**s, os arcos.../ **Por baixo** passam.../ **Se despedaçam**.../ No rio, os **barco**s.”). Os arcos, que são brancos, se **despedaçam** (aqui a importância do som forte e pontual das oclusivas). Aos arcos do instrumento são encadeadas associações (“No rio, os barcos.”) regidas por tempo e espaços próprios. O emprego das reticências duas vezes permite que o poema deixe de ser apenas a criação de um autor, tornando-se, através desses silêncios geradores, a criação do próprio leitor.

Na estrofe seguinte, novamente a sonoridade constritiva fricativa retornando, apressando a leitura (“**F**undas, soluçam/ Caudais de **ch**oro.../ Que ruínas (ouçam)! / **S**e se debruçam, / Que sorvedouro!...), no entanto “(ouçam)!”), entre parênteses e seguida de exclamação, exige uma pequena pausa. É como se o eu lírico solicitasse a constatação do seu pesadelo. No quarto verso, cria-se uma possibilidade (“**S**e se debruçam”) com a conjunção condicional, e imagina-se o desastre, o ingresso num sorvedouro, isto é, num abismo, num precipício. A sensação de queda acentuada pelo adjetivo *fundas* e o verbo *debruçam*.

Na penúltima estrofe, penetrando na possibilidade apontada da estrofe anterior, novas associações ocorrem. Nessa passagem nenhum verbo está presente, apenas substantivo, adjetivo e locução adjetiva, pospostos uns aos outros. A única conexão entre ideias é o *e* (“E os alabastros”). A sonoridade do encontro consonantal TR presente em todos os versos e duas vezes no primeiro é marcante e forte, imprimindo um ritmo nervoso, trêmulo. A cor branca, por outro lado, presente nos “alabastros dos balaústres” sugere o vazio na plenitude, esgotamento dos sentidos. É por esse motivo que o eu lírico enxerga o “branco”, depois de presenciar todo o turbilhão dos pesadelos se desfazendo dos objetos que o circundam.

O número de reticências cresce (3). A presença do travessão no terceiro verso (“-Lemes e mastros...”) poderia ser interpretada como uma marca para uma leitura mais acentuada para, em seguida, a atenuação da tonalidade.

Eugênio de Castro, sobre a presença constante das reticências em Pessanha, afirma “a indecisão tomada matéria de poesia, criando-se com essa reticência, um enleio, uma subtil cumplicidade com o silêncio, uma hesitação entre pensar e sentir”. (CASTRO, 1984, p. 10)

Última estrofe e ainda novas associações (“**U**rnas quebradas! / **B**locos de gelo...”) e o retorno ao violoncelo, mas as arcadas do violoncelo agora estão “Despedaçadas”.

Sons oclusivos (12) e de constritivas fricativas (10) se misturam (“**U**rnas *quebradas!* / **B**locos de **g**elo.../ - **C**horai arcadas, / *Despedaçadas,* / **D**o violoncelo.). As palavras vão se imbricando umas às outras, formando novas imagens, num aparente amontoado delas, como se tomassem a forma e consistência de água nas ondas sonoras. Uma simbiose entre elas é estabelecida, tanto do ponto de vista do significante quanto do significado. As “arcadas”, na primeira estrofe, remetem a “arcos, na segunda; por sua vez, “arcos” e “brancos” formam sonoramente os “barcos” que evocam as imagens aquáticas da terceira estrofe.

A musicalidade dos versos espelha o tocar do instrumento ao mesmo tempo que expressa a emersão do inconsciente, uma psique conturbada, liberta das normas lógicas da consciência, denunciando debates do sujeito poético. Embora, no poema, não esteja presente qualquer elemento identificador de uma pessoa pronominal, evidencia-se uma voz manifestada no imperativo (“-Chorai arcadas!”) que, a partir de uma ideia de altura (“pontes aladas”, “esvoaçam”), sucedem-lhe um turbilhão endocêntrico de imagens : “despedaçam”, “caudais de

choro”, “ruínas”, “sorvedouro”, “urnas quebradas”, revelando uma alma perturbada, uma sensação de queda.

O eu lírico, nesse poema, expressa imagens captadas pela visão e pela audição, fundindo as duas sensações numa grande sinestesia. Flagrando o movimento do arco nas cordas do instrumento, mistura a visão com imagens despertadas pelo movimento em si e pela música que se depreende das cordas do instrumento e traduz, nesse movimento, seu inconsciente.

“Viola Chinesa” é outro poema em que se busca captar onomatopaicamente o som de um instrumento.

*Ao longo da viola amorosa  
Vai adormecendo a parlenda,  
Sem que amardonando eu atenda  
A lenga-lenga fastidiosa.*

*Sem que o meu coração se prenda,  
Enquanto nasal, minuciosa  
Ao longo da viola morosa,  
Vai adormecendo a parlenda.*

*Mas que cicatriz melindrosa  
Há nele que essa viola ofenda  
E faz que as asitas distenda  
Numa agitação dolorosa?*

*Ao longo da viola morosa...*

Através da monótona insistência de sons nasais (36), recria-se a sonoridade das três quadras constituídas de versos octossílabos e no último verso isolado. Inicialmente, o sujeito lírico amardonado revela-se insensível à música (duas primeiras quadras) para que, em seguida, já envolvido por ela, sinta ofendida sua “cicatriz melindrosa”, causando-lhe “agitação dolorosa”, ainda que sejam apenas “asitas” a distendê-la. No mundo simbolista, seria impossível a indiferença à música.

A insistência na nasalidade, que produz uma musicalidade arrastada e chorosa, é quebrada nas duas primeiras estrofes, em que o eu poético confessa ainda não ter sido envolvido pela música, com a anáfora (“Sem que”). Na última, entretanto, quando ocorre a confissão do envolvimento, o mesmo não acontece.

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

*Saudades desta dor que em vão procuro  
Do peito afugentar bem rudemente,*

*Devendo, ao desmaiar sobre o poente,  
Cobrir-m' o coração dum véu escuro! ...*

*Porque a dor esta falta d'harmonia,  
Toda a luz desgrenhada que alumia  
As almas doidamente, o céu d'agora.*

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

O poema é o primeiro de três sonetos numerados e encadeados que João de Castro Osório intitulou “Caminho”. É constituído de versos decassílabos heroicos, com rima interpolada nas quadras e emparelhada nos tercetos.

Nele se faz presente o caminhar virtual do eu lírico onde a dor, tema fundamental, é vista paradoxalmente como algo a ser eliminado e como algo a ser buscado. É vista como algo de que se tem saudades, mas consciente de que lhe faz mal (“Cobrir-m' o coração dum véu escuro!...”).

A dor aí presente não é amorosa, mas existencial, Dor com maiúscula, e é dela que provém o horror, o medo (“Sinto um vago receio prematuro/ Vou a medo na aresta do futuro”).

Nos quartetos, o eu poético está presente (tenho, sinto, vou e procuro). É a declaração do sentir poético, um sentir dolorido, (“sonhos cruéis”, “alma doente”) e incongruente inclusive no que se refere ao tempo. Nos tercetos, a exposição do que seja a dor e as imagens associadas a ela. Novamente ideias positivas e negativas interpõem-se já que, ao mesmo tempo que a dor é “falta d'harmonia”, é “luz desgrenhada”, ela “alumia”; ao mesmo tempo que é “sol”, “expira na madrugada”.

Ainda há que ressaltar que, nas quadras, na exposição do sentir do eu poético sofrido, a presença de sons oclusivos, momentâneos e explosivos é intensa. A mesma sonoridade permanece no primeiro verso do terceto, onde é definida a dor: “esta falta de harmonia”. A rima, nas quadras, em *uro* também acrescenta uma sonoridade mais dura, mais forte, enquanto, nos demais versos dos tercetos, a sonoridade se torna mais suave e fluida. Ainda o *enjambement* presente entre o primeiro e segundo versos da segunda estrofe que estimula a atenção do leitor.

É possível notar-se também, nesse soneto, a repetição de termos. Pessanha, conhecido por sua riqueza vocabular, no soneto em estudo, repete as palavras *dor*, *coração*, *saudades* e *madrugada*, por serem vocábulos chave na compreensão do poema.

Desintegrado interiormente, doente, receoso, o eu lírico entrevê-se entre ideias paradoxais que o deixam sem saída, porque “é só madrugada quando chora”.

“Vida é um poema constituído de quatro quadras constituídas de versos eneassílabos e rimas alternadas:

*Choveu! E logo da terra humosa  
Irrompe o campo das liliáceas.  
Foi bem fecunda, a estação pluviosa!  
Que vigor no campo das liliáceas!*

*Calquem. Recalque, não o afoguem.  
Deixem. Não calquem. Que tudo invadam.  
Não as extinguem. Porque as degradam?  
Para que as calcam? Não as afogam.*

*Olhem o fogo que anda na serra.  
É a queimada.... Que lumaréu!  
Podem calcá-lo, deitar-lhe terra  
Que não apagam o lumaréu.*

*Deixem! Não calquem! Deixem arder.  
Se aqui o pisam, rebenta além.  
-E se arde tudo? – Isso que tem!  
Deitam-lhe fogo, é para arder.*

Pode-se delimitar dois momentos no poema. O primeiro (duas primeiras estrofes), campo alagado durante a estação das chuvas onde brotam flores (liliáceas, flor natural do hemisfério norte, especialmente da China, ao Sudeste da Ásia, região em que Pessanha viveu); o segundo (duas últimas estrofes), a serra durante uma estação seca em que grassa o fogo.

Entre os dois momentos, entreve-se a impossibilidade de refrear a eclosão vital do que é pujança de vida, tanto diante de algo positivo (as liliáceas), como frente ao que atemoriza por ser incontrolável, o lumaréu.

Após a constatação do vigor no campo de liliáceas depois da chuva, há uma voz que soa com certa ironia a reiterar a inutilidade de se reagir em face do que se apresenta além dos limites humanos. No primeiro momento, a voz está presente na segunda estrofe, onde ideias controversas estão presentes (“Calquem”/ Não calquem”), além de questionamentos (“Porque as degradam?” “Para que as calcam?”) e a resposta: “Não as afogam”. Essa estrofe tem o ritmo bem entrecortado com as diferentes ordens e questionamentos, diferentemente da anterior em que, após a chuva (“Choveu!”), a leitura dos versos flui.

No segundo momento, o mesmo esquema: a terceira estrofe apresentando o quadro da seca e a subsequente voz novamente questionando, ordenando. A constatação de que de nada adianta pisar ou calcar porque “rebenta além”. Novamente, nessa estrofe o ritmo é mais entrecortado e pleno de sons oclusivos (18), fortes e momentâneos.

É interessante observar que o verbo calcar (pisar com pés, pisar com força) aparece inúmeras vezes no poema:

1º momento: calquem, recalquem, não calquem;

2º momento: podem calcá-lo, não calquem.

Tanto no momento da floração, quando não somente se pode calcar, mas recalcar (positivo), quanto no do fogo (negativo) pode-se calcar, ou não calcar, porque é inútil qualquer ação, é inútil resistir. Não há motivo vital para qualquer reação frente ao que ultrapassa os limites humanos. Trata-se da implacabilidade e da irreversibilidade dos fatos diante dos quais só é possível sua aceitação, a desistência de qualquer oposição.

*Il pleure dans mon coeur  
Comme il pleut sur la ville.  
Verlaine*

*Meus olhos apagados,  
Vede a água 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 água morrente.*

A epígrafe de Verlaine evidencia a influência desse poeta francês sobre Pessanha na musicalidade e na comparação pranto/chuva nesse poema constituído de três quadras cujos versos, todos eles, são hexassílabos.

Primeiramente, a voz lírica, na expressão metonímica “Meus olhos apagados”, é chamada, através de vocativo, a observar a água que cai sobre o telhado. Nessa estrofe, o verbo “cair” é repetido três vezes e, nas demais, volta a estar presente. No verso “Cair, sempre cair”, a nasal do advérbio “sempre”, além da vírgula marcando pausa, distendem, prolongam o cair da chuva.

A segunda estrofe retoma dois versos da primeira (“Meus olhos apagados”/ “Das beiras do telhado”). Mas dispostos diferentemente. A repetição da mesma situação em conjunto com novas informações (“Cair, quase morrer...”/ “E cansados de ver”) intensifica-as. Os olhos já apagados são acrescidos do “cansados de ver”, isto é, além da ausência de brilho não mais desejam ver, enquanto a água sempre a cair, na nova estrofe, cai a morrer.

Na última estrofe, a compreensão de que a insistente contemplação da chuva que cai, que morre (“água morrente”), prenuncia e prepara o irremediável futuro, igualando olhos e água numa só aniquilação (“afogai-vos”), fazendo com que emerja a tristeza já pressentida.

Num vocativo, novamente, os olhos são interpelados, mas agora para afogar-se “Como a água morrente”. É o fluir da água conduzindo à morte.

Se “Inscrição” dá início à *Clepsidra*, estabelecendo linhas de compreensão dessa obra fantástica, o poema abaixo transcrito a encerra e foi indicado pelo próprio poeta como aquele que deveria encerrá-la (Apud FRANCHETTI, 1993, p. 35).

*Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,  
-Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,  
Represados clarões esperais a luz que vos batize,  
No limbo onde espirais a luz que vos batize,*

*As pálpebras cerrais, ansiosas não veleis*

*Abortos que pendeis as frontes cor de sidra  
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,  
E escutando o correr da água na clepsydra,  
Vagamente sorrís, resignados e ateus,*

*Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.*

*Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados  
Que toda a noite errais, doces almas penando  
E as asas lacerais na aresta dos telhados  
E no vento expirais em um queixume brando.*

*Adormecei. Não expireis. Não respireis.*

O poema é composto de três quartetos constituídos de versos alexandrinos e rima alternada que são seguidos de versos isolados também alexandrinos e rimados entre si. Evidencia-se, logo numa primeira leitura, uma voz que, nas quadras, evoca alocutários e os descreve e, em seguida, nos monósticos, uma voz imperativa que soa experiente.

Na primeira estrofe, o alocutário são as “cores virtuais” que jazem subterrâneas. O visual predomina nessa estrofe (“cores”, “azuis”, “vermelhos”, “luz”) e é o próprio elemento visual, a luz, que permitiria que cores viessem a existir. Elas são explicadas, através de apostos, no segundo e terceiro versos. Essas cores são virtuais, isto é, não existem ainda ou existem apenas na sua virtualidade, pois jazem subterrâneas, o que as caracteriza como algo latente, que há de vir a aflorar, mas que ainda está sob a terra. No quarto verso, a menção do “limbo” nos remete à ideia de lugar limítrofe ao inferno, morada, no Catolicismo, “das almas que não tendo cometido pecado mortal, estão afastadas da presença de Deus, por não haverem sido remidas do pecado original pelo batismo” (HOUAISS, 2001, limbo). Aí está a luz necessária à existência das cores, ao seu florescimento. É nesse momento que, no verso isolado, há o aconselhamento à tranquilidade: “As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis”. O adjetivo “ansiosa” faz referência ao verso anterior, onde se expõe a ansiosa espera pela passagem à existência. As cores desejariam sua transformação com ânsia e são desencorajadas a fazê-lo pelo sujeito que aconselha cerrar as pálpebras, conseqüentemente, não permanecer em vigília.

Na segunda estrofe, são os abortos dos museus abordados pela voz lírica. Novamente a situação do que ainda não chegou a ser numa atitude de espera. A posição dos abortos com a frente para frente em decorrência do peso da cabeça é interpretada como “graves de cismar”, como se esperassem (espera marcada e alongada pela presença do gerúndio “escutando”) o desvendamento dos segredos universais, ouvindo o fluir da água na clepsydra, nome do livro. Se na estrofe anterior a visão, através das cores, é destacada, na segunda estrofe, é o pensamento, por isso, no verso isolado, a ordem: “Cessai de cogitar, o abismo não sondeis”. Não estariam os abortos, como as cores, à espera da existência, mas do conhecimento, por isso o conselho de não sondar o abismo.

Tanto na primeira estrofe quanto nessa, pode-se apontar um ritmo muito semelhante:

1º verso: leitura fluida, sem pausa;

2º verso: leitura fracionada em função da vírgula;

3º verso: há diferença de ritmo entre as estrofes;

4º verso: leitura sem pausa, mas lenta em decorrência dos sons nasais (“No limbo onde”/ “Vagamente”).

As duas estrofes, quanto à sonoridade, também se assemelham, com a presença constante das vogais I e U (assonância), inclusive nas rimas em que o I é a sílaba tônica (ídra, íse).

Na terceira estrofe, predominam os sons. A voz lírica se dirige aos “sonhos não sonhados”, cuja tristeza por não chegarem a ser é comparada ao arrulhar melancólico das pombas que estão feridas, têm asas laceradas “na aresta dos telhados” e expiam num “queixume brando”. A sonoridade nasal (“**G**emebundo arrulhar dos **sonhos não sonhados/ E nos ventos** expirais **em um** queixume brando”) acrescenta pesar no aconselhamento à desistência de sonhos se tornarem existência. Num processo gradativo, a advertência é feita: “Adormecei. Não suspireis. Não respireis”. É sugerida a mais profunda quietação, até mesmo a do respirar.

A rima nessa estrofe difere das demais, acompanhando o sentido presente. O I é substituído pelo ando/ ado (o O fechado, diferentemente do I, sugere uma tonalidade mais grave). O ritmo também se distingue, pois nenhum verso soa fluido, mas todos, em função da sonoridade nasal, apresentam leitura mais pausada.

Nos versos isolados, a sonoridade difere entre as primeiras estrofes e a última: O ritmo binário (“As pálpebras cerrais, o abismo não sondeis” / “Cessai de cogitar, resignados e ateus”) é substituído pelo terciário, mais entrecortado (“Adormecei. Não suspireis. Não respireis”). A terceira estrofe já marcada pela intensa nasalidade, o que diminui o ritmo da leitura e lhe dá uma tonalidade mais sombria, é seguida de verso monástico também pleno de sons nasais e pausas.

Uma voz da experiência presente nos versos isolados fala a seus alocutários. Recomenda que cores, abortos, sonhos não sonhados, respectivamente, não passem à existência, não sondem o abismo, não sejam sonhados. Presente está uma concepção que a passagem à

existência seria sempre frustrante e, portanto, a saída para evitar a decepção seria a não realização, a ausência de desejo, a cessação de movimento.

### **Considerações finais**

Certamente há muito mais a ser dito sobre esse poeta magistral que é Camilo Pessanha, mas parece ter ficado claro, através dos poemas analisados e dos comentários sobre a vida do autor, que o escritor escreve porque sua convivência no mundo é problemática, porque lhe falta um lugar para viver e para respirar, e ele busca esse lugar no mundo fictício, estranho, misterioso, impreciso da literatura, onde procura uma forma de permanência. Nesse mundo sua palavra se torna transparente, reduzida aos sons e às sensações, plena de sinestésias sutis, o que impede, por vezes, o julgamento preciso e direto do seu conteúdo.

Em todos os poemas, neste trabalho analisados, evidenciou-se, além da musicalidade, da sonoridade, o sentimento de perda, de desistência, o receio ou náusea pela consumação dos desejos, a apatia contemplativa, a abulia.

Em “Inscrição”, o eu poético expressa seu desejo de desaparecer sem deixar traço, atitude que sugere renúncia, passividade; em “Chorai arcadas”, a sensação de queda, de ingresso no abismo de uma psique conturbada; em “Viola chinesa”, a confissão de haver uma cicatriz e da impossível recusa da influência da música; em “Vida”, a inutilidade do agir justificando a abulia; em “Caminho”, a exposição da Dor, Dor viril, adulta, da qual não se pode apartar-se; no poema de influência de Verlaine, o fluir da água conduzindo à morte e, finalmente, no “Poema Final”, a compreensão da inutilidade da passagem à existência, já que o fato será sempre frustrante. Em todos eles a concepção de uma vida inútil, num desalento diante de qualquer gesto concreto na inquietante certeza da dor, não a amorosa, mas a existencial.

O apagamento de energia vital, uma marca desse poeta que, desintegrado interiormente, “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 boiam farrapos de seres, coisas e sensações, tudo de mistura” (MOISÉS, 1997) nos é revelado em imagens poéticas, com contornos de pureza, de delicadeza, em versos sonoros e ritmados, características comuns a todos os poemas de *Clepsidra* e que tentamos demonstrar nos poemas analisados.

A ideia de morte e dor está presente em outros poetas portugueses. Antero de Quental busca a morte na sua mundivivência desesperada (“Morte, irmã do Amor e da Verdade!”/ “Morte, irmã coeterna da minha alma!”/ “Morte, libertadora e inviolável”. Sá Carneiro, na sua tendência ao autodesprezo, na fragmentação do seu eu e resvalando nos seus abismos tem nela uma saída: “Quando eu morrer batam latas, / Rompam aos saltos e aos pinotes”. Camilo, que foi influenciado por Antero e influenciou Sá Carneiro, desintegra-se na dor e na morte sem resistência, fragmentado em espasmos de som, de cor, de luz e em musicalidade.

*... passais como a água cristalina  
Por uma fonte para nunca mais! ...*

*Ou para o lago escuro onde termina  
Vosso curso, silente de juncais.*

## **Bibliografia**

AMORA, A. Soares. *Presença da Literatura Portuguesa IV – O Simbolismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 4.ed. 1974.

FRANCHETTI, P. Camilo Pessanha – algumas considerações em contributo à sua biografia. In: *Revista de Estudos Portugueses e Africanos*, nº 21, IEL/Unicamp, p. 5-28. 1993.

HOUAISS, A. Dicionário de Língua Portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2001.

OSÓRIO, João de Castro. Introdução crítico-bibliográfica. In: Pessanha, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. 5. ed. Lisboa: Ática, 1973.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

\_\_\_\_\_. *A literatura portuguesa através de textos*. 21.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Ensaio de escrever*. Porto: Inova, 1970.

SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em dois tempos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SIMÕES, João Gaspar. *Camilo Pessanha*, s/d/ (Col. A Obra e o Homem,16).