

Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,
– Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,
Represados clarões, cromáticas vesânias –,
No limbo onde esperais a luz que vos batize,

As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.

Abortos que pendeis as fronte cor de cidra,
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,
E escutando o correr da água na clepsidra,
Vagamente sorris, 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 suspireis. Não respireis.

Clepsidra é o nome que tem sido dado às coleções possíveis de versos de Camilo Pessanha. Uma ordenação significativa autorizada pelo poeta parece ser algo irremediavelmente perdido, se é que alguma vez existiu. E se existiu, dificilmente terá sido integrada por todos os poemas que até hoje os vários editores foram reunindo sob o título emblemático do lugar de escoamento da água, imagem e medida do transcurso ininterrupto do tempo.

Entretanto, do que talvez tivesse sido um desenho de conjunto, um projeto do livro dos versos de Pessanha, restam duas balizas: uma quadra em que um “eu” afirma o desejo de “no chão sumir-se, como faz um verme” e esta invocação dos estranhos interlocutores que só a voz do poeta constitui em existência. Quanto ao lugar inaugural da quadra denominada, por alguns, “Inscrição”, não há prova documental, apenas a tradição das várias edições e a coerência de lugar e de sentido. Já o presente poema foi identificado pelo próprio poeta, numa versão preliminar, como a “última página de um livro em tempos delineado”.

Ganham, pois, os poemas com a leitura conjunta, que ressalta o desejo de trânsito entre superfície e profundidade, entre o interior e o exterior da terra. Na quadra, a languidez da alma produz o desejo de “deslizar sem ruído”, de desaparecer por meio de um mergulho regressivo, que supõe a perda das defesas e das características humanas. Neste, o movimento começa com o anseio das cores subterrâneas pelo batismo da luz que lhes dê existência – portanto, com o desejo de emergir da terra que as recobre – e prossegue com a apresentação/invocação de outros seres que ainda não chegaram a existir e que aparecem situados em graus crescentes de afastamento do solo: primeiro, os abortos nas prateleiras ou nas mesas dos museus; depois, os sonhos, à beira dos telhados.

Ressalta também, da leitura conjunta, o lugar em que se situa a voz lírica, que é o lugar da consciência do desejo. Lugar analítico por excelência. No primeiro caso, o da quadra, o desejo é do próprio sujeito que o expressa: desejo de inconsciência, de alívio de uma situação que é sentida como destino, como efeito de uma circunstância de ordem mais ampla: “eu vi a luz em um país perdido”. No caso do poema final, o desejo é atribuído ao interlocutor. A voz lírica é o lugar da experiência que aconselha justamente a cessação do desejo. Este, por sua vez, tem um lugar aporético: é o desejo de existir, postulado como origem da frustração e da dor de seres ainda inexistentes, ou já não existentes.

Na primeira estrofe, as cores virtuais, ao fazerem enterradas, forçam a percepção de que a base metafórica são os fenômenos da decomposição orgânica: a loucura produtora de alucinações coloridas, a expectoração dos tuberculosos e o fogo-fátuo. O procedimento lembra a morbidez irônica de outros versos. Aqueles nos quais as várias substâncias geradas pela putrefação dos cadáveres são objeto de contemplação, como produtoras de formas e de cores: “putrescina! – flor de lilás! / cadaverina! – branca flor do espinheiro!”. A possibilidade da leitura é reforçada pelo verso 4, que traz as imagens/stories complementares do limbo e do batismo, em relação inversa. A decepção da esperança de fuga do lugar de inércia, por meio do ritual que se destina justamente a evitá-lo, contribui para o adensamento agônico da materialidade corporal das imagens/stories, além de preparar a menção aos natimortos que comparecerão logo adiante no poema. O verso 5, destacado espacialmente dos anteriores, dos quais é entretanto a seqüência sintática, nos põe de súbito em face dos olhos dos enterrados, aos quais se aconselha que se fechem finalmente, sem esperança de término da vigília dolorosamente empreendida.

Na estrofe seguinte, a apóstrofe se dirige aos que não nasceram, mas cujos corpos se preservam incompletos, intactos, modificados apenas na coloração. Habitantes de outro limbo, o asséptico dos museus, são explicitamente afastados, pela negação, de Deus. Seu mundo não é o da expansão das cores, mas o da concentração sonora. Não é o da terra, a que deve retornar o pó; mas o da água. E a força da estrofe provém em grande parte do contraste entre as duas imagens/stories da água, uma explícita e outra implícita. Explícita é a água que corre na clepsidra: o tempo que flui. Implícita é a água parada, o líquido em que flutuam os corpos metidos nos frascos, na paralisação do fluxo vital interrompido. Embora sejam também figurações da impossibilidade de uma consciência sem vida, contrastam os abortos com as cores virtuais: sem ansiedade, sem esperança de redenção, ouvem resignados e talvez irônicos a passagem do tempo, a que já estão imunes. Ecoam, com o seu vago sorriso confinado nos invólucros de vidro, um outro poema de Pessanha, que também é estruturado sobre a imagem paradoxal do cadáver consciente e reflexivo: o morto que se ri do fato de que nada do que passa sobre a sua sepultura lhe dói minimamente. A esses a voz lírica aconselha a cessação da atenção e da busca de respostas.

Neste momento do poema, as duas pontas do ser orgânico foram interpeladas: aquela em que a vida ainda não se realizou plenamente, imagem de um momento congelado, de promessa sem realização; e aquela em que o ser, já passado o momento da morte (no qual um outro seu texto via o surgimento de um aspecto de “imortal serenidade”), se desfaz na escuridão da tumba, esporadicamente cortada de clarões e cores sem esperança de redenção. Entre elas se deve situar logicamente o espaço da vida. Se assim for, ela aqui é identificada ao sonho, e seu grau de irrealidade e indefinição acaba por parecer maior do que o dos momentos terminais.

No terceiro bloco, interpelam-se os “sonhos não sonhados”. Do ponto de vista da construção metafórica, completa-se o quadro lúgubre do poema, juntando a imagem das almas penadas à das aves noturnas que se ferem de morte contra os limites da casa, e encarnam mais explicitamente o anseio, já marcado de dor, pela existência. Noturna, não há nessa estrofe nenhuma menção de cor. Em compensação, é o mais sonoro dos três blocos em que se divide o poema. Não apenas porque refere o arrulhar, a expiração e os queixumes dos sonhos, ou bater das suas asas nas arestas dos telhados. Mas principalmente porque a estrofe toda se eriga de aliterações e assonâncias e, principalmente, porque uma mesma rima

de grande sonoridade retoma e sistematiza o procedimento (inaugurado na primeira estrofe) de explorar a cesura do alexandrino: virtuais, esperais, (cerai), errais, lacerais, expirais. Essas três últimas palavras, ecoando os seus “ais” na sexta sílaba de três versos seguidos, martelam a gradação das ações atribuídas aos sonhos, mostrando que mesmo aquilo que não chegou a existir (os sonhos que não foram sequer sonhados), aquilo que poderia ser descrito, portanto, como pura potência sem ato, tem um périplo de sofrimento e morte. Nesse sentido, o poema vai num crescendo: a relação desejo/dor vai sendo vazada em images/stories de materialidade crescente. À medida que prossegue a leitura, mais intensa se torna a presença do desejo de vida e mais intensa parece a dor que surge associada a ele.

Para essa percepção de intensidade contribui a leitura do verso final, que, diferentemente do padrão estabelecido nos blocos estróficos anteriores, não é sintaticamente bipartido, mas tripartido. Como os anteriores, abre-se com um imperativo afirmativo, a que se segue um negativo. A diferença é que há agora duas frases de ordem negativa, e que a sua forma de construção coloca em destaque – pela repetição do mesmo padrão métrico (o péon quarto), da estrutura sintática e da pontuação – a palavra de negação.

A tripartição do verso final também encerra uma gradação de intensidade: o sono, a ausência de reação à dor, a parada da respiração. É a morte absoluta, afinal, o conselho que aqui se cristaliza, após ter sido preparado pelos versos isolados após cada quarteto. E o que a morte absoluta significa, neste quadro particular, em que os interlocutores não estão vivos, é a cessação do paradoxal desejo de existir.

Os seres interpelados nos três blocos do poema ocupam espaços simbólicos diferentes e bem delimitados. Os primeiros se situam num espaço de exterioridade inominada, apenas referida metaforicamente como “limbo”, cujo elemento é a terra. Confinados, seu desejo de redenção se manifesta também como desejo de exteriorização, de subida em direção ao ar e à luz. Os terceiros, ao que parece, localizam-se no espaço privado da casa, do lar. Associados aos pombos que habitam os beirais, o limiar da exterioridade, seu desejo de serem sonhados é também o desejo de passarem à interioridade do espaço íntimo, e sua permanência na virtualidade é também a sua condenação à morte no espaço da exterioridade da noite e do vento.

Já os segundos se situam no espaço social, público e controlado do museu. O elemento predominante na estrofe que os apresenta é a água. Mas neles mesmos não há movimento, nem anseio por movimento. Imagens da quietude desesperançada, os abortos comparecem como o momento do equilíbrio possível. Oferecendo-se quietamente como espetáculo visual, dotados da materialidade que falta aos outros interlocutores da voz lírica, os não-nascidos parecem imunes à esperança e à dor do anseio pela existência. Nesse sentido, são o equilíbrio possível no quadro do poema.

Por uma carta juvenil, sabe-se que, em algum momento, Pessanha pensou em organizar o conjunto dos seus poemas segundo um desenho temático centrado no tema do desejo e do prazer (realização possível e destruição do desejo). A leitura sequencial conduziria à constatação de que lutar pelo prazer é o mesmo que lutar pela extinção do desejo e pela morte. A vida, portanto, era identificada ao momento tenso, cheio de energia e de dor, no qual a carência move em direção a um objeto, cuja posse dissipa a tensão e é sempre deceptiva em si mesma. Talvez por isso a vontade de fixar, preservar ou celebrar o momento anterior à realização do desejo seja um dos motores da lírica de Pessanha, responsável por alguns dos seus poemas mais célebres. Uma das suas melhores concretizações é o soneto que começa “Depois da luta e depois da conquista”. Mas já neste poema final, escrito para encerrar o conjunto dos seus versos, o desejo em busca de realização é objeto apenas de piedade. Não se fixa heroicamente, como idealidade solar fadada ao obscurecimento e à decomposição; nem se celebra como furor, como febre que produz images/stories irreais de integração, como no díptico iniciado pelo soneto “Desce em folhedos tenros a colina”. Pelo contrário, num poema em que o elemento ‘fogo’ é o

grande ausente, o momento da luz possível entre as duas cenas noturnas de sofrimento desejante é o momento em que repousam, indiferentes ao correr do tempo, os abortos desprovidos de transcendência.

Pessanha escreveu certa vez que, apesar do progresso da ciência, permanecerá intocado um espaço incognoscível, “da beira de cujo abismo as almas meditativas continuarão, por todo o sempre, a debruçar-se terrificadas e ansiosas”. Era uma frase que situava o espaço da poesia, indicando a condição da sua continuidade num mundo dominado pelo conhecimento positivo.

Nesse quadro, se este poema foi escrito para encerrar o livro que reuniria os poemas de Camilo Pessanha, ressalta agora que a imagem da estrofe central pode ser lida como uma figuração irônica da própria condição do pensamento filosófico ou poético. Irônica não apenas porque todo o poema ecoa e enfeixa os fios principais da lírica de Pessanha e porque nessa estrofe particular comparece, pela única vez, a palavra que denominaria o conjunto dos seus versos, mas também porque reúne, no espaço da curiosidade científica e do didatismo, os temas constantes ao longo de alguns dos seus melhores versos: a construção da imagem do desejo congelado antes da realização, a cisma sobre o abismo do incognoscível e a descrença na transcendência, que permitiria fugir à fragmentação e redimir o desejo, apontando-lhe um fim que não fosse a própria e estéril extinção.

[Leia também Oito elegias chinesas de Camilo Pessanha por Yao Feng](#)

• lang:pt-BR