

TEMPO E DESILUSÃO EM *CLEPSIDRA**TIME AND DISILLUSIONMENT IN CLEPSIDRA*Camila Marchioro¹

RESUMO: O presente artigo propõe-se a avaliar a poesia de Camilo Pessanha a partir de um prisma diferente daquele que a crítica especializada tem costumado considerar. Devido à proximidade do poeta com a China e seu conhecimento acerca da arte, política e filosofias orientais, visou-se comparar a abordagem de determinados temas de sua poesia (tais como tempo e dissolução da matéria) com o tratamento que estes tiveram numa certa tradição oriental, tanto poética (de poetas assumidamente taoístas e budistas) quanto filosófico-religiosa. Foi partindo do pressuposto de que, no Oriente, também os textos filosófico-religiosos são criação poética que se julgou profícua a presente comparação.

Palavras-chave: Camilo Pessanha; poesia oriental; tempo.

ABSTRACT: This article proposes to review the poetry of Camilo Pessanha from a different angle other than the critics have already considered. Due to the poet's proximity with China and his knowledge about Eastern philosophies and arts, this paper aims to compare the approach of certain themes of his poetry (such as time and matter dissolution) to the manner these aspects were treated in some Eastern traditions, poetically (by Taoists and Buddhist poets), philosophically and religiously. This approach becomes profitable once it starts from the fact that in the East the philosophical and religious texts are also poetical creations.

Keywords: Camilo Pessanha; eastern poetry; time.

É evidente a presença do motivo “ruína” na poesia de Camilo Pessanha. Entretanto, a poesia camiliana não se calca sobre as ruínas que canta. Este poeta aponta firmemente para o sofrimento e a ilusão inerentes ao processo da vida. A aparente abulia contida nos versos que compõem a *Clepsidra* não é mera reação do homem do fim do século XIX aos aspectos novos da sua realidade, tampouco crise de identidade do sujeito já moderno, menos ainda decadentismo e adequação a correntes

¹ Doutoranda em Letras, Estudos Literários, UFPR.

poéticas, é sobretudo uma criação artística que nos dá acesso às imagens vistas por alguém que se voltou para o mais profundo de si mesmo.

O olhar é, portanto, um dos aspectos mais importantes de *Clepsidra*. Os olhos não se fixam em imagem alguma por muito tempo, pois os versos que compõem o único livro de Camilo Pessanha têm como cerne a ideia de que mesmo aquilo que hoje é belo um dia acaba por desfazer-se. Estando esses olhos desejosos de habitar o além-tempo, aquilo que, na ilusão propiciada pela temporalidade, está fadado a morrer, avulta-se para eles como morto desde sempre e, no caso de Pessanha, mesmo imersos em total ilusão, os olhos têm uma potencial capacidade de ver/relembrar (paradoxalmente) aquilo que só o futuro revelaria; entretanto, sabem bem eles que a água que engendra o mundo não depende de tempo algum e por isso tudo é ruína. O tempo, portanto, se dissolve em águas.

A crítica especializada tem assumido que o termo *clepsidra* foi muito provavelmente buscado por Pessanha em Baudelaire: “O abismo é sempre sedento, a clepsidra se esvazia” (BAUDELAIRE, s/d, p. 164, tradução nossa).² Exemplo deste viés analítico é o artigo “Simbologia de um título”, 1979, de Tereza Coelho Lopes. Todavia vale salientar que o termo *clepsidra* é também comum à poesia clássica chinesa, conforme veremos na sequência. Nesse sentido, é profícuo retomar a influência que a imagem de um Oriente pleno de exotismos teve na corrente simbolista francesa. Os poetas simbolistas passam a assinalar que som, cor e visões partem da mesma intuição, que faz do poeta uma espécie de vidente. Sendo assim, o simbolismo mostrou uma reação contra o naturalismo e o realismo em favor da espiritualidade, da imaginação e dos sonhos.

Em *The Symbolist Movement*, 1967, Ana Balakian aponta a influência de Emanuel Swedenborg para essa corrente. As obras do polímata encontram eco em autores como Carlyle, Ralph Waldo Emerson, Baudelaire, Balzac, William Blake, Helen Keller e,

² “Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide”. (BAUDELAIRE, s/d, p. 164).

mais recentemente, Jorge Luís Borges. A sua teoria parte do conceito bíblico de que o homem é feito à imagem e semelhança de Deus. Esta doutrina é explicada em detalhes na obra *Arcanos Celestes*, escrita entre 1746 e 1747. Swedenborg chama de *correspondência* a relação entre aspectos do mundo material e do mundo espiritual. Tudo no mundo material teria a sua contrapartida no mundo espiritual. O interessante é notar como as ideias de Swedenborg são similares a alguns preceitos védicos e budistas. O simbolista fecha-se sempre mais em si mesmo, procurando escutar as vozes interiores que o levariam a encontrar as “correspondências”, que derivam do fato de que o artista não crê mais na ciência como capaz de conhecer a realidade. Tais correspondências, que unem o mundo em uma única entidade básica, envolvem também o homem. O precursor do uso desse pensamento na poesia é Charles Baudelaire, que sublinha dois aspectos entre os quais se debate a crise do intelectual: o tédio (*spleen*) e o ideal — fuga para um mundo longínquo, para a natureza exótica ou paraísos artificiais. Assim, a presença de uma dicção oriental na poesia de Pessanha poderia ser explicada por sua relação com o simbolismo. Todavia conforme afirmou Arnaldo Saraiva³ (2015), Camilo Pessanha não parecia preocupado em seguir uma escola; sendo um alto poeta, sua obra se construiu a partir da sua própria genialidade e em diálogo com a escola simbolista francesa, mas sem ser dependente ou cópia dela. Desse modo, o ar oriental de sua poesia, nos termos que serão apresentados em seguida, pode ser atribuído a diversos fatores: tanto à relação com a China e ao conhecimento dos ideais simbolistas quanto aos traços de sua própria personalidade.

Ainda segundo Arnaldo Saraiva⁴ (2015), a maior parte da poesia de Pessanha foi mesmo escrita antes de sua partida para a China. Os poemas publicados na primeira edição (acompanhada de perto pelo poeta) são todos anteriores à sua estada em Macau. O poeta foi extremamente minucioso em suas composições; veja-se o fato de, tendo falecido aos 58 anos, a sua obra poética (a *Clepsidra* na forma que adquiriu hoje)

³ Em entrevista concedida à autora desta pesquisa na cidade do Porto.

⁴ Na mesma entrevista.

ter pouco mais de 50 poemas. As suas anotações remanescentes deixam clara a sua preocupação com a perfeição de seus versos, o que mostra o caráter vivaz e pulsante que a poesia assumia para ele, e permite afirmar, em certa medida, que muito de sua poesia possa ter sido reescrita sob o sol da China e, nesse sentido, tanto o termo *clepsidra* quanto a temática do fluir do tempo podem ter adquirido mais corpo sob a influência oriental.

O termo *relógio d'água* está presente nos versos de alguns dos maiores poetas mandarins. Em Wang Wei (poeta da dinastia Tang), por exemplo, temos no poema *Canções de uma noite de outono* o seguinte: “Na longa noite, gota a gota, cai a água na clepsidra”(WEI, 1993, p. 37, tradução de António Graça de Abreu); em Li Bai (também da dinastia Tang), no poema *Apelo dos corvos pousados*, temos o verso: “a clepsidra de ouro já marcou as horas noturnas” (BAI, 1990, p. 35, tradução de António Graça de Abreu); cito apenas estes dois exemplos a fim de mostrar uma temática presente em Pessanha que é corrente também na poesia chinesa (há muitos outros exemplos, inclusive dos mesmos poetas supracitados).

Embora o poeta português dialogue com o simbolismo francês, ainda que seus poemas tenham o som, a correspondência e a sinestesia simbolistas, o eixo de sua poesia não é o mesmo da de Verlaine ou Rimbaud. Ainda que fosse um profundo admirador daquele, Pessanha não foi um poeta de escola. Concentrando-nos bem na sua poesia, seguimos por caminhos que Baudelaire não trilhou: raras são as evocações cristãs em *Clepsidra*. O que temos neste singular livro é um eu-lírico que constrói castelos de areia e os desmancha no instante seguinte diante de nossos olhos (como os monges tibetanos fazem com suas mandalas de areia colorida assim que estão prontas). Esse desfazer de imagens é sutilmente moldado, de modo que não notamos a diferença entre os elementos que passam a compor os detritos acumulados no fundo das águas que perpassam a *Clepsidra*, sejam eles conchas ou pedaços de ossos. Nesta

poesia não há louvor do belo ou do feio; há apenas ruínas, elementos transformados em areia devido ao constante movimento da água que tudo desmancha.

Pois é a água que move a clepsidra e também a *Clepsidra*. Ela é o único elemento que está, ao mesmo tempo, dentro e fora da roda da vida e a faz girar. Por tudo isso é possível dizer que nesse erguer e derrubar de imagens da poesia camiliana há uma relação a estabelecer com muitos aspectos de algumas vertentes do pensamento oriental, tais como o *advaita vedanta* e o *budismo mahaiana*. Dessas duas vertentes de pensamento destaco em Camilo Pessanha a presença do conceito de *samsara* (a roda da vida), termo que literalmente pode ser traduzido como “movimento contínuo”. Manuela L. Ramos em “O Oriente na poesia de Camilo Pessanha” atenta para o seguinte:

Até há bem pouco tempo a ideia consensualmente aceite era que o Oriente como “fonte de inspiração pictural e de decoração exótica” como escreveu Esther de Lemos em 1956 (in *Clepsidra* de Camilo Pessanha, 1979, p. 170), e Barbara Spaggiari reafirmou veementemente em *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha* (1982), não está presente, por mais estranho que pareça, na obra do poeta. Actualmente já não é possível ser-se assim tão terminante e é possível encontrar passagens ou até poemas inteiros com algumas das características enunciadas pelo poeta quando, na sua conferência de 1914 sobre Literatura Chinesa fala da poesia chinesa, do seu “... duplo sentido, um superficial e directo e outro referido e simbólico, erudito e profundo”, mas cujo duplo sentido se concretiza — superficial e simbolicamente — na esfera do polissistema literário chinês. (RAMOS, 2001, p. 01).

Assim, nota-se que o que há de *Oriente* na poesia de Pessanha não está explícito e é mais um diálogo silencioso com uma tradição artística que o poeta admirava. Sendo assim, aproximar o modo como o tempo é tratado na *Clepsidra* com o modo oriental de entender o *samsara* é algo bastante plausível seguindo o tom dos mais recentes trabalhos sobre o autor. Para explicar a ideia de *samsara*, em vez de recorrer aos conceitos filosóficos, prefiro (por questões de método) utilizar-me da própria

poesia a fim de mostrar por meio da comparação o diálogo da poesia de Pessanha com poemas da tradição chinesa.

As conhecidas oito elegias chinesas publicadas por Pessanha mostram o seu conhecimento dos ideogramas e as suas conferências sobre arte chinesa apontam para a profundidade de seus estudos. A poesia chinesa é toda ela de outra ordem, quase que incomparável à nossa, quase intraduzível dado o modo da escrita e as questões sonoras; então, estudar a sinologia seria o melhor modo de adentrar esse terreno complexo. João Camilo em “A *Clepsidra* de Camilo Pessanha” também notou, a partir das reflexões do próprio poeta sobre as dificuldades do chinês literário, que Pessanha certamente retirou alguns ensinamentos desse contato e “o caráter obscuro de certas partes de seus poemas pode ter encontrado aí, senão a inspiração, pelo menos um incentivo” (CAMILO, 1984, p. 21).

Vejamos um poema de Li Bai traduzido por António de Graça Abreu:

Zhuang Zi sonhou
ser uma borboleta,
ou a borboleta sonhou
ser Zhuang Zi?
Tudo se transforma.
Em nós
tudo é presente,
infinito e nada.
Sabem que os oceanos
do país das Fadas
são, de novo,
límpidos regatos?
Sabem que alguém
cultivando melões
às portas da cidade
foi outrora o marquês de Dongling?
Riquezas, honrarias,
tudo é efêmero.
Tanto esforço, tanta luta
e alcançar o quê? (BAI, 1990, p. 89-90, tradução de António de Graça Abreu).

Este poema é, na sua tradução, muito mais claro nos seus possíveis significados que muitos dos poemas de Pessanha, ainda mais se conhecemos a célebre história do sábio Zhuang Zi⁵ (ou Zhuang Zhou, que sonhou ser uma borboleta e ao acordar se perguntou se seria ele um sábio a sonhar que era uma borboleta ou uma borboleta a sonhar que era um sábio) e de Dongling, homem muito importante durante a dinastia Qin, mas que com a queda desta teve que se dedicar ao cultivo de melões. O aspecto para o qual quero chamar a atenção é para o modo como o tempo é abordado nesse poema. A passagem do sábio aponta para o fato de que nada é duradouro e nos mostra uma visão do tempo que parece muito semelhante à trabalhada por Pessanha nos seus poemas.

Tenhamos em mente os versos: “em nós/ tudo é presente/ infinito e nada.” Nestes versos de Li Bai estão postas lado a lado concepções de tempo que podem parecer antagônicas: infinito e nada. Ao relacionar a passagem da borboleta com os versos supracitados, temos uma leve compreensão do motivo do questionamento de Zhuang Zi acerca de si mesmo. Li Bai está a nos mostrar um aspecto comum tanto ao *vendanta*, *budismo mahaiana* e *taoísmo*: o repetido ciclo de nascimentos e mortes. Nessa concepção, a alma pode passar de um corpo a outro, repetidas vezes, num eterno ciclo que só pode vir a ser quebrado por aquilo que no Ocidente traduzimos por *iluminação*.⁶ Também percebemos nos versos a presença de temas como a efemeridade e a vulnerabilidade do homem perante o tempo, pois Dongling outrora fora poderoso e é ele mesmo também o pobre a vender melões. Assim, o homem, no poema de Li Bai, caminha sobre um presente contínuo fadado a passar sempre no mesmo lugar: “Tanto esforço, tanta luta/ e alcançar o quê?”. Para reforçar a ideia de

⁵ Principal teórico do taoísmo depois de Lao Zi (ou Lao Tsé).

⁶ Recordemos que “iluminação”, “moksha”, “nirvana”, são apenas conceitos e é muito complicado tratar disso “filosoficamente” sem tomar conta de todo o artigo, por isso, nesse caso, recorrerei aos mitos, poemas e contos orientais para criar “uma imagem” mais precisa do que pretendo que seja apreendido de tais aspectos, (no caso, o que é importante para este ensaio é a noção de *samsara*, portanto não me aprofundarei no termo “iluminação”), para que o leitor possa ao menos vislumbrar isso de um modo mais sutil e próximo daquele mesmo usado para ensinar os próprios monges.

um tempo cíclico ainda temos que os oceanos passam a ser regatos e vice-versa, “repetidas vezes, no país das Fadas”.

Este mesmo motivo, de um modo diverso, pode ser encontrado na poesia de Pessanha. Tomemos como exemplo o seguinte poema:

Quando voltei encontrei os meus passos
Ainda frescos sobre a úmida areia.
A fugitiva hora, revoquei-a,
— Tão rediviva!, nos meus olhos baços...

Olhos turvos de lágrymas contidas.
— Mesquinhos passos, porque doidejastes
Assim transviados, e depois tornastes
Ao ponto das primeiras despedidas?

Onde fostes sem tino, ao vento vário,
Em redor, como as aves n'um aviario,
Até que a azita fofa lhes falleça...

Toda esta extensa pista — para quê?
Se há de vir apagar-vos a maré,
Com as do novo rastro que começa... (PESSANHA, 1995, p. 103.).

A poesia de Pessanha não aponta para um ciclo sem fim de nascimentos e mortes, mas para o cansaço extremo de uma espécie de errante eterno, um sujeito que percebe sua imersão no tempo e que, dada tal percepção, não se ilude com o que as imagens lhe possam oferecer, o que lhe confere certo ar de impotência perante as imagens que versifica.

O soneto é no esquema ABBA CDDC EEF GGF, vogais tônicas em rima: /a/-*assos*, -*astes*, -*ário*; /e/ -*eia*, *eça*, -*é*; rima solta /i/ -*idas*. A redação final do soneto resulta de um trabalho minucioso do autor, que ao reescrevê-lo diversas vezes opta por retomar na versão final elementos presentes nas primeiras versões do poema. Note-se a grande presença de sons em /v/ e em /f/ que auxiliam na reiteração do motivo do retorno e eterno caminhar em círculos uma vez que evocam o som de uma roda, ou algo, a girar. Há, ainda, uma importante colocação de sons vocálicos abertos que

servem como apoio na criação de uma sonoridade mais forte dos versos, tais como: lágrimas, aviário, vários, aves, apagar-vos, há-de, passos. Essa força tonal, cuidadosamente distribuída pelo poema, sem faltar nem exceder, equilibra o tom grave dado pela repetição de sons em /o/, /u/ e em /e/ (fechado) que reiteram o cansaço desse caminhar em círculos. O início de cada estrofe retoma o fim da estrofe anterior, o que reforça a conectividade entre todos os elementos, numa correspondência com o sentido geral do poema em si.

O primeiro verbo do poema é “voltar”, o que designa, em alguns casos, percorrer um caminho já feito outrora. Ainda que por um caminho diferente, “voltar” é sempre para um mesmo lugar. Ao voltar, por outro caminho provavelmente (Como encontraria os próprios passos voltando por outro caminho?), o eu-lírico encontra os seus passos anteriores marcados na areia úmida (úmido mostra que o mar está a passar por essa areia constantemente) e percebe que andou em círculos. Encontrar seus passos ainda úmidos e frescos, faz com que reviva a “fugitiva hora” em seus olhos, ou seja, o momento em que saiu. Pode ser que reveja o que vira antes, fadado a sofrer o retorno da mesma imagem e assim reviver o momento passado estando, desse modo, preso em um presente circular apavorante. É como acordar e aos poucos perceber que é sempre o mesmo dia, ou como estar em meio a um oceano sem margens ou porto. O eu-lírico, embora dono de seus pés, não é capaz de controlar os próprios passos, estando impelido a caminhar em círculos “como as aves em um aviário” e questiona: “Toda esta extensa pista — para quê?/ Se há de vir apagar-vos a maré,/ Com as do novo rasto que começa...”. De modo muito simbólico o eu-lírico está a dar aos seus passos a mesma mensagem de Li Bai: “tudo é efêmero./ Tanto esforço, tanta luta/ e alcançar o quê?”. E no último verso dá a entender que, mesmo apagados os passos com a maré, começa a traçar um novo rastro que há de acabar no mesmo lugar. Assim, a presença da água que poderia dar ao poema um novo rumo ao apagar

as pegadas torna-se um fator que aumenta a angústia do eu-lírico, pois, assim que ela passar, novos passos iguais se formarão denotando um ciclo aparentemente infinito.

Este correr em círculos sem chegada certa é uma possível demonstração do que seria o *samsara*. Esta condição, segundo o budismo (por exemplo), é natural e faz parte da ilusão. Esquecidos de seu verdadeiro eu, os seres caminham em círculos sem sequer notar; o estranhamento está, justamente, em aperceber-se desta situação. É o que parece que se passa com o eu-lírico de Camilo Pessanha. O que se dá no poema acima e na *Clepsidra* é que o eu-lírico percebe a sua imersão em *samsara*.

Os poemas de *Clepsidra* são resultado de uma acurada criação poética. Sendo assim, o que se pode afirmar sobre a possível relação de Camilo Pessanha com o Oriente é que o autor criou um eu-lírico que demonstra ter do mundo uma percepção próxima àquela exposta em certos textos tradicionais da China e da Índia.

Em Camilo Pessanha, o eu-lírico parece buscar certa anulação dos sentidos quando almeja a dissolução do corpo; todavia ele não é, e nem tenta ser ou parecer, um monge, tampouco um asceta; é, pois, alguém que de repente percebeu que seus pés caminham sempre para o mesmo lugar e não há o que se possa fazer para mudar a direção. Assim, passa a ser absolutamente consciente do tempo, ou seja, torna-se um *desiludido* no sentido de não ser mais enganado pelos seus próprios pés. Ainda que continue a andar em círculos, já não mais se engana que possa chegar a algum lugar. Dessa forma, o eu-lírico assume ares de errante e compreende o logro da vida, ou seja, a sua imersão no tempo. Entretanto não pode escapar dele.

A *Clepsidra*, a meu ver, tem ao menos um “vetor estruturante”: a água. Atrelado a ela está o tempo e com este “as marcas”, pois o correr da água, que denota o passar do tempo, deixa marcas profundas, às vezes feridas. Pessanha, em seu breve artigo conhecido como “Importância de um vetor estruturante”, em que critica o livro de António Fogaça, aponta para a relevância de se ter um eixo que conecte os poemas (PESSANHA, 1888).

Nesse sentido é possível encontrar na poesia do autor um eixo firme. A água em Pessanha não pode ser meramente entendida como um símbolo. Precisamos mergulhar por uma corrente muito sinuosa a fim de observar o que se passa nessa poesia e o que são água, tempo e ilusão no interior desses poemas. Para tentar explicar o teor do que observo em *Clepsidra* vale recordar certa tradição oriental.

Camilo Pessanha pronunciou conferências em que falou sobre Confúcio e sobre o *Livro das Mutações* (o *I Ching*). Ao taoísmo, as referências estão em três peças de sua coleção de Arte Chinesa doada em 1916 ao Estado Português, em traduções como “Chon-Kôk-Chao” e “Vozes de Outono”, ou nas “Elegias Chinesas” de número dois (onde a figura do “eremita” corresponde à imagem clássica do taoísta) e de número três, onde figura o mítico mosteiro de Pang-Lai (CABRINI JÚNIOR, 2009, p. 25). Sobre a Índia, a referência é a de ter estado no local (conforme se pode ler em sua “Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa”)⁷, a presença de um livro de Rabindranath Tagore no que restou de sua biblioteca e o conhecimento proferido em uma conferência de que o budismo teria sua origem na Índia, o que demonstra certo grau de conhecimento e interesse por tais aspectos da cultura chinesa. No que restou da biblioteca de Pessanha, em Macau, não constam livros sobre budismo (JOSÉ; CASCAIS, apud PESSANHA, 2004, p. 202-230), tampouco estão lá os livros de filosofia (que certamente tinha, por ser essa a matéria que lecionava no Liceu). Entretanto um relato de Alberto Osório de Castro (relato do encontro ocorrido no final de 1912), se não deixa claro um budismo, ao menos afasta a sombra de uma possível aversão do poeta a esta corrente:

Antes da tarde marcada para a nossa visita ao seu museu, procurei matinalmente o Camilo no seu vasto casarão antigo, que quinze familiares seus, todos chins, como família, animavam pachorrentamente e filosoficamente. Levado logo cerimoniosa e silenciosamente para o seu quarto, como o “grande amigo”, fui encontrá-lo ainda enconchado no seu leito espartano, aliás americano, de ferro e

⁷ PESSANHA, Camilo. *China: estudos e traduções*. Lisboa: Vega, 1993.

arame, de estudante desarranjado e dorminhoco. Parecia assim, sonolento e de joelhos à boca, uma folhezazita encarquilhada e amarelecida de salgueiro ao cair da folha.

Diante da janela toda aberta, um Buda doirado de bronze, cujo rosto extático vagamente sorria, numa expressão de transcendente serenidade. (apud PESSANHA, 1984, p. 128-129).

A presença de um Buda no quarto de Camilo Pessanha pode ser muito significativa em vários aspectos e dada a sua erudição, ainda que estivesse ali como objeto de decoração, fora escolhido em um ato de consciência, pois o poeta certamente sabia de seu significado.

Conforme dito anteriormente, Pessanha sabia da origem do budismo nas tradições indianas. Por esse motivo, a fim de explicar melhor o teor da ilusão e da presença da água na *Clepsidra*, recorro a um mito da tradição hindu presente no *Devi Bhagwata Purana*⁸, que pode ser também encontrado de outras formas na tradição budista. O mito conta que Narada, um santo muito famoso na Índia, tendo agradado muitíssimo a Vishnu, teve por parte do todo poderoso mantenedor do mundo um desejo concedido. Narada então pediu para conhecer o segredo de *maya*⁹. Vishnu alertou que ninguém jamais poderia compreender a sua *maya*, mas o sábio foi insistente e o deus concordou: os dois passaram então a caminhar por um local muito árido, ao que ambos sentiram sede; Vishnu pediu: “vá até aquela aldeia e traga-me um copo d’água.” Narada foi. Ao chegar ao local e bater em uma porta, foi recepcionado por uma linda jovem, pela qual logo se encantou, e pediu-lhe a água. Após isso, Narada

⁸ *Devi Bhagwata Purana* ou *Srimad Devî Bhâgawatam* é uma das obras mais importantes do *Shaktismo*, uma vertente do hinduísmo que venera o divino feminino, sendo um *Maha Purana* (*Grande Purana*, entre os puranas mais importantes do hinduísmo). Tendo sido escrito em sânscrito, sua origem é incerta e tão remota quanto a *Dvapara Yuga* (a terceira era para o hinduísmo, que segundo o *Bhagavata Purana* teria durado 864.000 anos — a presente era para o hinduísmo é a quarta: *Kali Yuga*). A versão utilizada neste artigo foi a tradução Swami Vijñanananda: *The Srimad Devî Bhâgawatam*. Library of Alexandria, 2009.

⁹ O termo tem sido traduzido por “ilusão”, mas em nossa cultura “ilusão” parece algo que não existe ou que é mentira, logro, o que se afasta um tanto do possível significado hindu e budista. Assim, para não me perder em teorias e respeitando a tradição filosófica Oriental, que há muito estudou o tema e viu que o modo mais profícuo de explicar o conceito era por meio da poesia e do mito, deixo que o mito cumpra sua função também neste artigo.

foi aos poucos esquecendo o que viera fazer ali e ficou por ali mesmo. Após um tempo, casou-se com a jovem moça, teve dois filhos, virou ele mesmo chefe do local e herdou as propriedades do sogro quando este faleceu. Um dia, as monções vieram fortes e o rio inundou o povoado, levando tudo o que havia pela frente, inclusive Narada, a mulher e seus filhos. Sem poder salvar sua família, desesperado, Narada foi levado pelas águas até se encontrar em meio a um lamaçal. Quando ouviu uma voz, virou-se; viu então que tudo desaparecera e que estava novamente diante de Vishnu, e Este lhe perguntou: “Onde está a água que foi buscar? Estou esperando aqui há trinta minutos!”

Esta história traz em si dois elementos muito importantes: a água e o tempo. Enquanto para o sábio passou o tempo de uma vida inteira, para Vishnu não passou mais que meia hora; aí está o aspecto temporal ligado à ilusão. E é em busca de água que Narada entra em *maya* e é por meio dela que sai. Também em Pessanha a água leva e traz despojos: “O inane, vil despojo./ Ó alma egoísta e fraca...// Trouxesse-o o mar de rojo/ Levasse-o na ressaca.” (PESSANHA, 1995, p. 97).

Foram muitos e profícuos os trabalhos acerca do tema da água em Camilo Pessanha. Basicamente todos os teóricos que se voltaram atentamente para sua poesia passaram pelo tema de modo mais ou menos profundo, como Esther de Lemos, Antonio Falcão Rodrigues de Oliveira, José Bento, para citar poucos. Muitos aspectos que estou a evocar aqui foram muito bem abordados por João Camilo no seu já mencionado ensaio, do qual retiro o seguinte fragmento para depois relacioná-lo com a história de Narada:

A intemporalidade é o estado ou a condição dos deuses. Ora a poesia de Camilo Pessanha exprime por várias vezes e de diversos modos esta ânsia de um tempo total, que o poeta parece querer fazer coincidir com a morte, e a que aspira pela paz absoluta que nele encontrara e por não ter mais de sofrer por causa das paixões. Parece-nos que é à sensibilidade do poeta que se deve este desejo de escapar definitivamente às paixões humanas. (CAMILO, 1984, p. 24).

A questão de escapar às paixões humanas já nos leva para outro tema compartilhado por diversas filosofias e culturas da Índia e da China, portanto fixemo-nos em apenas um: uma ânsia por uma *intemporalidade*, ou um “além-tempo”, conforme João Camilo apontou. É como se o eu-lírico de Camilo Pessanha fosse uma espécie de sábio Narada perdido na aldeia:

(...)
Que eu, desde a partida,
Não sei onde vou.
Roteiro da vida,
Quem é que o traçou?
(...) (PESSANHA, 1995, p. 112).

Nos versos acima o eu-lírico parte em um navio e diz não saber de onde veio nem para onde vai. Entretanto, triste, pede às “miragens do nada” que lhe contem quem é, todavia isso não parece nada profícuo porque “miragens”, sabemos, não são reais, e como seriam as “miragens do nada”? Isto é muito profundo, se compreendermos esse nada não como o niilismo ocidental, mas como o nada budista, ou seja, uma espécie de essência primordial, essas miragens do nada, passariam, por conseguinte, a ser o próprio mundo como o conhecemos. O que se dá é que, diferentemente do sábio indiano, o eu-lírico de Pessanha desconfia do que “fora fazer na aldeia”, todavia já não é mais capaz de achar o caminho de volta para entregar a água a Vishnu e está fadado a viver aquela vida sabendo que é ilusão; está fadado, não sabe por qual azar, a passar por pomares, mercados, cidades e nada disso o prende ou acalma seu anseio. Em outro poema temos o eu-lírico enxergando as águas passarem sem poder embarcar nelas, mas sempre parece desconfiar que elas possam desembocar em algum lugar que lhe traga a resposta sobre si mesmo e onde finda essa caminhada aparentemente eterna. Entretanto, as águas lhe fogem: “Águas claras do rio! Águas claras do rio,/ Fugindo sob o meu olhar cansado” (Idem, p. 89). Quando não

é a água capaz de transportar algo, é aquilo que passa pelo eu-lírico que apresenta tal capacidade. Assim, nos versos seguintes, as imagens portam-se como água:

Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, por que não vos fixais?
Que passais como água cristalina
Por uma fonte que nunca mais...

Ou para o lago escuro onde termina
Vosso curso, saliente de juncais,
E o vago medo angustioso domina,
— Por que ides sem mim, não me levais?(...). (PESSANHA, 1995, p. 102).

Os versos acima estão no esquema ABAB ABAB. Vogais tônicas em rima: /a/ -ais; rimas soltas /i/ -ina. No primeiro verso, a repetição da palavra “passais” em rima com “fixais” e “mais” auxilia na criação da ideia de algo que passa para não voltar, a repetição do som “is” dá a ideia do correr contínuo da água. No verso seguinte, este som permanece mais fraco (apenas em juncais e levais) e dá espaço ao uso mais proeminente de /u/, palavras como “curso” e “angustioso” dão a ideia de que a água corre de modo sinuoso, sem dar sinais de onde irá desaguar, aumentando o caráter angustiante do poema.

Neste soneto o eu-lírico não é capaz, mais uma vez, de ater-se a uma imagem. Implora que alguma fique, mas estas passam fugidias e vão embora “como água”. Então ele questiona por que é que não pode ir com elas, para onde parecem ir todas as imagens a fim de cessarem. Com o *purana* supracitado, que nos fala mitologicamente do que há por trás da natureza da água, podemos vislumbrar a importância que este elemento pode assumir também na poesia de Pessanha. Tanto o *purana* quanto o conteúdo de *Clepsidra* são criações poéticas e a escolha da água como elemento chave em ambos nos dá muito material para iniciar uma discussão acerca da utilização do símbolo, motivo e emblema da água na poesia.

O poeta português criou sua própria cosmovisão do mundo na qual também a água tem um papel fundamental, assim como o som que, como no célebre poema

“Violoncelo”, parece contribuir para a aparição das ruínas. O eu-lírico da *Clepsidra* está, ao ser levado ao sabor das águas, atordoado e cansando. O desejo de morte pode ser entendido como o desejo de parar o relógio e o tempo, de sair desse enredamento terrível, de cair finalmente nas águas primordiais, de “sair pela boca de Vishnu” (como na história do sábio Markandeya, que sem querer escapa de dentro do corpo do deus por sua boca e vai parar no oceano primordial em que não há nada.¹⁰ E, também em Pessanha, a água leva e traz despojos: pois não é mais possível iludir-se e acreditar no tempo.

No poema abaixo o eu-lírico compreende que a natureza da matéria presa ao tempo é desmanchar-se, murchar, quebrar ao seu breve toque:

Desce enfim sobre o meu coração
O olvido. Irrevocável. Absoluto.
Envolve-o grave como véu de luto.
Podes, corpo, ir dormir no teu caixão.

A fronte já sem rugas, distendidas
As feições, na imortal serenidade,
Dorme enfim sem desejo e sem saudade
Das coisas não logradas ou perdidas.

O barro que em quimera modelaste
Quebrou-se-te nas mãos. Viça uma flor...
Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...

Las andar, sempre fugia o chão,
Até que desvairavas, do terror.
Corria-te um suor, de inquietação... (PESSANHA, 1995, p. 126).

O aniquilamento emblemático é a saída. No poema acima, recordemos o *Sutra do Diamante* em que “aquele que entrou na Correnteza” é quem “não presta nenhuma

¹⁰ Tal história está presente no *Bhagavata Purana*, que é um dos textos sagrados mais importantes do hinduísmo. Não se sabe ao certo quem o escreveu nem quando foi escrito, julga-se que por volta do século XIII ou X d.C, mas pode ter sido escrito ainda antes, no século VI d.C. (SHERIDAN, 1986, p. 6).

consideração à forma, som, odor, paladar, toque, ou qualquer outra qualidade”¹¹ (HENG CH’IH, 1974, p. 112). Há nele um desejo de cessar o corpo, pois a ação produz ruínas (a flor murcha, o vaso quebra). Portanto o aniquilamento dos sentidos, dado pela imagem da dissolução do próprio corpo no caixão, pode ser o modo de “entrar na Correnteza” que o eu-lírico dos poemas anteriormente citados queria seguir. A morte anunciada neste poema não é uma morte total, uma vez que o corpo aparece separado da própria voz do eu-lírico, o que dá a indicação da permanência de uma consciência após a dissolução da matéria, chamando a atenção para uma supraconsciência, ou para a mente, que assiste à própria vida.

Por mais imagética que a poesia de Pessanha seja, ela é feita a partir de palavras. Assim, a poesia de Pessanha, por sua obscuridade e, sobretudo, por sua criação imagética, a meu ver, se aproxima muito da poesia oriental. O uso que Pessanha faz da palavra é muito próximo da escrita de ideogramas. François Cheng em seu ensaio “A escrita poética chinesa”, em que resume o conteúdo de seu livro *L’Écriture poétique chinoise*, de 1977, apresenta a relação entre poesia, caligrafia, pintura e os mitos na escrita chinesa. O autor informa que na China um artista dedica-se à tripla prática poesia-caligrafia-pintura como uma arte completa, na qual todas as dimensões do ser são exploradas. Segundo o sinólogo, a caligrafia exalta a beleza visual do ideograma e, alterando traços grossos e finos, o calígrafo encontraria a unidade e o ritmo de si e entraria em comunhão com o Universo (CHENG, 1996, p. 07-08). Assim, a caligrafia é também uma espécie de meditação, pois escrever nunca se tratava de uma mera cópia, já que a calígrafa ressuscita todo o movimento gestual e todo o poder imaginário dos símbolos. Ao dizer que a escrita de Pessanha se aproxima do modo de traçar

¹¹ “Subhuti, what do you think, can a *Srotaàpanna* have the thought, ‘I have obtained the fruit of *Srotaàpanna*?’ Subhuti said, “No, World Honored One. And why? A *Srotaàpanna* means one who has entered the flow, and yet he has not entered anything. He has not entered forms, sounds, smells, tastes, tangible objects, or dharmas. For that reason he is called a *Srotaàpanna*.” É minha a tradução dos trechos citados no corpo do artigo.

Srotaàpana é uma palavra sânscrita que significa “aquele que entrou no fluxo. *Dharma* pode ser entendido como lei, a palavra provém do sânscrito, significa literalmente: “aquilo que mantém”.

ideogramas estou a chamar a atenção para o poder imagético de cada palavra escolhida pelo poeta; também são inúmeros os termos que remetem ao campo semântico do “traço” e da “inscrição”. Inscrever é marcar, gravar na pedra, perfurar, adentrar e creio que não há melhor exemplo de inscrição que os caminhos traçados pela água e pelo vento nas rochas. Sabe-se que Camilo Pessanha esteve a reescrever muitos de seus poemas, o que é mais que demonstrativo de uma vitalidade contínua que é também o que caracteriza uma proximidade consciente com o trabalho do calígrafo, recobremos o célebre retrato de Pessanha em trajes de mandarim.

Por entender que o trabalho de criação dos mitos do Oriente é um trabalho de criação poética e por julgar que a poesia de Camilo Pessanha se encontra num patamar diferenciado no sentido da consciência que o poeta assume sobre sua própria obra é que propus esta aproximação. A poesia de Pessanha é fruto de um profundo pensar e olhar o mundo, e é dessa profundidade de reflexão e conhecimento, dada pela possibilidade de contemplação, que amadurece a poesia de Pessanha. Nesse sentido, a China tem um papel fundamental na sua obra.

REFERÊNCIAS

BAI, Li. *Poemas de Li Bai*. Trad. António Graça Abreu. Macau: Instituto de Cultura de Macau, 1990.

BALAKIAN, Ana. *The Symbolist Movement*. New York: Random House, 1967.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Clement-Levy Éditeurs, sem data. Disponível em: <https://archive.org/stream/lesfleursd00baud#page/n7/mode/2up>. Acesso em 03/11/2015.

CABRINI JÚNIOR, Paulo de Tarso. *Camilo Pessanha e o Tao Te Ching: um capítulo*. Tese. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2009.

CAMILO, João. “A *Clepsidra* de Camilo Pessanha”. In *Persona*, nº 10. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1984.

CHENG, François. “A escrita poética chinesa”. In *Revista de Cultura*, nº 25. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1996, pp. 05-65.

HENG CH'IH, Bhiksuni. (tradutor). *The Diamond Sutra*. San Francisco: Sino-American Buddhist Association, 1974.

JOSÉ; Carlos Morais. *A poesia de Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Internacional de Macau, 2004.

LOPES, Teresa Coelho. "A simbologia de um título". In *Clepsidra de Camilo Pessanha (textos escolhidos)*. Seara Nova: Editorial Comunicação, 1979.

Disponível em: <<https://manueladlramoslivro2001.files.wordpress.com/2007/07/revista-macau-jan2001-artigo-pessanha.pdf>>. Acesso em: 03/11/2015.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*: edição Crítica de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio D'água, 1995.

____. "Crónica da Alta [Versos da Mocidade, de António Fogaça]". In *A Crítica*, 1888.

____. *China: estudos e traduções*. Lisboa: Vega, 1993.

RAMOS, Manuela. L. "O Oriente na poesia de Camilo Pessanha". In *Revista Macau*, 2001.

SARAIVA, Arnaldo. 07 de setembro de 2015, Cidade do Porto. Entrevistadora: Camila Marchioro. Entrevista concedida devido à tese de doutorado da autora.

SHERIDAN, Daniel. *The Advaitic Theism of the Bhāgavata Purāṇa*. Columbia, Mo: South Asia Books, 1986.

SWAMI, Vijñanananda. (tradutor). *The Srimad Devî Bhāgawatam*. Library of Alexandria, 2009.

WEI, Wang. *Poemas de Wang Wei*. Trad. António de Graça Abreu. Macau: Instituto de Cultura de Macau, 1993.

Submetido em: 10/09/2015

Aceito em: 18/10/2015