

VAGNER MONTEIRO

A POÉTICA DA ÁGUA: a busca de permanência e o
fenômeno do adensamento em Camilo Pessanha.

ASSIS
2010

VAGNER MONTEIRO

A POÉTICA DA ÁGUA: a busca de permanência e o fenômeno do adensamento em Camilo Pessanha.

Dissertação apresentada à faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e vida social).

Orientador: Odil José de Oliveira Filho

ASSIS
2010

Monteiro, Vagner.
M78p A poética da água: a busca de permanência e o fenômeno do
adensamento em Camilo Pessanha / Vagner Monteiro - Presidente
Prudente : [s.n.], 2010
106f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista,
Faculdade de Ciências e Letras Campus de Assis
Orientador: Odil José de Oliveira Filho
Inclui bibliografia

1. Letras. 2. Adensamento. 3. Fuga. 4. Fixação do
instante. I. Autor. II. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras Campus de Assis. III. Título.

CDD(18.ed.) 410

**Ficha catalográfica elaborada pela Seção Técnica de Aquisição e Tratamento da
Informação – Serviço Técnico de Biblioteca e Documentação - UNESP, Câmpus de
Presidente Prudente.**

Resumo

O presente trabalho se propõe a uma abordagem das recorrentes imagens aquáticas em diversos poemas na obra do poeta português Camilo Pessanha. Para tanto, entendemos, segundo Gastón Bachelard (2002) que toda poética deve receber componentes de essência material, dentre os quais, para a obra de Camilo Pessanha, a água é o mais significativo de tais elementos. As imagens, na obra do poeta, apresentam-se fragmentadas e fugidias e, sendo assim, revela-se, por parte do sujeito poético, além da consciência da efemeridade das coisas, um desejo de fixar na forma estética o instante em que as imagens poéticas são percebidas. Pretendemos investigar, na obra do poeta, de que modo a água, matéria estética fundamental para sua poética, é trabalhada, dentre outros expedientes utilizados, para representar o aspecto fugidio da realidade, para atingir o adensamento da matéria e a permanência, a fixação do instante poético.

Palavras-chave: Camilo Pessanha, Imagens aquáticas, adensamento, permanência, fixação do instante.

Abstract

This paper proposes an approach to recurrent aquatic images in several poems in the work of Portuguese poet Camilo Pessanha. For this, we understand, according Gaston Bachelard (2002) that all components should receive poetic essence of material, among which, for the work of Camilo Pessanha, water is the most significant of such factors. The images in the work of the poet, if present fragmented and fleeting and, therefore, it is revealed by the poetic subject, beyond the consciousness of the transience of things, a desire to fix the aesthetic form the moment when the poetic images are perceived. We will investigate, in the poet's work, how water, a matter crucial to their poetic aesthetics is worked out, among other devices used to represent the fleeting aspect of reality, and to reach the density of matter and remain, setting the poetic moment.

Key-words: Camilo Pessanha, aquatic images, density, remain, setting the poetic moment.

Sumário

Introdução.....	6
1 Imaginação e matéria.....	16
1.1 Os devaneios da água.....	19
1.2 Eliot e o processo criativo poético.....	29
2 A fixação do instante poético em Camilo Pessanha e Calude Monet.....	34
2.1 A fuxação do instante em Claude Monet.....	37
2.2 A fixação do instante em Camilo Pessanha.....	40
3 Proposta de análise.....	49
3.1 As águas claras.....	49
3.2 A água morrente.....	75
Considerações finais.....	94
Referências bibliográficas.....	100
Bibliografia.....	102

Introdução

Ao direcionarmos o olhar atento à poética de Camilo Pessanha, deparamo-nos com imagens fragmentárias, fugidias, e tais imagens, formas inconsistentes, revelam a consciência de um ser diante de um mundo de natureza efêmera. Sendo parte também desta realidade e consciente de sua impotência ante a efemeridade das coisas, bem como de sua própria dissolução, este ser manifesta a ânsia por surpreender o tempo e fixar o instante em que as imagens são percebidas. Revela-se um desentendimento entre a referida realidade e suas aspirações, o que transparece uma relação conflitante entre o sujeito poético e o mundo, cujas imagens apresentam-se sempre fugitivas e fragmentadas, esvaindo-se sob a força do tempo.

Reconhecemos a importância, para este trabalho, de considerar a questão do tempo enquanto elemento que percorre toda a poética de Pessanha e que se manifesta, em grande parte de seus poemas, sob o signo da água, elemento que assume papel preponderante na obra do poeta português. Para captar o tempo e seu fluir, para tentar fixar em formas estéticas o esvair das imagens, Pessanha lança mão da combinação e da plasmação de diversos expedientes, elementos diversos, sobretudo a referida matéria aquática em suas mais variadas formas, de modo recorrente, como correlativos desse sentimento de mundo e de sua transitoriedade.

Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, por que não vos fixais?
Que passais como a água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!... (Pessanha, 1994, p. 112)

Tal fragmentação, esse fluir contínuo, essa fuga das imagens em Camilo Pessanha foram notados e examinados em diversos estudos, dentre os quais, no entanto, merece destaque *A Clepsidra de Camilo Pessanha*, de Esther de Lemos.

A autora, sob uma ótica de cunho estilístico, perscruta a criação poética de Pessanha, na qual, segundo ela, estão impressas a consciência do sujeito lírico sobre a efemeridade das coisas e, sobretudo, a busca pela apreensão do instante fugidio. Neste sentido, nos fala Lemos:

A consciência que tem Pessanha da fugacidade, da efemeridade das coisas e, simultaneamente, o seu amor por essas mesmas coisas que, enquanto imagens lhe pertencem, leva-o à criação poética (1956, p.53).

Lemos observa ainda os processos de associação por meio dos quais o poeta não só representa a fugacidade das imagens, bem como expressa o desejo de fixação das mesmas e é por meio da poesia que se tentará aprisionar o instante em fuga, captar na forma expressiva poética o aspecto fugitivo das imagens. A procura da poesia pode ser a grande marca da poética de Camilo Pessanha, marca esta caracterizada por um distanciamento do eu-empírico em prol de um eu-lírico que se converte em puro discurso.

Segundo Esther de Lemos, para Camilo Pessanha:

A criação poética, mais do que desabafo sentimental, auto-retrato direto, comunicação voluntária com os outros homens, parece ser tentativa de fixação das realidades, ou antes, dos instantes interiores de contato como a realidade. (...) Captar, fixar, mantendo-a viva, a imagem que se forma, ou a recordação que se conserva dela – julgo que reside aí a verdadeira razão de sua poesia (1956, p. 53).

Tais associações, correlações, como destaca a autora, são possíveis a partir da combinação freqüente, em sua poesia, de dados visuais e auditivos, dos recursos morfossintáticos, de sua linguagem fragmentada, metonímica, que, “ao escolher os dados mais representativos”, pretende não definir, mas atingir maior capacidade de sugestão.

Outros estudos, a exemplo do ensaio de Esther de Lemos, sob diversas perspectivas, possuem grande importância para o desenvolvimento deste trabalho, bem como foram decisivos para o surgimento da preocupação que nos move à perquirição da poética de Pessanha.

Para Álvaro Cardoso Gomes (1977, p.16), talvez, Camilo Pessanha, em sua condição de relativo exílio, buscasse uma luz ou uma nova perspectiva existencial já perdida no país de origem. Essa busca incidiria numa espécie de crise que refletiria em sua poética, resultando na fragmentação do estilo, na desintegração da realidade representada na forma de imagens fugidias de seus versos, no pessimismo, dentre outros traços característicos de seus poemas.

Ao afirmar a existência dessa crise em Pessanha como forma de interpretação de sua poética, Gomes atribui relevância aos aspectos históricos que influenciaram a produção poética de Pessanha, posto que, como explica Rubim (1993), concebe o Simbolismo enquanto expressão literária do Decadentismo. O referido estudo mostra-se relevante para nosso trabalho devido à abordagem de imagens aquáticas, mais precisamente das metáforas ligadas à água e pelo fato de que, ao tratar do tecido metafórico da poética de Camilo Pessanha, Gomes lança mão da perspectiva bachelardiana, a partir da qual percebe a ocorrência dos três complexos apontados por Bachelard (2002) em seu ensaio intitulado *A água e os sonhos: o complexo de Narciso, o complexo de Caronte e o Complexo de Ofélia*.

Em seu estudo *O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, (1982) Bárbara Spaggiari, de modo análogo ao de Álvaro Cardoso Gomes, parte da noção de Simbolismo enquanto expressão de uma visão de mundo decadentista, enquanto veículo de tal visão. Segundo a autora, “A dimensão metafísica do universo é recuperada através da linguagem (1982, p. 12)”.

A obra da autora, que por vezes lança mão de uma orientação histórica, biográfica, analisa com minúcia os aspectos estilísticos na obra do poeta, dentre os quais têm maior relevância para este trabalho a musicalidade e a métrica abordados pela pesquisadora italiana, que percebe a tendência fragmentária da poética de Pessanha, o estilhaçar que atinge a estrutura do verso.

No olhar do poeta (...) a realidade refrange-se como num espelho partido: assim dissociada e fragmentada oferece os seus fragmentos cortantes para construir correlações e analogias, símbolos e metáforas e que as coordenadas espaciais se anulam (...) contornos, tons e cores adquirem uma fluidez que se transmite ao ritmo do verso (SPAGGIARI, 1982, p. 44-45).

Essa mesma fragmentação é descrita por Oscar Lopes, que em seu estudo intitulado *O quebrar dos espelhos*, partindo de uma perspectiva histórico-literária, ressalta a atualidade e a modernidade de Pessanha como características marcantes de sua obra, que, para o crítico, seria precursora do

modernismo português. Ao analisar os versos da *Clepsidra*, assim se pronuncia Lopes:

Extrema fluidez no uso dos modos verbais (...) as imagens que desfilam nos versos são objetos cambiantes, ora, esta imagem, de uma vaga aspiração, de uma indicação direta, ora de uma simples formulação de possibilidade (LOPES 1969, p.49).

Consideramos a importância da abordagem de Lopes no que toca à desarticulação na poética de Pessanha por ele descrita, característica que, no entanto, não se restringe ao âmbito estilístico, mas se configura como algo mais profundo, necessário à própria existência de sua poesia. Lopes ainda coloca em questão o tempo na poesia de Pessanha, entendendo-o como uma forma de “atemporalidade”, como nos explica João Mattar, e como se tal “atemporalidade interior, psicológica, inconsciente, estivesse sempre a desafiar a regularidade da temporalidade do mundo exterior ao poeta (MATTAR, 1996, p. 93-64)”.

De modo análogo a Oscar Lopes, Fernando Guimarães estuda a poesia de Camilo Pessanha, sempre considerando a sua aproximação com a modernidade. Uma citação de Guimarães, em especial, nos chamou a atenção por tratar de um aspecto crucial na poética de Pessanha ao qual ele se refere como “linguagem elíptica”. A esse respeito, o crítico nos fala, quanto ao discurso de Pessanha, que se trata “de uma linguagem elíptica, muitas vezes marcada pela omissão dos tempos verbais ou por uma desarticulação sintática (GUIMARÃES, 1992 p. 33)”.

Ao analisar o tecido poético de Pessanha, Guimarães ressalta a preocupação do poeta em atingir uma substancialidade poética para a qual a emoção estética deveria projetar-se na superfície verbal do poema, em suas palavras, “essa emoção estética que só a construção interna do texto institui (1992, p.25)”.

O crítico, numa perspectiva estilística, formal, analisa a poesia de Pessanha enquanto escrita voltada para o campo do significante, mesmo quando a ênfase desta possa apontar para o campo do significado.

Semelhantemente, Tereza Coelho Lopes, num estudo denominado *A Clepsidra de Camilo Pessanha* (1992), refere-se ao processo elíptico na obra

do poeta, importante recurso estilístico para o estabelecimento do caráter fragmentário de seus versos:

Forte ausência de palavras e construções (conjunções, orações relativas, determinativos) que designam as relações lógicas, a mútua dependência entre os elementos dum discurso, contribuindo através da frase incompleta ou fraturada (recurso ao anacoluto), para uma poesia de sugestão e subentendido (1992, p. 52).

A omissão de palavras que designem relações lógicas, dentre outros aspectos característicos desta linguagem elíptica, Pessanha assimilara a partir de sua experiência com traduções de elegias chinesas. Não podemos deixar de considerar, com respeito ao estado da questão de nosso trabalho, no tocante às noções de *adensamento*, *permanência* e *fixação do instante* em Camilo Pessanha, posto que tais noções, sobretudo as de “fluir, fixação e permanência” percorreram todo o nosso trabalho, o estudo da professora Maria Heloísa Martins Dias, intitulado *Poesia de Camilo Pessanha: A permanência do que se nega a permanecer – O tempo e seu fluir. A cristalização do instante*, estudo este que suscitou, pela primeira vez, o desejo de tratar das questões que compõem o escopo deste trabalho.

Neste trabalho, a autora discorre sobre as noções de permanência e de fluir e analisa os instantes ou espaços dentro da poesia de Pessanha em que se dão tais fenômenos. O referido estudo não se dirige rigorosamente às metáforas, mas identifica as técnicas simbólicas que visam assegurar a permanência ou a ilusão de permanência das imagens poéticas, bem como os recursos criados na busca de reter o escoamento das imagens, sons, significados. Neste sentido, observa a autora:

É preciso que o sujeito edifique imagens que resistam a esse escoamento pelo verso e que, ao menos por alguns momentos, alimentem a capacidade perceptiva do sujeito, assegurando-lhe o conhecimento (1979, p. 01).

A autora observa que pela necessidade de desfrute e consagração do próprio material trabalhado, a camada significativa está diretamente relacionada com os propósitos da poesia simbolista. Dentre os recursos utilizados por essa

vertente estão as possibilidades sonoras e semânticas dos signos que metaforicamente atribuem ao texto uma temporalidade e espaço próprios que possibilitam superar a transitoriedade imposta pela passagem do tempo. Dias salienta, do modo como concebe Bosi (2004, 24), que, no tratamento das imagens, não devemos nos esquecer que “o estático se compõe de forças diferentes em equilíbrio”. Dito de outro modo, a noção de permanência e de fixação, inerente à poética abordada neste trabalho, considera que as imagens a serem fixadas devem permanecer não estáticas, mas em seu aspecto dinâmico, em constante movimentação.

Em um outro importante estudo da poética pessaniana, o conjunto de ensaios *Nostalgia, exílio e melancolia* (2001), Paulo Franchetti trata do tema do exílio na poética de Camilo Pessanha e, a partir desse fio temático, descreve o que considera como sendo as duas principais atitudes líricas na obra do poeta: a evocação nostálgica e a contemplação melancólica.

O autor, não se restringindo à análise temática, ao examinar alguns dos poemas da *Clepsidra*, nos descreve um sujeito lírico mergulhado na “percepção da efemeridade e na fragmentação dos dados sensórios”. Tudo o que esse sujeito enxerga são os fragmentos da experiência da dissolução, que é a sua própria.

Neste quadro, observa Franchetti, o fazer poético surge como:

A única ação conseqüente: a que consegue num universo sem redenção, ao menos fixar em formas sensíveis, estéticas, a evanescência dolorosa e contínua das imagens, sejam elas as que refletem a ruptura com a origem, sejam elas as que trazem ao sujeito um símile de sua própria transitoriedade (2001, p. 150).

Questionamos-nos de que forma e de quais procedimentos estéticos o poeta lança mão a fim de fixar, em *formas sensíveis e estéticas*, o instante em fuga, enfim, como se dá a fixação do instante em sua poética.

Os estudos anteriormente mencionados acerca da poética de Pessanha apontam para a necessidade de um exame mais detido sobre este aspecto específico, tão caro à poética de Pessanha; um estudo artístico, estético, que se detenha nos textos do poeta como objeto de estudo, fugindo ao que em algumas abordagens acerca de sua poética se pode perceber, tendo a crítica

uma perspectiva predominantemente temática ou biográfica como ponto de partida.

Eis o estado de questão de nosso trabalho: dentre os elementos dos quais Pessanha lança mão em sua produção poética, cremos que a água aparece como elemento fundamental, imprimindo-lhe uma poética específica, uma identidade: uma poética da água. Mais do que a simples representação do instante perceptivo e psicológico, do tempo e seu fluir, o poeta busca fazer com que seus versos se tornem o próprio fluir, o próprio instante em fuga. Sendo assim, este trabalho se propõe a perquirir e lançar luz sobre como a referida matéria aquática, em suas várias formas, dentre outros expedientes estéticos, são artisticamente trabalhados pelo poeta a fim de atingir o adensamento, garantir a permanência e a apreensão estética das imagens e a fixação do instante poético.

No decorrer deste trabalho, em que nos deteremos a analisar ao percurso das águas em Pessanha, buscaremos estabelecer um aporte crítico que nos dê sustentação a fim de descrever a exata equivalência entre a substância aquática e o efeito estético pretendido por Pessanha, bem como os demais expedientes dos quais o poeta lança mão em busca de fixar em formas estéticas o instante em fuga. O percurso que traçaremos em nossa proposta de análise terá como ponto de partida, como carga inicial de nossa análise, as imagens produzidas pelas águas claras na *Clepsidra* de Camilo Pessanha, águas que tendem, em dados instantes, a adensar-se, produzindo-se um nova forma de água, para a qual direcionaremos nosso olhar em seguida; as águas dormentes, de onde surgem imagens peculiarmente densas, profundas.

A esse respeito, entendemos como substanciais as considerações de T. S. Eliot feitas em seu ensaio *Hamlet e seus problemas* (1953). Ao tecer críticas a certa ausência de correlatividade entre o material artístico do qual o escritor lança mão e os sentimentos que pretendia expressar, na referida obra de Shakespeare, mas não deixando de considerar a genialidade do escritor Inglês, sobretudo nas demais obras, o autor declara:

A única maneira de expressar uma emoção em forma de arte é encontrando um correlativo objetivo, dito de outro modo, um grupo de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que haverão de ser a fórmula dessa emoção concreta; de modo

que, quando os fatos externos, que devem terminar numa experiência sensorial, dêem-se, evoque-se imediatamente a emoção. (1953, p.102)

Em se tratando de Camilo Pessanha, cremos que, associada a outros elementos, a água nos aparece como elemento fundamental para a constituição de sua poética, como o *correlativo objetivo*, substância própria que dá forma à sua imaginação estética na busca pela fixação do instante, tornando tangível o intangível.

Correspondendo ao pensamento de Eliot, consideramos como imperscindível para tal proposição o ensaio *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*, no qual Gastón Bachelard desenvolve um estudo acerca da criação poética, e em que observa que as imagens poéticas têm sua própria matéria, que serve de carga inicial à imaginação, que, para o pensador francês, possui duas formas: a imaginação formal, interior ao poeta, e a imaginação material, criadora, sendo que, para o autor, é indispensável à sobrevivência da imaginação formal uma matéria que lhe dê substância.

Para Bachelard, semelhantemente ao pensamento de Eliot, toda poética deve receber componentes de essência material e acrescenta que “é necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo (2001, p.01-)”, do contrário, ressalva o autor (1989, p. 03) as imagens poéticas “não passarão de meros jogos formais”, por não estarem “adaptadas à matéria que devem ornamentar”.

Entendemos, portanto, que tais causas, formal e sentimental são indissociáveis. Para que um devaneio resulte numa obra escrita é preciso que ele encontre sua própria substância, que um elemento material lhe dê “sua própria regra, sua poética específica (BACHELARD, 2002, p.02)”. Para tanto, Bachelard postula uma espécie de lei dos quatro elementos: terra, fogo, ar e água, que atuam como impulso inicial à imaginação criadora. Todos os quatro elementos, segundo tal perspectiva, têm seus fieis, ou seja, são ligados profunda e materialmente ao que ele chama de “sistema de fidelidade poética”. Bachelard observa que ao evocarmos esses elementos:

Acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental (2002, p.02).

Uma imaginação material, dinâmica, segundo a ótica bachelardiana, torna-se importante para o tratamento de outra questão, fulcro da poética de Pessanha; a questão do tempo em sua poesia. Em seu ensaio “O instante poético e o instante metafísico”, Bachelard declara:

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo. Se segue simplesmente o tempo da vida, ela é menos do que a vida; só pode ser mais que a vida imobilizando-a, vivendo no próprio lugar a dialética das alegrias e das dores. Ela é, então, o princípio de uma simultaneidade essencial, em que o ser mais disperso, mais desunido, conquista sua unidade (2007, p.99).

Bachelard concebe o tempo da poesia enquanto tempo vertical, instantâneo, oposto ao tempo da duração, horizontal, cabendo ao poeta fixar as imagens poéticas no instante de seu surgimento. Esse instante ambivalente, segundo Bachelard, congrega elementos opostos em sua momentaneidade, plasmando sons, cores, odores, cuja unidade somente pode ser percebida por uma imaginação material e dinâmica.

Precisamos, segundo tal perspectiva, romper com o automatismo que nos impede de captar o que há de espiritual na arte; ultrapassar a barreira da imobilidade aparente dos signos e percebermos não só a sua mobilidade, mas o fato de que somos parte dela. Levaremos em conta tal perspectiva no momento de analisarmos a questão que compõe o escopo deste trabalho, que consiste na busca pela apreensão, pela fixação do instante na poesia de Pessanha.

Nessa busca pela instantaneidade, pela simultaneidade, que é uma das principais características da imagem, posto que, como observa Bosi (2004, p. 23), seja “um simulacro da natureza dada”, podemos perceber uma sensível aproximação entre os projetos estéticos de Camilo Pessanha e do Pintor impressionista Oscar-Claude Monet, aproximação esta que não se restringe a termos de semelhança formal, mas se dá pelo uso de semelhantes

procedimentos estruturais em busca de fixar, na forma estética, artística, o ritmo contínuo e a urgência das imagens; ritmo primordial o qual os artistas eram conscientes de que a arte deveria alcançar e que para ambos tem como matéria fundamental para essa representação a matéria aquática.

Buscaremos, em dado momento de nossa análise, comprovar a existência de equivalências homológicas entre as obras de ambos os artistas, não como tema central deste trabalho, mas tentaremos, através da comparação entre essas duas estéticas, compreender melhor o processo artístico de Pessanha.

Consideramos, para o presente trabalho, a grande relevância da obra de Camilo Pessanha para a vanguarda literária portuguesa. cremos também na importância de um olhar cuidadoso sobre esta poética da água, já que, devido à própria natureza da poesia do poeta português, de difícil abstração, da feição simbólica que por ele é levada ao extremo, sua obra torna-se passível, muitas vezes, de abordagens meramente explicativas. Compreendemos, portanto, que este trabalho poderá contribuir para o aumento da atividade analítica acerca de tal poética, instaurando-se como uma possível contribuição interpretativa sobre a obra do poeta.

1- Imaginação e matéria

A obra de Gaston Bachelard divide-se em duas direções, que vão do racionalismo científico, do chamado “homem diurno”, ao devaneio poético, inerente ao “homem noturno”, sendo este segundo caminho o que pretendemos percorrer neste trabalho, a fim de encontrarmos possíveis respostas para nossas questões. O devaneio, segundo nos explica Bosi, “seria a ponte, a janela aberta a toda ficção” (2004, p. 27).

Em seus estudos sobre a imaginação, Bachelard opta pelo devaneio, enquanto ato imaginativo, em detrimento do sonho noturno. Toma o devaneio não como ato de imaginar coisas vãs, como um capricho, como ausência de consciência, mas enquanto imaginação objetiva sobre o mundo, atribuindo-lhe um valor estético. Segundo Candido, para Bachelard, “o devaneio seria o caminho da verdadeira imaginação”, que não consiste, porém, em uma espécie de resto da realidade, mas estabelece, através dela, “séries autônomas e coerentes” (1972, p. 805). A imagem, segundo tal perspectiva, não corresponde à mera representação das coisas.

Consideramos, para tanto, como fundamental, iniciarmos nossa investigação acerca do pensamento bachelardiano pela noção por ele desenvolvida sobre a imaginação, mais precisamente, sobre aquilo que o filósofo denominou “imaginação material”. Para Bachelard (2002), a imaginação é a capacidade de inventar coisas novas, que ultrapassam a realidade. O epistemólogo francês concebe a imaginação como uma potência máxima da natureza humana.

Gastón Bachelard afirma que “as forças imaginantes de nossa mente desenvolvem-se” em dois caminhos bem distintos: a imaginação formal, reprodutora, representativa, meramente evocativa, dependente das sensações e da memória, e a imaginação material, dinâmica, que consiste, não na capacidade de evocar imagens do mundo já experimentadas ou presentes em nossa memória, mas na “faculdade” de criar, a partir de formas concretas, imagens novas, intervindo, portanto, na realidade. Segundo o autor:

Vamos estudar um problema onde a atitude objetiva nunca pôde se realizar, onde a sedução primeira é tão definitiva que ela

deforma ainda os espíritos mais lúcidos e leva-os sempre ao abrigo poético onde os devaneios substituem o pensamento, onde os poemas escondem os teoremas (2002, p. 02).

Mesmo considerando o fato de a imaginação ser relativamente dependente da percepção, o filósofo afirma tratar-se de coisas distintas, pois a imaginação material “não depende do objeto presente, mas do imaginado”. Aplica-se ao tratamento de questões como a da imaginação a ótica fenomenológica, para a qual a realidade não pode ser considerada de modo objetivo, absoluto, pelo conhecimento, mas depende da relação de subjetividade entre o sujeito e o fenômeno assim como ele se apresenta.

Há, na obra de Bachelard, um embate travado contra a *ocularidade*. Seu método não aceita o sujeito como mero contemplador do mundo. Tal perspectiva combatida por Bachelard, segundo seu pensamento, conduz o sujeito à abstração e ao formalismo. O filósofo opõe-se à tradição *ocularista* da filosofia, representativa e formalista, e parte de uma perspectiva fenomenológica, cuja abordagem se ocupa em descrever o presente do fenômeno em si e sua relação direta e imediata com uma determinada consciência. Tendo como influências, dentre outros, Nietzsche e Bérgrson, concebe a imaginação enquanto modificadora da realidade, não como sua cópia, mas enquanto atividade criadora e espontânea.

Bachelard desenvolve seu pensamento de modo a opor-se à psicanálise freudiana, de caráter mais racional, e ocupada, segundo ele, tão somente, em traduzir imagens tidas como símbolos. A psicanálise, afirma o filósofo francês, busca a realidade sob a imagem, “explica a flor pelo estrume”, em vez de buscar a “positividade da própria imagem”. Bachelard acrescenta que não é possível descrever objetivamente as imagens, pois, segundo ele, para se estudar a imaginação poética torna-se imprescindível uma abordagem fenomenológica, de caráter subjetivo.

Outro equívoco do psicologismo, desta vez com respeito ao que o autor denomina como devaneio poético, acrescenta Bachelard, consiste no fato de que “a psicologia tem muito a perder ao basear seus conceitos na inspiração das derivações etimológicas” (2002, p. 12), afirmando que “são mais nítidas as discrepâncias entre sonho e devaneio do que supõe a etimologia (Apud

JAPIASSU, 1976 154-155)”. Para o filósofo, esse devaneio diurno, tem caráter espiritual.

A psicanálise de Bachelard é dirigida não ao homem, mas às imagens do mundo, ultrapassa a imagística superficial da forma, ao buscar as imagens diretas da matéria.

É inerente ao psicologismo, tão criticado por Bachelard, a busca pelas origens das imagens, por seus antecedentes, quando se está diante da própria existência de tais imagens. A imaginação material não possui um passado, e a fenomenologia da imaginação bachelardiana, para desvendar o problema das imagens, volta-se para a abordagem do fenômeno imagético no momento de sua eclosão; assim que ela surge para a nossa consciência. É preciso estudar a imagem em sua emergência, sem buscar correlação entre passado e presente, pois é nela que está impressa toda a consciência poética que precisamos encontrar.

1.1 Os devaneios da água

Bachelard busca encontrar a origem material da imagem, do símbolo, mostrando-se contrário à tradição cultural, à mitologia nela impressa, enfatizando, deste modo, o valor *sígnico* da imagem, do léxico, em detrimento de seu significado, de seu conteúdo, e, para tanto, deve recriar a imagem, dar-lhe uma nova existência.

A noção de enxerto torna-se importante para traduzir um aspecto essencial do pensamento de Bachelard, posto que, para ele, “é necessária a união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa” para que se produza uma obra poética. A arte, sob esta ótica, “é natureza enxertada”. Deste modo, as referidas forças imaginantes de nossa mente não podem ser completamente separadas, pelo contrário; elas atuam juntas:

Toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se (2002, p.02).

Em tal relação não é aceita a realidade absoluta das coisas, mas, nela, a imaginação material cria, ou recria a realidade das imagens, que, para Bachelard, não se reduz à representação das coisas, mas possui uma substância, uma matéria.

Para tratar das imagens produzidas pela imaginação material, Bachelard coloca-se em contato com a Arte Poética e parte de um princípio segundo o qual para que um devaneio resulte em uma obra escrita e não seja simplesmente “a disponibilidade de uma hora fugaz, é necessário que encontre a sua matéria”, que um elemento material lhe conceda sua substância poética específica. “Só quando tivermos estudado as formas, atribuindo-as à sua exata matéria”, a água, no caso de nosso estudo, “é que poderemos considerar uma doutrina completa da imaginação humana”. (2002, p. 03)

A maioria dos exemplos utilizados acerca das imagens da água é extraída da poesia porque, segundo ele, toda psicologia da imaginação somente pode ser esclarecida pelos poemas que ela inspira. “A imaginação

não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam a realidade*” (2002, p.02).

Para Bachelard, toda poética deve receber elementos de origem material. Deste modo, a imaginação consiste em um ato demiúrgico pelo qual o poeta fixa a imagem à sua matéria, atingindo a sua objetivação. O poeta é, portanto, um interventor da matéria, que luta contra a sua resistência a fim de transformá-la.

Em sua obra *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*, ao inquirir o ato poético de criação, Bachelard postula uma espécie de lei dos quatro elementos materiais, princípio criativo para o qual toda poética deve receber elementos de origem material, e apresenta um projeto de interpretação poético com base nos referidos elementos materiais outrora apontados por Empédocles de Agrigento. Segundo o filósofo, tais elementos serviriam de carga inicial à imaginação material, dinâmica, também denominada como psiquismo hidrante, proteiforme e, por conseguinte, à criação poética, à materialidade da linguagem. Bachelard busca, sob as imagens superficiais, as imagens mais profundas, para encontrar a matéria de que é composta a imagem.

Segundo sua perspectiva, os quatro elementos: água, terra, ar e fogo são a base, a carga inicial de todo devaneio poético, assim como já determinavam devaneios arcaicos, e dão origem às imagens poéticas; imagens que traduzem pensamentos poéticos, artísticos. Para tal perspectiva, os quatro elementos substanciais e suas imagens primitivas substanciam o que há de material e dinâmico no mundo. Bachelard observa que, para o poeta, assim como para o escultor, coloca-se um problema para o qual uma “doutrina filosófica da imaginação deve estudar as relações da causalidade formal com a causalidade material” (2002, P. 03). As imagens poéticas, acrescenta Bachelard, também possuem sua própria matéria.

Na obra em questão, a qual o autor denomina como sendo um ensaio de estética literária, seu objetivo é denominar a substância das imagens poéticas, e refletir sobre como ocorre a adequação da poesia às respectivas matérias

fundamentais. Nele, são estudadas as imagens substanciais de diferentes formas de água: águas claras, águas profundas, águas violentas, dentre outras que evocam diferentes e singulares imagens poéticas. O autor estabelece, portanto, uma metapoética da água.

Bachelard desenvolve o plano geral de seu *ensaio sobre a imaginação da matéria* aquática, dando início a sua proposição, a partir das imagens que, segundo ele, materializam mal, sem dar tempo à imaginação para “trabalhar a matéria”; imagens superficiais, fugitivas, fáceis, produzidas pelas águas claras.

Ao tratar das imagens da superfície, com seus reflexos, Bachelard recorre, não buscando uma fácil mitologia, mas devido, sobretudo à sua importância para uma psicologia da imaginação, ao signo de Narciso, apontando-nos a ambivalência do narcisismo. A contemplação narcísea, que oscila entre o sadismo e o masoquismo, nos permite, conclui Bachelard, perguntar ao ser que contempla sua imagem, para quem e contra quem está mirando.

A fonte onde Narciso contempla sua imagem, diferente do espelho, possibilita uma imaginação aberta, pois a imagem refletida nas águas nunca está definida. A instabilidade do espelho das águas possibilita a transposição da imagem, que por não estar jamais concluída, dá margem aos sonhos, à imaginação. Longe das especulações temáticas ou daquelas que buscam respaldo na mera simbologia, Bachelard assinala que “para sonhar profundamente, cumpre sonhar com matérias” (2002, p. 24), não sendo possível sonhar profundamente com objetos.

Bachelard quer, com isso, ressaltar a dependência da poética com relação à experiência onírica, ao devaneio, bem como a necessidade do sonho estar inserido na natureza, e cita Mallarmé para ilustrar o uso desse princípio poético no intuito de materializar as imagens da água buscando a correlação ideal:

Ó espelho!

Água fria pelo tédio em teu caixilho gelada

Quantas vezes e durante horas, desolada

(...)

Em ti eu me vi como uma sombra distante

Mas, horror! Algumas noites, em tua severa fonte,

De meu sonho conheci a nudez! (Apud Bachelard, 2002, p.)

“Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade” e o mais importante, no que toca a nosso estudo sobre as imagens poéticas da água, Narciso tem a revelação “de sua realidade e de sua idealidade” (2002, p. 25). Narciso se vê, assim, como ele se ama, idealiza sua imagem. A água, neste sentido, torna-se um elemento da imaginação criadora. Assim, a água, associada à passagem do tempo, revela ao ser que a contempla a efemeridade de sua existência.

No segundo capítulo de seu ensaio, Bachelard nos chama à atenção para o fato de a substância aquática sofrer uma espécie de perda de velocidade; as imagens se adensam, se aprofundam e as matérias originais em que se instrui a imaginação material ligam-se a ambivalências profundas e duradouras. Para uma filosofia que trata de uma questão tão complexa e tão sujeita a variações, Bachelard encontra no gênio de Edgar Allan Poe aquilo que denomina como a mais rara das unidades; “a unidade de imaginação”, que imprime em sua obra imagens substanciais.

Marie Bonaparte, citada por Bachelard, analisa minuciosamente a obra de Poe e afirma a existência certa unidade psicológica na obra do escritor americano, que decorre de uma “fidelidade uma lembrança imperecível”, afirmando que a imagem dominante na poética de Poe “é a imagem da mãe moribunda”. Bachelard afirma que, na poesia de Poe:

Toda água primitivamente clara é uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sofrimento. Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. (...) É, enfim, um elemento que recebe a morte em sua intimidade (2002, p. 49).

Não obstante a profundidade de tais imagens, dessa unidade inconsciente, decorrente da memória, importa menos para o nosso trabalho a

carga psicológica a ele atribuída do que uma outra forma de unidade presente na obra de Edgard Poe. Mais precisamente, importa-nos a unidade da forma expressiva, a unidade dos meios de expressão, decorrente da correspondência direta entre a matéria aquática, densa, estagnada, e as imagens poéticas. Quanto a essa objetivação da matéria aquática, diz Bachelard:

Reencontro sempre a mesma melancolia diante das águas dormentes (...) Um detalhe ínfimo da vida das águas converte-se freqüentemente, para mim, em símbolo psicológico essencial. Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e dissolver a noite (2002, p.08).

Para nosso estudo, o que há de fundamental na obra de Poe, citada por Gaston Bachelard, consiste na unidade expressiva que é determinada pela substância aquática, uma substância que, em Poe, ocorre de uma maneira especial, profunda, pesada, densa; uma água dormente, uma água que, enquanto se adensa produz imagens únicas, cada uma delas com seu peso e forma específicos. É da relação entre sujeito e matéria substancial que resulta a densidade imagética da poesia de Poe, seu processo de criação estética, este sim, aspecto que poderá servir de fulcro para nossa proposição.

O devaneio criador ocorre na poesia de Poe também por meio do que Bachelard denomina como “absoluto do reflexo” (2002, p. 49) e que consiste, de fato, na propriedade criativa dos reflexos. Bachelard usa como exemplo a imagem do céu refletida nas águas, imobilizada, imagem que passa a receber uma nova existência nas águas do lago. A água, refletindo, duplica o mundo e fornece novas experiências oníricas ao sonhador. No espelho, o mundo é a visão do contemplador - e não nos referimos à mera contemplação – mas, numa perspectiva schopenhaueriana, o sujeito é, como explica Bachelard (2002, p. 52), um pouco autor do que vê. Tais reflexos produzem imagens ambivalentes e realizam uma necessidade natural de dialética da imaginação.

Cabe ao leitor da poesia, não obstante, ultrapassar a opacidade dos reflexos, aprofundar a sua leitura, e buscar o núcleo onírico da criação poética, comungando com o processo de criação do poeta. O devaneio que a poética de Poe nos sugere vai além das formas, além das imagens primeiras, é a

própria água enquanto substância, e não a sua superfície, que produz suas imagens.

O destino da água de Poe, diz Bachelard (2002, p. 56), “é um destino que aprofunda a matéria, que aumenta a sua substância, carregando-a de dor humana”. Tal qualidade desta água na obra de Edgard Allan Poe, citada por Bachelard, torna-se importante para o objetivo analítico deste trabalho, pois ela nos mostra como os diversos elementos naturais, como as diversas matérias, são absorvidas pelo discurso aquoso; noutras palavras: como Poe se utiliza esteticamente de tais elementos para atingir o adensamento das imagens da água. Para uma poética que sente a necessidade de atingir uma ideal modulação do discurso poético, tal perspectiva, do modo como a concebe Bachelard, torna-se importante por tratar da utilização de expedientes formais, dentre os quais se encontram os elementos, ou fragmentos de elementos materiais. Um exemplo de tal atitude poética que, nos é dado por Bachelard, (2002), poética esta que, para o pensador francês, tem um destino de aprofundamento da matéria, encontra-se num trecho de *A ilha das fadas*, de Poe, em que a água se torna obscura e se adensa, após absorver sombras. Trata-se, segundo Bachelard, de uma sombra:

mais real, mais materialmente realizada pela imaginação material. A sombra das árvores caía pesadamente sobre a água, e parecia sepultar-se nela, impregnando de trevas as profundezas do elemento. (2002, p. 56).

Essa água carregada de sombras torna-se pesada, dormente e silenciosa, são o “suporte material da morte”, pois o silêncio, nas águas de Poe, é um signo natural da morte, diferente, no entanto, da morte heraclitiana, é uma morte em profundidade, que permanece imóvel. Essas águas, na obra de Poe, são um correlativo da dor humana.

Bachelard aponta a existência de complexos culturais originados a partir das imagens da água: o complexo de Ofélia, caracterizado pela morte desejada, pelo suicídio nas águas, e o complexo de Caronte, formado a partir das viagens marítimas para um destino nebuloso, que aponta uma faceta indesejada e funesta da morte. Para Bachelard, partir, de alguma forma, é sempre morrer um pouco, e “morrer é verdadeiramente partir” (2002, p. 77).

Para uma imaginação material, profunda, a água deve ter sua parte nas imagens da morte, e torna-se imprescindível a presença da matéria aquática para garantir o sentido de viagem da morte; deve-se “subir na barca de Caronte” (Bachelard, 2002, p. 78). Tal utilização de imagens deveras desgastada como a de Caronte, de sua barca e dos rios infernais justifica-se, assim, pelo fato de que um complexo cultural necessite, para sobreviver, “da união dos sonhos naturais e das tradições aprendidas” (2002, p. 79).

Por mais desgastado que esteja tal símbolo em que possa consistir o Complexo de Caronte, ele tem sua consistência preservada pela sua unidade onírica. Dizendo de outro modo, para se produzir em imagens substanciais da morte nas águas, da viagem para a morte, o Complexo de Caronte produz objetivamente a imagem da morte nas águas. Quando o poeta evoca a barca de Caronte, nos diz Bachelard, “pensa na morte como numa vigem. Revive o mais primitivo dos funerais” (2002, p. 82).

Um segundo complexo é apontado por Gaston Bachelard, em que a água surge como um elemento desejado para a morte: o Complexo de Ofélia. Para este complexo, o apelo para a água enquanto elemento material atua para determinar um tipo suicida específico, um destino humano. Tal desejo de morte pode ser compreendido, de fato, como fuga à faceta inconsistente, efêmera, da existência; da realidade. Bachelard observa que a água é a matéria da morte feminina, e se vale, sobretudo, dos elementos dramáticos, para esboçar sua teoria, mais especificamente a imagem da Ofélia, do *Hamlet*, de Shakespeare; a imagem da morta nas águas. Ofélia deve morrer nas águas, afirma o ensaísta francês, “suavemente, sem alarde” (2002, p. 84). Shakespeare, segundo Bachelard, encontrou na água o elemento próprio de Ofélia, o correlativo que concedeu a ela uma morte diferente da do suicídio real nas águas; uma morte carregada de força expressiva, estética, uma morte que “pertence à natureza imaginária primitiva” (2002, p. 85):

Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho

E contempla nas águas suas folhas prateadas.

Foi ali que ela veio sob loucas guirlandas

(...) Ali ela se agarrava

Querendo pendurar nos ramos inclinados

(...) quando um ramo maldoso se quebra

E a precipita com seus alegres troféus

No riacho que chora.

(...)

Como sem perceber sua situação aflitiva,

Ou como um ser que se sentisse ali

Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco.

(Apud BACHELARD, 2002, p. 85)

Bachelard menciona outro importante recurso utilizado por Shakespeare como correlativo de seus sentimentos; a cabeleira de Ofélia, que atua como sinédoque poética e que, segundo Bachelard, praticamente evoca, por si só, todo o Complexo de Ofélia. Não é a sua forma, mas seu movimento que evoca a imagem aquática. Bachelard observa que “um complexo é um fenômeno psicológico tão sintomático que basta um único traço para revelá-lo por inteiro” (2002, p. 88). “Uma palavra das águas, uma só, basta para designar a imagem profunda de Ofélia” (2002, p. 90). A unidade garantida pela água consiste num símbolo de uma lei da imaginação: “A imaginação da infelicidade e da morte encontra na matéria da água uma imagem material especialmente poderosa e natural (...) o elemento melancólico por excelência” (2002 p. 93-94). Bachelard descreve a liquidez enquanto princípio fundamental da linguagem e nos aponta a existência de uma palavra da água. A água, esse elemento fundamental da poética, nos ensina seu próprio lirismo, nos revela sua grande unidade. A água, diz Bachelard (2002, p. 193), “é a senhora da linguagem fluida (...) de uma poesia que escoia da fonte”:

Gostaríamos de reunir todas as lições de lirismo que o rio nos dá. Essas lições, no fundo, têm uma grande unidade. São realmente as lições de um elemento fundamental. Para mostrar bem a unidade vocal da poesia da água, vamos desenvolver imediatamente um paradoxo extremo: a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem

contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. Portanto, não hesitaremos em dar sentido pleno à expressão que fala da qualidade de uma poesia fluida e animada, de uma poesia que se escoia da fonte. (BACHELARD, 2002, p. 193).

A poética da água possui uma unidade vocal caracterizada pela fluidez, para a qual os poetas lançam mão de unidades menores, consoantes líquidas, e de palavras que trazem em si a liquidez, para representar a fluidez poética. Alias, a fluidez é uma característica; mais do que isso, afirma Bachelard (2002), é um desejo da linguagem. A linguagem anseia fluir. A palavra da água trás a imagem visual, o som da liquidez, ela quer ser a própria liquidez. Ela une expressões visuais, auditivas e vocais. Neste caso, explica Bachelard:

Quando a expressão poética se revela ao mesmo tempo pura e dominante, pode-se estar certo de que ela tem uma relação direta com as fontes materiais elementares da língua (2002, p. 195).

A palavra da água amolece a linguagem, rompe os truncamentos, dissolve tudo o que é sólido. No entanto, a mesma palavra aquática fornece, ainda, momentos de pausa, de maior lentidão, de adensamento e profundidade, de silêncio, características essas fundamentais da poética que buscamos estudar neste trabalho, dando maior gravidade à poesia. Este é o caso da forma de água dormente, das águas do lago. Dito de outro modo, para sentirmos o silêncio, assim como para compreendermos esse fluir incessante das imagens e sua correspondência com a matéria, é necessário ouvirmos a voz da água. Bachelard afirma que, onde não há a exata correlatividade, a água consiste tão somente num ornamento, e não na substância de seus devaneios, pois existem imagens profundas sob as imagens superficiais da água. “É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo (2001, p.1-)”, do contrário, ressalva o autor (1989, p. 03) as imagens poéticas “não passarão de meros jogos formais”, por não estarem “adaptadas à matéria que devem ornamentar”.

A forma poética, para uma imaginação materializante, diferente do conteúdo, é interna, e está impressa em uma substância; a forma é expressiva. A imaginação material revela a “objetividade material de nossa relação com o mundo”.

1.2 Eliot e o processo criativo poético

É marca característica da obra de T. S. Eliot o seu questionamento crítico acerca da poesia e da criação poética. Eliot direciona seu olhar ao período que antecede a criação poética, dividindo-o em dois eixos, aquele que se refere ao esforço por obter a excelência técnica e o outro que se refere à sua assimilação da experiência, que inclui os resultados das leituras e reflexões, todas suas vivências e aventuras que devem cristalizar-se para formar a matéria da arte. A experiência humana é matéria prima para a criação poética.

Eliot nos explica que os elementos que atuam em presença do que denomina como “catalisador transfigurante” são emoções e os sentimentos. Eliot ressalva que, no entanto, emoções e sentimentos não podem adentrar a poesia assim como elas existem na vida de um poeta; pelo contrário, devem transmutar-se em emoções e sentimentos impessoais. Neste sentido, Eliot (1953) cita Shakespeare como um exemplo de autor que se empenhou em transmutar seus sentimentos, seus sofrimentos pessoais em algo universal, rico, impessoal:

A mente do poeta pode utilizar, em parte ou exclusivamente, sua experiência individual. Mas quanto mais perfeito o artista, maior distância existirá entre o homem que sofre e a mente que cria, e mais completa será a digestão das paixões que são a sua matéria prima. (1953, p. 26)

O crítico, por vezes, destrói o sentido de um poema, seu valor estético, por sentir a necessidade de vinculá-lo à biografia de seu autor. Para Eliot, a maturidade de um poeta é revelada pelo fato de o mesmo saber utilizar-se das combinações adequadas para veicular seus sentimentos e emoções. Eliot, no entanto, combate o conceito romântico de poesia, que se limita à expressão de sentimentos pessoais vividos na realidade, pois, segundo ele, as experiências pessoais podem ser provenientes das leituras e reflexões do poeta.

Devemos observar que Eliot concebe sentimento enquanto experiência, concreta ou imaginária, de caráter particular, individual. Já a emoção seria composta por um complexo de sentimentos ordenados, e tal organização dos sentimentos existentes na experiência do indivíduo e o modo como são manifestados no momento da experiência Eliot compreende como

sensibilidade. A essa experiência emocional vincula-se outra, para Eliot, de aspecto fundamental, que consiste na experiência intelectual, também matéria prima, que, ao lado das emoções, transmuta-se em algo universal; em arte poética.

Eliot reflete acerca do ato de criação poética, mais precisamente sobre em que momento o poeta inicia sua escrita, se por meio de um ato planejado e intencional ou se, a exemplo dos românticos, necessita de uma inspiração. O poeta-crítico concorda que haja, sim, uma interferência externa que antecede o ato criador, no entanto, concebe a inspiração, não como um momento de iluminação pela qual o poeta é agraciado, mas como uma forma de alívio sentido pelo poeta após a criação da obra e como o rompimento das barreiras que dificultam o ato criador.

Há, em primeiro lugar, um embrião inerte ou um germe criador, e, por outro lado, há a linguagem, o recurso das palavras sob comando do poeta. Ele tem algo germinando em si para o que precisa encontrar palavras. Mas não pode saber quais as palavras que deseja até o momento em que as encontra. (1972, p.141)

Há uma contribuição da inspiração que, no momento em que é experimentada pelo poeta, após uma espera passiva, deve ser trabalhada pelo intelecto. Eliot cria uma imagem para ilustrar tal concepção que é a imagem da criação poética como uma espécie de parto.

Dá a impressão de ter sofrido uma grande incubação, embora não saibamos, antes que a casca se quebre, que tipo de ovo estamos chocando. (...) Isto não é inspiração, como se pensa comumente, mas uma derrubada das terríveis barreiras habituais: tudo isso tende para a rápida formação de uma nova totalidade. (1975, p. 89).

Apesar de aceitar a inspiração como fonte de criação, Eliot analisa psicologicamente tal processo, que sofre a intervenção, sendo ele dirigido pelo intelecto. Eliot postula dois níveis que, segundo ele, dividem o processo criador, sendo os níveis consciente e inconsciente.

Com respeito à direção consciente, Eliot observa que no momento de enformar a poesia, de “procurar as equivalências verbais de estados de mente e de sentimentos” (1953, p. 112), o trabalho de criação deve ser também um trabalho crítico sobre a própria poesia. Tal atividade de seleção, de escolha dos elementos, que darão a equivalência verbal e a estrutura adequada à poesia correspondem a um trabalho crítico.

Eliot ressalta, ainda com respeito ao nível consciente, a busca pela exploração do extrato fônico, por uma musicalidade e ritmo precisos, pela música da palavra, pela justa união do verbal e do não-verbal, que dão profundidade à poética. Com respeito a esse processo, que ocorre no nível consciente, o autor observa que:

A imaginação auditiva é a habilidade de responder à sílaba e ao ritmo, penetrando nos níveis conscientes de pensamento e da sensação, revigorando cada palavra, penetrando no mais primitivo e no mais esquecido, (...). (1953, p. 89)

Ainda no que tange à criação consciente, Eliot aponta para a necessidade de o poeta encontrar o que ele denomina como “correlativo objetivo”, como meio que garanta a correspondência ideal entre os sentimentos do criador e a obra criada. O autor, no ensaio *Hamlet e seus problemas*, toma como exemplo a referida obra de Shakespeare, para a qual o poeta e dramaturgo inglês, segundo ele, não teria alcançado, na totalidade, o correlativo para as emoções e sentimentos que o motivaram à criação da obra:

O único modo de exprimir as emoções em forma de arte é através de um correlativo objetivo: em outras palavras, o conjunto de palavras, uma situação e uma cadeia de acontecimentos que sejam a fórmula para essa emoção particular, de Tal modo que, quando os fatos externos que devem terminar em experiência sensorial são apresentados, as emoções são evocadas. (1953, p. 102).

Partindo, provavelmente, das dificuldades sentidas em seu próprio processo criativo, Eliot se refere, no mencionado ensaio sobre Hamlet, às dificuldades durante a luta com as palavras; das dificuldades do poeta em

encontrar a certa medida para universalizar e encontrar a fôrma e a matéria adequada para projetar suas emoções.

Eliot nos escreve também acerca de um processo inconsciente de criação poética, concordando que possa haver, realmente, algo a mais na poesia do que o próprio poeta consiga perceber, uma inspiração inconsciente, diferente, como a mencionamos, da concepção do Romantismo:

Pode haver muito mais num poema de que aquilo de que o autor tinha consciência. As diferentes interpretações podem ser todas formulações parciais de uma só coisa. As ambigüidades podem ser devidas ao fato de que o poema significa mais, e não menos, do que o discurso comum pode comunicar (1972, p. 50).

Com essa afirmação Eliot atribui ao significado poético a faculdade de ultrapassar o nível consciente. Mais uma vez usa a obra de Shakespeare, dentre outros poetas contemporâneos, agora observando que o poeta e dramaturgo inglês possuía a capacidade de atingir uma dimensão de profundidade em sua poesia. Segundo Eliot, Shakespeare atingiu uma capacidade que é característica da grande arte, da obra clássica: escrever e exprimir a sua época, o seu povo.

Assim, temos que acrescentar a nossa lista de características do clássico a de totalização. O clássico precisa expressar, dentro de suas limitações formais, o máximo possível de toda a gama de sentimentos que representa o caráter do povo que fala essa língua (1972, p. 99).

Assim, Shakespeare captaria a realidade objetiva de seu tempo, o espírito moderno, e os expressa em sua poética, para a qual localiza a matéria adequada, necessária à produção de imagens substanciais, abrindo mão de abstrações e de apelos emocionais não-intelectualizados. É característica de sua poética a fuga dos sentimentos puros, o desvio das emoções abstratas, recorrendo, para tanto, à imagística. Seus apelos emocionais devem ser intelectualizados.

Assim como para Gastón Bachelard, toda poética deve receber, necessariamente, elementos de origem material; toda obra de arte deve encontrar a sua substância específica, para Eliot, do mesmo modo, as imagens

dever estar adaptadas à matéria que lhe dará a sua substância; é preciso que a causa sentimental se torne uma causa formal.

É à luz de tais perspectivas, da objetividade poética de Eliot e, sobretudo, da ótica de Gaston Bachelard, que pretendemos abordar, neste trabalho, a poética do poeta simbolista português Camilo Pessanha, em cujos versos podemos perceber a recorrência de imagens aquáticas, e principalmente por acreditarmos que a água constitui-se como elemento fundamental, matéria essencial para a sua composição poética.

2- A FIXAÇÃO DO INSTANTE POÉTICO EM CAMILO PESSANHA E CLAUDE MONET

No decorrer de nossas leituras, pudemos perceber na obra poética de Camilo Pessanha, que as imagens poéticas, sobretudo as aquáticas, têm uma tendência à fuga, ao escoamento, à fragmentação. Tal poética nos revela a consciência de um sujeito que, diante da fugacidade de tais imagens, de sua iminente extinção, busca fixá-las em formas sensíveis. Nas palavras de Lemos (1956, p. 55), a poética de Pessanha parece ser a busca da fixação “dos instantes interiores de contato como a realidade. (...) Fixar a imagem das coisas é a razão de sua poesia”.

Para tanto, o poeta lança mão de uma gama de elementos para atingir a fixação das imagens em seu instante de percepção, dentre os quais se destaca o elemento aquático, enquanto material poético, em suas várias formas, e uma gama de expedientes formais, para atingir o adensamento da matéria poética e a permanência das imagens. Pessanha se utiliza de uma palavra da água, que permite romper ou diminuir a defasagem existente entre a linguagem e o objeto representado; passando, assim, o discurso poético, a não se limitar a refletir a voz do poeta, mas a buscar tornar-se o próprio objeto, a própria matéria.

Sob tal perspectiva, a arte poética de Camilo Pessanha constitui-se enquanto busca da essência da poesia, que parte de uma reflexão acerca da linguagem da poesia, característica da modernidade, na qual o poeta volta-se para a própria poesia, a fim de buscar respostas acerca dos princípios que a regem, assumindo uma posição crítica a respeito de seu fazer poético.

Longe de qualquer tentativa de abordagem temática, consideramos importante transcrevermos uma citação de Esther de Lemos acerca da ânsia pela fixação do instante fugidio que caracteriza a obra de Camilo Pessanha e que consideramos de grande importância para a melhor compreensão da obra do poeta. Para Lemos:

Um lirismo que é antes e acima de tudo um esforço de captação do instantâneo deve naturalmente assemelhar-se em certos aspectos ao impressionismo pictural. Para captar as aparências na sua mobilidade exige-se a rapidez de olhar, a fluidez de traço, a indeterminação de contornos, o sentido de

penetração mútua dos tons, o gosto de certos pormenores reveladores, a pureza de luz natural, tudo quanto aos impressionistas serve para fixar a realidade tal como feriu os sentidos. Camilo Pessanha, pela própria qualidade de seu olhar, pela avidez de imagens, pelo gosto da luz e pela vasta consciência de uma realidade confusa, complexa, cujos elementos se interpenetram, se combinam, não apresentam formas bem definidas e isoladas, revela, creio, certos pontos de contato como Impressionismo (1981, p. 61).

A afirmação de Lemos nos faz atentar para certa peculiaridade na poética de Camilo Pessanha, aspectos picturais, que se aproximam do projeto impressionista. Um fato fundamental para tal aproximação consiste na predileção do poeta português por notações de luz e seus aspectos cambiantes, fugidios, notações estas que, sobretudo quando refletidas nas diversas formas de água presentes em sua obra, instauram-se como correlatos de sua visão da realidade enquanto aparência em constante fluir.

Para dar conta da representação dessa realidade em constante movimento, a cor não seria suficiente. Afirmar que um dado objeto possui uma determinada cor é revelar, segundo Lemos, “confiança no nosso próprio olhar, esquecer ou ignorar a relatividade das percepções, julgar a realidade em absoluto” (1956, p. 61). Já a luz, de outro modo, “é a melhor colaboradora do chamado ilusionismo poético”. A luz não é estática, não se fixa, revela alguns aspectos e dissimula outros e o que se vê num instante, sob determinada incidência de luz, não se verá mais em um outro momento.

Pessanha se deu conta da necessidade de tais expedientes sensoriais, sugestivos, em sua poética. Ao seu esforço pela captação do instante em fuga, somam-se os aspectos já citados, dentre os que o aproximam da estética impressionista, a ausência de descrições detalhadas, a espacialização do tempo ou a temporalização do espaço, a opção pela não definição das imagens, particularidades que poderemos perceber com mais clareza a partir de uma leitura mais atenta de seus versos.

Mesmo tendo em conta o fato de que a Literatura moderna nos oferece, amiúde, descrições sugestivas que nos fazem lembrar os efeitos da arte pictórica, sabemos da dificuldade, devido ao caráter complexo inerente a cada forma de arte, de uma comparação entre poesia e pintura. Devemos ressaltar que, como esclarecem Wellek e Warren (1976, p.157), o paralelo entre as artes

não devem se contentar com “descrever alguma semelhança emocional nas nossas reações às duas artes”. Some-se a isto que tal analogia, longe de se encontrar na superfície, nas aparências, deve localizar-se em suas estruturas internas e nos procedimentos construtivos da obra de arte. Neste sentido, observa Eco:

Está fora de dúvida que é perigoso estabelecer simples analogias; mas é igualmente perigoso recusar a individualizar certas relações por uma injustificada fobia às analogias, própria dos espíritos simples ou das inteligências conservadoras. (...) Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir ao diversos fenômenos (estéticos e não) a *modelos estruturais* mais rigorosos pra neles individuar não mais analogias, mas *homologias* de estruturas, similaridades estruturais (1971, p. 60).

Consideramos fundamental para nossa proposição essa citação de Umberto Eco, sobretudo pela idéia central nela contida acerca das relações entre a literatura e a arte pictórica.

As relações analógicas mais fecundas consistem em portas de entrada para que se detectem *modelos estruturais* mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalências *homológicas* entre estruturas distintas (GONÇALVES, 1997, p. 03).

Tendo em conta tais pressupostos, empreenderemos uma reflexão acerca da aproximação entre os procedimentos estruturais e estéticos na obra de Oscar-Claude Monet e de Camilo Pessanha. Buscaremos demonstrar que tal conjunção dá-se, acima de qualquer outra analogia, pela escolha da matéria aquática enquanto substância artística fundamental à constituição de suas artes e por *relações homológicas* entre ambas as formas expressivas, pelo fato de estar impressa, em suas artes, a ânsia pela fixação do instante.

Propomos uma análise direta das obras de arte de ambos os artistas, tendo como objeto de estudo o quadro *Manneporte, Étretat I*, 1883, de Monet, e o poema *Violoncelo*, de Camilo Pessanha, a partir da qual cremos ser possível tecer algumas considerações em contributo às questões levantadas acerca da *homologia* entre as referidas obras.

2.1- Fixação do instante em Claude Monet



Apesar de este quadro nos apresentar uma paisagem imediatamente perceptível, ocorre, por parte do pintor, uma espécie de tentativa de anulação do nível figural e temático em benefício da plasmação de elementos expressivos, que atribuem ritmo à pintura.

Mais do que a mera representação, Monet visa a alcançar a expressão, a *iconização* do tempo e seu fluir; do espaço em fuga, que nos é evocado por meio da combinação de luz, atmosfera e, sobretudo água, e da disposição de suas pinceladas, compostas por pequenos pontos ou toques de tinta. A obra em questão é marcada pela plena consciência de um ser diante da natureza efêmera, cujas impressões fugazes são flagradas pelo olhar do pintor em seu pleno fluir.

Para captar as nuances mais fugidias, em seu princípio de organização, Monet tece uma substância artística de tons raros. Os pequenos toques de tinta que compõem a tela vibram entre si e atribuem ritmo à imagem e a prevalência de tons de azul sob a incidência de sol e atmosfera cria uma espécie de espectro que confere unidade ao todo. As pinceladas formam um todo coerente, como se cada partícula, por mais minúscula ou dispersa que pareça, estivesse unida, envolvida por uma mesma substância e ritmos primordiais. Monet lança mão de tais unidades menores, análogas, para produzir uma unidade maior, instantânea, para reproduzir uma imagem movimentada e em constante fragmentação.

A turbulência do mar revela-se pelo ritmo produzido por meio da estrutura projetada a partir de toques rápidos com pausas entre eles, que promovem certa descontinuidade na matéria. Poder-se-ia, por meio de tal plasmação, falarmos em uma música de cores. A textura, as cores, as formas possuem significação própria e, em conjunto, formam um signo maior, complexo, que abrange a totalidade do quadro.

Cada pincelada possui sentido expressivo. As pequenas manchas escuras, sob a sombra, na parte inferior do círculo central do rochedo, rente à linha do horizonte, compõe uma espécie de representação metonímica que denota a presença humana a observar. A figura humana, neste sentido, sofre uma despersonalização, mas possui concretude, que possibilita nossa percepção do objeto, posto que a denotação esteja em nossa memória. Do mesmo modo, a poesia nos oferece uma representação visível dos objetos por meio de suas imagens, mesmo que ilusória.

Há um caráter poético na pintura de Monet, que reside na percepção das qualidades mais sutis da cena. Esta se apresenta com uma aparência fugidia, momentânea, do ambiente, como correlato das sensações do espectador. A afirmação lírica, no entanto, ocorre antes pela ânsia de fixação do instante e de modo mais objetivo do que por qualquer tentativa de envolvimento emocional com a natureza. Mesmo tendo em conta o temperamento atribuído à cena, como nos explica Schapiro (2002, p.204), o momento nos quadros de Monet “não têm clímax, nenhuma comoção”.

Trata-se aqui de uma afirmação da função poética na pintura, posto que esta se volte para si e que nos diga sobre ela mesma. Permanece a

valorização dos elementos pictóricos em detrimento de qualquer representação existente. Prevalece a forma e os fenômenos são a pura expressão e afirmação da arte pictórica. Não obstante, a água, no caso de Monet, assim como percebemos em Pessanha, não se limita à temática, à paisagem, mas atua expressivamente, como substância artística que possibilita ao artista representar o caráter efêmero da natureza.

Monet persegue um instante, não aquela fração do tempo como a conhecemos e a percebemos, mas está em busca de um instante e de um tempo pertencentes à pintura. O pintor francês encontrou na matéria aquática o elemento essencial para compor sua substância artística e para a objetivação das impressões, que correspondem a um modo de pensar, sentir e perceber os fenômenos; transpondo, assim, para a tela, o que consegue captar desse momento de impressão.

A água, elo de conjunção entre o artista e o que por ele é percebido, com seus reflexos, transmite o que é uma impressão muitas vezes distorcida, do que é a realidade para nossos olhos ou, dito de outro modo, a feição do real que nos foge aos olhos. O que se deseja é representar o aspecto fugidio, evanescente da realidade e, portanto, nada mais objetivo que liquescer o sólido. Além de fundir a matéria sólida, concreta, o artista pode, por meio dos reflexos, alcançar um efeito expressivo juntamente apoiado pela imprecisão.

Outro aspecto fundamental na obra do pintor francês consiste no fato de que ele não concebe o espaço independente do tempo. Essa perspectiva espaço-temporal ambivalente está impressa na obra de Monet como meio de captação do instante, do espaço em fuga e, mesmo se tratando de um pequeno segmento ou recorte, a imagem do quadro atua como forma de síntese do ritmo primordial e vital da natureza. Tal processo metonímico corresponde a um procedimento constitutivo tanto da estrutura da obra de Monet, como também veremos a seguir, no poema de Pessanha.

2.2 Fixação do instante em Camilo Pessanha

Violoncelo **(A Carlos Amaro)**

Chorae, arcadas
Do violoncelo,
Convulsionadas.
Pontes aladas
De pesadêlo...

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 lacustres...
Lemes e mastros...
E os alabastros
Dos balaústres!

 Urnas quebradas.
Blocos de gelo!
Chorae, arcadas
Despedaçadas,
Do violoncelo. (Pessanha, 1994, p. 130-132)

Há, no poema de Pessanha, uma íntima correspondência entre poesia e música. cremos ser importante observar tal relação, já que a musicalidade, ademais de atribuir ritmo ao poema, atua, ainda, como expediente utilizado na busca de alcançar a fixação das imagens poéticas. Saliente-se que o ritmo é elemento também muito presente na obra de Monet. Afinal, neste sentido, a pintura deve ser também como a música.

A ambigüidade da imagem das arcadas, tanto evoca os golpes dados pelo arco nas cordas do violoncelo, bem como a imagem de arcos como os de uma galeria ou ponte sob a qual flui violentamente o curso das águas, e com elas as imagens, ameaçando a própria integridade do sujeito lírico. O movimento, o destino das imagens aquáticas, sofre variações no decorrer do poema, assim como a própria matéria aquática; seja a água corrente, o sorvedouro, a água dormente, ou a água congelada, independente do aspecto temático, cada uma das referidas formas da água, por meio do discurso, alcançam correspondência com a dinâmica da música do violoncelo, com suas modulações, que alteram momentos de maior ou menor tensão.

Pessanha lança mão das unidades sonoras; assonâncias como as que ocorrem nos cinco primeiros versos com “arcadas”, “violoncelo”, as aliterações produzidas pelas sibilantes e líquidas que amolecem o verso em “convulsionadas”, “pontes aladas”, “pesadelo”, que, repetidas, vibram entre si provocando ecos, *vibratos*, correspondências entre os vocábulos e os versos, que escorrem uns para os outros. Os enjambements corroboram para atribuir fluidez aos versos.

Com respeito à exploração do extrato fônico pelos simbolistas, observa Dias, que tal expediente corresponde à tentativa de ocasionar uma parada ou suspensão no texto poético. A autora nos explica, ainda, que, ao se “investir nas possibilidades sonoras, semânticas dos signos, é como se, metaforicamente, concedesse ao texto uma temporalidade e espaço próprios” (1979, p.13), superando, assim, a transitoriedade imposta pela passagem do tempo.

De fato, o poema de Pessanha possui uma dimensão espaço-temporal própria. A imagem da música do violoncelo surgida no início da primeira estrofe dá lugar a outras imagens que vão surgindo e se aprofundando em nível

inconsciente e são impelidas pela torrente, até que, na última estrofe, retorne a música do instrumento, no momento em que as imagens são já somente destroços.

Percorrendo o curso das águas no poema, percebemos, nos dez primeiros versos, as imagens produzidas pelas águas correntes do rio, que, segundo Bachelard (2002), produzem imagens superficiais, fugidias. Pessanha encontra nas águas correntes do rio o correlato para expressar a fuga, o caráter evanescente das imagens. Não obstante, essas águas correntes, fugidias, tendem a aprofundar-se, carregar-se de dor humana, a sofrer uma perda de velocidade, a adensar-se. Para tanto, Pessanha se utiliza de uma palavra da água, elemento fundamental o qual Bachelard (2002, p. 193) denomina como sendo “a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua”. Há, na atividade poética, ainda segundo Bachelard (2002, p. 196), “uma espécie de reflexo condicionado”, pelo qual “a expressão vocal marca a paisagem com seus ‘toques’ dominantes” e que neste poema corresponde ao fato de a voz lírica projetar visões e, a partir do verbo da água; surgirem paisagens aquáticas.

Após as duas primeiras estrofes, em seguida à turbulência anterior, o tom desce e faz-se mais surdo, as imagens parecem tornar-se mais escuras, sobretudo pela presença das vogais “o” e “u” em “ouçam”, “sorvedouro”, “choro”, “fundas”, “soluçam”.

Ao lançar mão, na terceira estrofe, das imagens da água lacustre, Pessanha encontra o correlativo objetivo, em outras palavras, encontra a fórmula, a matéria exata para exprimir a solidão, a melancolia vivenciada pelo sujeito poético. Na água dormente, como vimos no capítulo acerca do pensamento bachelardiano, o filósofo francês (2002) afirmava encontrar sempre uma mesma melancolia; numa água que tende a turvar-se, escurecer, e tornar-se um correlato da dor, do sofrimento humano.

Ainda na terceira estrofe, o redemoinho, por sua força, evoca a imagem da consciência do sujeito sobre a inutilidade dos esforços para reter o escoamento das imagens poéticas. Um índice de permanência, da tentativa de reter o fluir imagético consiste no estranhamento ocorrido no terceiro verso, no momento em que o sujeito pede para que as imagens das ruínas e do sorvedouro sejam ouvidas.

Que ruínas (ouçam)!

Tal estranhamento é causado pelo fato de se tratar de imagens que, a priori, deveriam ser vistas. No entanto, a sinestesia se justifica pela escuridão que envolve esta parte do poema e que é atingida a partir da ocorrência de vogais surdas, escuras como em “Sorvedouro”, “Choro”, “fundas”, “soluçam”. Assim, ocorre a plasmação dos elementos sensórios para que a imagem seja evocada. Tal expediente gera estranhamento, que resulta em um efeito suspensivo, provocando uma demora maior do momento de percepção das imagens.

Na quarta estrofe, percebemos que, a exemplo de Monet, Pessanha projeta na água as imagens poéticas. Do mesmo modo como no quadro analisado, toda movimentação é dada pelas águas do mar, no poema de Pessanha, a água é que reflete o mundo, assim como os “trêmulos astros”. No mesmo verso, o sujeito apela para um outro recurso de permanência, na tentativa de reter o fluxo das imagens: a linguagem metonímica. O sujeito evoca a presença de lemes, mastros, símbolos de controle, mas apenas de um ilusório controle, posto que, na realidade, tais elementos representam a perda desse controle, já que tais símbolos estão também fragmentados, em destroços.

Na obra de Monet, assim como em Pessanha, deparamo-nos com a constância do elemento aquático, espécie de material básico que sustenta todo o espectro de luz, de cores e que, portanto, não aleatoriamente, se faz presente em inúmeros dos seus quadros, de modo aproximado como podemos constatar na poética de Pessanha. Acreditamos que tamanha impressão de um determinado elemento como a água na obra de um artista como Monet, bem como a recorrência de imagens aquáticas, de um verbo líquido na obra de Pessanha, ocorre acima de qualquer motivo, por terem encontrado, esses artistas, na matéria da água, a substância que, como nenhuma outra, pode representar esse instante em fuga, tão perseguido por eles..

A linguagem metonímica, a exemplo do que podemos perceber no quadro de Monet, por meio da qual o poeta suprime do texto palavras que

poderiam servir para designar relações lógicas, evoca pouco a pouco as imagens materializando-as em seu discurso elíptico.

Trêmulos astros...
 Soidões lacustres...
 — Lemes e mastros...
 E os alabastros
 Dos balaústres!

Os fragmentos, sozinhos, acima de qualquer representação, são plenos de significação, passam a ser carregados de *valor sígnico* e a possuírem a qualidade do próprio objeto evocado, a própria forma expressiva.

O mesmo caráter fragmentado do verso, que expressa a fuga e a dissolução das imagens poéticas, atua como expediente para criar instantes de permanência dessas imagens. A fratura nos versos, os vários truncamentos provocados pelas vírgulas, travessões, pontos de exclamação, criam uma efeito de demora, para que o sujeito, mesmo que momentaneamente, possa garantir a percepção das imagens. Acrescentemos que o aspecto fragmentário de tal poética advém ainda da negação do descritivismo que resulta na opacidade do discurso, semelhante à recusa impressionista quanto ao minuciosamente acabado, como podemos perceber, sobretudo no plano inferior do quadro de Monet.

A poesia de Pessanha, assim como a pintura de Monet, debruça-se sobre si mesma e direciona o leitor ao campo do significante. Sua leitura pressupõe, devido ao próprio aspecto fragmentário e à perspectiva espaço-temporal de seus versos, uma adequação dos modos de percepção, a fim de que, de modo também adequado, suas imagens sejam percebidas.

Não se trata exatamente de uma anulação das coordenadas espaciais, tampouco temporais, mas, sobretudo, cabe ao analista reconstruir o poema e, desconstruir suas noções de *espacialidade* e de *temporalidade*, para que seja possível sua apreensão. É o próprio espaço, amiúde, quem nos dá a dimensão temporal do poema.

De que esvoaçam,
Branços, os arcos,
Por debaixo passam,
Se despedaçam,
No rio, os barcos,

Neste sentido, observa Oscar Lopes (1969, p. 205), “a poética de Pessanha supõe toda uma desarticulação nas categorias da percepção e do juízo”. Em sua poética há uma temporalidade própria, melhor dizendo, não se concebe, a exemplo do que podemos observar em Monet, em seu universo, o tempo, separadamente ao espaço. Trata-se, antes de tudo, de um tempo e de um espaço da poesia.

Se, no tempo, é possível perceber a realidade dos fenômenos e o fluir das imagens, é na concepção espaço-temporal que se tem tal dimensão. Toda matéria sólida tende à deterioração. O sujeito lírico, sendo parte também deste universo fragmentário, mostra-se consciente de sua própria dissolução e, por meio da poesia, busca surpreender o tempo e fixar o instante em que as imagens são percebidas. O mesmo desejo de fixação é também origem de sofrimento e dor, já que o que o sujeito consegue ver, após a desintegração das imagens, é o seu próprio olhar, a sua própria aniquilação, recaindo sobre ele um sentimento de frustração.

Dentre tantos aspectos a serem percebidos neste poema, o que podemos, após esta análise, perceber, é que o poeta busca a simultaneidade entre as imagens. Cada elemento que compõe a estrutura do poema é disposto de modo a captar o tempo e seu fluir, o instante fugitivo, mas não retê-lo. Assim como ocorre com o quadro de Monet, as imagens devem ser captadas em sua essência dinâmica, em seu movimento e fluir constante.

Cremos que esta breve leitura dirigida a estas duas obras, que não se restringiu em termos de semelhança formal ou temática, nos tornou possível perceber dois olhares motivados por um projeto estético semelhante: fixar na forma estética, artística, o ritmo contínuo e a urgência das imagens, ritmo primordial o qual os artistas eram conscientes de que a arte deveria alcançar.

Bachelard (2007, p. 99) define a poesia como uma metafísica instantânea, e afirma que ao mesmo tempo, “num curto poema deve dar a

visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo”. É esse, segundo a ótica bachelardiana, o tempo que o poeta deve encontrar, ao recusar o devir e a horizontalidade.

Gaston Bachelard nos explica que a noção que temos do tempo resulta de nossas experiências com “o tempo do pensar” e com “o tempo do mundo”, ocorridas num tecido temporal cuja espessura nos aparece como contínua pelo fato de ser, na realidade, um aglomerado de instantes, são simultaneidades.

Não obstante, para que possamos compreender tal perspectiva temporal e o que há de espiritual em tal pensamento, devemos abandonar nossa maneira de ver as coisas e observar os fenômenos, nossa articulação e modo de percepção necessitam ser sensivelmente alterados.

Gonçalves, em seu ensaio sobre as relações homológicas entre pintura e literatura, fala-nos sobre esta necessidade de rompermos com o automatismo que nos impede de captarmos o espiritual na arte; o sentido da obra independente de seus referentes externos. Tais observações são desenvolvidas por Gonçalves a partir do seguinte pensamento de Proust:

A imobilidade das coisas que nos cercam, talvez lhes seja imposta pela nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas (PROUST, apud GONÇALVES, 1997, p. 2).

É necessário, segundo tal perspectiva, ultrapassarmos a barreira da imobilidade dos signos e percebermos não só a sua mobilidade, mas o fato de que somos parte dela. Os dois artistas abordados neste trabalho perceberam tal mobilidade e desenvolveram artisticamente expedientes para que fosse possível apreender as imagens em sua dinâmica:

O domínio do momentâneo sobre o permanente e o contínuo, o sentimento de que cada fenômeno é uma constelação transitória, efêmera, uma onda que desliza e foge no rio do tempo, rio este em que ‘não se pode entrar duas vezes’, eis a forma insimplificável a que o impressionismo se pode reduzir (HAUSER, 1973, p. 1050).

Ambos, Pessanha e Monet, estiveram em plena sintonia com o espírito de sua época. Tanto o Simbolismo como o Impressionismo, reagiram contra o materialismo científico e contra os padrões estéticos acadêmicos do século XIX e, para tanto, buscaram uma forma de renovação artística para a qual deveriam promover sensíveis mudanças, incorporando novas técnicas, novos procedimentos para a realização de seus intentos.

Vários são os pontos de semelhança levantados nesta análise, entre os modos artísticos utilizados por Pessanha, bem como por Monet, para captar o ritmo da natureza, seja por meio de pausas ou lacunas produzidas entre versos ou pinceladas, para deter a dissolução e o escorrer das imagens; seja pela adoção de determinadas formas para retratar a natureza em seu fluir constante, em sua movimentação e que se aproximam pela utilização de minúsculos pontos e manchas de tinta, palavras, unidades menores, fragmentos que reagem entre si e produzem imagens em seu mais absoluto dinamismo.

Ambos, Monet e Pessanha não buscaram a mera representação, a imitação, mas criaram um novo olhar para o objeto de suas obras, que é marcada pela valorização do instante de apreensão as imagens. Fizeram-no a partir de uma consciência sobre a mobilidade das coisas e, para tanto, projetaram uma nova estrutura significativa, uma nova forma expressiva. Uma síntese artística fora trabalhada, e encontraram ambos, na matéria aquática, o correlativo, a substância primordial que fundamenta as suas artes, para dar conta de seus projetos em sua busca pela fixação do instante poético e para a constituição de suas artes.

Acreditamos que essa conjunção entre Pessanha e Monet a que vimos tentando evidenciar neste capítulo tem a função de reforçar a questão da correlatividade entre a matéria aquática a estética, mais especificamente a poética de Camilo Pessanha, a que nos dedicamos no presente estudo. Buscaremos, no decorrer deste trabalho, ao percorrer o curso das águas em Camilo Pessanha, analisar em detalhes como é trabalhado esse que se configura, entre outros, como elemento fundamental, matéria para a sua poética, que metaforiza a passagem incessante do tempo a partir do fluir aquático.

A água, espécie de metáfora da realidade efêmera na obra de Camilo Pessanha nos importa enquanto substância que penetra e percorre versos, vocábulos ou fonemas, resultando em uma estética fluida, na qual está impressa a busca pela suspensão do tempo, pela fixação dos instantes em que se tem a percepção das imagens, busca essa para a qual a água configura-se como importante recurso para que o sujeito alcance a permanência das imagens.

3-Proposta de análise

3.1- As águas claras

Iniciaremos, como antes anunciado, nosso percurso analítico pelas águas de Camilo Pessanha, a partir das águas claras, das águas do rio, que segundo a ótica de Gastón Bachelard (2002, p. 7) é observada enquanto “elemento transitório”, “metamorfose ontológica”, que possibilita àquele que a contempla a real consciência da sua efemeridade:

O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. (...) A água cai sempre, desmorona sempre em sua morte horizontal (BACHELARD, 2002, p. 7).

O sujeito da poesia de Pessanha, semelhantemente ao que escreve Bachelard, tem a percepção, sobretudo diante das águas, de um mundo e de si mesmo em constante transformação, dissolução, impressas pelo tempo e metaforizadas pelo fluir da matéria aquática. A criação poética para Pessanha, como percebe Lemos (1956) afigura-se com o esforço pela fixação dos instantes de contato com a realidade. Nas palavras da autora (1956, p 53), “captar, fixar, mantendo viva a imagem que se forma, ou recordação que se conserva dela” parece ser a razão de sua poesia.

Bachelard (2002, p. 12), ao tratar das imagens poéticas produzidas a partir da substância aquática, salienta que águas claras produzem imagens “que atuam na superfície do elemento, que se apresentam fugitivas e, por conseguinte, materializam mal, não dando tempo à imaginação para que a matéria aquática seja trabalhada”.

O filósofo francês observa, não obstante, a existência de certos recursos, de elementos de coesão, que unificam tais imagens. Pretendemos tornar visível na poética de Pessanha, a partir das leituras de seus versos, que as imagens poéticas ordenam-se, também de outro modo, tendo em conta a própria unidade do elemento aquático presente na obra do poeta. Deveremos, para tanto, considerar uma metapoética das águas em Pessanha, para a qual, segundo Bachelard:

a água já não é mais um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa seqüência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um *suporte* de imagens e logo depois um *aporte* de imagens, um princípio que fundamenta as imagens (2002, p. 12).

Partiremos, portanto, das imagens superficiais e fugidias das águas para que, no decorrer da análise, possamos perceber a poética de Camilo Pessanha em sua profundidade. Cremos ser possível demonstrar que, em Pessanha, a partir do próprio discurso, do uso de diferentes expedientes poéticos, as águas tendem a adquirir substância, a aprofundar-se, adensar-se, materializando-se em imagens poéticas as quais o poeta busca fixar, preservar da dissolução.

Deste modo, como em vários de seus poemas, as imagens, assim como a substância poética aquática, tendem a adensar-se, este trabalho pretende manter um percurso analítico que parte das águas mais claras e fugidias, as águas do rio, em direção das águas mais profundas e densas da poética em questão.

Buscaremos ainda, a partir dos versos do poeta português, evidenciar que, a exemplo do que Eliot define enquanto nível consciente de criação, que Pessanha “procura as equivalências verbais de estados de mente e de sentimentos” (1953, p. 112), bem como a exploração do extrato fônico como forma de alcançar a expressividade inerente à sua forma estética.

Iniciaremos nossa análise com a leitura do soneto *Imagens que passais pela retina*, espécie de síntese poética da tentativa de fixação das imagens que compõe o escopo deste trabalho, a partir do qual pretendemos tecer o fio que nos conduzirá pelas águas da poesia de Camilo Pessanha, buscando evidenciar a tentativa do poeta de reter o fluir das águas, pelas quais são impelidas as imagens do mundo, e as quais o deseja fixar na forma estética e garantir sua permanência.

(A João Jardim)

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

Ou para o lago escuro onde termina
 Vosso curso, silente, de juncais,
 E o vago medo angustioso domina,
 ___ por que ides sem mim, não me levais?

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
 ___ O espelho inútil, meus olhos pagãos!
 Aridez de sucessivos desertos...

Fica sequer, sombra das minhas mãos,
 Flexão casual de meus dedos incertos,
 ___ Estranha sombra em movimentos vãos. (Pessanha, 1994, p. 112)

Podemos perceber, neste poema, a representação metonímica do sujeito lírico, na qual este percebe e é percebido por meio do olhar, aspecto este recorrente na poesia de Pessanha. O sujeito indaga, diretamente às imagens experimentadas pelo olhar, qual a razão de não se fixarem, e manifesta o desejo de captar e fixar tais imagens no momento de seu surgimento, no presente da imagem, tempo verbal este predominante em todo o corpo do poema: “*Fica*”, “*são*”, “*passais*”, “*levais*”. O sujeito busca a instantaneidade; fixar o instante poético.

As indagações, dispostas em paralelismo e presentes nas três primeiras estrofes, na forma de versos interrogativos; “*porque não vos fixais?*”, “*porque ides sem mim, não me levais?*”, “*sem vos, o que são os meus olhos abertos?*”, “*fica sequer, sombra das minhas mãos*”, sofrem um ganho de intensidade e dramaticidade, gradativamente, ao longo do poema.

O sujeito, que na primeira estrofe parece não compreender a razão da perda das imagens, na segunda, conhecedor do caráter efêmero da realidade, pede às imagens que, não podendo ser fixadas, o levem com elas; na terceira estrofe, mostra-se convencido da inutilidade dos olhos sem a possibilidade de retenção das imagens e, na última estrofe, convencido da inutilidade de seus

esforços, num tom angustiado, apela para que ao menos permaneçam, ao menos, as sombras de suas mãos.

Concordamos com Gilda Santos (1979, p. 31) ao considerarmos, no que se refere à expressão “sombra de minhas mãos”, tratar-se de uma “representação poética do próprio ato da escrita”, ato e produção das imagens poéticas, afinal, como observa a autora, “não será o poema um dos poucos recursos para deter a implacabilidade e irreversibilidade do tempo” (SANTOS, 1979, p. 31). A escrita é para Pessanha uma forma de fixação das imagens, pois, se as imagens não se fixam, permanece, na escrita, o fluir incessante. Não obstante, não lhe reste, sequer, a sombra de suas mãos, pois, após o ato da escrita, as mão se afastam e com ela, também as suas sombras.

Tal representação aponta para um sujeito que se constitui como tal por meio das sensações que capta. Impedido de fixar as imagens que se sucedem, de perceber as sensações transmitidas por tais imagens, o sujeito lírico afirma que, deste modo, seus olhos equivalem a espelhos inúteis, desertos áridos. Neste sentido, podemos novamente citar Esther de Lemos (1956) que observa, em seus estudos, que, em muitos casos, os dados sensoriais assumem valor metafórico. Olhos, aqui, são comparados à fonte, de onde nascem as imagens, desejos e também a água.

O elemento aquático que percorre os versos do soneto atua como correlativo das sensações do sujeito, metaforizando o tempo que flui incessantemente e também fornecendo a matéria exata que atribui aos versos, desde a extrema fluidez das águas claras, à angustia sentida pelo sujeito diante da impossibilidade de fixação das imagens; bem como a melancolia evocada pelas escuras águas lacustres, como veremos no capítulo seguinte, em que trataremos das imagens produzidas por essa forma aquática peculiar.

A água aparece como o correlativo do estado de espírito do sujeito também pela sua ausência, mais precisamente, pela aridez desértica que representa o olhar pagão do sujeito, já que, desprovido das imagens do mundo, impossibilitado de reter qualquer objeto concreto, revelando uma total ausência de transcendência. A correlatividade a que nos referimos chega ao ponto de refletir-se nos próprios vocábulos que compõem o poema. Notemos que as rimas das duas primeiras estrofes atribuem um tom mais claro ao poema (*ina, ais*), já nos tercetos, em que o sujeito se depara com a constatação da

impossibilidade de retenção das imagens, o tom escurece, torna-se mais grave, velado, angustiado, melancólico.

A fluidez das imagens é reforçada por meio de um discurso aquoso, pela exploração do extrato fônico que proporciona liquidez aos versos. Tal fenômeno pode ser percebido tanto pelo uso dos verbos que possuem sentido de movimento, como “*passais*”, “*levais*”, mas também pelo emprego das consoantes líquidas e sibilantes que amolecem os versos e promovem seu escorrimento. Tal manipulação do discurso alcança o que Bachelard (2002, p. 193) denomina por “unidade vocal da poesia da água”. Trata-se de uma expressão vocal que, por meio de vocábulos, sílabas, unidades menores, que amolecem os versos, imprime liquidez ao discurso poético, mais precisamente, por meio do que o filósofo chama de “palavra da água”. Segundo a ótica de Bachelard (2002, p. 196), podemos inferir que palavras como “*olhos*”, “*águas*”, “*fonte*”, “*silente*”, “*juncais*”, presentes no poema, por exemplo, conferem à atividade poética de Pessanha um “reflexo condicionado”, o qual, segundo Bachelard, possui três raízes, que reúnem expressões vocais, auditivas e visuais. No caso das consoantes líquidas em “*olhos*”, “*levais*”, “*olhar*”, “*silente*”, por meio de sua expressão vocal, podemos naturalmente obter uma paisagem aquática.

Assim, como pela fonte passam as águas, pelos olhos passam as imagens. Compreendemos, entretanto, que a idéia de fonte corresponde no poema ao conceito de transitoriedade, irreversibilidade, já que a água da fonte jamais retorna à sua origem e, do mesmo modo, as imagens não retornam aos olhos.

Com respeito à metáfora da fonte e à equação “imagens: olhos” e “águas: fonte” salienta Franchetti que há uma equivalência entre elas e que:

se processa a partir da noção de que em ambos existe um momento único de passagem, sem possibilidade de repetição ou retorno (...). A fonte é a imagem da exteriorização, em que aquilo que se exterioriza se afasta irreversivelmente da origem (2001, p. 62).

O poeta se depara com a impossibilidade de obter êxito em sua tentativa de fixar as imagens. Deste modo, apela para uma outra alternativa: fundir-se à corrente e terminar, juntamente com a água, no lago escuro.

Tal perspectiva, por sua vez, descarta uma leitura mais superficial e não pouco comum deste poema, para a qual a conjunção “ou”, que abre a segunda estrofe, representa uma falsa alternativa. Segundo essa visão, são considerados como sendo análogos os dois destinos; “lago escuro” e “para nunca mais”, sempre associados ao curso da vida em direção a morte.

Aceitamos, nesta análise, o tema da morte, considerando que o rio, de um modo geral, para a simbologia tradicional, represente a corrente da vida e da morte e que remete à existência humana e seu destino inevitável.

Não obstante, a conjunção “ou” aponta para alternativas verdadeiras. Ao referir-se ao escoar das águas “para nunca mais”, o poeta mostra perceber a possibilidade de perda definitiva das imagens, já que as águas que passam pela fonte correm para o esquecimento. Como os olhos são associados metaforicamente à fonte, o escoamento das imagens denota, ainda, o esvaziamento do sujeito lírico.

Com respeito ao símile do olhar, poderíamos aceitar interpretar a sua comparação com a imagem da fonte, se a concebermos como lugar de origem das águas, como se as imagens, de fato, fossem produzidas a partir do olhar do sujeito lírico. Tal símile tem sua interpretação dificultada, como nos observa Franchetti (2001, p. 62), já que “como o movimento das águas é aparente, em relação ao sujeito, um movimento do exterior para o interior”, devemos desconsiderar a noção de olhos como lugar de origem das imagens. Instaura-se, neste trecho do poema, acrescenta Franchetti (2001, p. 62), uma tensão, uma vez que a fonte é a imagem da exteriorização, em que aquilo que se exterioriza se afasta irreversivelmente da origem.

Entendemos, não obstante, que a fonte é um lugar de passagem, e neste soneto podemos perceber que tais imagens são captadas pelo sujeito, mas não se fixam, e retornam, passando pela retina, ao seu fluxo, ao curso das águas, *para nunca mais*. Não podendo, porém, reter o fluxo e fixar aquilo que deseja, o poeta levanta outra solução: unir-se àquilo que flui, no caso, à corrente das águas. Assim, integrado ao curso das águas, rumaria para o “lago escuro”, que seria uma segunda alternativa, pela qual poderia estar de posse

do objeto de desejo. Não obstante, de modo como escreve Schüller a respeito do pensamento heracliteano, “Nem quem aspira a eternizar-se na morte evade-se do fluxo que pervade tudo e todos” (2004, p.135).

Sob o ponto de vista estrutural, podemos levantar, novamente, indícios dessa tentativa de retenção do fluxo das águas e de fixação das imagens. Se observarmos a relação sonora e rítmica que constitui os quartetos e tercetos, constatamos que, nos primeiros quatro versos, momento em que se quer enfatizar a rapidez com que as imagens fogem ao olhar do sujeito lírico, adota-se uma cadência mais dinâmica e mais fluida, marcada pela assonância entre as vogais tônicas abertas, como em “imagens”, “passais”, “fixais”, “juncais”, “levais”, que atribuem clareza e em conjunto às consoantes líquidas, fluidez aos versos, fazendo com que a própria leitura ocorra mais facilmente.

O contrário irá se suceder nos tercetos, os quais têm como núcleo temático, não somente a perda, mas a intenção de refrear o fluir das imagens e onde a própria disposição dos versos, cuja desordem relativa ao ritmo ou como denomina Lemos, (1956, p. 51) “aparente desordem rítmica” dificulta a leitura. Já no primeiro verso do primeiro terceto há uma quebra da cadência do poema e, por consequência, a perda de velocidade.

Sem vós o que são os meus olhos abertos?

A estrutura dos versos dos tercetos, constituída por parataxe, recurso pelo qual poeta abre mão das conjunções para interligar os versos, gera uma pausa ao término de cada um deles, criando imagens esparsas, rompendo, assim, com a cadência do poema, provocando uma certa diminuição na velocidade da leitura dos mesmos e retardando, momentaneamente o fluir das imagens, na tentativa de garantir sua permanência. Tais recursos possibilitam a exemplo do que escreve Dias (1979, p. 13) acerca da tentativa de fixação e a busca de permanência das imagens em Pessanha, uma “concentração de imagens, para eu o tempo fique suspenso de seu transcorrer e favoreça ao ‘eu’ o desfrute dos objetos e a ilusão de posse desse instante único”.

Os versos, por sua vez, provocam uma demora, uma suspensão, maior e, deste modo, um estranhamento. Isso ocorre no momento em que o sujeito atenta para a perda.

___ O espelho inútil, meus olhos pagãos!
 Aridez de sucessivos desertos...
 (...)
 Flexão casual de meus dedos incertos,
 ___ Estranha sombra em movimentos vãos

A iteração ou repetição consiste em outro importante recurso de permanência utilizado pelo poeta e ocorre, neste soneto, por meio da repetição de palavras como “*olhos*”, ou como no caso de “*passais*”, cujo paralelismo, interceptado pelo segundo verso do primeiro quarteto, pode ser interpretado, cremos, como uma tentativa de quebra do andamento do poema.. Esse recurso é ainda utilizado para destacar os pontos nevrálgicos do poema e consiste num dos fenômenos mais correntes na poética de Pessanha, no intuito de produzir uma musicalidade alusiva e, como observa Spaggiari, “não é raro que ele repita, parcial ou totalmente, um mesmo verso, ainda que em composições leves como o soneto” (1982, p. 56).

Retornando ao nível semântico, com respeito ao olhar, elemento constante na poética de Camilo Pessanha, fonte criadora e perceptiva das imagens poéticas, Franchetti observa, com respeito ao sujeito em relação à transitoriedade, que, “por não haver transcendência alguma neste universo em que não ver formas naturais é não ver nada” (2001, p. 67), pois os olhos, no poema, passam a ser considerados pagãos. De fato, o que se conclui neste poema, é a luta do sujeito lírico, perceptivo, contra a transitoriedade e a intenção de que as imagens permaneçam ao alcance de sua percepção.

As frases interrogativas presentes ns três primeiras estrofes, atuam ainda como mecanismos de retenção do fluir imagético. Os travessões provocam no corpo do texto um espécie de pausa, de represamento momentâneo do fluxo das imagens, além do próprio desejo já manifestado pelo discurso.

Tal busca pela fixação decorre da percepção do sujeito acerca da realidade existente apenas como imagem; as coisas do mundo concebidas como uma série de imagens, como realidade aparente. Deste modo, também o próprio sujeito se concebe como tal e, portanto, a perda das imagens corresponderia à perda de sua integridade, de sua existência.

O paralelismo existente entre o último verso do primeiro quarteto “Por uma fonte para nunca mais” e o terceiro verso do primeiro terceto “Aridez de sucessivos desertos”, é estabelecido, no plano formal, pelas reticências que atribuem fluidez aos versos, como se nesse momento os versos escorressem com as águas, levando consigo as imagens. No âmbito do sentido, temos reforçada a noção de olhos como lugar de captação, de não fixação e de passagem das imagens, já que, como ocorre com a fonte pela qual não mais passam as águas, os olhos pelos quais não mais passam as imagens, tornam-se, desse modo, áridos, desérticos.

O fluir das águas, em seu curso horizontal, estabelece uma representação espaço-temporal, pela qual o tempo é representado a partir do espaço. Tudo o que a corrente dessas águas carrega é percebido pelo sujeito como imagens que não se fixam, que se esvaem, e que não se podem recuperar. e que acabam no mesmo lago escuro, representação do olhar impossibilitado de fixar as imagens. O lago escuro, como os olhos, reflete, apenas, as imagens do mundo. Para o sujeito desse poema, refletir não é suficiente e, portanto, tornam-se, seus olhos, como espelhos inúteis.

Percebemos aqui não uma poesia imitativa, superficial, mas uma poesia que nos oferece “imagens materiais, imagens que ultrapassam as formas e atingem a própria matéria” (Bachelard, 2002, p. 157). A palavra, em Pessanha, se faz água para atingir o efeito estético ideal. A fonte, no soneto que acabamos de ler, é, antes de tudo, o lugar de onde brota a linguagem líquida, a palavra da água.

Essa palavra líquida, adaptada à sua matéria específica manifesta-se de maneira muito peculiar em um outro poema, em que novamente o olhar poético contempla o fluir das imagens, desta vez, numa paisagem hiberna. Buscaremos extrair de seus versos outros índices da tentativa de permanência dos quais faz uso o poeta, bem como a forma como, particularmente, a substância aquática é trabalhada neste espaço invernal específico.

PAISAGENS DE INVERNO II

(A Abel Annibal de Azevedo)

Passou o outono, já, já torna o frio...

___ Outono de seu riso magoado.

Álgido inverno! Obliquo o sol, gelado...

___ O sol, e as águas límpidas do rio.

Águas claras do rio! Águas do rio,

Fugindo sob meu olhar cansado,

Para onde me levais meu vão cuidado?

Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,

E, debaixo das águas fugidias,

Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias?

- E, refratadas, longamente ondeando,

As suas mãos translúcidas e frias... (Pessanha, 1994, p. 97)

Neste poema de Camilo Pessanha, o embate entre o sol e o gelo atribui às imagens uma grande movimentação e desintegração. A presença do sol, dissimulado, permite a fuga das águas e, com elas, as imagens, mesmo sob a ação severa do frio. Esse mesmo sol, único elemento vital na natureza retratada, surge também gelado, espécie de extensão de um estado de alma do sujeito lírico. A obra sugere a força da natureza indiferente à impotência do ser que a contempla e que deseja fixá-la.

A intensidade com que irrompe o inverno, a qual também denota a rápida progressão temporal, é percebida já no primeiro verso de abertura do soneto. A mudança do tempo verbal do passado para o presente, logo no início do verso, revela, com intensidade, as impressões visuais do sujeito lírico sob o efeito da tensão provocada pela passagem do tempo e a chegada repentina de uma nova estação, o término de mais um ciclo e a chegada do inverno. Essa tensão enfatiza-se pela ocorrência da cesura no primeiro verso e pela idéia de

uma sucessão temporal, reforçada pela presença da forma adverbial “já”, presente nos dois hemistíquios. Além dessa tensão, a cesura, como pausa, permite o descanso momentâneo, a manutenção da imagem ou instante que se deseja fixar.

Ocorre no soneto analisado uma espécie de reação em cadeia, produto da relação e do ritmo sugeridos pela repetição de palavras como “já”, “outono”, “sol”, “águas”, as quais se repetem seguidamente como se, ao serem pronunciadas, fossem fragmentadas, propagando-se, verticalmente, na medida em que se chocam, rompendo, deste modo, com a horizontalidade, para deter o escoamento do verso.

Essa forma de reação, paradoxalmente, ainda que momentânea e fragmentada, preserva a unidade global. Tal paradoxo, como bem explica Octávio Paz (1982, p.120), é característico de toda imagem que, em geral, “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” e, deste modo, submete à unidade a “pluralidade do real”.

De início, evidenciamos os modos de captação e a busca por representar aquilo que se nega à representação, na ocorrência do recurso da repetição, no soneto, tanto de palavras, quanto de unidades menores. A repetição seguida da vogal “i” em “frio”, “riso”, “álido”, “inverno”, “oblíquo”, sua insistência e tonicidade parecem conferir frialdade ao poema e evocar a presença de um inverno contundente, cortante, como as lâminas da geada que dilaceram a vegetação.

No soneto de Pessanha, um importante recurso para a captação das impressões, bem como para sua representação, dá-se por meio de intervalos oferecidos em forma de pausas no verso. Em meio a repetições, as quais podem ser comparadas aos toques rápidos de um pintor, ocorrem vírgulas, travessões, sobretudo no primeiro quarteto do poema.

As alterações rítmicas utilizadas pelo poeta e o rompimento com as formas fixas de acentuação do decassílabo traduzem a instabilidade presente no soneto. Como observa Celso Cunha (1968), esta é uma característica do idioma português; a impossibilidade de se admitir uma seqüência superior a três sílabas átonas.

As diversas pausas, as interrupções, os truncamentos no interior do soneto provocam fraturas nos versos, segmentando-os em unidades menores;

entretanto, mantêm a idéia geral de uma visão fragmentada de mundo. As palavras repetidas e interrompidas pelas pausas criam intervalos entre as imagens evocadas e possibilitam a captação das impressões, mesmo em constante movimentação, da percepção do instante poético e, de certo modo, da ilusão de controle. Neste processo, destaca-se a desconstrução ou desarticulação sintática ocorrida no poema pelo uso da elipse, por meio da qual são suprimidas algumas palavras que ficam subentendidas pelo contexto e que dariam maior lógica e precisão ao verso. “Pessanha suprime de seu discurso uma série de palavras, que serviriam para designar relações lógicas” (MÁTTAR, 1996, p.112).

A visível desarticulação sintática, ocorrida em alguns dos versos do soneto, como em “*Álgido inverno, Oblíquo sol gelado*”, “*Outono de seu riso magoado*” — *O sol e as águas límpidas do rio*”, “*águas claras do rio! Águas do rio*” dá-se não pela presença, mas, justamente, pela ausência de elementos, tais como as formas verbais. Ao suprimir tais formas, o poeta busca a instantaneidade, o tempo instantâneo da imagem. Por meio desse expediente, rompe-se momentaneamente com a linearidade do tempo contínuo, discursivo, provocando coágulos nos versos, que aparentam, a princípio, escorrerem uns para os outros, garantindo, desse modo, a suspensão temporal e a ilusão de posse das imagens poéticas por parte do sujeito lírico. A essa suspensão do tempo verbal deve-se acrescer outra, oferecida pelo emprego das reticências, respectivamente presentes no final dos versos primeiro e terceiro, décimo-primeiro e décimo quarto.

Em primeiro plano, as reticências representam a omissão a algo possível de ser dito ou aquilo que, por natureza, é inefável, como o próprio tempo. Por outro lado, pode representar a continuidade da fuga e da movimentação das imagens, representadas somente em seu dinamismo, impossíveis de serem fixadas. Assim, não pode haver representação gráfica mais adequada.

Há ainda uma forma de suspensão que percorre todo o soneto e com a qual o poeta demonstra a minúcia de seu trabalho poético com a língua. Em conjunto com os recursos suspensivos já citados, surge, sobretudo na primeira estrofe, uma rede de anacolutos que atuam em conjunto com uma forma primorosa de paralelismo. Constatamos esse expediente nos versos primeiro, terceiro, quinto e sexto, os quais compõem os tercetos que descrevem a

imagem feminina da morte na água. Presenciamos esse distanciado paralelismo, sobretudo nos versos interrogativos, presentes no segundo quarteto e segundo terceto, distanciados, portanto, pela mediação do primeiro terceto. O paralelismo, a peculiar construção sintática, não só produz a suspensão no discurso, como reforça o efeito cíclico ou espiral por meio da qual o discurso, suspenso em determinado momento, é retomado em outro instante, alternadamente, cabendo ao leitor juntar as partes fragmentadas do texto para a compreensão do mesmo.

Com o uso das reticências, Camilo Pessanha reforça ainda mais a presença do orientalismo em sua poética, manifestada pela consciência da impossibilidade de aprisionamento e, ao mesmo tempo, pela busca de representação do instante em seu aspecto dinâmico.

A análise, até agora, concentrou-se muito mais nos versos que compõem os quartetos. Nestes é que se encontram, com mais intensidade, as imagens estilhaçadas, instantes fugazes e de movimentação dentro do quadro imagético. No entanto, é nos tercetos que, talvez, um dos mais complexos expedientes poéticos é encontrado, na forma da representação metonímica. Podemos presenciar, neste soneto, a omissão de referências à mulher, salvo pela presença dos pronomes. Os detalhes metonímicos são, aos poucos, evocados, porém, interceptados por versos que correspondem a imagens aquáticas que interrompem o acabamento da imagem feminina, como se despertasse o sujeito de seu devaneio.

A sutileza com que o poeta suprime as nomeações ou referências mais claras à forma feminina pode ser compreendida, efetivamente, como um grande processo elíptico, que atribui, não por acaso, um tom vago e impreciso ao poema, e possibilita a plena realização da preconização simbolista do uso da sugestão em detrimento da nomeação. Essa tendência, afirma Oscar Lopes (1987), Pessanha encontrou na poesia chinesa, durante suas traduções, nas quais pôde perceber a “supressão de todos os termos designativos de relações lógicas”, resultando em um alto poder de evocação que, segundo o próprio poeta, é consequência da natureza ideográfica da escrita. A experiência do poeta com o ideograma e a idéia geratriz de sua forma parece refletir neste soneto, em que cada um dos estilhaços produzidos pela fragmentação das imagens poéticas é carregado de valor simbólico.

O tema da incomensurabilidade entre vontade e realidade se estabelece e cria uma forte tensão no poema, visto que questiona a veracidade do desejo poético de fixação do instante, pois percebemos que o sujeito é consciente da impossibilidade de realização de tal desejo, o que atribui mais complexidade a sua poética.

O referido tema sintetiza-se nos tercetos. Neles, o sujeito, perceptivo da dissolução das imagens do mundo, e de sua própria, apela para a permanência da imagem feminina e a movimentação sugerida pelo uso do gerúndio nos versos nove, onze e treze, ressalta o paradoxo ou contraste entre as imagens que escorrem diante dos olhos, imagens que o sujeito contempla, frente à impossibilidade de fixação.

É nessa percepção da efemeridade, da urgência das imagens, que reside a essência lírica inerente tanto ao Impressionismo de Monet, como da obra de Camilo Pessanha. A escolha das palavras e das unidades menores feita por Pessanha, o agrupamento rítmico, a eurritmia, são como as pinceladas que tecem a substância artística numa obra impressionista, com seus tons raros e preciosos. O indivíduo representado pelo olhar situa-se em posição central na obra de Pessanha, ressaltando o ponto de vista heracliteano.

O poema nos remete novamente ao complexo de Ofélia, a qual se refere Gaston Bachelard (2002, p. 85-86), que está ligado à morte nas águas, a morte da Ofélie de Shakespeare, segundo o estudioso francês, um morte desejada. Bachelard afirma que essa personagem dá origem a uma das mais claras sinédoques poéticas: uma cabeleira flutuante. A imagem da cabeleira sugere a movimentação das águas, com suas ondulações. Neste sentido, acrescenta Bachelard:

Uma cabeleira viva, cantada por um poeta, deve sugerir um movimento, uma onda que passa (...). A imagem de Ofélia é uma imagem fundamental no devaneio das águas e se forma ao menor ensejo (...). A imagem sintética da água, da mulher e da morte não pode dissipar-se (2002, p. 85-86).

O olhar de Pessanha não nos revela um ser que se limita a contemplar a imagem das águas, mas com elas se esvai também a sua substância.

Semelhante ao que ocorre com Heráclito, segundo nos fala Schüler, “este não é o olhar de Narciso enamorado de sua face desenhada no espelho úmido. O que Heráclito busca não está ao alcance dos sentidos” (2004, p. 133). O sujeito poético em Pessanha, com todo o seu apelo sensual para a fixação das imagens aquáticas, vê-se impotente diante da impossibilidade de concretizar seu intento.

Esse olhar percorre a obra de Pessanha refletindo, em fusão com diferentes formas de água, a fuga das imagens do real. Vejamos agora um poema de Camilo Pessanha, em que as imagens hídras são formadas pelas águas do mar e que, por tratar-se de uma outra forma aquática, diferente das águas por nós observadas até então (as águas do rio) envolvem, dentre outros aspectos, novos recursos de permanência na tentativa de reter a dissolução das imagens e perceber como ocorre, nesta forma de água, o fenômeno do adensamento poético.

Venus II

Singra o navio. Sob a água clara
Vê-se o fundo mar, de areia fina...
Impecável figura peregrina,
A distancia sem fim que nos separa!

Seixinhos da mais alva porcelana,
Conchinhas tenuemente cor de rosa,
Na fria transparência luminosa
Repousam, fundos, sob a água plana.

E a vista sonda, reconstrói, compara,
Tantos naufrágios, perdições, destroços!
— Ó fúlgida visão, Linda mentira!

Róseas unhinhas que a maré partira...
Dentinhos que o vai e vem desengastara...

Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos... (Pessanha, 1994, p. 122)

O poema descreve a imagem de um navio que percorre o mar a contemplar, nas suas profundezas, através da água cristalina, imagens cujas impressões revelam visões que, aos olhos de quem as vê, a princípio, parecem belas. Esta é a primeira acepção a ser considerada nesta análise, no que diz respeito ao termo “peregrina”, que além de significar beleza, corresponde à pessoa estranha ou estrangeira.

Ambas as acepções, no decorrer da análise, farão sentido, já que o núcleo temático do poema caminha para o sentido do distanciamento e da perda. Tentaremos, pois, nos versos desse poema, a exemplo das análises anteriores, levantar possíveis recursos utilizados pelo poeta para produzir o adensamento do discurso poético e possibilitar a fixação das imagens, sendo que, para tanto, a matéria aquática ressurge, cremos, como elemento fundamental.

A água, matéria recorrente em nosso trabalho, fundida à luz, refletindo, mais uma vez, é que revela ao sujeito as imagens que são seu objeto de desejo. É o elemento aquático que reúne como bem observa Esther de Lemos (1956, p. 65), “as três qualidades mais próprias para ferir a sensibilidade de Pessanha: a luminosidade, a mobilidade e o som”. Tal característica da poética de Pessanha nos faz notar certa impressionabilidade por parte do poeta.

E assim se fundem os dois elementos impressionistas na sua obra – a luz que tudo cria, que tudo faz nascer para os olhos e a água que, refletindo, refratando as imagens, lhes dá formas novas, lhes apaga os contornos, as dispersa, irisa, confunde. (1956, p. 64).

Tal afirmação da estudiosa portuguesa vem reforçar a aproximação de Pessanha com a estética impressionista abordada neste trabalho e que, como exemplo de tal conjunção, compara os projetos estéticos de Pessanha e Monet. À matéria aquática plasmam-se cores, sons, que fazem sugerir impressões e atribuem plasticidade ao poema em questão:

Seixinhos da mais *a/va* porcelana,

Conchinhas *tenuamente cor de rosa*,
 Na fria *transparência luminosa*
 Repousam, fundos, *sob a água plana*.

(...)

Róseas unhinhas que a maré partira...

Alem da fusão entre água e luz no poema, podemos perceber a combinação de elementos visuais e auditivos que nos dão a impressão de profundidade e transparência. Quanto mais profundas as águas, maior o acúmulo de nasais, assim como as consoantes líquidas ressaltam a limpidez e a transparência que permitem ao sujeito visualizar as imagens em sua profundidade e distância, reforçando, assim, a incomensurabilidade entre o desejo de fixação das imagens e sua concretização:

Vê-se o fundo mar, de areia fina...

(...)

Na fria transparência luminosa
Repousam, fundos, sob a água plana.

(...)

E a vista sonda, reconstrói, compara,
Tantos naufrágios, perdições, destroços!

Um outro aspecto a ser observado é a ausência do movimento contínuo, horizontal, como o ocorrido como as águas do rio que percorrem os poemas anteriormente analisados. Nesse caso, a força implacável do mar, seu movimento violento e descontínuo, por vezes imprevisível, e a idéia de partida a ele atribuída são alguns dos fatores que podem causar a fragmentação das imagens poéticas e vir a motivar o sujeito a criar recursos que promovam o adensamento da matéria aquática. Como mudam as águas, devem também se alterar os expedientes dos quais o poeta lançará mão para buscar atingir tal adensamento.

O poeta faz uso de algumas técnicas, dentre outras, simbólicas, para que lhe seja assegurada a ilusão de solidez e de fixação das imagens. A busca do sujeito por criar imagens concretas, por meio da matéria inorgânica é

percebida através de todo o soneto e corresponde a uma metáfora da deterioração, como no caso dos fósseis, da areia, dos seixos. O sujeito lírico mostra, a todo momento, ter a consciência de sua dissolução, da desintegração do ser. Isso se reflete pela própria descrição feita nos terceiro e quarto versos da primeira estrofe, que, em primeiro, plano nos revela uma figura feminina bela, mas morta, criando-se entre eles uma distancia sem fim, só causada pela morte, pelo tempo.

Nesse sentido, escreve Dias (1979 p. 14):

Se há consciência da dissolução do ser, da fatal transformação de suas substância orgânicas em inorgânicas, em consequência da passagem inexorável do tempo, que o leva à degradação (...) não há como negar a existência de imagens quase como alento (...) formas que parecem devolver-lhe a constituição e a essencialidade perdidas. Se não devolvem, ao menos metaforizam o desejo de reavê-las. Conchas, ossos e fósseis são algumas dessas formas.

Como já fora observado, na forma de água presente no poema em questão não há o percurso contínuo, como fora anteriormente percebido nas imagens produzidas a partir da água doce e que evoca a progressão temporal. Neste soneto, o fluir do tempo é representado pela imagem do navio e seu deslocamento sobre as águas do mar.

Tal progressão do tempo é reforçada pelo recorrente uso dos diminutivos “unhinhas”, “pedacinhos”, “pedrinhas”, que evocam a infância, o passado, e refletem, mais uma vez, o apelo do poeta para a recordação. Temos, a exemplo do que fora visto nos poemas anteriores um olhar que busca captar as percepções ao seu redor e, como se estivesse a bordo do navio, os olhos descrevem em detalhes as imagens percebidas no fundo do mar.

Podemos observar, no verso que abre o poema, a utilização da assonância ocasionada pela repetição das vogais em “singra”, “navio”, “água”, “clara”, para criar uma ilusão de transparência que, em conjunto com as sibilantes e as consoantes líquidas, conferem um alto poder de evocação da transparência, da liquidez, do fluir das imagens.

A utilização de tais recursos tem por objetivo produzir a transparência que pode dar ao sujeito lírico a possibilidade de captar e fixar as imagens que contempla. Não obstante, tal transparência, por outro lado, revela ao sujeito a

enorme distância que o separa da realização de seu desejo. Tal percepção da realidade tende a aumentar gradativamente no poema, conforme se acumula a matéria orgânica no fundo do mar. Nessas matérias repousam metáforas de permanência e concomitantemente o fenômeno do adensamento. Percebemos que no decorrer das estrofes há uma tendência ao acúmulo de matéria sedimentada.

Na primeira estrofe, em que aparentemente a transparência e a nitidez são maiores, o sujeito percebe apenas a presença da areia fina, sobre a qual edifica uma imagem feminina idealizada. Aos poucos, outros elementos materiais vão sendo depositados no fundo mar e, acrescidos à paisagem e à visão onírica, esta passa a deturpar-se. Além da clara oposição entre sonho e realidade há pouco mencionada, há uma outra, ainda mais relevante e que corresponde aos objetivos desta análise. A oposição entre aquilo que está em movimento, singrando, e o que está estático, no caso o próprio mar.

A matéria sedimentada, além de trazer o sujeito para a realidade, dando-lhe a percepção de sua fragilidade, de seu caráter efêmero, pode ser aceita também como recurso de que o poeta lançará mão para garantir o adensamento da matéria aquática e a fixação das imagens, justamente pela imobilidade característica à matéria depositada no fundo mar.

Há um outro ponto a ser considerado com respeito a essa metáfora de permanência. A matéria que se deteriora no fundo das águas, os destroços, os pedaços de porcelana, os fragmentos ósseos, permitem ao sujeito dar-se conta de sua própria fragmentação. Some-se a isto o fato de que a distância sem fim, expressa no quarto verso, transmite ao sujeito a percepção não só do distanciamento espacial, como temporal. O tempo surge como potencializador do afastamento do sujeito lírico em relação ao seu objeto de desejo. O sujeito passa a perceber-se distante de sua visão onírica e, aquilo que a princípio lhe parecia belo, aos poucos vai deturpando-se e aproximando-se da realidade.

O sujeito, ao dar-se conta da desintegração das imagens e de sua própria degradação, lança mão do acúmulo de substâncias para provocar o adensamento da matéria aquática. Se observarmos esse fato em conjunto com as pausas distribuídas ao longo do poema, percebemos que elas auxiliam na retenção da matéria que nelas se deposita, dificultando o fluir das imagens.

Dias, ao referir-se à freqüente utilização de pausas na poética de Pessanha, descreve que:

Embora ao nível aparente desponte no poema esse escorrer constante das imagens, na verdade, isso é equilibrado por mecanismos que tentam solidificar ou represar esse material fluido. Porque as pausas, interceptadoras, longe de romperem com a existência dos significados apresentados possibilitam o adensamento desse material nos intervalos criados para esse pouso e, portanto, represam e fazem permanecer o que poderia se perder numa correnteza contínua (1979, p. 26).

Um exemplo da utilização de tais pausas ocorre na segunda estrofe, em que a imagem sinestésica da “transparência fria” potencializa o distanciamento das imagens e revela a fria realidade. Na mesma estrofe, o acúmulo de vírgulas fornece às imagens um momento de repouso que pode dar ao sujeito a ilusão de reconstruí-las.

A percepção de Pessanha acerca da urgência das imagens, como podemos notar neste poema, leva o poeta a recorrer à supressão de certas palavras, sobretudo as formas verbais, que fornecem mobilidade ao discurso e, deste modo, contribuem para o escorrer de seus versos e, por conseguinte, a perda das imagens poéticas. Assim, a eliminação das formas verbais contribui com a desconstrução do entendimento no poema, tornando sua cadência menos fluida e assegurando ao sujeito poético a ilusão de permanência das imagens. A esse propósito escreve Bárbara Spaggiari que:

Os fragmentos da realidade são percebidos como imagens desarticuladas e fluidas, que se sucedem sem paragem, num movimento incessante dominado pelas leis da analogia e não da lógica. Por isso a elisão prefere o verbo (...). A ela se junta, como recurso estilístico predileto de Pessanha, a frase exclamativa, em que a entonação, traço supra-segmentar, é sugerida através da pontuação (1982, p. 97).

Vários são os trechos a servirem de exemplo, no poema em questão, que podem justificar tal asserção:

*Seixinhos da mais alva porcelana,
Conchinhas tenuamente cor de rosa,*

Na fria transparência luminosa

(...)

Tantos naufrágios, perdições, destroços!

___ O fúlgida visão, Linda mentira!

Os excertos acima citados consistem em momentos de suspensão no andamento do poema, nos quais as imagens aparecem friamente, frialdade esta acentuada pela transparência com que tais imagens se apresentam ao olhar perceptivo do sujeito. Mais uma vez o elemento aquático, fundido às imagens, aumenta o poder evocativo das imagens, que fazem correção com as sensações e sentimentos desse sujeito, revelando-nos sua consciência da impossibilidade de alcance de seu objeto de desejo, seu sentimento de descontentamento diante da realidade que aparece como que uma miragem, uma ilusão, que não se pode fixar.

Essa relação entre o sólido que deseja incorporar o líquido e que percorre a poética de Pessanha corresponde-se com a da clepsidra, símbolo poético de Pessanha que tenta abrigar o líquido, conservando-o em seu fluir constante.

Depois da luta e depois da conquista
Fiquei só! Fora um ato antipático!
Deserta a Ilha, e no lençol aquático
Tudo verde, verde, ___ a perder de vista.

Porque vos fostes, minhas caravelas,
Carregadas de todo o meu tesouro?
___ Longas teias de luar de lhama de ouro,
Legendas a diamantes das estrelas!

Quem vos desfez, formas inconsistentes,
Por cujo amor escalei a muralha,
___ Leão armado, uma espada nos dentes?

Felizes vós, ó mortos da batalha!
Sonhais, de costas, nos olhos abertos
Refletindo as estrelas, boquiabertos...

Em *Os Lusíadas*, Gama recebe como paga por suas atitude heróica, sua bravura, momentos de prazer numa ilha paradisíaca, “Ilha das fadas”. Já aqui neste soneto, o sujeito encontra-se só, numa ilha deserta, sem qualquer recompensa por seus esforços. Temos novamente presente a visão pessimista da realidade, da constatação da inutilidade de todos os esforços, pois a aquisição do objeto de desejo converte-se, de fato, em grande perda.

O sujeito depara-se com a solidão. Não nos é revelado, a despeito do que ocorre em outros poemas já analisados, o percurso transcorrido pelas imagens e pelo sujeito lírico, tampouco temos conhecimento dos recursos utilizados para acalmar ou diminuir o fluxo das águas até chegar à ilha e impedir a perda ou a dissolução das imagens durante o referido percurso.

Sabemos, não obstante, do esforço do sujeito, bem como da suposta aquisição do objeto de valor, por meio do relato do próprio sujeito lírico e de palavras como “luta” e “conquistas”, já no primeiro verso do poema.

Apesar de não ser possível descrevermos os recursos que levaram à calmaria das águas oceânicas, neste poema, esse fato é atualizado pela presença da imagens do lençol aquático, que transmite uma idéia de calmaria. Eis, portanto, uma nova metáfora de permanência.

A solidão do sujeito ocupa lugar de destaque no poema, como seu tema central. No segundo verso, momento em que o sujeito entra em contato com a realidade solitária da ilha, a expressão “fiquei só”, seguida do ponto de exclamação, provoca, já de início, uma tensão no poema e que, aliado à pausa que se cria após a palavra “só” e que se faz necessária durante a escansão do verso, provoca certo estranhamento no leitor e, por conseqüência, uma demora maior na duração das imagens.

A acentuação esdrúxula dos adjetivos “antipático” e “aquático”, nos segundo e terceiro versos, causa semelhante estranheza e exige uma alternância na leitura e promove uma maior duração das imagens, prendendo a atenção do leitor para a solidão do sujeito.

É justamente na primeira quadra que se cria, por parte do eu, um sentimento de insatisfação, de frustração que se estabelece um grande paradoxo no poema. O sujeito revela que, ao alcançar aquilo que desejava conquistar, de fato, nada se conquistou efetivamente. Pelo contrário, na busca de atingir seus objetivos, acaba por perder o que “antes da luta” possuía.

A concentração das consoantes líquidas em “luta”, “ilha”, “lençol”, assim como ocorre em todo o poema, denota, além da própria liquefação, o sentimento de langor. O ato antipático corresponde à própria falta de correspondência entre o sujeito lírico e as imagens do mundo à sua volta, mais precisamente, àquilo que era a razão de sua luta, que almejou conquistar e, no momento em que julgava estar de posse, deu-se conta de que tudo não passava de ilusão, de uma grande perda.

No verso que fecha o primeiro quarteto e revela a solidão com que se depara o sujeito, o que percebemos é uma grande pausa. O travessão que isola as duas partes do quarto verso, em conjunto com a vírgula, não chega a causar uma interrupção abrupta na cadência do poema, mas provoca uma clara diminuição de sua velocidade. Esse fato torna possível uma interpretação que encontra uma tentativa de impedir, já que não há mais nada que o próprio sujeito poético e a ilha deserta, a desintegração do próprio eu e das imagens que lhe restam.

A cor verde, repetida por duas vezes, neste quarto verso, constitui-se, pela sua recorrência e simbologia e, neste poema, se estabelece um importante índice de diminuição do fluir imagético, do tempo do poema. O verde, ressaltam Chevalier e Cheerbrant (2000, p. 939), cor intermediária, que se situa entre o azul e o amarelo, simbologicamente possui um valor mediador, como algo entre o calor e o frio, entre o alto e o baixo, e transmite imprecisão, indefinição e, conseqüentemente, demora.

Analisando a estrofe como um todo, podemos perceber que, no primeiro e no terceiro versos, ocorrem pausas que criam um efeito suspensivo no poema, para que seja possível resgatar o passado e evitar o esvair das imagens.

Ao abrigar pausas internas, nos explica Dias (1979), ao provocar estranhamentos em seu ritmo, pela síncope, o discurso ameniza o seu desfazer-se e faz com que as imagens descansem.

Assim, esses versos funcionam como uma espécie de recurso que, além de introduzir uma pausa, enfatizam a solidão do sujeito e se estabelecem como metáforas de permanência, pois, enquanto ocorre a fluidez nos primeiro e terceiro versos, o segundo e o quarto os retém temporariamente, fazendo com

que as imagens poéticas possam ser contempladas e as sensações, percebidas por mais tempo.

A segunda estrofe, além de reforçar a frustração do sujeito frente a inutilidade de seus esforços para reter as imagens de sua fragmentação, de suas quimeras, suas riquezas, revela, por parte desse sujeito, a perda do que já possuía.

Tendo em conta que o vocábulo “tesouro” possui um caráter polissêmico, podemos recorrer ao contexto para neles encontrarmos os elementos necessários para que descubramos uma acepção justificável. Os termos que expressam as riquezas perdidas, principalmente se considerarmos o grau de poeticidade a que lhes é atribuído, tais como “ouro em teias de luar”, ou “diamante das lendas estelares”, parecem corresponder a riquezas sonhadas pelo sujeito lírico, o qual descobre, ao final de sua busca por tais quimeras, que tudo não passava de ilusão.

O sujeito, ao buscar recursos que lhe dêem a garantia de permanência das imagens de um vazio absoluto, revela a iminência da perda também de sua própria ilusão. Nesse sentido, acreditamos ser plausível uma interpretação em que seja considerada a biografia do autor e que nos remete a uma das mais claras temáticas da poética de Camilo Pessanha; a temática do exílio.

A referida temática não ocupa lugar central neste trabalho, tampouco é nosso objetivo prender-nos à exposição de dados biográficos. Consideramos, entretanto, como afirma Cândido (1972), que há um momento analítico em que se deve reforçar uma concentração na obra como objeto de estudo, mas, acrescenta o próprio crítico, é necessário compreendermos que a imaginação literária encontra na realidade seus pontos de referência. Portanto, além de da necessidade de nos debruçarmos atentamente sobre o texto em si, acrescenta Cândido (1972), torna-se, por vezes, importante, considerarmos questões relativas ao autor e sua participação na sociedade e em seu tempo. Some-se a isso que cremos ser é pertinente a relação que se faz entre a busca constante do sujeito lírico por reter as imagens, sensações que se vão perdendo, desintegrando e o afastamento do poeta de seu torrão natal. Não há como fugir ao fato de que a peculiaridade inerente à obra de Pessanha muito deve ao seu exílio voluntário no oriente. Neste sentido, afirma Franchetti que, em dado momento:

A poesia se define, para Camilo Pessanha, como produto de uma certa disposição de espírito que propicia o exercício de uma atividade imaginativa específica, tendo por condição o contato, real ou imaginário, com o lugar de origem, isto é, com o torrão natal (2001, p. 29).

A memória, para Pessanha, esclarece Spaggiari, (1982, p. 44), nunca é um conforto, mas uma mistura coagulada de dor e de nostalgia e que põe às claras a incompatibilidade entre o desejo e o objeto rel. “A fuga para o passado é um modo de continuar a iludir-se, tanto no plano histórico, como no individual”.

Observamos na segunda estrofe a recorrência de pelo menos outras duas metáforas de permanência no poema. A teia, metáfora de refúgio, moradia, e também aquilo que retém a passagem de outros seres que nela se prendem por ser enxergada como recurso utilizado no intuito de reter as imagens que se esvaem, os tesouros a perder de vista.

Percorremos até este ponto de nosso trabalho, como fora estabelecido na proposta de análise, o curso das águas claras na poesia de Camilo Pessanha, águas essas que, segundo Bachelard, produzem imagens mais fugidias, superficiais e menos duradouras, de difícil materialização que outras formas de água abordadas pelo filósofo francês. Tentamos demonstrar, durante essas leituras, o modo como Camilo Pessanha trabalha a referida matéria aquática, lançando mão de diversos expedientes na tentativa de fixar, na forma estética, a realidade fugaz e de alcançar a permanência das imagens que se esvaem diante de seu olhar. Há, no entanto, para podermos estabelecer essa espécie de metapoética da água em Camilo Pessanha, a necessidade de estudarmos a matéria aquática em sua amplitude, considerando as diferentes formas como ela se apresenta, exigindo da parte do poeta um trabalho específico.

No segundo capítulo do seu ensaio *A água e os sonhos*, Bachelard nos fala a respeito de uma água que vem a sofrer uma espécie de perda de velocidade e cujas imagens decorrentes dessa substância aquática tendem a adensar-se, aprofundar-se. Como mencionamos no capítulo teórico deste trabalho, as matérias em que se instrui a imaginação material ligam-se a

ambivalências mais profundas e duradouras do que as relacionadas às águas claras. Bachelard, para tratar dessa forma de água, busca amparar-se na poética de Edgard Allan Poe, na qual, afirma encontrar o que designa como “unidade de imaginação”, unidade expressiva e que agrega imagens substanciais à obra do poeta. Bachelard refere-se à água na poética de Poe como uma matéria parada, pesada, uma água especial, mais profunda e assonorentada que todas as águas. Segundo o autor:

Toda água primitivamente clara é uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sofrimento. Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. (...) É, enfim, um elemento que recebe a morte em sua intimidade. (Bachelard, 2002, p.49).

Dessa forma de água, dessa matéria fundamental, e de sua relação com o sujeito que com ela interage, resultam imagens peculiares e que possuem uma forma muito específica. Poe encontrou na substância aquática, como percebe Bachelard, a matéria ideal para seu projeto estético, caracterizado por uma extrema densidade poética.

Podemos constatar semelhante adensamento na *Clepsidra* de Camilo Pessanha, obra marcada pela recorrência de imagens aquáticas, imagens fluidas, que escorrem pelos versos e que tendem, em dados momentos, a sofrer, a exemplo do que descreve Bachelard acerca da poesia de Edard Allan Poe, uma diminuição de seu fluxo, uma estagnação, um adensamento, que produz imagens profundas, densas, substanciais.

Buscaremos, no capítulo seguinte, tomando como ponto de partida a referida ótica bachelardiana, analisar os instantes na poesia de Pessanha em que ocorrem as imagens decorrentes dessa forma aquática mais densa, descrever como essa substância específica vem a materializar-se em seu discurso aquoso; e de que modo o poeta português se utiliza de tal substância enquanto correlato de seus sentimentos estéticos, enquanto matéria poética essencial para o adensamento poético, para a permanência das imagens, e para a consumação de seu projeto estético se imprime a busca pela fixação do instante.

3.2 A água morrente

Fonógrafo

Vai declamando um cômico defunto.
 Uma platéia ri, perdidamente,
 Do bom jarreta... E há um odor no ambiente
 A cripta e a pó, ___ Do anacrônico assunto.

Muda o registro, eis uma barcarola:
 Lírios, lírios, águas do rio, a lua.
 Ante o Seu corpo o sonho meu flutua
 Sobre um paul, ___ extática corola.

Muda outra vez: gorjeios, estribilhos
 D'um clarim de ouro ___ o cheiro de junquinhos,
 Vivido e agro! ___ tocando a alvorada...

Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas
 Quebrou-se agora orvalhada e velada.
 Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas! (Pessanha, 1994, p. 114)

No poema em questão, a exemplo do ocorrido no poema anteriormente analisado, manifesta-se o desejo do sujeito por conter o escoamento das imagens, sua dissolução, na tentativa de que elas permaneçam estáveis. É-nos apresentado, sob um tom irônico, um poeta, cômico, posto que ultrapassado, e que, devido ao anacronismo de sua recitação, causa risos à platéia. Iniciemos nossa análise atentando para essa questão; a do fazer poético, questão esta para a qual Pessanha é voltado em todo o seu projeto estético. Por meio da imagem do poeta defunto, Camilo Pessanha tece uma sensível crítica à poética declamatória, retórica, que antecede a tendência moderna que alicerça a arte poética de finais do século XIX, em que figuraria destacadamente o Simbolismo. Tal feição crítica da poesia é característica do gosto moderno para o qual a poesia deve debruçar-se sobre o próprio fazer poético.

Podemos perceber ao menos dois momentos no poema, marcados pela mudança de registro, que altera não somente a modulação do discurso, bem como a temática do poema como um todo. No primeiro momento, notamos que o foco se dá sobre a crítica a uma poética superada, cujo discurso altera o ambiente exalando um odor crítico, tamanho o seu anticronismo.

. E há um odor no ambiente
A cripta e a pó, ___ Do anacrônico assunto.

Com respeito ao ambiente, ao clima que paira sobre o poema, aos odores “a cripta e a pó”, podemos ter, a princípio, a idéia de uma platéia também composta por cadáveres, interpretação que é rejeitada pelos risos que o poeta cômico, defunto, desperta. A platéia corresponderia, sob tal perspectiva, ao olhar de estranhamento, de rejeição, ao olhar moderno diante de uma poética que não caberia mais naquele momento, uma poética fora de seu tempo.

Um segundo momento se inicia a partir da mudança de registro, na segunda estrofe, em que a ênfase é dada já à poesia simbolista, moderna, e como correlato para essa temática Pessanha se utiliza de uma musicalidade sugestiva, tão cara para ele, bem como para os simbolistas, de um modo geral. Na segunda estrofe, com a mudança de registro, as imagens tendem, nos primeiros dois versos, a tornarem-se mais vivas, claras, fluidas, reforçadas pela alteração dos timbres nos referidos versos, contrastando com a obscuridade e com o clima tétrico que paira sobre a primeira estrofe, na qual se manifesta, por parte do poeta, a negação à poesia declamatória.

Muda o registro, eis uma barcarola:
Lírios, lírios, águas do rio, a lua.

A imagem da barcarola que se introduz já no primeiro verso desta estrofe remete à questão poética tratada neste poema, pois, mesmo se tratando de uma peça musical de andamento moderado, o ritmo da barcarola visa a sugerir o balançar de uma barca sobre as águas. Tal referência utilizada por Pessanha faz correspondência com o intento simbolista de alcançar, a poesia, o mais alto grau de sugestão, intento este que se materializa no

discurso de Camilo Pessanha, como podemos perceber através da leitura deste poema.

Imagens sinestésicas alternam-se a fim de evocar, ao lançar mão de notações de cores, de sons, de sabor, impressões, estados de alma:

*Muda outra vez: gorjeios, estribilhos
D'um clarim de ouro ___ o cheiro de junquilhos,
Vivido e agro! ___ tocando a alvorada...*

As imagens, aparentemente desconexas, ligam-se através de um fio temático, que subsiste justamente através das oposições semânticas entre o desejo de renovação artística, de se produzir um poema em que se possa fixar o momentâneo e a forma poética anterior, incapaz de fornecer ao poeta subsídios para a concretização de seu projeto. A cada mudança de *registro*, um conjunto de imagens se instaura, busca-se a sua permanência, mas acabam por ser sucedidos, até que se desfaçam.

Uma ambivalência percorre o poema, no tocante ao fato de o texto referir-se a elementos relativos à música para tratar da questão da poesia. O próprio título do poema, etimologicamente, refere-se à manifestação sonora da escrita, ao instrumento que, originalmente, tem a função de reproduzir os sons da voz humana, sua pronúncia. A musicalidade, acrescenta-se, vai mais além, e converte-se, aqui, em discurso, em forma expressiva.

O discurso no poema manifesta a visão desarticulada do real, por parte do sujeito, que percebe o mundo como formas efêmeras, fragmentadas, como imagens que não se podem fixar e, para tanto, o poeta busca os correlatos que representem tal visão fluida e estilhaçada.

Já na estrofe de abertura, o enjambement quebra a continuidade do andamento do poema, deixando em suspenso o sentido, que só se completa no verso excedente, criando certa irregularidade e gerando um estranhamento. Tal recurso, paradoxalmente, acaba por aumentar a fluidez dos versos. A predominância das nasais, na primeira estrofe, como fora analisado por Lemos (1956, p. 71), reforça a “impressão de arrastar, de lentidão”, material adequado para a situação que envolve o ambiente cadavérico do início do poema. Pessanha encontra, para os equivalentes verbais para expressar, objetivamente, seus sentimentos estéticos. Some-se isto o uso do gerúndio na

abertura do primeiro verso, que fornece a idéia de continuidade e ressalta a impressão de fastio por parte da platéia que assiste ao poeta que declama.

Vai declamando *um* cômico defunto
 Uma platéia ri, perdidamente,
 Do *bom* jarreta. E há *um* odor no ambiente
 A cripta e a pó, ___ Do anacrônico assunto.

A partir do terceiro verso, no entanto, a água, mais uma vez, surge como o correlativo objetivo da poética de Pessanha. Desta vez, não mais as águas claras do rio, o as águas do lago, mas a água estagnada e dormente do pântano. Há uma tendência ao entorpecimento da matéria aquática. A presença do travessão corrobora com a estagnação, promovendo uma espécie de coágulo no corpo do texto. A água silenciosa, matéria melancólica, atua como signo da morte. “As águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes” (Bachelard, 2001, p. 67).

Ante o seu corpo o sonho meu flutua
 Sobre um paul, ___ extática corola.

Neste poema, a exemplo do que ocorre com o soneto “*Imagens que passaes...*”, podemos constatar em outros textos do autor, a imagem incompleta, imprecisa sobre as águas. A “extática corola”, embora não possamos afirmar como precisão, parece-nos evocar a imagem do corpo feminino fragmentado. Tal imagem da “corola”, no entanto, configura-se como metáfora do sonho que flutua sobre as águas do pântano, como correlativo do estado de alma do sujeito, transmitindo-nos, ao mesmo tempo, uma impressão de nostalgia e melancolia diante de uma realidade inapreensível. Tal representação parcial, fragmentada do corpo feminino nas águas pudemos perceber no soneto “Paisagens de inverno II” em que os fragmentos em decomposição, “cabelos” e “olhos a cismar” servem de impulso à imaginação e evocam toda a melancolia que envolve o ambiente e o sujeito poético.

Ficai, cabelos dela, flutuando,
 E, debaixo das águas fugidias,
 Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias? (Pessanha, 1994, p.112)

Pessanha alcança, por meio da substância aquática, a objetivação, a materialização de estados interiores. Devemos considerar, no entanto que tais considerações consistem em uma leitura que acreditamos ser possível, não obstante saibamos, como bem explica Lemos que não nos convém atribuir um caráter estável a tais imagens, “dar-lhes uma chave que valessem para todos os poemas onde tais visões se esboçam”, pois em Pessanha “são raros os símbolos fixos” (1956, p. 142).

Ao tecido metafórico soma-se a matéria fônica, que se vê distribuída ao longo do poema, de modo a simular os sulcos ou faixas de gravação de um disco, ou seja, na tentativa de estimular a percepção das sensações por meio da audição, produzindo imagens análogas e buscando a estabilidade das imagens pela música:

O sábio cuidado com que elabora a estrutura fonológica e rítmica dos seus versos é de fato tal que nos convidam a todo momento a uma análise baseada nos significantes parciais e orientada em direção ao significado. (Reckert, 1993, p. 89).

Sob o ponto de vista formal, destacam-se importantes recursos de permanência utilizados pelo poeta. As pausas, ocasionadas pela pontuação, que ocorrem em vários momentos do poema correspondem ao desejo de fixação do sujeito lírico.

Versos como “Lírios, lírios, águas do rio, a lua.”, “Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!” correspondem-se paralelamente, provocando uma perda de velocidade, retardando o fluir imagético. Trata-se, como nos explica Guimarães (1982, p. 30), “de uma linguagem elíptica, muitas vezes marcada pela omissão dos termos verbais” e que atribui um valor plástico ao poema. Acrescente-se que tal é a substancialidade de sua poética que os elementos como “lírios, águas do rio, violetas”, correlativamente, possibilitam ao poeta alcançar, a partir da superfície verbal do poema, a emoção estética pretendida.

As vírgulas, presentes em todo o corpo do poema “*Fonógrafo*”, correspondem a esta tentativa de retardar o fluir das imagens. Do mesmo modo, os travessões nos versos finais das três primeiras estrofes: “a cripta e a

pó ___ do anacrônico assunto”, “Sobre um paul ___ extática corola”, “Vívido e agro! ___ tocando a alvorada” determinam alterações rítmicas no poema e produzem uma síncope que causa estranhamento e, deste modo, além de quebrar a monotonia causada por um andamento linear, gera uma demora maior na percepção das imagens. As reticências presentes no verso que fecha o primeiro terceto “Vívido e agro! ___ tocando a alvorada...” provoca um efeito de suspensão, preparando o último terceto. Há, no entanto, um aspecto de ambigüidade no uso das reticências que, se de certo modo, acaba por provocar uma certa demora ao termino do verso, por outro lado, parecem fazer escorrer a matéria que compõe o verso, esvaziando-o, a ponto de a estrofe seguinte iniciar-se com a cessação das imagens do primeiro terceto.

Instaura-se, novamente, no soneto, o silêncio, que, se do ponto de vista simbólico, a exemplo do que vimos no poema “Depois da luta...”, corresponde à solidão, à frustração e à angústia do sujeito diante de uma realidade inconsistente, neste caso, nos sugere outra interpretação. Seguindo o fio analítico com que demos início à nossa leitura, e que compreende o poema em questão como uma afirmação do gosto simbolista, moderno, em detrimento de uma poesia já carcomida pelos anos, podemos compreender o silêncio como uma negação do discurso eloqüente, retórico, para dar lugar a uma poesia evocativa, sugestiva. No momento em que cessam os sons, semelhante ao que ocorre em outros pontos do poema, surge a imagem sinestésica, ambígua, do “eflúvio de violetas”, como se não se tratassem de flores, mas das pequenas e antigas violas que, já agora, não entoam sons, mas exalam um odor que alcança as mais sutis correspondências.

No quarto verso do segundo quarteto, por exemplo, o travessão cria uma longa pausa entre “paul” e “estática corola” e, desse modo, estabelece uma suspensão temporal que exerce ao menos três funções: preparar as imagens para que elas possam ser percebidas pelo sujeito, oferecer um momento de descanso ou manutenção das imagens para que estas possam recuperar-se do esfacelamento e provocar uma tensão que corresponde a uma parada em dado momento do texto. De qualquer modo, ambos correspondem à tentativa de permanência das imagens. Ainda nesta estrofe, destaca-se a recorrência das vogais fechadas “o” e “u”, reforçando a imagem do pântano escuro. No terceiro

verso, o trecho “o sonho meu flutua” ressalta o caráter ilusório das imagens, vívidas, não obstante, devido à capacidade evocativa dos versos.

Tais imagens nos remetem à “Arte poética”, de Verlaine, por expressar a preferência pelos meios tons, pela imprecisão, mas, sobretudo, pela exploração do extrato fônico; “a canção cinzenta”:

A Música antes de tudo,
E para isso prefere o Impar
Mais vago e mais solúvel no ar,
Sem nada nele que pese ou que pouse (Apud
GOMES, 1984 p. 19)

Neste poema, através da música, talvez a mais abstrata das artes, Pessanha pretende alcançar, em sua arte, a expressão inefável de estados de alma, a exemplo da poética de Paul Verlaine, na qual, segundo Gomes:

A palavra (...) torna-se um objeto sonoro, que se instala no discurso, criando a ilusão da musicalidade. A receita verlainiana, ao cabo, concebe o Simbolismo em sua vertente mais pura, quando a emoção busca captar instantes privilegiados, que correspondem metaforicamente à sensação *in natura*, através do artifício da palavra quase que totalmente reduzida à camada sonora (1984, p. 62).

A busca por um discurso impreciso, para que a poesia se torne a “coisa voejante”, e que é alcançada neste poema simbolista, evocativo ao extremo, revela-se ainda pelas imagens imprecisas como a da indefinição entre sol e lua. Na última estrofe, o poeta lança mão das consoantes líquidas em “escolher”, “palavras”, “algum”, das aliterações, principalmente ocorrida por meio das sibilantes que, vibrando entre si, ressoam e aumentam a possibilidade de permanência das imagens.

Tais imagens, diferente do que costumam apresentar as primaveris, não garantem o triunfo da vida sobre a morte. Paira um clima de indefinição reforçado pelos termos “primavera”, “manhã”, “eflúvio de violetas”, que compõe esta última estrofe, e que devem ser lidos isoladamente, gerando mais demora, e este se configura como um último recurso de permanência das imagens no poema.

Para uma imaginação materializante, criadora, a imagem de um defunto que declama para uma platéia que dele se ri, para a qual o conteúdo da declamação cheira mal, tamanho anacronismo que a caracteriza, evoca a imagem do ser nostálgico. Esse conjunto de eventos, a exemplo do que nos fala Eliot (1967) acerca do correlativo objetivo, possibilitam a correspondência entre as imagens e um efeito de nostalgia e que nos evoca, indiretamente, mais uma vez, a busca por conter a passagem inexorável do tempo, mais precisamente a não aceitação da passagem ininterrupta do tempo que escorre sob o olhar do sujeito poético.

Mais sólida, porém, é a leitura crítica da qual resulta a imagem do defunto enquanto poeta representativo de um tempo passado, que declama uma poesia para qual já não há mais espaço, mas que insiste em fazê-lo. De qualquer forma, temos um sujeito niilista, consciente da inutilidade de todos seus esforços diante da força progressiva do tempo, que vê no defunto e em seu discurso anacrônico uma negação ao transcorrer temporal, que se configura como uma tentativa vã. Ao defunto cômico poeta resta aceitar a sua condição de morto. A morte, sob esta nova perspectiva, pode representar o fim da angústia causada pela vontade de viver que, segundo Franchetti (2001: 130), é caracterizada pela “contínua decepção em que se transformam seguidamente as imagens fomentadas pelo desejo”. A morte fornece descanso.

Outro poema em que figura a imagem da morte e em que o poeta lança mão de uma série de meios peculiares para tentar promover o adensamento, a fixação das imagens em fuga e no qual a água ressurge como correlativo objetivo na poética de Camilo Pessanha é o primeiro soneto *Vênus I*.

Torna-se importante, antes de iniciarmos nossa leitura deste soneto, a priori, justificar estar ele disposto no corpo de nosso trabalho posteriormente a análise do poema *Vênus II* que, usualmente, poderia ser analisado após o primeiro soneto, levando em conta uma relação de continuidade entre ambos. Não obstante, como fora mencionado no estado de questão deste trabalho, optamos por percorrer um curso das águas em que a matéria aquática, no decorrer de nossas leituras, fosse adquirindo profundidade e densidade. Cremos ser o caso da relação entre os dois poemas.

Consideramos a importância, para nossa análise, de qualquer modo, a relação conjunta entre os dois poemas e deveremos, sempre que

considerarmos como sendo pertinente, nos remeter ao soneto anterior ou a outros poemas que possam contribuir com nossas leituras, entendendo ser o referido díptico, a evolução gradativa do processo de decomposição, de degradação da imagem corpórea da deusa em questão. Deste modo, seriam, os pedacinhos de ossos presentes no segundo soneto os resultados do referido processo de decomposição. O corpo que, no primeiro soneto decompõem-se sob a força das ondas, no segundo poema do díptico repousa nas profundezas das águas, mantendo, assim, em sua “distância impossível” em relação ao sujeito, irrealizável a reconstrução da figura. Devemos, no entanto considerar, como observa Anna Klobucka, que “tal leitura deve ser precedida pelo reconhecimento do caráter autônomo dos seus elementos, susceptíveis de análise independente” (1988, p. 40).

Vênus

À flor da vaga, o seu cabelo verde,
Que o torvelinho enreda ou desenreda...
O cheiro a carne que nos embebeda!
Em que desvios a razão se perde!

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,
Que a onda, crassa, num balanço alaga
E reflui (um olfato que se embriaga)
Como em um sorvo, murmura de gozo

O seu esboço, na marinha turva...
De pé flutua, levemente curva;
Ficam-lhe os pés atrás, como voando...

E as ondas lutam, como feras muge,
A lia em que a desfazem disputando,
E arrastando-a na areia co’a salsugem.

Neste soneto, deparamo-nos com a morte, mais uma vez, representada pela imagem do corpo feminino. Vemos também, como observa Franchetti (2001), através da figura feminina, a própria materialização do desejo. No presente texto, já a partir do título, deixa-se revelar uma relação antitética entre a imagem da deusa Vênus, símbolo de beleza e desejo, além da imortalidade, e a imagem repulsiva do corpo feminino em decomposição.

A deusa nascida nas águas surge, aqui, morta, no berço das águas, imagem que reforça a antítese poética. Não obstante a sua aparência repugnante parece-nos, em dado instante, apelar para os sentidos, canal de ligação do sujeito poético com o mundo, buscando, desse modo, seduzir o sujeito, que em “desvios” acaba por perder a razão. O poema, em determinado momento carrega-se de erotismo ao ser, o ventre da Vênus, após um movimento contínuo e incessante das ondas alagado, culminando tal contato numa espécie de êxtase. Acrescentamos, ainda com respeito ao caráter ambíguo do poema que, no terceiro verso da segunda estrofe, observa Spaggiari, (1982) algum elemento está em falta, pois, segundo a autora, é possível confundir que, por fim, quem ou o que reflui.

Examinando os versos com atenção, podemos constatar serem as ondas que refluem. Consideramos possível a hipótese de que, tal ambigüidade advém desta construção poética que busca a indefinição e a capacidade sugestiva inerente ao trabalho estético do poeta. Espécie de imagem sinestésica a do “olfato que se embriaga”, pode corresponder ao próprio movimento da onda que alaga o ventre e retorna, sorvendo o odor por ele exalado.

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,
Que a onda, crassa, num balanço alaga
E reflui (um olfato que se embriaga) sinestesia
Como em um sorvo, murmura de gozo

.

A imagem é revestida de ambigüidade, já que o odor cadavérico, estranhamente, parece causar uma espécie de prazer ao sujeito.

. O cheiro a carne que nos embebeda!
Em que desvios a razão se perde!

O desenho do poema é falto de precisão, assim como toda a cena ocorre indeterminada, pois o poeta busca atingir um efeito de imprecisão, por meio da palavra poética, transmitir a representação de um estado de alma desinquieto, que não consegue apreender a realidade e, para tanto, Pessanha lança mão da linguagem fluida, do verbo da água.

Mais uma vez, a água, na poética de Camilo Pessanha, como nos assinala Laranjeira (1984, p. 39) “reveste de valor clepsídrico” a poética e evoca o fluir do tempo desvelando para o sujeito instabilidade do real e o caráter efêmero, transitório das coisas. Sobretudo, podemos perceber, através do embate entre o corpo em decomposição e as ondas crassas, a representação da fragilidade, da morte de tudo que é belo, mais precisamente, sendo a deusa um símbolo de beleza desejada, a imagem representa a consciência da inutilidade de todos os esforços, de todos os desejos.

O tecido metafórico, expressivo, que aproxima oposições como a da imagem da deusa vulnerável à morte, evoca uma condição universal humana. O tempo, a exemplo dos demais poemas analisados neste trabalho, é metaforizado pelo fluir incessante das águas. Tanto o mar, como sua movimentação na forma de ondas, instauram-se como metáforas (símbolos) da morte. “Imagem da desilusão”, como a concebe Lemos (124), como se os sonhos se revelassem impossíveis, a morte do sonho, a aniquilação dos desejos e de qualquer forma de transcendência e tal malogro é o que se instaura enquanto realidade.

Há predominância do tempo presente, que entendemos corresponder a uma espécie de resistência à temporalidade na poética de Camilo Pessanha. Em conjunto ao gerúndio, este tempo converte-se num tempo contínuo, que se difere do cronológico, um tempo que controla e impele tudo o que existe; um fluir cósmico incessante.

Que o torvelinho *enreda* ou *desenreda*...
O cheiro a carne que nos *embebeda*!
Em que desvios a razão se *perde*!

(...)

Que a onda, crassa, num balanço *alaga*

E *reflui* (um olfato que se *embriaga*)

(...)

De pé *flutua*, levemente curva;

Ficam-lhe os pés atrás, como *voando*...

(...)

E as ondas lutam, como feras *mugem*,

A lia em que a desfazem *disputando*,

E *arrastando*-a na areia co'a salsugem.

Deparamo-nos, ainda no que toca as categorias do entendimento, com um espaço reduzido, fragmentado, sendo que todas as referências espaciais, relacionadas a imagens aquáticas, aparecem indeterminadas e a putrefação e degradação acabam por atingir a estrutura do verso, a forma expressiva do soneto. A redução espacial, processo recorrente na poesia de Pessanha, assume caráter simbólico, de indefinição da realidade que cerca o sujeito: “À flor da vaga”, “o torvelinho”, “a onda”, “marinha turva”, “areia”, “salsugem”.

Ainda no âmbito formal, a averbalidade, como ocorre no início dos dois primeiros quartetos, faz surgir imagens sucessivas, visões alucinadas, que eclodem e se demoram, possibilitando ao sujeito a percepção das mesmas.

À flor da vaga, o seu cabelo verde,

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,

Os dois primeiros versos constroem a imagem metonímica feminina da deusa. O primeiro a evoca, em partes, abrindo mão da forma verbal, por meio de um processo elíptico, que como assinala Mattar (1996, p. 112) visa a “desconstrução do entendimento”, para que se atinja um efeito sugestivo. As frases deixam de ser averbais no momento em que se quer dar mais movimentação à imagem das ondas que revolvem o vulto da morta, reforçando, assim o caráter transitório das imagens e o fluir incessante que fundamenta a poesia de Pessanha.

O recorrente apelo para os sentidos, característica que percorre toda a poética em questão, ocorre em diversos momentos no poema analisado. Sons cores, odores, numa relação sinestésica sugerem, evocam estados de espírito, de consciência.

À flor da vaga, o seu cabelo verde,

O cheiro a carne que nos embebedal

E reflui (um olfato que se embriaga)

Como em um sorvo, murmura de gozo

Ainda no que toca a feição impressionista, pitoresca deste poema, observamos que a forma como as imagens, sobretudo a da deusa, evocada por partes, imaginada, até que ao final do soneto materialize-se um esboço, assemelha-se ao processo de criação de um pintor, que vai acrescentando, aos poucos, as cores, os detalhes, enfim, os elementos que compõem a cena: “o seu cabelo verde”, “Pútrido o ventre, azul e aglutinoso”, “O seu esboço, na marinha turva”, “levemente curva”.

Na segunda estrofe, momento em que a imagem da morta, antes à flor da água, é alagada pelas ondas, as imagens aprofundam-se, adensam-se, os sons tornam-se mais nasais. Os timbres vocálicos velados reforçam esse ambiente denso que parece escurecer.

Importa-nos registrar que, em nossa hipótese interpretativa, ao apontarmos, em diversos momentos, neste trabalho, a relação entre o extrato fônico e o sentido expressivo nos poemas, não tentamos, em momento algum, afirmar como exata a correspondência entre som e significado, mas sim, entendemos que, sendo a musicalidade uma marca indiscutível desta poética torna, torna-se indispensável, para a compreensão do trabalho estético do poeta, investigar o uso freqüente de sons específicos, associados a outros expedientes, em instantes pontuais nos poemas, nos momentos em que se quer produzir ou evocar determinadas imagens.

Os novos elementos que, aos poucos, vão surgindo, tais como “cabelo verde”, “aglutinoso”, “marinha turva”, “lia”, “salsugem”, acrescentam-se à matéria aquática e corroboram com o adensamento das imagens e como fora observado nas análises anteriores, acreditamos consistir em recursos de permanência que visam diminuir o fluxo das águas e permitir ao sujeito um maior tempo de percepção das imagens.

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,
Que a onda, crassa, num balanço alaga

O que podemos presenciar neste poema não consiste numa tentativa de representação ou de fixação de uma impressão, de um sentimento ou de uma emoção proveniente da interação entre o sujeito e o mundo, mas uma percepção ou, melhor dizendo, o sujeito busca fixar aquilo que lhe permite a percepção das coisas, elementos como a luz e a água que, interagindo, permitem-lhe a percepção. O corpo, ao fundir-se à água, coloca matéria aquática numa condição de elemento de ligação entre o sujeito poético e o mundo e lhe dá a consciência de sua fragilidade, de um ser em constante degradação, em decomposição.

Novamente, podemos constatar, uma tentativa de fixação, de materialização do momento perceptivo na forma da palavra poética. Tem-se deste modo uma correspondência entre a decomposição da imagem do corpo feminino e a composição do texto poético em questão.

A alternância entre a ausência e a presença das formas verbais nos versos que, ora concentram-se na exposição metonímica da morte, ora enfatizam a movimentação e a violência com que as ondas atingem o cadáver, mimeticamente, reproduz, na forma poética, todo o dinamismo e a movimentação das imagens, do ponto de vista semântico. O uso dos gerúndios, sobretudo os que se concentram no segundo terceto, por exemplo, reforçam a idéia de implacabilidade e da força temporal sobre a frágil matéria humana, orgânica, expressão para a qual o poeta encontra como correlativo, como material poético a substância aquática.

E as ondas lutam, como feras muge,
A lia em que a desfazem disputando,

E *arrastando-a* na areia co'a salsugem.

O poema, para Pessanha, deve ser o próprio fluir, não apenas a sua representação. As imagens, que devem seguir as ondas, o fluxo das águas, constituem-se como uma espécie de extensão da visão do poeta, de uma visão fragmentada das coisas, e que se reflete nas águas. Gostaríamos de perfazer nossas leituras sobre a poética da água em Camilo Pessanha dirigindo nosso olhar a um poema que, ao nosso ver, completa esse ciclo das águas na obra do poeta.

O poema que iremos analisar recebeu o título de *Água morrente*, título este atribuído ao poema por João de Castro Osório, na edição da *Clepsidra* de 1969. Optamos por não utilizá-lo, posto que não tenha sido inscrito por opção ou conhecimento do autor, este poema recorre, novamente, à água enquanto correlato de um sentimento de mundo, sentimento estético, bem como a recorrência à substância aquática para representar o esvair do ser diante do transcorrer temporal. Temos, no entanto, desta vez, o contato com uma nova forma de água, uma água que não mais escorre horizontalmente como as águas do rio, nem tampouco como as águas oceânicas, mas uma água que cai, constantemente, como a chuva, uma água que morre a cada instante. Novamente, as imagens cristalizam-se em seus versos, assumindo a forma expressiva, criando uma estrutura específica, sendo que a própria disposição das estrofes, a forma do poema mimetiza a queda da água dos telhados.

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,
Cahir, quase morrer...

Meus olhos apagados,
E cansados de ver.

Meus olhos, afogai-vos
Na vã tristeza ambiente.
Cai e derramai-vos
Como a água morrente.

Evidencia-se uma clara aproximação entre o poema em questão e a escrita de Paul Verlaine, Influência inegável devido à própria ocorrência da epígrafe do poeta francês. Tal aproximação reside, sobretudo, no que toca a musicalidade e o profundo senso de ritmo que caracterizam as referidas obras. Uma capacidade rítmica que não se limita ao nível formal, mas como concebe Candido:

O ritmo é algo visceral em relação à sensibilidade do homem, e não um mero recurso técnico. Ele espelha toda a inquietação, as alterações do espírito e da sensibilidade, a concepção do mundo, sofrendo influências das transformações da arte e do pensamento. (CANDIDO, 2004, p. 88).

Neste cenário em que choram os telhados, e em que se produz um ambiente embebido de melancolia, o fluir do elemento aquático leva, outra vez, à morte, a aniquilação.

O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente (...) a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal (...) o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 2002, p. 07).

O processo de significação do poema parece-nos partir do surgimento ou, melhor dizendo, da criação de um determinado motivo, de um elemento, no caso, por exemplo, a palavra “olhos” que evoca, por meio de uma espécie de reflexo anímico, os demais elementos ligados à morte por todo o poema.

Esse motivo, esse elemento base a partir do qual se encadeiam os demais, atribui certa harmonia ao poema, como uma espécie de fenômeno acústico, que vibra e ecoa pelos versos como se ditasse o “tom” do poema, para que o sujeito tenha a possibilidade de desfrutar das imagens. Toda essa estrutura acaba instaurando-se como metáfora de permanência no poema. O cair da chuva surge enquanto manifestação de um estado de alma, que também se manifesta no campo sonoro, musical, com as repetições, reiteração de palavras, de versos.

Ao verbo *cair* corresponde à expressão da morte e os olhos encontram-se já apagados, cansados de ver, pois não se quer mais ver. Manifesta-se a consciência da impossibilidade dos esforços diante da dissolução da matéria. O olhar melancólico, lânguido, contamina todo o ambiente.

Meus olhos apagados,
Vede a água cair.
Das beiras dos telhados,
Cair, sempre cair.

(...)

Meus olhos apagados,
E cansados de ver.

Tempo e espaço são novamente reduzidos, fragmentados, a exemplo do que observando no poema *Vênus*. Percebemos a predominância do tempo presente, que acaba por gerar um efeito de atemporalidade, de uma água que está sempre a cair. É mínima a referência ao espaço, que se limita à imagem do telhado. Podemos ainda entender tal processo de redução do espaço como um desejo de fixação, de aprisionamento da imagem. Ocorre, neste sentido, um embate entre as formas em que o tempo se percebe nesta obra. Gastón Bachelard observara, em seus estudos, tais formas temporais na poesia e tais considerações parecem-nos bastante relevantes para o tratamento da questão do tempo na poética de Pessanha:

Em todo poema verdadeiro, podem-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de vertical, para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente

com a água do rio, com o vento que passa. (BACHELARD, 2007, p. 100)

É do embate entre o tempo simultâneo, instantâneo da imagem e o tempo fluido do discurso que se erige a ambivalência do discurso poético e o seu dinamismo. Para tanto, o poeta lança mão da concentração ou reiteração, da recorrência de imagens no corpo do texto que tendem a alterar o andamento do poema e assim retardar momentaneamente o fluir temporal. Desse modo, busca-se uma maior permanência das imagens para que se possa garantir a percepção das mesmas por parte do sujeito, processo que se dá também pela repetição de determinados termos. Muitas vezes, esse paralelismo é interceptado por outros elementos, retardando o fluir das imagens. Sendo assim, visa o poeta atribuir ao poema uma temporalidade própria, por meio da qual, metaforicamente, poderia garantir a permanência das imagens. Outras vezes, retarda-se a nomeação do objeto para que se possa evocar, aos poucos, seus reflexos, seus ecos, visando apreender o objeto no momento de sua eclosão, no tempo primeiro, instantâneo cristaliza-lo no primeiro momento. Cremos, portanto, que o que busca o sujeito é fixar as impressões que transmite o objeto e não o objeto em si.

Com relação ao espaço, bem como ao tempo, há uma procura por romper com a linearidade do poema, por meio de uma composição vertical, como a chuva que cai. As recorrências e retornos corroboram com essa verticalidade para que assim se possa aprofundar no momento de percepção da imagem.

A fragmentação manifesta-se no poema, sobretudo por meio de imagens metonímicas, aqui representadas nas figuras dos “olhos”, dos “telhados”, que parecem ser a exteriorização do olhar de um sujeito que não consegue apreender as imagens e que vê, deste modo, a realidade, assim como a si próprio, como fragmentos, como estilhaços. Um sujeito para o qual o mundo só existe enquanto percepção, sendo, portanto, condição fundamental para a existência deste sujeito, mas que acaba por constatar que não há possibilidade de unidade com o objeto percebido.

Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, por que não vos fixais?

Que passais como água cristalina
 Por ma fonte para nunca mais!...

(...)

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
 ___ O espelho inútil, meus olhos pagãos!
 Aridez de sucessivos desertos...(Pessanha,1994,p. 112)

As imagens que passam pela retina, mas não se fixam são as mesmas imagens que escorrem pelos telhados, que se derramam diante dos olhos, transformando-os em desertos áridos. Os olhos, representação de um sujeito que é somente enquanto percepção desprovidos desta, da fixação das coisas, a exemplo do que podemos perceber noutro poema por nós analisado no presente trabalho, tornam-se “olhos apagados” e “desertos”, este “olhar pagão” posto que as águas estarão sempre a cair, e com elas as imagens, que não se deixam fixar.

O tempo, aqui, escorre infinitamente e o sujeito, já despojado de qualquer esforço, diante da percepção de tal condição entrega-se a esse esvair, que lhe tira inclusive qualquer forma de consciência. A morte surge como alento, como o fim da dor, Diante da impossibilidade de realização dos anseios, a morte poderia servir de alento, o fim do sofrimento proveniente de tal desejo.

Pensamos que o poema em questão completa o conjunto aqui por nós estudado, compondo este ciclo das águas na poética de Pessanha e que corresponde a uma espécie de síntese da poética da água na obra do poeta português. As águas vistas pelo olhar cansado do sujeito, sempre a cair, como que em um movimento circular ininterrupto e infinito atribui valor clepsídrico ao poema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de nossa apreciação, em que voltarmos nosso olhar para a direção da poética de Camilo Pessanha e examinamos a notável recorrência de imagens aquáticas características de seus textos poéticos, optamos por reunir uma série de poemas em que determinadas formas de água aparecem de modo peculiar em sua poesia, na forma de imagens. Tais imagens nos aparecem em constante fluir, movimentação, em fuga, e refletem uma faceta da realidade, fragmentada, e que corresponde, segundo a perspectiva de nosso trabalho, como já mencionamos em nossos referenciais teóricos, ao fato de que:

A imobilidade das coisas que nos cercam, talvez lhes seja imposta pela nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas (PROUST, apud GONÇALVES, 1997, p. 2).

O sujeito na poesia de Pessanha, não obstante, mostra-se consciente de tal mobilidade, do caráter transitório da realidade, a qual se vê impedido de apreender. Desse desacordo entre a realidade e as aspirações do sujeito advém uma espécie de crise refletida em sua poesia e que resulta na busca pela fixação das imagens, pela criação de instantes dentro da poesia em que ocorrem suspensões que permitissem ao sujeito a ampliação do poder de percepção, o desfrute ou a ilusão de desfrute desses momentos perceptivos.

Propomos, como fora exposto na introdução deste trabalho, rastrear o curso das águas na poética de Pessanha, de modo que partíssemos das águas claras, águas correntes, passando pelos lagos, pelos oceanos, de viando demonstrar, no decorrer desse percurso, um provável propósito que justificasse a referida recorrência das imagens da água em sua poética.

Percebemos que as imagens que compõem os seus versos, em determinados momentos, têm sua substância aquática adensada, as águas aprofundam-se e, deste modo, buscamos observar tal adensamento da matéria durante o seu curso, esse aprofundamento, gerando, assim, imagens fieis a cada forma de água. Procuramos, no decorrer de nosso trabalho, identificar, bem como descrever, a partir de nossas leituras, como se dá esse fenômeno;

quais os recursos utilizados, para cada forma de água, a fim de reter o escoamento das imagens, posto que tal densidade, dentre outros aspectos, cria instantes de duração, de permanência das imagens e como cada uma dessas formas de água é trabalhada, como elas atuam, fundando uma poética da água na obra do autor.

Ao examinar tais textos, e expondo-os à leitura, presenciamos e pensamos ter sido possível demonstrar, no decorrer de nossas análises, que o poeta lança mão de uma gama de expedientes para expressar seus estados de alma, dentre os quais a matéria aquática ocupa lugar principal enquanto correlato de tal sentimento estético. Pessanha encontrou na água a equivalência necessária para a sua expressão estética.

Levantamos desse decurso alguns dos vários recursos utilizados pelo poeta para promover a permanência das imagens e pudemos observar, em cada um dos poemas analisados, vários índices dessa tentativa de permanência, tanto no plano semântico como no formal. A musicalidade, as variações rítmicas, as alternâncias entre tons diversos que, por vezes, alteram a cadência dos poemas, provocam certo estranhamento e, por conseqüência, uma demora maior na duração, uma dilação do escorrer das imagens em seus versos.

No tocante ao extrato fônico, nos vários momentos a que a ele nos referimos neste trabalho, importa-nos deixar claro que o som não significa por si só, mas age em conjunto ao ritmo, ao metro dentre outros elementos. Não que determinada vogal ou consoante tenha ligação, correspondência direta, tenha que obedecer a uma relação de fidelidade com o significado, mas pode ter tal relação motivada por um combinação de elementos, sobretudo, no caso de Pessanha, pela presença da água, que confere uma feição protéica à linguagem poética. Tal combinação é que integra o significado. Por exemplo, como ressalva Bosi (2004, p. 64), “figuras como a rima, a aliteração e a paranomasia não tem outro alvo senão remotivar, de modos diversos, o som de que é feito o signo”.

Do mesmo modo, atuam outros recursos formais como pausas e enjambements, que rompem com o andamento do poema, visando retardar o fluir das imagens. Além de tais expedientes o poeta se vale do tecido metafórico para atingir a fixação do objeto de desejo. As imagens metonímicas

como as de “lemes” e “mastros” surgem como índices simbólicos de busca por controle, mas que se revelam, ao olhar desse sujeito, destroçados, metaforicamente, revelando-lhe serem inúteis seus esforços.

Vimos a desconstrução sintática ocorrida em diversos de seus poemas pelo uso de um processo elíptico, por meio do qual são suprimidas algumas palavras que ficam subentendidas pelo contexto e que dariam maior lógica e precisão ao verso. Do mesmo modo, as inversões sintáticas criam momentos de suspensão dentro dos versos, que possibilitam ao sujeito a percepção das imagens. Some-se a isso omissão de termos verbais, as reticências, que colaboram com tal efeito suspensivo. O poeta visa romper com a linearidade por meio da qual escorrem, pelos versos, as imagens.

Verificamos também a representação metonímica, como a ocorrida nos poemas em que a imagem feminina é evocada aos poucos, por meio de detalhes como cabelos, ventre, além de expressar a faceta fragmentária da realidade, aumentam o efeito sugestivo e a permanência das imagens. Intervalos criados, suspensões em forma de pausas nos versos fazem com que a matéria se detenha nesses instantes. Acrescentam-se a esses recursos as reiteraões, repetições de palavras e até de versos inteiros que juntos promovem uma espécie de repouso para as imagens.

Trata-se de um sujeito, nesta poética, que existe enquanto percepção e, por isso, apela para que as imagens permaneçam e possam ser captadas pelos sentidos. Esse sujeito, em diversos momentos, representado pelos olhos, canal principal de percepção para Pessanha, faz com que a luz passe a cumprir importante papel na captação das imagens, porém, essa luz nos oferece indiretamente as imagens posto que as reflita, fundindo-se à matéria aquática.

A água que escorre pelos versos atua como correlativo das sensações desse sujeito, metaforiza o tempo que flui continuamente e fornece a substância adequada que imputa aos versos, desde a extrema fluidez das águas claras, que reflete o caráter transitório da realidade e à angustia sentida pelo sujeito diante da impossibilidade de fixação das imagens, bem como a melancolia evocada pelas águas escuras, as águas lacustres, responsáveis pela ocorrência de imagens específicas.

Sabemos da ocorrência e da importância de diversos trabalhos teóricos, nos quais a água na poética de Camilo Pessanha ocupa lugar de destaque, sobretudo no que diz respeito aos aspectos temáticos. Entendemos, não obstante, que se trata de um campo muito fértil para tais estudos críticos aquele em que figura a matéria aquática enquanto material poético, estético e que possibilita ao poeta português a instituição de uma poética específica a que nos referimos como poética da água.

Optamos, como base teórica para sustentar nossas afirmações acerca da correlatividade da matéria aquática na obra do poeta, as perspectivas de T.S. Eliot e Gastón Bachelard. Para Eliot, o poeta deve descobrir o que ele denomina como sendo um “correlativo objetivo”, em outras palavras, as situações, os elementos, os materiais que lhe permitam expressar-se esteticamente, que sejam a correspondência exata de seus sentimentos.

Cremos que tal perspectiva se complete com a teoria da imaginação da matéria, sustentada por Bachelard, para o qual toda poética deve receber elementos de origem material. Segundo o autor, cada elemento dá vida a símbolos, imagens poéticas específicas. Pensamos ter sido possível tornar evidente, no decurso de nosso trabalho, que Camilo Pessanha encontrou na água a matéria que fundamenta a sua poética, a substância que da forma expressiva a suas imagens poéticas, que substancializa a sua poética.

Pudemos examinar indícios do adensamento da matéria aquosa, hipótese que compõe o escopo deste trabalho e observar que tal fenômeno ocorre de modo particular para cada uma das formas de água, que são fieis a seus respectivos símbolos, e exigem, por parte do poeta, a utilização de recursos apropriados para cada uma delas.

Para as águas correntes, observamos que a mistura de cabelos à água, o entorpecimento da matéria aquática por meio da absorção de sombras, o resfriamento das águas, vem a tornar a substância mais densa, mais dormente ou estagnada. Por outro lado, para as águas oceânicas, profundas, as quais não seguem um curso, são exigidas novas estratégias, novos expedientes para que a matéria se torne mais espessa e as imagens possam se fixar. Sendo assim, o poeta lança mão do acúmulo da matéria orgânica ou inorgânica para adensar as águas e permitir o descanso das imagens. O próprio curso das

águas que, por vezes, culmina num lago ou pântano evoca, por si só, toda a simbologia do adensamento.

Cremos ser possível afirmar que as técnicas utilizadas por Pessanha para registrar o instante de apreensão não só buscavam sua fixação, sua representação, mas deveriam transmitir toda a movimentação, toda a fugacidade que revelasse um universo cujas forças o espectador não seria capaz de conter e cujo desaparecimento das imagens seria inevitável. Pessanha mostra-se preocupado não simplesmente em preservar as imagens de uma iminente dissolução. Consciente da essência dinâmica das imagens, da movimentação e fluir cósmico do qual fazem parte tanto as imagens como o próprio ser, empenha-se em representá-las, reitera-se, dentro de tal dinamismo.

Evidenciamos, ao final dessas leituras, que, se no plano semântico, apesar do esforço pela fixação da realidade, o sujeito se depara com a impossibilidade de tal intento, as imagens se esvaem, não cessam de fluir, de escorrer, no plano da forma expressiva, os recursos utilizados para atingir o adensamento e a permanência das imagens acabam por produzir um adensamento do texto poético, atribuindo aos seus versos grande parte da unidade que lhe é inerente e que, em diversos momentos, dificulta a sua abstração.

O adensamento, portanto, permanece em seus versos. Afinal, como bem observa Gilda Santos, “não será o poema um dos poucos recursos para deter a implacabilidade e irreversibilidade do tempo” (SANTOS, 1979, p. 31). O discurso, a escrita passam a configurar como o meio pelo qual Pessanha busca fixar as imagens, pois, se as imagens do real não se permitem apreender, permanecem, na escrita, em seu fluir incessante. Pessanha busca a instantaneidade; fixar o instante poético em que as imagens das coisas aparecem. Tal desejo de permanência, da tentativa do sólido incorporar o líquido resume-se à grande metáfora da obra de Camilo Pessanha: a clepsidra. Símbolo maior desta poética, a clepsidra, espécie de relógio que calcula o tempo pelo escoamento de determinada quantidade de água corresponde ainda a uma metáfora do desejo de permanência expresso nos poemas de Camilo Pessanha, uma permanência que conserva o dinamismo da realidade,

o fluir incessante do tempo, já que no relógio de água, o sólido tenta abrigar o líquido que flui marcando com sua matéria o tempo transcorrido.

Pessanha lança mão do que Bachelard (2002, p. 199) denominou como “palavra da água”, já que para o pensador francês “a liquidez é um princípio da linguagem: a linguagem deve estar inchada de águas”. Por meio de uma linguagem fluida passam as imagens aquáticas, na poesia de Camilo Pessanha, a cristalizar-se em seus versos. O discurso aquoso de poeta português rompe com as barreiras entre a linguagem e o objeto representado, tornando-se ele mesmo o próprio objeto, a própria matéria, a própria água.

Referencias bibliográficas

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. trad. Antônio de Pádua Danesi São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1986.

_____. *A intuição do instante*. Trad. Antônio de Paula Danesi. Verus Editora: Campinas, 1999.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, A. "A literatura e a formação do homem". *Ciência e Cultura*, 24 (9): 803-809, set. 72.

CHEVALIER, J. CHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lucia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CUNHA, C. *Sobre o decassílabo de Camilo Pessanha*. In: _____. *Língua e verso*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963. 77-92.

DIAS, M. H. M. "Poesia de Camilo Pessanha: A Permanência do que se Nega a Permanecer – O Tempo e seu Fluir. A Cristalização do Instante". *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses*, 2ª série, n. 7. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1979.

ELIOT, T. S. *The Sacred Wood*. London: Methuen, 1967.

GOMES, A. C. *A metáfora Cósmica em Camilo Pessanha*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1997.

_____. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984.

GONÇALVES, A. J. Relações homológicas entre Literatura e Artes Plásticas: Algumas Considerações. *Literatura e Sociedade - Revista de Teoria Literária e Literatura comparada*. N.2. USP. São Paulo, 1997. p. 56-68.

JAPIASSU, H. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro. Livraria Francisco Alves Editora, 1976.

GUIMARÃES, F. "Camilo Pessanha e os Caminhos de Transformação da Poesia Portuguesa". *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1982.

HAUSER, A. *História Social da Literatura e da arte*. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1973.

- LANCASTRE, M. J. *Prefácio e notas a cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.
- LE MOS, E. de. *A Clepsidra de Camilo Pessanha: notas e reflexões*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1956.
- LOPES, O. Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea, Vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- LOPES, O. Pessanha, o quebrar dos espelhos. *Ler e depois*. Porto: Inova, 1969.
- LOPES, T. C. (apresentação crítica, seleção e sugestões para análise literária). *A Clepsidra de Camilo Pessanha*. 3. ed. Lisboa, Editorial Comunicação, 1992.
- LUCAS, F. *Fontes Literárias Portuguesas*. São Paulo: Pontes, 1991.
- MÁTAR, J. *O processo simbólico na poesia de Camilo Pessanha*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses. UNICAMP, 1996.
- RECKERT, S. "A Fono-estilística de Camilo Pessanha". *Colóquio/Letras*, n. 129-130. Lisboa, jul-dez. 1993.
- RUBIM, G. A Alucinação Obsidiante. *Colóquio/Letras*, n. 129-130. Lisboa, jul-dez. 1993.
- _____. *Experiência da alucinação: Camilo Pessanha e a questão da poesia*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.
- SCHAPPIRO, M. *O Impressionismo: Reflexões e percepções*. Trad. Ana Luiza D. Borges. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- _____. *A intuição do instante*. São Paulo. Verus Editora, 2007.
- PESSANHA, C. *Clepsydra: Poemas de Camilo Pessanha*. Edição crítica. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- PESSANHA, C. *China*. Estudos e traduções. 2. ed. Lisboa: Vega, 1993.
- SCHÜLLER, D. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- SPAGGIARI, B. *O Simbolismo de Camilo Pessanha*. Lisboa, Icalp, 1982.
- WELLEK, R & WARREN, A. Literatura e outras artes. In: *Teoria da Literatura*. 3. ed. Trad. José Palla e Carmo. Biblioteca Universitária, 1976.

Bibliografia

- ALI, M. S. *Versificação portuguesa*. São Paulo. Edusp, 1999.
- BACHELARD, G. *A Poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal In: *Col. Os Pensadores*. 3.ed. São Paulo, Abril, 1988. p.93-266.
- BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Editora perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BARREIROS, D. O 'Caderno' de Camilo Pessanha. In: *Persona*, n. 10, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, P. 53-54, jul. 1984.
- BENTO, J. Duas Notas Sobre Camilo Pessanha. *O tempo e o modo*, n. 54-55, nov.-dez. 1967.
- _____. Outra vez o tema da água na poesia de Camilo Pessanha. *Persona*, n. 10. Porto. Centro de Estudos Pessoaanos, jul. 1984.
- CAÇÃO, I. Camilo Pessanha, Poeta da Melancolia. *Letras e Letras*, ano IV, 21 ago. 1991.
- CAMILO, J. A *Clepsidra* de Camilo Pessanha. *Persona*, n. 10. Porto. Centro de Estudos Pessoaanos, jul. 1984.
- _____. "Sobre a 'Abulia' de Camilo Pessanha. *Persona*, n. 11-12. Porto. Centro de Estudos Pessoaanos, dez. 1985.
- COELHO, J. do P. "De Verlaine a Camilo Pessanha". *Ao Contrário de Penélope*. Lisboa, Bertrand Editora, 1976.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser e J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães, 1997.
- FERRO, T. R. Perfil de Camilo Peassanha. *Vértice*. 99-101, Coimbra, nov. 1951, jan. 1952.
- FRANCHETTI, P. Camilo Pessanha – algumas considerações em contributo à sua biografia. In: *Revista de Estudos Portugueses e Africanos*, N. 21, IEL/Unicamp, p. 5-28, 1993.
- _____. *Nostalgia, exílio e melancolia. Leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. O essencial sobre Camilo Pessanha. Imprensa Nacional Casa da moeda, 2008. (falta cidade).

- LARANJEIRA, P. Música e abulia em Camilo Pessanha. *Persona*, n. 10. Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, jun. 1984.
- MONTEIRO, M.O.P. O Universo Poético de Camilo Pessanha. Coimbra. Separata do *Arquivo Coimbrão*, 1969.
- NAVA, L. M. A propósito duma imagem de Pessanha. *Persona*, n. 10. Porto, jul. 1984.
- PAZ, O. Signos em rotação. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- PEREIRA, J. C. S. *Decadentismo e Simbolismo da poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românticos, 1975.
- PESSANHA, J.A.M. Monet. In: *O Olhar*, Org. Adauto Novaes. São Paulo: Ed. Schwarz LTDA, 1988.
- PEYRE, H. A Literatura Simbolista. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix, 1987.
- REDMOND, W. V. *O processo poético segundo T. S. Eliot*. São Paulo: Annablume, 2000.
- RODRIGUES, U. T. "Aproximação da Poesia de Camilo Pessanha". *Ensaio de Escrever*. Porto, Editorial Inova, 1970.
- _____. "No Centenário de Camilo Pessanha – Poeta Simbolista". *Ensaio de Escrever*. Porto, Editorial Inova, 1970.
- _____. "A Poesia Simbolista de Camilo Pessanha e a Elegia Chinesa". *Ensaio de Escrever*. Porto, Editorial Inova, 1970.
- SEABRA, J. A. "Camilo Pessanha e as Miragens do Texto". *Caderno Poético de Camilo Pessanha*. Macau, Direção dos Serviços de Educação e Cultura/Biblioteca Nacional de Macau, 1986.
- SIMÕES, J.G. de. Camilo Pessanha. Lisboa: Arcádia, 1967.
- _____. *Camilo Pessanha*. In: *História da poesia portuguesa do século XX*. Empresa Nacional de Publicidade, 1958.
- VIDIGAL, B. (org.) *Camilo Pessanha - Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Agir, 1985.