

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: LINGUAGEM,
CULTURA E SOCIEDADE
ÁREA: LITERATURA, SOCIEDADE E INTERARTES

EZEQUIAS DA SILVA SANTOS

**ASPECTOS DE UMA ESTÉTICA DA NEGAÇÃO NA POESIA DE CAMILO
PESSANHA**

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO

2019

EZEQUIAS DA SILVA SANTOS

**ASPECTOS DE UMA ESTÉTICA DA NEGAÇÃO NA POESIA DE CAMILO
PESSANHA**

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-graduação em Letras: Linguagem, Cultura e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de “Mestre em Letras” - Área de concentração: Literatura, Sociedade e Interartes.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier

PATO BRANCO

2019

S237a Santos, Ezequias da Silva.
Aspectos de uma estética da negação na poesia de Camilo Pessanha / Ezequias da Silva Santos. -- 2019.
101 f. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR, 2019.
Bibliografia: f. 98 - 101.

1. Estética na literatura. 2. Poesia portuguesa. 3. Linguagem e línguas. 4. Literatura comparada. I. Xavier, Rodrigo Alexandre de Carvalho, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus – Pato Branco
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Letras



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 35

“Aspectos de uma Estética da Negação na Poesia de Camilo Pessanha”

por

Ezequias da Silva Santos

Dissertação apresentada às quinze horas, do dia vinte e um de maio de dois mil e dezenove, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

**Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de
Carvalho Xavier**
(orientador - participação à distância)
UFRJ/RJ

Prof^a. Dr^a. Camila Paula Camilotti
(presidente)
UTFPR/PB

Prof^a. Dr^a. Mariese Ribas Stankiewicz
UTFPR/PB

Prof. Dr. Rafael Santana Gomes
(participação à distância)
UFRJ/RJ

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras – UTFPR

À vida, única e exclusivamente.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier, orientador desse trabalho e excelente profissional. Obrigado por me levar ao mundo da literatura e me apresentar o universo encantadoramente às avessas de Camilo Pessanha. Sua paixão pela literatura e seu prazer pelo ensino me motivaram a seguir esse caminho no qual concluo mais uma etapa.

À professora Mariese Ribas Stankiewicz, pela dedicação e paciência despendidas a mim durante todo o curso até a qualificação. Sua imensa sabedoria e calma me deixam imensamente realizado enquanto estudante de literatura.

Ao professor Rafael Santana que, mesmo estando a mil e duzentos quilômetros de distância, aproximadamente, contribuiu com apontamentos específicos que alicerçaram, massivamente, este trabalho.

Aos professores Maurício César Menon, Wellington Ricardo Fiorucci e Mírian Ruffini pelas aulas elucidativas e empolgantes durante o curso.

A todos os meus colegas de curso que não somente acompanharam minha jornada, mas também me ensinaram a cada seminário apresentado.

Aos meus familiares, Márcio, Zulma, Mário Márcio e Eva Wilma, com os quais conversei longamente sobre literatura e política para a construção deste trabalho.

À minha namorada, Juliana Fressato Carvalho, que sempre atura meus discursos calorosos sobre Camilo Pessanha e foi responsável pela formatação deste trabalho.

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!...

Camilo Pessanha

SANTOS, Ezequias da Silva. **ASPECTOS DE UMA ESTÉTICA DA NEGAÇÃO NA POESIA DE CAMILO PESSANHA**. 2019. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2019.

RESUMO

O propósito deste trabalho é apresentar o que chamamos de estética da *negação* como uma via de leitura para obra poética do escritor português Camilo Pessanha. Em um primeiro momento, iremos discutir o conceito de *negação* em diferentes esferas (psicológica, discursiva e filosófica), vindo a construir essa investigação no terreno da *negação* enquanto *cosmovisão* filosófica. Em um segundo momento, voltaremos nossa atenção para questões centrais que norteiam e embasam a obra de Pessanha no terreno decadentista/simbolista: Como estar no mundo? Como posicionar-se frente à variedade do mundo? Como estar na linguagem? Com que linguagem estar na linguagem? Nesse sentido, almejamos responder a essas perguntas a partir de reflexões sobre a poesia de Camilo Pessanha, pondo em evidência o decadentismo *fin de siècle*. Ainda no tocante à *negação*, traçaremos uma análise sobre os poemas *Paisagens de inverno* (I e II) numa tentativa de aproximar o conceito de paisagem, aplicado por Fernando Pessoa em sua obra poética, como reflexo do ambiente negativo/melancólico inerente aos dois poemas supracitados. Caminhando para o cerne da problemática da *negação*, analisaremos os poemas “Inscrição” e “Poema final”, estando essa análise ancorada nas perspectivas filosóficas de Martin Heidegger em *Ser e tempo* (1927), Jean-Paul Sartre em *O ser e o Nada* (1943) e Arthur Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação* (1819). A partir das ponderações dos críticos literários concernentes ao sentido da *negação* presente na poesia finissecular, iremos estudar a rejeição do mundo e da existência do pensamento como manifestações do nada na poética de Camilo Pessanha.

Palavras-chave: Camilo Pessanha; Arthur Schopenhauer; Martin Heidegger; Jean-Paul Sartre; Nada; Negação.

SANTOS, Ezequias da Silva. **ASPECTS OF AN AESTHETIC OF THE NEGATION IN THE POETRY OF CAMILO PESSANHA**. 2019. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2019.

ABSTRACT

This work aims to present the concept of negation as a way of reading for the poetic work of the Portuguese writer Camilo Pessanha. Initially, we will discuss the concept of denial in different levels (psychological, discursive, and philosophical), constructing our discourse on the terrain of the denial as a philosophical worldview. Secondly, we will turn our attention to central questions that guide and ground the work of Camilo Pessanha in the decadent and the symbolist terrain: How to be in the world? How to position yourself in front of the variety of the world? How to be in the language? With what language to be in the language? In this sense, we aim to answer these questions from reflections on the poetry of Camilo Pessanha, highlighting the *fin de siècle* Decadentism. Still under the prism of negation, we will draw an analysis on the poems "Paisagens de Inverno" (I and II) in an attempt to approach the concept of scenario, applied by Fernando Pessoa in his poetic work, as a reflection of the negative / melancholic environment inherent in the two poems mentioned above. Moving to the core of the problem of negation, we will analyze the poems "Inscrição" and "Poema final", being, this analysis, anchored in Martin Heidegger's philosophical perspectives implied in the work *Being and Time* (1927), Jean-Paul Sartre perspectives in *Being and Nothingness* (1943) and Arthur Schopenhauer in *The World as Will and Representation* (1819). Since the considerations of literary critics concerning to the sense of negation present in the *Fin de siècle* poetry, we will study the rejection of the world and the existence of thought as manifestations of the nothingness in Camilo Pessanha's poetry.

Keywords: Camilo Pessanha; Arthur Schopenhauer; Martin Heidegger; Jean-Paul Sartre; Nothingness; Negation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 OBJETIVO	11
1.2 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO	11
2 SCHOPENHAUER, HEIDEGGER, SARTRE E PESSANHA: OS ADEPTOS DA NEGAÇÃO	13
3 SOBRE A NEGAÇÃO.....	16
3.1 A negação como procedimento discursivo.....	16
3.2 A negação em nível psicológico.....	17
3.3 A negação em nível filosófico	17
4 SOBRE O PROBLEMA DE MÁTTAR	25
5 REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM NO PERÍODO FINISSECLAR: A VIDÊNCIA E A PRESENÇA DE CAMILO PESSANHA NA ESCRITA SIMBOLISTA 30	
5.1 Sobre como estar no mundo.....	41
5.2 Como estar na linguagem.....	42
6 PAISAGENS DE NEGAÇÃO: A AMBIÊNCIA E A MELANCOLIA COMO MARCAS DA NEGAÇÃO EM PAISAGENS DE INVERNO	47
6.1 A melancolia como sintoma do ambiente negativo.....	55
7 A PREFERÊNCIA PELA NEGAÇÃO: UMA LEITURA DOS POEMAS À LUZ DA RECUSA DA EXISTÊNCIA.....	61
7.1 “INSCRIÇÃO”.....	62
7.2 Sobre “Poema final”: observações a respeito da negação da presença e do vir à existência	65
8 A MANIFESTAÇÃO DO NADA E AFIRMAÇÃO DA CONTINGÊNCIA DO MUNDO EM ALGUNS POEMAS DE <i>CLEPSIDRA</i>.....	71
9 CONCLUSÃO	94
REFERÊNCIAS.....	98

1 INTRODUÇÃO

Muito já se disse sobre Camilo de Almeida Pessanha. Nascido em 1867, o poeta português é aclamado pela crítica literária mesmo que sua obra, majoritariamente poética, tenha se restringido a apenas um livro: *Clepsidra*. Reconhecido como o maior poeta simbolista português, Camilo Pessanha foi marcado por viagens constantes entre Portugal e Macau, colônia portuguesa no território asiático, devido a problemas de saúde. Leyla Perrone-Moisés bem observa toda trajetória enfermiça do poeta em *Camilo Pessanha e as miragens do nada* (2000), texto no qual a ensaísta traz à tona a alcunha chinesa *pune-tio-iane-mean*, que significa “o homem morto-vivo” (*grifo nosso*). Fragilizado pelas constantes idas e vindas e entregue ao vício do ópio, Camilo Pessanha vem a falecer, no dia primeiro de março de 1926, vítima de tuberculose.

Dono de uma biografia intensamente conturbada, Camilo Pessanha deixa refletir em sua obra todo o impacto psíquico de um moribundo preso ao vício do ópio e entregue à fragilidade do corpo. Profundamente mergulhada nas ideias decadentistas que permeavam o período finissecular, sua poesia cataloga infortúnios e desgraças, mostrando-se adepta de uma filosofia negativista, a qual tinha como seu maior representante Arthur Schopenhauer (MUCCI, 1994).

Imerso nessa atmosfera pessimista/negativa circunscrita por Schopenhauer, como bem observa Paulo Franchetti em seu texto introdutório de *Clepsidra* (2009), Camilo Pessanha expõe em seus poemas a fuga do mundo material ao metafísico, vindo a se ancorar no cerne da filosofia schopenhauriana em que a materialidade resvala unicamente na representação de uma percepção. Em outras palavras, o mundo como representação é a tônica pela qual se abre uma porta para o interior do próprio ser: se a materialidade do externo depende do filtro da consciência, então a verdade está na obscuridade e subjetividade da mente, rejeitando-se a verdade oriunda da ressignificação da matéria produzida pelos órgãos do corpo.

Nesse abandono do real, Pessanha, então, ver-se-á como um turista dentro de si, um peregrinador dentro da própria consciência que lhe cria paisagens e

ambiências e o afirma no cerne do *Imago mundi*¹. Uma vez voltado ao experimento interno, tudo que vem à mente do poeta passa pelo crivo da ressignificação que o acomete ao questionamento e à descrença universal. Tudo que há em sua volta, até mesmo a extensão do seu corpo, se manifesta apenas como subproduto da sua mente, da sua percepção, criando-se, dessa forma, um plano metafísico no qual irá desabrochar o lirismo de Pessanha.

Uma vez que iremos nos debruçar sobre a presença da metafísica em *Clepsidra*, é prudente constatar que os trajetos os quais se desdobram a partir desse viés tendem à vastidão filosófica produzida, com mais rigor, nos últimos quatro séculos. De modo preliminar, julgamos ser importante delinear este estudo e restringi-lo ao pensamento de três filósofos que examinaram a questão da metafísica de forma instigante. Referimo-nos, por ordem cronológica, a Arthur Schopenhauer e Martin Heidegger, filósofos alemães do século XIX e XX, respectivamente, e Jean Paul-Sartre, filósofo francês contemporâneo a Heidegger.

Uma vez postulado o cunho metafísico deste trabalho, é pertinente observar que não trataremos da metafísica e seus caminhos (ou descaminhos), mas firmaremos nosso estudo no terreno da “negação”, que é a pedra angular desta pesquisa. Estando apoiados nesse viés, é interessante pensar a poesia de Camilo Pessanha a partir, sobretudo, de uma estética negativa, ou de uma ambiência negativa, fruto de um olhar que não privilegia a representação em detrimento da vontade².

Dessa forma, discutiremos a percepção e a intuição de Pessanha diante do mundo e da linguagem, trazendo à baila os apontamentos de Rimbaud no tocante ao poeta como vidente; as ambiências e paisagens em *Clepsidra* que corroboram o teor negativo dos poemas, tendo como ponto de partida as premissas de Hans Ulrich Gumbrecht sobre ambiência e clima; bem como a manifestação da negação primariamente como rejeição da matéria e, posteriormente, como a vinda do Nada (filosófico) à presença.

¹ Partindo da ideia de que para viver no mundo é preciso fundá-lo, a ideia de *Imago mundi* pode ser entendida através da analogia entre criação e reflexo criador: “A construção de uma casa é sempre a fundação de um cosmos num caos e, por isso, a casa é uma imagem do mundo na sua totalidade, uma *imago mundi*” (SARAIVA, 2011, s/p).

² Por representação e vontade, referimo-nos aos conceitos de Schopenhauer expostos em *O mundo como vontade e representação*.

1.1 OBJETIVO

A partir das considerações de Martin Heidegger, Arthur Schopenhauer e Jean Paul Sartre, majoritariamente, nosso principal objetivo é oferecer um viés de leitura da obra *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, sob o viés da negação. Tendo em mente que a poesia finissecular se amparou no terreno lúbrico da metafísica, muito já se falou sobre a atmosfera pessimista que atingiu o espírito dos poetas franceses precursores do Simbolismo.

No entanto, ainda que as temáticas da negação e do pessimismo sejam ordinárias no rótulo simbolista, pensamos ser importante fazer um redirecionamento de forma a aprofundar algumas questões que parecem apenas circunvizinhar o âmbito hermético desse movimento literário. Nesse sentido, nossa análise buscou observar não apenas as marcas do pessimismo de Schopenhauer na obra de Pessanha, mas ultrapassar, num movimento de impulsão, essas delimitações que apenas parecem observar, longinquamente, um abismo profundo e impenetrável.

Nessa perspectiva, além de retomar alguns conceitos norteadores da obra do poeta português, visamos estender esse pensamento negativo à procura do “Nada” explorado por Sartre e Heidegger em *O ser e o nada* (1943) e *Ser e tempo* (1927), respectivamente. Para além da negação e da ambiência negativa, que são necessárias para compreensão da obra poética de Pessanha, iremos nos debruçar sobre a possibilidade de nos aproximar ainda mais do terrível abismo que assola a voz lírica do poeta. Essa busca pelo “Nada” e sua manifestação dão o tom da nossa investigação e, amparados por teóricos adeptos do mote metafísico, procuraremos traçar um caminho pelos aspectos negativos da obra de Pessanha até encontrarmos o “nada” que habita no âmago do abismo insondável da negação.

1.2 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Embora a metodologia por nós adotada tenha um caráter explicativo, é pertinente constatar que o processo de construção deste trabalho se deu por meio de resumo de bibliografia, tendendo a um processo empírico em que o desenvolvimento de um texto se dá a partir das relações e cruzamentos de diferentes leituras e vieses.

Ao nos debruçarmos sobre a temática da negação, foi necessário que houvesse um ajuste de perspectiva e uma delimitação de época. Nesse sentido as duas perguntas que estruturaram esse trabalho foram: a que tipo de negação estamos nos referindo: a socrática ou a moderna? A negação será estada sob qual viés? Do idealismo? Do materialismo? Da psicologia?

Tendo em mente que nossa intenção é abordar a poesia de Camilo Pessanha considerando a estética e a ambiência finissecular, optamos, então, por estudar os poemas de Pessanha sob o prisma da negação moderna idealista. Para tal propósito, buscamos distinguir a definição de negação cunhada por Sócrates (e reafirmada por Platão) da negação moderna, em que não há apenas a negação do mundo real, mas também uma recusa da vida e da vontade dominadora do mundo.

Uma vez ajustado o *corpus* do trabalho, buscamos por autores que tratam sobre o tema da negação numa tentativa de compreender o aspecto negativo que permeia toda a poética de Camilo Pessanha. A partir dessa base teórica, observamos os aspectos da negação que se desdobram na poesia de Camilo Pessanha, tendo como ponto de partida a negação do mundo pela ótica de Schopenhauer. Na esteira dessa ótica, trouxemos para diálogos críticos literários (Fúlvia Moretto, Isaias Lattuf Mucci, Marcos Siscar, Maire Jaanus Kurrik, Luiz Costa Lima, Hans Ulrich Gumbrecht) que estudaram o movimento simbolista, ou os sintomas de uma atmosfera negativa, e aproximaram a estética desse movimento à filosofia pessimista de Schopenhauer.

Ainda que os capítulos resguardem uma ideia central (clima e ambiência, linguagem e o posicionamento do poeta na realidade), a disposição do texto concerne sempre à negação de forma que a gama de obras e autores que baseiam este trabalho não se restringe unicamente a críticos literários. A presença de filósofos como Hegel, Baudrillard, Camus, Kant, Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger e Sartre, esses três últimos de forma massiva, consolidam e afiançam nosso trabalho num terreno satisfatoriamente coeso.

2 SCHOPENHAUER, HEIDEGGER, SARTRE E PESSANHA: OS ADEPTOS DA NEGAÇÃO

Cabe observar, preliminarmente, que embora Schopenhauer, Heidegger e Sartre não entreguem ideias idênticas como produto final de suas filosofias, os textos dos três filósofos podem ser postos em diálogo, de forma que o tema da negação se complemente à medida que *O mundo como vontade e como representação* (1819), *Ser e tempo* (1927), e *O ser e o nada* (1943) sejam lidos sob a chave da negação.

Efetivamente, convém constatar que a convergência dos pensamentos de Heidegger e Sartre é exposta pelo próprio escritor alemão. Pouco tempo após a publicação de *O ser e o nada*, Heidegger vem a público para declarar: “Pela primeira vez deparo com um pensador independente que demonstra a fundo uma compreensão imediata de minha filosofia, de uma forma que nunca havia testemunhado antes”³.

Nessa perspectiva, cabe a nós apurar, primeiramente, o entendimento da metafísica e sua conexão com a negação que acomete os poetas do *fin de siècle*⁴. Heidegger, no texto *Que é metafísica?* (1969), ajusta nossa perspectiva a respeito do tema ao estatuir que “[...] considerada sob o ponto de vista do são entendimento humano, é [a metafísica] a filosofia, nas palavras de Hegel, do ‘mundo às avessas’” (HEIDEGGER, 1969, p. 21).

Doravante essa ideia, a poesia de Camilo Pessanha se apoia justamente no interstício, numa esfera em que se observa a presença da matéria numa perspectiva que medeia os conceitos de existência e desejo de existir. Nesse viés, a relação entre a poesia de Pessanha e a filosofia de existir se reafirma na ambição de enxergar a realidade por meio da transcendência, num movimento inverso que frisa o contrassenso, o não ser.

Na estética simbolista, essa transcendência pode ser alcançada a partir do sonho, da experiência com drogas, de intuições e outros elementos que configuram o choque entre sensações e emoções. Para afiançar esse pensamento podemos

³ Essa fala foi retirada da contracapa do livro *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*, de Jean-Paul Sartre, disposto nas referências.

⁴ Expressão francesa que aponta para o fim de uma era revolucionária na Europa no fim do século XIX, sendo traduzida por muitos críticos como período finissecular.

observar que o sonho recorrente nessa literatura funciona como determinada noção de realidade universal a partir dele próprio (BALANKIAN, 1967). Da mesma forma, o culto de Baudelaire ao haxixe e a entrega do próprio Camilo Pessanha ao ópio respalda tanto a ideia de transcendência quanto o processo sinestésico que ocorre na mistura das percepções, bem denotada por Arthur Rimbaud, em *A carta do vidente* (2002), como *con-fusão* de sentidos.

Sobre essa relação de Baudelaire com a droga, Danieli Pimentel, em *Charles Baudelaire e os devaneios do Haxixe* (2015), estatui:

Os ensaios de Baudelaire escritos entre as décadas de 1850-60 contêm as descrições pormenorizadas dos efeitos de drogas como o haxixe, o ópio e o vinho. Algumas descrições provocadas pelo uso de drogas, por exemplo, são correlatas às sugestões imagéticas presentes em um dos mais importantes poemas também de autoria de Baudelaire: Correspondências, quarto poema de *As Flores do Mal* (PIMENTEL, 2015, p. 1).

Unidos ao onirismo, tanto a transcendência quanto o processo sinestésico timbram uma forte carga subjetiva que se contrapõe ao objetivismo do Naturalismo/Realismo e ao exagero do idealismo romântico. Assim, a natureza meramente paisagista do Arcadismo ganha no Simbolismo o cunho expressivo e significativo já constatado no Romantismo. Decorrente dessa herança, a estética simbolista constrói um cenário decadente que se ampara debilmente nos terrenos do sonho e do escuro; é mister observar que há uma supervalorização da noite em detrimento do dia, da lua em detrimento do sol, da névoa em detrimento do lúcido.

Como resultado dessa mistura de sonho/natureza, consciência/intuição, sensação/emoção, o Simbolismo apresenta um sujeito introspectivo e revoltoso que se põe pessimista frente à crise das monarquias e às crises econômicas (MORETTO, 1989). Esse sentimento pessimista sobre o momento histórico é convertido em desesperança, configurando numa visão derrotista sobre a vida e pondo em voga a consciência do sujeito diante da complexidade cósmica onde se predomina a vontade de negar a presença e a existência.

Em *Clepsidra* a transcendência se evidencia pelas premissas do não-ser pregadas por Schopenhauer. Laurene Veras, no texto *Transcendência e vontade na Clepsidra de Camilo Pessanha* (2009), afirma que a transcendência na obra poética do autor se entende por algo que ultrapassa a materialidade e a ordinariedade da experiência. Dessa forma, “[...] o tempo passa, a percepção corre para o nada, o ser

para o não-ser, e não há indício de um ser que perdure, uma alma ou qualquer espécie de imortalidade ou permanência da consciência” (VERAS, 2009, p. 1).

Neste ponto temos em mãos o cerne desse trabalho. Negar a presença e a existência é se refugiar, é ampliar os horizontes internos de forma que o conhecimento se manifeste de maneira incomum, ou seja “[...] a negação é [...] conforme a doutrina dominante e intata da ‘lógica’, um ato específico do entendimento” (HEIDEGGER, 1969, p. 27). Logo, a compreensão do mundo a partir da negação implica um prisma em que se rejeita o engodo material e se concebem os caminhos da metafísica para respaldo do pensamento filosófico-reflexivo.

3 SOBRE A NEGAÇÃO

Introduzido o objeto desse estudo, é mister trazer à tona o aspecto de negação sobre o qual se debruça a nossa leitura. Em se tratando do substantivo “negação”, vale a pena observar que há algumas ramificações do vocábulo que podem causar alguma má compreensão em sua aplicabilidade. Em primeiro lugar, convém perceber três categorias de negação que, *a priori*, podem ser vistas como as mais abrangentes ou mais habituais.

3.1 A NEGAÇÃO COMO PROCEDIMENTO DISCURSIVO

A primeira categoria é a negação enquanto fenômeno discursivo. Nela, o ato de negar se manifesta unicamente mediante a um discurso em que aparecem advérbios de negação cujas funções são afirmar algo que não é verdadeiro, recusar, rejeitar ou ainda contradizer algo através da proibição. Essa categoria puramente discursiva seria muito mais pertinente caso o estudo proposto fosse convergente aos estudos linguísticos e sociais. No entanto, o simples fato de negar algo por meio de advérbios negativos não parece ser algo essencial na poesia de Camilo Pessanha. Embora os advérbios de negação sejam frequentes, esses não se apoiam necessariamente em uma ideia de recusa, mas sim no sentido de não desejo, desincentivo ou conselho a “não fazer” algo.

Nessa conjuntura, as aparições desses advérbios estão destinadas unicamente a mostrar a preferência do poeta pela dissipação dos sentimentos em detrimento do discurso de aceitação. Isso parece ser um mero caminho em que se pode entrever as intenções do poeta, estando estas apoiadas unicamente num eixo sintático que possibilita uma interpretação apenas no nível linguístico⁵.

⁵ Referimo-nos ao discurso e ao nível linguístico Foucaultiano encontrados na obra *A ordem do discurso* (1970).

3.2 A NEGAÇÃO EM NÍVEL PSICOLÓGICO

A segunda categoria de negação está ligada ao nível psicológico. Nessa categoria, o ato de *negar* estaria condicionado por algum desvario mental em que o sujeito não se reconhece perante o mundo, negando sua realidade e beirando um abismo racional que poderia conduzi-lo à loucura ou a uma vida estritamente perturbada. Esse modo de negar é estudado por Sigmund Freud em *Negação* (1925) e o psicanalista o observa justamente como um distúrbio causado pelo deslocamento do indivíduo em face da vida. Este segundo modo está diretamente ligado às teorias psicanalíticas, resultando em um desfecho de ordem clínica muito mais coeso ao estudo medicinal e psiquiátrico do que literário ou filosófico.

Ainda que estes dois modos de negar sejam relevantes, as proporções literárias do Simbolismo que se ligam a eles são poucas. O que permeia a literatura moderna são conceitos filosóficos em que as transformações e rupturas, advindas do escopo revolucionário (máquinas, eletricidade), causaram fortes impactos na concepção dessa literatura. Decorrente de tais rupturas, a terceira categoria se configura em negação filosófica. Nesse seguimento, podemos observar que há grande aplicabilidade desse viés nos textos simbolistas produzidos em meados dos séculos XIX e XX, podendo ser identificado como um estilo de época caracterizada por uma alteração comportamental psíquica, “uma forma de afirmação através da negação”.⁶

3.3 A NEGAÇÃO EM NÍVEL FILOSÓFICO

Antes de ir além, pensamos ser necessário deixar claro a que tipo de negação estamos nos referindo. Ao partir das premissas filosóficas greco-romanas, fazendo-se necessário lembrar o fio histórico que condicionou e possibilitou o avanço dos estudos metafísicos na era moderna, observamos que o conceito de negação já era propagado por grandes nomes da filosofia do século IV a.C.

Platão, tendo herdado as premissas idealistas de Sócrates, deixa muito claro sua posição enquanto ser-no-mundo. Para o filósofo, o mundo tal como se apresenta diante dos nossos olhos não passa de mera representação, cópia de um lugar perfeito

⁶ Definição de negação pelo Dicionário de termos literários por J.A Cuddon. Disposto nas referências.

intangível ao corpo físico. Se pensarmos dessa maneira, observamos ser Platão, juntamente com Sócrates, o precursor, ainda que em moldes modestos se comparada com a filosofia moderna, da “doutrina” da negação.

Ao definir a realidade posta diante dos olhos como representação de um mundo ideal, Platão sugere, como se vêem a afirmar os textos da *República* (IV a.C), que haja um reconhecimento do homem no tocante à diferenciação da alma e do corpo: enquanto o corpo se restringia ao espaço físico, delimitado, a alma refletia um mundo ideal feito anteriormente ao ser.

Nesse âmbito, Platão já traz a ideia de negação da realidade exposta aos olhos quando contempla ser o homem apenas um reflexo da sua essência. Vê-se, latente nesse pensamento, que o conceito de negação já era aplicado por Platão ainda que os motivos e causas desse fossem se metamorfoseando à medida que o ciclo da história e do tempo avançava para os tempos de hoje.

Apoiados nessa negação do mundo *fati*⁷, como denominou Friedrich Nietzsche, os filósofos da era moderna, e aqui me refiro como era moderna a partir do classicismo, lançaram mão dessa doutrina negativa com a finalidade de explorar a consciência humana em detrimento do mundo material.

Dessa forma, esse redirecionamento do pensamento platônico deu luz a outras questões que foram amplamente discutidas por filósofos desde o século XV. Entendendo o universo como caos infinito, os pensadores se voltaram, agora, para um conceito que girava em torno do mistério da existência. Percebe-se que as denominações desse fenômeno convergiram para um acordo quase unânime entre os pensadores do século XIX e XX: Vontade de potência (Nietzsche); Potência de agir (Espinosa); Libido (Freud); Vontade (Schopenhauer)...⁸

Muito além de negar apenas o mundo *fati*, esses filósofos se voltaram à reflexão da existência enquanto vontade dominadora do universo. Em outras palavras, o existir se dava unicamente pela “vontade” do cosmos, pondo em voga o descontrole da ação humana sobre o fenômeno de existir. Ancorados nessa nova perspectiva, a

⁷ A valorização do mundo como este se apresenta é denominado, pela ótica de Nietzsche, amor *fati*. Segundo o filósofo, o reconhecimento do mundo tal como se vê implica, necessariamente, na negação do idealismo.

⁸ Ainda que esses pensadores não sejam necessariamente filósofos, como é o caso de Freud, a confluência de pensamentos desses autores solidifica a concepção de que havia uma força que compelia o universo à existência. Clóvis de Barros Filho, professor de filosofia da USP, ainda junta a essa gama de autores o cientista Isaac Newton, trazendo à tona, na sua fala intitulada *A potência da vida* (2018), o conceito de energia, relacionando-o com os princípios de vontade, potência de agir, vontade de potência e libido.

negação não se resume negar apenas o mundo *fati*, mas busca o cerne da questão da existência negando, agora, a Vontade autônoma do cosmos.

Uma vez entendida a negação da Vontade, o que vemos na filosofia de Schopenhauer é a reflexão sobre o ato de negar:

Se, portanto, consideramos no todo e objetivamente a Vontade de vida, então temos de pensá-la, [...], como presa numa ILUSÃO, da qual sair, portanto negar todas as existentes aspirações da Vontade de vida, é aquilo que as religiões descrevem como autoabnegação (SCHOPENHAUER, 2015, p. 722).

Sob esse prisma, é fundamental atentar para a recusa “ativa ou passiva” em efetuar as solicitações exteriores que expomos anteriormente. Essa recusa se configura por intermédio da assimilação de um espírito derrotista, pós *Belle époque*, em que o entusiasmo à explosão evolutiva da Europa fora suplantado pela normalidade, posterior e natural, das invenções e descobertas.

Após o reconhecimento do avanço tecnológico e social, apodera-se do espírito da época um sentimento de letargia. Essa desmotivação se dava mediante ao alcance máximo e estagnação das descobertas e inovações provadas por toda a Europa. A partir dessa estagnação, a sensação de languidez se apossa dos europeus justamente por causa do pressuposto de que a evolução atingira seu nível máximo. Tanto isso é verdade que a próxima grande inovação seria a do avião, sendo confirmada como tal na primeira guerra mundial.

Nessa conjuntura, a negação filosófica ganha força pela sensibilidade de filósofos e poetas que observam um mundo radicalmente transformado pela industrialização. Alfredo Bosi afiança nosso pensamento quando anota que “Os simbolistas – como depois as vanguardas surrealistas e expressionistas – tiveram esta função relevante: dizer do mal-estar profundo que tem enervado a civilização industrial [...]” (BOSI, 2013, p. 283).

Similarmente, Freud apontou para esse mal-estar social ao escrever, na obra *O mal-estar na civilização* (2011), que “[...] estamos longe de denominar as peculiaridades da vida psíquica por meio da representação visual”, evidenciando, através da separação entre visual e psíquico, a angústia do ser diante do mundo (2011, p. 14).

Isso posto, essa negação da existência está vinculada, indissociavelmente, ao pessimismo de uma existência fadada à temporalidade cíclica. Resultante desse

pessimismo, a consciência do indivíduo sobre a realidade que lhe é apresentada o afeta de forma que a preferência pela negação (dessa realidade) explicita a contingência da matéria a partir do olhar do sujeito sobre ela. Em outras palavras: o mundo passa a existir a partir do momento em que a consciência do ser delibera sobre ele. Schopenhauer já explicitou essa ideia ao observar que

O mundo é minha representação: - esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o ser humano possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. Torna-se lhe claro e certo que não conhece [o sujeito] Sol algum nem Terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol uma mão que toca uma terra; que o mundo que o cerca existe apenas como representação (SCHOPENHAUER, 2015, p. 3).

Assim, o que podemos observar quando tratamos de negação é um resolutivo processo de “não deliberar” sobre o mundo, de preferir o oculto em detrimento do descoberto, a negação em detrimento da afirmação. Se em determinado momento a consciência verifica não existir sol algum ou terra alguma, logo não pode haver nenhuma manifestação de afirmação da terra ou do sol, mas apenas algo que provém de outro algo: o olho, a mão, etc.

Diante disso, o aspecto da negação cresce à medida em que existe certa declinação do “real”. Por essa linha de pensamento, a negação se encontra numa espécie de antítese que sempre questiona um real pressuposto. Se há uma realidade, palpável, esta será contraposta por alguma ideia antônima que irá equivaler tanto a afirmação dessa realidade quanto sua negação. Para afiançar esse pensamento, é válido citar a dialética hegeliana da “síntese de opostos” em que a negação é reconhecida a partir da afirmação. Guimarães Ferreira, num estudo sobre a dialética hegeliana, anota que “[...] a inovação introduzida pela dialética hegeliana está na compreensão de que o conflito entre os opostos – tese e antítese – não é ideal, mas real” (FERREIRA, 2013, p. 175). O autor ainda observa que

A superação desses conflitos, na síntese hegeliana, não representa, como na lógica formal, uma correção no conteúdo dos argumentos utilizados, mas, diferentemente, um outro momento – em que o próprio conflito se transmuta para um novo patamar, pela *negação* da negação da tese [...] (FERREIRA, 2013, p. 175).

Maire Jaanus Kurrik, na obra *Literature and negation* (1979), teoriza que a negação aparece, de forma inevitável, associada a algo que podemos rotular como “polaridades negativas”: o demônio, a morte, a não-existência, o nada, aniquilação, entre outros. Parece justo afirmar que essas polaridades negativas contrastam uma ideia primária de afirmação, ou tese, e evidenciam um mundo baseado na falta, na abstinência, na antítese.

Kurrik ainda aponta que, além dessas manifestações evidentes de negação, também vêm à tona outras polaridades negativas que caracterizam um determinado lado sombrio e timbram a presença de conceitos relacionados à exaltação da morte e o desprazer com a realidade. Segundo a autora,

a negação, tomada como o antônimo do simbólico, é diabólica, é um "dilacerar", fender, separar, dividir, alienar, dissociar. Está ligada ao disperso, ao *desmembramento*, ao disparatado, à ideia de muitos e à noção do estar por vir (KURRIK, 1976, p. 1, tradução nossa)⁹.

Diante disso, podemos constatar que há um ambiente negativo ao redor dos simbolistas. Levando em conta as considerações de Kurrik, é válido afirmar que o mal-estar descrito por Bosi já é um sintoma da negação que opõe as tendências do bem-estar e do conforto. Nesse cenário, o universo de *Clepsidra* está impregnado de uma filosofia negativista que traz à baila as ideias de desassociação, separação, divisão. Massaud Moisés, no livro *Literatura portuguesa através dos textos* (1968), respalda essa teoria do desmembramento em Camilo Pessanha quando anota: “como que desintegrado interiormente, o poeta entrevê o universo estilhaçado em espasmos de som, de luz, de cor, de sensação, ou como se o espaço fosse o reino do caos, onde boiam farrapos de seres, coisas e sensações, tudo de mistura” (MOISÉS, 1997, p. 368).

Assim, a polarização conotativa de bem e mal-estar resulta em pensamentos opostos excludentes que criam entre si, pelo movimento de repulsão, um espaço intersticial permeado pela recusa da presença. É aqui que podemos situar os adeptos

⁹ “Negation, taken as the antonym of symbolic, is diabolic, a ‘tearing apart’, a sundering, separating, dividing, alienating, dissociating. It is linked to the dispersed, *the dismembered*, the disparate, to the idea of the many, to becoming”.

da negação: um espaço onde não impera nenhum tipo de vontade própria e tudo tende para a anulação e “nadição” das coisas.

É nesse espaço que se desenvolve a noção de extermínio da vontade e também é nele que se afirma o repúdio ao pensamento materialista. Sobrepujando essa primeira ideia, esse espaço se configura numa espécie de limbo metafórico, em que o homem se afasta não somente de deus (e respectivas crenças), mas também de qualquer noção intuitiva e vontade própria, resultando, assim, no complexo existencial.

Ora, tendo em vista que a negação se ajusta ao cerne do problema existencial é mister observar que

[...] a negação da vontade de viver não é o mero desejo de aniquilamento da vida, já que afirmar e negar são modos de existir, de maneira que a afirmação e a negação do querer-viver são, respectivamente, ‘um simples querer e não querer o mundo tal como ele se mostra’ (SAMPAIO, 2013, p. 19).

No entanto, o problema manifesto por essa afirmação é de que se há recusa de existência então há, de igual forma, alguém que reflete sobre ela e a nega.

Embora a complexidade do pensamento seja notória, é pertinente constatar que o ser não se refere ao indivíduo, mas sim à consciência de existir. Nesse viés, existir e ter consciência desse ato são duas formas peculiares de enxergar a realidade e a afirmação de uma, nega, iminentemente, a outra. Por essa linha de pensamento, Evandro Sampaio, no texto *Por que somos decadentes?* (2013), verifica que ver o mundo sob a perspectiva da negação “[...] consiste numa sabedoria de vida e constitui a essência de um modo de viver superior, o *ascestismo*”, notabilizando-se o caráter ontológico dessa filosofia negativa (2013, p. 21).

Antes de ir além, pensamos ser fundamental discutir a questão do “ser” para que se entenda o pensamento de Pessanha à luz dessa filosofia negacionista. Isso posto, o sentido latente que depreende do significado de “ser” exige que façamos, mesmo que de maneira breve, uma atualização do que entendemos por “ser”.

Uma vez que nosso texto está alicerçado no terreno da metafísica, primeiramente devemos entender a questão do ser a partir do sentido filosófico da questão. Em outras palavras, o problema do ser, neste estudo, não deve ser fundamentado de maneira unilateral pelo discurso linguístico. Se para o estudo dos signos e para a linguística geral o ser é a referência do ente no mundo, no plano

filosófico o ser existe como “[...] algo determinado, inteiramente indeterminado” (HEIDEGGER, 1999, p. 106).

Partindo desse paradoxo, a questão do ser se revela muito mais complexa quando observamos haver o conceito de contingência inserido nesse contrassenso. Heidegger ensaia uma possível resposta a esse paradoxo quando anota: “[...] a compreensão do ser, embora indeterminada, possui para a nossa existência a suprema iminência, porquanto aí vai e se afirma o poder, no qual se funda simplesmente a possibilidade essencial da nossa existência” (HEIDEGGER, 1999, p. 110).

Percebe-se que a possibilidade essencial da nossa existência passa, impreterivelmente, pela compreensão do ser. Nesse enfoque, o ser não se confunde com o ente, uma vez que este é apenas sua representação real no espaço tempo enquanto aquele é marcado pela atemporalidade e consciência de si. Tanto isso é verdade que Heidegger irá enfatizar a questão do tempo como representação única e exclusivamente do ente. O ser jamais poderia se adequar nessas categorias de tempo e espaço, pois ser ultrapassa os limites atribuídos pelos sentidos. Diz o filósofo:

Não houve tempo algum em que o homem não fosse, não porque o homem seja desde toda e por toda a eternidade, mas porque tempo não é eternidade, porque tempo só se temporaliza num tempo, entendido como existência Histórica do homem (HEIDEGGER, 1999, p. 111).

Para concluir esse pensamento, Heidegger estatui que o ser é “re-velação e des-cobrimento” (HEIDEGGER, 1999, p. 135). Por esse ângulo, o filósofo conclui tal abstração observando que o caminho para o ser é simultaneamente o caminho para a revelação. Nesse sentido, ser é o movimento de desarticulação entre o ente a consciência, entre o mundo e o deliberar sobre este mundo. Se o ser é revelação e descobrimento, qualquer ato de suspensão do ser implica uma atitude de não ser, e ao percorrer o caminho do não ser, o homem se aproxima do Nada.

É nessa perspectiva ontológica do ser que percebemos o cunho hermético da negação enquanto modo de ver a realidade. Portanto, ela não se caracteriza apenas pelo discurso do dizer não, mas opera por meio da percepção da decadência enquanto normalidade e cotidianidade dos entes. Dizendo de outra forma, negar é não permitir que a vinda à presença sofra o processo de decair, negando dessa forma, por

consequência, a cadeia utilitária das coisas a qual o mundo das ocupações se restringe.

Heidegger, em *Ser e tempo*, expressa esse pensamento quando anota que “decair no ‘mundo’ indica o empenho na convivência, na medida em que esta é conduzida pela falação, curiosidade e ambiguidade” (HEIDEGGER, 2015, p. 240). Isso posto, negar o mundo das ocupações é não ser decadente. A liberdade acarretada por essa negação induz à liberdade do indivíduo ainda que esta liberdade seja a percepção da ilusão que é estar na realidade.

Como resultado dessa percepção, a negação surge numa tentativa de “não submissão” à normalidade da cadeia utilitária das coisas. Negar a conexão entre a coisa e sua utilidade põe em voga a fragmentação do real frente à descoberta angustiante do ser de que há caos em detrimento da ordem universal. A partir dessa reflexão, a negação não pode ser vista como sinônimo de negatividade, afinal aquela propõe um modo de conceber a existência, enquanto esta apenas atribui valores opostos aos positivos num movimento de afirmação da tese e antítese hegeliana. Disso tudo resulta a percepção de que negação e a decadência são duas faces da mesma moeda, em que um lado expõe a aceitação da utilidade das coisas e o outro a nega veementemente.

4 SOBRE O PROBLEMA DE MÁTTAR

Na obra *O processo simbólico na Clepsidra de Camilo Pessanha: a construção do discurso poético pela desconstrução das categorias da percepção e do entendimento* (1996), João Máttar faz uma importante observação que, embora contrária à nossa ideia, é justo anotar a título de contextualização desse trabalho. Diz o crítico: “Já no trabalho com as categorias de qualidade, Pessanha também escolhe, privilegia e utiliza quase sempre um de seus momentos: o da afirmação” (MÁTTAR, 1996, p. 86).

Ora, me parece coerente afirmar que a constatação feita por João Máttar advém de uma análise, embora rica e profunda, apoiada apenas nas concepções oferecidas pelo filósofo Immanuel Kant na obra *Crítica da razão pura* (1781). Máttar ainda continua sua tese fazendo outra afirmação que converge com os apontamentos kantianos a respeito das categorias de qualidade e de entendimento. Segundo o escritor,

Mais da metade de seus poemas [de Pessanha] simplesmente não apresentam um juízo de negação. Apenas 24 dos 56 poemas estudados apresentam, por exemplo o advérbio de negação *não*. Este advérbio parece 58 vezes por todos os poemas, ou seja, na média de praticamente uma aparição por poema. Apenas em 9 poemas [...] este advérbio aparece por mais de duas vezes (MÁTTAR, 1996, p. 86).

Preliminarmente é necessário observar que, dado o número elevado de aparição do vocábulo de negação “não” (24 de 56 poemas), o advérbio “apenas” utilizado como minimizante por Máttar se mostra incoerente com a frequência contínua do uso do “não” nos poemas de Pessanha. O que queremos ressaltar nesse ponto não é a invalidação dos apontamentos do teórico, mas apenas fazer um redirecionamento de modo que o tema da negação não seja subjugado por preferências de leitura ou minimização de outros vieses.

No entanto, a razão de Máttar está estritamente ligada às teorias de Kant em *Crítica da razão pura*, nas quais a negação é abordada unicamente através do discurso falado, pondo em voga o termo negação como resultado único do “dizer não”. Nossa divergência está na oposição à visão unilateral criada por Máttar. A negação filosófica que observamos em *Clepsidra* se apresenta muito mais pelo “não dito” em face do “dito”.

Observa-se que Kant não irá negar o espaço/tempo, mas irá restringir as funções das experiências internas e externas à noção invariável desse tempo e desse espaço:

Se posso dizer a priori: todos os fenômenos exteriores são determinados a priori no espaço e segundo as relações do espaço, posso igualmente dizer com inteira generalidade, a partir do princípio do sentido interno, que todos os fenômenos em geral, isto é, todos os objetos dos sentidos, estão no tempo e necessariamente sujeitos às relações do tempo (KANT, 2001, p. 99).

Dessa forma, a diferença do estudo por nós proposto se apresenta mediante a observação de um não dizer que caracteriza a negação do desejo de “estar encontrado”, de “vir à presença” e não unicamente do dizer não por intermédio do discurso configurado em sugestões, ordem ou aspiração. A negação filosófica de *Clepsidra* não é faticamente ligada à necessidade de dizer não, mas sim no modo inconsciente concebido pelo poeta na tentativa de privar-se da dor e do sofrimento. Para afiançar nosso pensamento, Schopenhauer observa: “[...] de fato, não podemos assinalar outro fim a nossa existência senão o de aprender que seria melhor que *não* existíssemos” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 722).

A negação aqui proposta se difere da definição de Máttar justamente na percepção de que negar a vida vai além do discurso negativo impresso meramente por vocábulos negativos. Esta percepção, apoiada em Schopenhauer, confere que a negação da existência é uma luta constante em que a tentativa de diminuição da dor e do sofrimento passa pelo empreendimento em negar a vontade de vida.

Nesse sentido, a filosofia de Schopenhauer que ancora essa perspectiva do complexo existencial se aprofunda muito mais no problema de existir enquanto a filosofia kantiana se apoia nas concepções do entendimento e do discurso dito. A diferença desponta na assimilação de que o discurso é um movimento extrínseco (Kant) ao passo que a reflexão é intrínseca (Schopenhauer).

A análise da negação mediante ao conselho ou ordem do poeta a alguém implica apenas o movimento extrínseco da insuficiência discursiva à proporção que a análise da negação como resultado da reflexão da existência acarreta a recusa filosófica de vir à presença. Dessa forma, a negação que pretendemos estudar em *Clepsidra* está pautada pela rejeição da vontade e, conseqüentemente, afirmação do não dito. A subjetividade desse ato de negar, no entanto, pode ser vista através do

olhar atento à complexidade dos versos e às figuras de linguagem ricamente ordenadas por toda a obra.

A título de exemplo, a negação reflexiva do poeta pode ser notada pela imagem dos abortos pendendo as frentes nos bocais dos museus em “Poema final”, estando ligada analogamente à ideia de abortos com recusa de existência; pela recusa da vontade de pensar e de sentir em “Branco e vermelho” e pelo desejo de subtração ao subsolo numa tentativa de fuga da luz do vir à vida em “Inscrição”.

Percebe-se, a partir disso, que a negação não está restritamente ligada à necessidade de dizer não, mas assemelha-se à noção de um “não querer existir”, de um não reconhecimento do desejo, vindo esse desejo a refletir na impossibilidade de significar o mundo.

É pertinente constatar que o próprio poeta antevê a impossibilidade de expor tudo em palavras. Gilda Santos e Isabela Leal, em *Camilo Pessanha em dois tempos* (2007) corroboram nosso pensamento quando anotam o desespero do poeta diante da árdua tarefa de traduzir a complexidade dos sentimentos e a incompreensão do cosmos.

Nessa ótica, o branco deserto imenso de “Branco e vermelho” se caracterizaria, de forma metafórica, como uma folha de papel diante do poeta, sendo sua imensidão notada a partir da escassez discursiva e a insuficiência linguística. Ainda por esse ângulo, a brancura também corrobora nosso pensamento no tocante à vastidão da folha em face da insuficiência de palavras, transformando, assim, o mero pedaço de papel em um deserto imenso.

Isso posto, me parece claro que a minimização de Máttar sobre a negação em *Clepsidra* se dá muito mais pelo viés de análise escolhido pelo crítico do que por falta de conteúdo negativo na obra. Paulo Franchetti atenta para uma outra análise voltada para a negação quando anota, num de seus escritos sobre “Poema final”, que “habitantes de outro limbo, o asséptico dos museus, são explicitamente afastados, pela *negação*, de deus (FRANCHETTI, 2002, p. 142).

Uma vez postulado a iminência manifestação da negação em *Clepsidra*, é de suma importância observar, a título de conclusão deste tópico, que a vontade de negar não se apresenta apenas em um viés, mas se ramifica imprimindo aos versos diversas formas de negação: do desejo (não sinto já não penso) de deus (pelos abortos nos bocais dos museus) da realidade apoiada na irrealidade das coisas à nossa volta (Álgido inverno! Oblíquo o sol, gelado).

Diante disso, a negação não pode ser restringida meramente às suas aparições discursivas, mas se evidencia seu caráter filosófico por intermédio de um panorama em que as lentes pelas quais o poeta observa a “realidade” a sua volta são as da negação da vontade de viver. Para afiançar nosso pensamento Sampaio anota que

Essa negação da vontade de viver não é o mero desejo de aniquilamento da vida, já que afirmar e negar são modos de existir, de maneira que afirmação e a negação do querer-viver são, respectivamente, ‘um simples querer e não querer’ o mundo tal como este se mostra (SAMPAIO, 2013, p. 19).

Ora, se o problema reflexivo enfrentado por Camilo Pessanha em *Clepsidra* é perceptivelmente a dor existencial, então o desejo de negar a vida (a vontade) surge como um amenizador desse sentimento. E essa vontade de arrefecimento é consequência de uma preliminar em que “o que há de imediato é somente a necessidade, a vontade não satisfeita, a dor” (SAMPAIO, 2013, p. 20).

Por essa linha de pensamento, a dor é a principal causa da negação da vida. Intimamente ligada ao desejo, ela surge fortemente atrelada à inevitabilidade do querer ter e do querer ser humano; em outras palavras, o sofrer está vinculado a uma concepção platônica em que sentimos falta e aspiramos aquilo que está fora do nosso alcance e uma vez que conquistamos, um novo objeto passa a ser o centro de nossa ambição, tornando assim um ciclo de aspirações em que o ser nunca será totalmente saciado.

Schopenhauer corrobora nosso pensamento quando afirma:

Assim como não sentimos a saúde de todo nosso corpo, mas tão somente o ponto onde o sapato aperta, igualmente não pensamos na totalidade de nossos interesses, que se apresentam de forma inteiramente satisfatória, mas nos aborrecemos com a menor bagatela que aparece (SCHOPENHAUER, 2011, p. 113).

Nota-se que a dor inerente no poeta é muito bem retratada por uma falta de harmonia em que o entendimento é suplantado por um deslumbramento de um universo estilhaçado em espasmos de som, de luz, de cor e sensação. Por esse ponto de vista, é relevante observar que o universo fragmentado apresenta um conteúdo de ordem aterrorizante. A desarmonia desse universo desmembrado parece realocar o

poeta para um desentendimento, em que as cadeias utilitárias são desconstruídas por intermédio da negação da existência¹⁰.

Em outras palavras, esse universo fracionado é consequência de uma desordem decorrente da percepção do poeta sobre ele (o universo). A dor caracterizada como falta de harmonia é resultante da assimilação de que não há fundamento algum, não há certeza alguma e todo desejo de compreensão é meramente uma tentativa de pôr um pouco de ordem no caos.

Oriunda dessa percepção do mundo caótico, a negação do desejo irrompe como uma tentativa de aliviar a dor existencial e neutralizar os sentimentos advindos do universo desconexo descoberto pelo poeta. Por consequência, a logicidade da negação de Pessanha jaz na assimilação da sensatez em não cogitar sobre a existência e sua complexidade.

¹⁰ As cadeias utilitárias, segundo a filosofia de Heidegger, consistem na apresentação dos entes (as coisas no mundo), e como elas se amarram na necessidade de ser útil para algo ou alguém: a utilidade dos óculos não está em si, mas nos olhos; a utilidade do sapato não está em si, mas nos pés.

5 REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM NO PERÍODO FINISSECLAR: A VIDÊNCIA E A PRESENÇA DE CAMILO PESSANHA NA ESCRITA SIMBOLISTA

Quando tomamos o decadentismo como pano de fundo das concepções simbolistas, estamos retomando as bases diretórias cantadas por Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire no tocante ao posicionamento do poeta (ser poeta) frente às ruínas da decadência. Tanto o Decadentismo como o Simbolismo trouxeram a marca do declínio e do abatimento social colocando em evidência o afastamento dos poetas em relação à própria época de subsistência.

Marcos Siscar, em *Poesia e Crise* (2010), bem observou a postura dos poetas finisseculares ao constatar que o ódio à época contemporânea trouxe “um misto de violência e melancolia em relação às ruínas”, trazendo, como consequência dessa violência melancólica, variados discursos da crise (política, cultura, ética...) (SISCAR, 2010, p. 11).

Ainda que Decadentismo e Simbolismo se firmem, respectivamente, como movimento e escola, ambos estão circunscritos sob o prisma do idealismo. No que se refere particularmente à distinção entre os termos, agrada-nos muito a definição cunhada por Fulvia Moretto (1989) ao constatar que o Decadentismo reivindicava uma nova estética, sendo a ruptura súbita de um inesperado fim naturalista, ao passo que o Simbolismo é a afirmação do Decadentismo enquanto escola literária.

Os apontamentos de Guy Michaud, anexos ao livro “Caminhos do decadentismo francês” (1989), também servem como base diretória para o problema decadentista/simbolista. Segundo o crítico: “Decadência e Simbolismo são, não duas escolas, como geralmente se tem tendência a afirmar, mas duas fases sucessivas de um mesmo movimento, duas etapas da revolução poética” (MICHAUD, *Apud* MORETTO, 1989, p. 29). Indo além, Michaud ajusta sua colocação tornando precisa a distinção entre Decadentismo e Simbolismo: “O Decadentismo nos parece como o momento do lirismo, o desabrochar de uma sensibilidade inquieta, um estado de crise, sendo o Simbolismo o momento intelectual, a fase da reflexão sobre esse lirismo” (MICHAUD *Apud* MORETTO, 1989, p. 29).

Isso postulado, podemos retomar a ideia de afastamento dos poetas às duas últimas décadas do século XIX. Esse afastamento configurou no desate do pragmatismo puramente material e trouxe à baila um novo modo de pensar, pondo

em voga certa sensibilidade mística que contrapunha o realismo/naturalismo. Partindo dessa premissa, Rimbaud enxerga no poeta simbolista/decadentista alguém cuja voz é demasiadamente lúcida, alguém que sob o crivo dos realistas seria rotulado como deveras delirante.

Efetivamente, a nova tendência idealista disseminada pelo poetas decadentes não poderia ser compreendida facilmente. O abismo que diferenciava a doutrina realista, baseada numa filosofia de cunho conceitual e progressista, da idealista proposta pelo decadentismo criava um hiato cuja subversão do olhar realista era iminente. É nesse sentido que Marcos Siscar, em *Da soberba da poesia* (2012), realça o conflito entre poesia e sociedade “em épocas de ‘esteticismo’, de ‘hermetismo’, ou de ‘idealismo’”, reivindicando ao poeta a posição ou postura da soberba (2012, p. 26).

Essa iminência se dava por consequência da obscuridade criada pela revolução industrial, cujo despudor causou tamanha aflição na Europa se alastrando para as Américas e causando um grande mal-estar social. A partir desse cenário, Rimbaud prega uma doutrina em que todo o arsenal natural/científico é suplantado pelo resgate cósmico e pela metafísica.

Como reflexo desse contexto, a fuga “para dentro” proporcionou aos simbolistas/decadentistas diferentes perspectivas de compreensão do mundo. Divergindo do cerne da filosofia realista, os poetas decadentes buscaram por um entendimento advindo da intuição em que o firme terreno da ciência era substituído pelo piso escorregadio da percepção. Decorrente dessa fruição, decadentes e simbolistas logram de experiências sensoriais que ultrapassam o imaculado sonho do romantismo. Embora o idealismo romântico tenha sido ricamente herdado pelos simbolistas, a diferença no uso da linguagem é explicitamente notada quando observamos o demiurgo romântico em face do simbolista autossuficiente.

Enquanto o poeta romântico se resguarda e apenas canta – com determinado receio – suas aventuras idealistas, o poeta simbolista rompe com a ordem e a candura por meio da transgressão e da insubmissão. Por isso ao romântico canônico era muitas vezes possibilitada a transcendência por meio da integração com a natureza, ao passo que ao simbolista o logro da transcendência advinha, não raramente, da comunhão com a perversidade.

Sobre essa mutação na concepção da metafísica, Edson Rosa da Silva expõe, em *Da impossibilidade de contar e de cantar: um olhar benjaminiano sobre a*

literatura (2004), a ideia da perda da aura, buscando explorar a dicotomia que impele a busca por novas tendências a partir da perda das inclinações anteriores. Diz o autor:

Daí, o duplo sentido da "perda da aura", que, ao mesmo tempo, liberta a arte de uma imobilidade sagrada, mas pode torná-la vulnerável à manipulação das grandes potências comerciais, dos mitos políticos, o que Benjamin chama de "estetização da política", no texto sobre "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" do mesmo período [...] (SILVA, 2004, p. 95).

Por esse ângulo, as ideias decadentistas e simbolistas se aproximam de um novo ideal oriundo da perda da aura (romântica) cantada por Walter Benjamin. O vate romântico cede lugar, agora, ao bardo simbolista implicando a aproximação da transgressão marcada pela "con-fusão" de sentidos já muito bem notada por Rimbaud na década de setenta (1870).

Resultante dessa fusão sinestésica, os poetas decadentes, assim como os simbolistas, terão experiências metafísicas originárias da mistura de sentidos, da inconfiabilidade da razão pura, do empirismo, da experimentação de substâncias químicas e afins. Essa nova maneira de buscar a metafísica configurou num estilo pitoresco o qual Rimbaud (2002) classifica como vidência.

Para deixar mais claro a vidência do poeta a partir dessa "con-fusão" de sentidos, Rimbaud observa:

O poeta se faz *vidente* por meio de um longo, imenso e refletido *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para só guardar as quintessências. Indizível tortura na qual ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – o supremo Sábio! – Pois ele chega ao *desconhecido*! Porque ele cultivou a sua alma, já rica, mais do que nenhum! Ele chega ao *desconhecido*, e quando, enlouquecido, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões ele as viu! (RIMBAUD, 2002, p. 80).

Tendo em vista que o rótulo "vidente" singulariza decadentes e simbolistas, uma das principais personagens portuguesas nesse cenário de novas tendências metafísicas é Camilo Pessanha.

Com efeito, a obra do poeta português está carregada de metafísica e a excelência em sua aplicabilidade resultou, como lembra muito bem a fortuna crítica de Camilo Pessanha, na formação de grandes poetas metafísicos como, a título de exemplo, Fernando Pessoa.

Nessa perspectiva, Pessanha foi um grande “vidente” português. O poeta não apenas se ajusta ao mote da poesia simbolista como também traz à novidade desta corrente o emprego meticoloso, rítmico e sonoro dos versos. Inquieto com as perguntas recorrentes do mote simbolista, Pessanha também se voltou aflito para indagações como: como estar no mundo? Como posicionar-se frente à variedade do mundo? Como estar na linguagem? Com que linguagem estar na linguagem?

Nesse enfoque, a vidência dos poetas decadentes e simbolistas ocorre por intermédio da reflexão suscitada a partir da inquietação a essas perguntas. Para afiançar nosso pensamento, Rimbaud traz à tona a necessidade do descobrimento do homem enquanto poeta (como estar na linguagem) para, posteriormente, constatá-lo como vidente. Diz o poeta francês: “O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o seu próprio. Conhecimento, inteiro; ele procura a sula alma, a inspeciona, a tenta, a aprende. Quando a sabe, de cultivá-la; [...]” (RIMBAUD, 2002, p. 79).

É pertinente observar que o lastro idealista presente no Simbolismo advém do desassossego dos poetas com a realidade e do assédio à alma. Percebe-se que Rimbaud a afronta, a atormenta, a inspeciona e a seduz numa tentativa infatigável de conhecê-la sobremaneira e uma vez que a conhece a cultiva. O poeta ainda conclui seu pensamento afirmando: “Digo que é preciso ser vidente, se fazer vidente” (RIMBAUD, 2002, p. 79).

Feitos esses apontamentos como contextualização da vidência do poeta, os simbolistas, amparados pelas concepções do estreante modernismo, buscam, como afirma Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas* (2009), “o novo e o desconhecido”, corroborando as palavras de Rimbaud no tocante a uma necessidade de se fazer vidente (2009, p. 171) .

Uma vez fatigados pela sensação de languidez que sobrepunha o realismo europeu, o novo e o desconhecido se converteram na apropriação de um pensamento negativo no qual o olhar para si, para dentro, resultou em diferentes níveis de empirismo numa busca incessante pelo absoluto ou pelo nada. Imersa nessa busca interior, a poesia de Pessanha está tomada pelo jargão metafísico em

que a dicotomia razão/emoção compreende o mundo material a partir da vontade espiritual e subjetiva.

Podemos tomar como exemplo o poema “O Meu coração desce”:

O meu coração desce,
Um balão apagado.
Melhor fora que ardesse,
Nas trevas, incendiado.
Na bruma fastidiosa,
Como um caixão à cova...
Porque antes não rebenta
De dor violenta e nova?
Que apego ainda o sustém?
Átono, miserando...
- Se o esmagasse o trem
Dum comboio arquejando!

O inane, vil despojo
Da alma egoísta e fraca!
Trouxesse-o o mar de rojo,
Levasse-o a ressaca...

(PESSANHA, 2009, p. 73).

Observa-se a manifestação da dicotomia razão/emoção na percepção do intelecto que narra a descida do coração metaforizado pelo balão. A anulação da dor cede à guisa do desejo do eu lírico, pois a dor do coração é apenas o reavivar de sentimentos que respondem às vibrações e desejos terrenos, materiais. Nessa tendência, Camilo Pessanha se coloca, enquanto poeta, satisfatoriamente no âmbito dos modernos. Sua poesia é um ato de refletir no qual a preocupação em estar na linguagem acarreta a busca pela compreensão de estar no mundo.

Nesse universo onde permeia a fragmentação (majoritariamente de tempo e espaço), a voz do poeta soa como se no meio do turbilhão da existência (cosmo infinito e desordenado) houvesse uma consciência que geme à lembrança do desconhecido. Em outras palavras, mesmo às portas do suspiro derradeiro, Pessanha parece antever que as categorias de tempo e espaço são meramente concepções humanas, apenas formas de assimilação da realidade.

Massaud Moisés afiança nosso pensamento quando anota a “progressão do poeta no sentir e no esboçar um pensamento em torno das sensações [...] e esse progresso se manifesta pela coerência entre o desconexo da forma e o desconexo

da vida mental que nele se corporifica” (MOISÉS, 1968, p. 368). Ainda nesse sentido, a mescla de passado e presente nos poemas de Pessanha convergem para a contemplação do poeta enquanto moderno. Observa-se que há um vislumbre do eu lírico e uma contemplação do passado: “Eu vi a luz em um país perdido” (PESSANHA, 2002, p. 53).

No entanto, a miragem do passado serve como experiência empírica para a melancolia do poeta angustiantemente retratada em “Foi um dia de inúteis agonias”. Como moderno, Pessanha deve olhar para o passado de forma que sua leitura sincrônica não anule a história, mas a reative com vistas para o futuro e decorrente dessa pretensão, enquanto vidente, ele observa muito bem a função a qual precisa desempenhar. Embora se veja cercado de um universo desarmônico e negativo, o poeta retoma a ideia de sonhos e assume papel de vidente quando denota o medo primórdio da existência em face do desconhecido. Como reflexo desse modo de estar no mundo, o poeta escreve:

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

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

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

Sem ela o coração é quase nada:
- Um sol onde expirasse a madrugada,
Porque é só madrugada quando chora
(PESSANHA, 2009, p. 58).

Retomando as palavras de Rimbaud, é importante observar que a alma de Pessanha é atormentada pela brutalidade dos sonhos cruéis. Embora não esteja ligado, primariamente, ao espírito, o revérbero dos sonhos implica um sentimento de doença que deságua, iminentemente, na alma e como resultado desse despejo ela se torna doente. Efetivamente, a inumanidade dos escravos condenados em “Branco e vermelho”, a percepção de um coração que desce às trevas, metaforizado por um

balão em “Meu coração desce”, o sentimento de deslocamento do mundo em “Imagens que passais pela retina” e outros conceitos constroem um terreno escorregadio no qual a imprecisão do futuro transforma tudo em vaidade.

Nesse ponto de vista, o medo do poeta no tocante ao movimento de ir ao futuro surge como um teorema que se estende, imagetivamente, diante do verso três: a aresta do futuro se mostra como um desdobramento de tempo que só poderá ser alcançado, lembrando das premissas de Rimbaud, pelos videntes.

O próprio Camilo Pessanha afiança nosso pensamento ao dizer que

Escrever é refletir, e refletir é esgravatar em todas as feridas, para sempre doridas, do passado, romãs as alturas à situação presente, sondando os abismo da minha miséria, o perscrutar nas trevas do futuro, onde todas as esperanças de alegria morreram... E, pior do que tudo, e arriscar-me a ter o conhecimento de outras desgraças que adivinho e cujo pressentimento me traz a alma constantemente de luto (PESSANHA, 2012, p 15).

Sendo assim, o medo de Pessanha é traduzido pelo paroxismo dos vocábulos cujas funções são expor a apreensão do poeta em face do desconhecido. Para tal propósito, o poeta robustece a mesma ideia causando um tautologismo que fortalece a noção do medo já empregada. Observa-se que os vocábulos “receio” e “prematureo” timbram um senso de antecipação que afirma, uma vez mais, o axioma do vidente, e exhibe em grau elevado o medo corrosivo.

No tocante à inquietação de como estar na linguagem, é mister salientar a relação entre a negação/representação da realidade e a linguagem como representação do exterior a partir da criação do poeta. A aproximação da negação do mundo à preocupação de como estar na linguagem ocorre mediante à insuficiência do discurso diante da existência. Se no período barroco a linguagem envolvia o objeto num enxame linguístico tornando-se, assim, a linguagem mais elevada do que o objeto contemplado, o simbolismo, por sua vez, percorre um caminho inverso, em que a linguagem se mostra incapaz de produzir o sentido acurado desejado pelo poeta.

Em se tratando da amálgama negação e linguagem, observa-se que o lastro moderno não apenas abarca as concepções modernistas da literatura, mas abrange, também, alguns estilos que parecem estar, pela exacerbação dos termos moderno, modernidade e modernismo, fatalmente no passado. Tomo como exemplo o caso do Romantismo: ainda que o ciclo romântico seja majoritariamente determinado como

findo, alguns críticos ponderam sobre a possibilidade de o Romantismo estar vivendo seus últimos momentos ainda na contemporaneidade.

Antonio Candido, num discurso intitulado *Brasil século XXI: cultura, produção, representação simbólica da sociedade* (1988), endossa essa ideia quando observa que dois dos fundamentos essenciais da modernidade são heranças do Romantismo. São eles: o senso da negatividade e o culto da liberdade da escrita. Por esse ponto de vista, o legado romântico não apenas inspira os simbolistas, como também afirmam esses como figuras essencialmente modernas. O senso da negatividade é levado amiúde pelos simbolistas de modo que a decadência meramente ilustrativa dos românticos passa a ser o cerne hermético da poesia simbolista.

No tocante ao culto da escrita, a preocupação em estar na linguagem resultou na exploração e no desconexo da forma, criando-se, dessa maneira, o verso livre. Nesse cenário, as questões sobre “como estar na linguagem” e “com o que estar na linguagem” foram vieses que marcaram o movimento simbolista e trouxeram à baila, mediante ao senso da negatividade, as preocupações da impossibilidade de “estar na linguagem”.

Ponderando a respeito de como o escritor se coloca na linguagem, Leyla Perrone-Moisés objeta que a crítica sobre um autor e sua escrita (feita unilateralmente por um conceito positivista) evita uma discussão mais abrangente das abstrações do autor. A ensaísta ainda acrescenta:

Outra objeção é que esse tipo de crítica se baseia numa concepção psicológica do “eu” escritor, que comandaria todas as suas ações, incluindo a escritura: uma concepção essencialista do “eu” anterior de Freud, e inadequada à experiência do sujeito na linguagem poética, tal como esta foi reformulada na modernidade (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 148).

Nesse contexto, percebe-se que inadequação da experiência do sujeito na linguagem poética corrobora o lastro modernista em que há a dissociação do sujeito cidadão e do sujeito poeta. Isso posto, a preocupação de Pessanha e dos simbolistas em como estar na linguagem tem como alicerce a noção de que “não somos nós que dizemos o mundo com a linguagem: a linguagem nos diz, o mundo se diz a si mesmo na linguagem” (PAZ *apud* PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 166).

A partir dessa concepção, a tarefa do poeta é deveras árdua, uma vez que a exposição do seu pensamento, por mais oblíquo que seja, deve vir à baila mediante

a apropriação da linguagem já existente. Isso é muito evidente quando observamos em “Branco e vermelho” a labuta do poeta diante do impasse criado pelo espaço intersticial entre criação e objeto pronto.

A dor, forte e imprevista,
 Ferindo-me, imprevista,
 De branca e de imprevista
 Foi um deslumbramento,
 Que me endoidou a vista,
 Fez-me perder a vista,
 Fez-me fugir a vista,
 Num doce esvaimento.

Como um deserto imenso,
 Branco deserto imenso,
 Resplandecente e imenso,
 Fez-se em redor de mim.
 Todo o meu ser, suspenso,
 Não sinto já, não penso,
 Pairo na luz, suspenso...
 Que delícia sem fim!

(PESSANHA, 2009, p. 107).

Nesse enfoque, percebe-se que às vias de trazer seu pensamento ou suas conjecturas à luz da existência o poeta reconhece uma forte ação negativa que o impele para o não pensamento. Ainda que esta ideia esteja indissociavelmente ligada ao conceito de negação, a força que desestimula o poeta assim o faz devido ao sentimento de impotência criativa. Isto é, o poeta moderno precisa encontrar maneiras de transformar em linguagem todos os fragmentos de significação e formas desconexas que passam por seu intelecto. Constata-se, dessa maneira, que a metáfora empregada mediante à concepção do grande deserto imenso constrói uma imagem extenuante em que o papel disposto à frente do poeta toma proporções colossais, levando a tarefa de preenchê-lo às vias do inexequível.

Gilda Santos confirma nosso pensamento quando percebe que “A palavra crítica se revela impotente, inoperante, para captar o mundo fragmentado, mórbido, alucinado, exótico, insólito, trágico, niilista, angustiante, mágico, musical, aliciante de *Clepsidra*” (SANTOS, 2007, p. 24). Nessa imprecisão da linguagem, a mensagem disposta ao longo da obra vem em pedaços, em fragmentos de luz, em frems de sons e em universos multifacetados onde as premissas das leis físicas são

suplantadas pelo absurdismo enervante das imagens, ou, como definiram Oscar Lopes e António Saraiva, pelo “ineditismo delirante de imagens” (s/d, p. 996).

Daí vem o sentimento de sofrimento do poeta. A questão de como estar na linguagem não apenas o acompanha, como também lhe infere uma perspectiva metalinguística em que a angústia diante de um possível deslocamento de si do mundo se duplica. Agora, além do desajuste do poeta diante do cosmos, a linguagem impotente arrefece seu poder criativo, transformando todos os gestos em sombras e movimentos vãos.

Percebe-se que tudo jaz sob a ótica da debilidade:

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!...

Ou para o lago escuro onde termina
 Vosso curso, silente de juncais,
 E o vago medo angustioso domina,
 - Porque 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, 2009, p. 80).

Contrariamente à noção de fixação de algo através do olhar, as imagens que passam pelos olhos escoam pelo intelecto de forma que a interrogação da razão afiança a ideia de um afastamento do poeta em face à realidade. As imagens passam diante dos olhos carregando a metáfora da água que retoma o conceito escorregadio do tempo. Ainda nessa perspectiva, o desalinho do poeta se reafirma pelo sentimento de angústia que se expressa no domínio do medo perante o término da vida mediado, esse término, pela metáfora do lago escuro onde a visão se torna insignificante.

No entanto, tudo isso deságua na imensa frustração do poeta que lança mão de metáforas comparativas em demasia numa tentativa desesperada de expor, pela linguagem, o sentimento angustiante que lhe domina. Observa-se que as metáforas são ordenadas por todo o poema: imagens que passam “como” águas cristalinas; o

lago escuro como lugar metafórico do limbo ou do encontro da existência com a pré-existência; os olhos “como” espelho inútil...

Ainda nesse sentido, o vácuo interior causado pela fluidez ininterrupta das imagens exteriores afiança nosso pensamento sobre a ineficácia linguística. Ao invés de se apoiar em qualquer base psicológica ou filosófica, o poeta se inclina, penosamente, à inutilidade dos gestos ou das observações empíricas. Nesse prisma, Gilda Santos observa vir à tona os “semas de incompletude, irrealização, desistência, incerteza, abulia”, relacionando-os ao conceito do fenomenismo que encara os fenômenos como simples desfiles de aparências, vazios, dessa forma, de essência (SANTOS, 2007, p. 22).

Resultante desse conceito fenomênico, a dialética da essência e da aparência surge ecoando as ideias negativas de Schopenhauer, as quais iremos estudar no capítulo quatro nesse mesmo poema, no que diz respeito ao mundo como representação. Ora, sendo Camilo Pessanha um leitor de Schopenhauer, como bem lembra Franchetti (2009), então a orientação do poeta sobre seu posicionamento diante do mundo advém da doutrina da negação em que:

Torna-se claro e certo que não conhece Sol nem Terra alguma, mas sempre um olho que vê um Sol, uma mão que toca uma Terra; que o mundo que o cerca existe apenas como representação, isto é, tão somente em relação a outrem, aquele que representa, que é ele mesmo. Se alguma verdade pode ser expressa a priori, é essa; pois é a enunciação da forma de toda experiência possível e imaginável, mais universal que qualquer outra forma, mais universal que tempo, espaço, causalidade, pois todas essas coisas já a pressupõe (SCHOPENHAUER, 2015, p. 3).

Nesse ponto de vista, as ilustrações que passam escorregadias pela retina do poeta ecoam a máxima de Schopenhauer no tocante à negação do mundo. Se este existe como mera representação, então as imagens, assim como o lago escuro, o espelho e outros objetos que aparecem em *Clepsidra*, são meros dados pressupostos pela consciência humana. Assim, o vácuo permanente na percepção sobre as paisagens exteriores se deve ao fato da compreensão de que a linguagem apenas reitera a representação das coisas. As imagens não podem, na concepção Schopenhaueriana, fixar-se, justamente por serem representações subjetivas.

5.1 SOBRE COMO ESTAR NO MUNDO¹¹

Uma vez posto que um dos impasses da poética de Pessanha é como estar no mundo, é importante alinhar o poeta enquanto sujeito ao seu contexto, levando em conta a conjuntura decadentista que se apoderou dos poetas finisseculares. Se o período final do século XIX foi circunscrito pela crítica na degenerescência política, religiosa e moral, a arte apresentou, por outro lado, extrema riqueza e um profundo “renascimento” estético e literário. Latuf Isaias Mucci corrobora essa ideia quando aponta, em *Ruína e simulacro decadentista* (1994), o sentido contrário da arte em relação à decadência:

A degenerescência da religião, da política, da moral e da vida social pode ocorrer em épocas de renovação da filosofia, da arte, da literatura. Em tempos crepusculares, a decadência pode tornar-se fonte de inspiração, motivo de fascinação, tema para os artistas que, agudamente sensíveis aos acontecimentos, transformam-nos em arte [...] (MUCCI, 1994, p. 21).

Além de retomar o conceito do vidente através da notabilidade do *sensível* nos poetas, o crítico ainda ecoa Nietzsche quando constata os tempos crepusculares como fonte de inspiração aos artistas, evocando o fundamento crepuscular no qual o declínio dos ídolos faz renascer, em tempos decadentes, uma nova filosofia libertadora.

Diante disso, a pergunta de como estar no mundo surge articulada ao conceito fundamental dos finisseculares que é a metafísica. Ainda que o romantismo tenha pregado a concepção da transcendência a seu próprio molde, os artistas simbolistas não apenas conservam a necessidade da transcendência, mas levam-na ao extremo, numa tentativa vertiginosa de alcançar o ideal das palavras, mesmo que tal propósito exija sofrimento e violação da própria alma.

Se as ruínas do decadentismo finissecular resultaram no sentimento apático que permeou a Europa, a riqueza literária se realiza graças à evasão do poeta e ao intuito de vidente cantado por Rimbaud. É resultante dessa evasão que os poetas finisseculares irão construir universos que se sobrepõem, onde há um afastamento

¹¹ Heidegger aponta que a Linguagem é a casa do ser. Logo, a dimensão da linguagem é ontológica. Em outras palavras: estar no mundo é se descobrir na e pela linguagem.

significativo em relação ao universo no qual o seu corpo está inserido. Se na suposta realidade o sentimento degenerescente emerge como reflexo da apatia finissecular, na fantasia se criam ricas paisagens que refletem a justaposição da esfera real com a esfera representativa da arte.

5.2 COMO ESTAR NA LINGUAGEM

Concernentes à concepção do poeta enquanto criador, os escritores finisseculares não apenas levaram ao extremo a poesia enquanto estética, como também se muniram de um profundo conhecimento da linguagem, resgatando, dessa forma, a ideia do *imago mundi*. Em se tratando particularmente de Camilo Pessanha, a construção aterradora de imagens ao longo de seus poemas reafirma tanto o conceito *imago mundi* quanto o do negativismo de Schopenhauer que permeia a arte literária do *Fin de siècle*.

Nota-se que essas imagens presentes em *Clepsidra* são de um tom pavoroso em que a impotência se torna o propulsor da consciência inerme do poeta diante da existência. Decorrente dessa impotência, os cenários surgem, pavorosos: o deserto imenso em “Branco e vermelho”; o lençol aquático em “Depois da luta e depois da conquista”, o casebre transido em “Paisagens de inverno”, entre outros.

É mister observar que toda essa criação sofisticada parte de diretrizes em que a preocupação com a linguagem é nitidamente exposta. Todas as viagens e movimentos de passagem do eu lírico parecem ilustrar a labuta do poeta em encontrar formas de dizer (do dizer). Por isso as imagens se tornam tão desesperadoras, sempre ecoando lugares que se convertem em espaços múltiplos, provando a incapacidade de preenchimento pela palavra e afirmando apenas a ideia de sugestão do mundo.

Luís Forjaz Trigueiros afiança nosso pensamento ao determinar: “O que importa agora é que a viagem possa ser- e é- um estímulo para tirar partido das virtualidades da linguagem; a viagem como elemento de sugestão formal adquire, assim, nova importância” (TRIGUEIROS *Apud* SANTOS, 2007, p. 17).

Percebe-se, agora, que das passagens de *Clepsidra* emanam cores e sons que se apoiam na sugestividade de vocábulos magistralmente colhidos por Pessanha: A brancura do grande deserto imenso (assim como o vermelho metafórico), o verde a perder de vista do lençol aquático, as cores que jazem subterrâneas, o som de flauta

que chora incessante (assim como as arcadas do violoncelo) exprimem a virtualidade da linguagem.

Nessa tendência, estar na linguagem significa reconhecer o poder da criação que esta lhe propõe e também reconhecer, paradoxalmente, seu limite. Podemos embasar esta afirmação nas palavras de Esther Lemos. Segundo a ensaísta: “[...] o espírito sofre, mergulhado na confusão da realidade que vai criando, sem saber para onde caminha e desejando sempre regressar, mas impelido cegamente para frente” (LEMOS, 2007, p. 23).

O espírito sôfrego, como bem identifica Lemos, parece caracterizar a essência da poesia simbolista. Ao mesmo tempo que o descobrimento da linguagem deslumbra o poeta, o sentimento de aflição cresce à medida que a própria criação passa a desdobrar-se diante dele, escapando-lhe, dessa forma, o domínio do objeto (ou palavras) criado. Observa-se que Camilo Pessanha já expressou essa ideia, com habitual maestria, em “Branco e vermelho” ao observar que a mesma dor que impele o poeta à escrita, e aqui poderíamos trazer à baila a noção da dor da escrita como dor do parto (nascimento da escrita), causa nele o deslumbramento.

Impelido por essa vontade cósmica que o empurra cegamente para frente, o poeta não contempla a literalidade das coisas. Se uma das diretrizes do Simbolismo é a sugestividade do verso em detrimento da acuração do signo, a primeira acontece mediante à máxima de que a linguagem tem poder de criação, mas ela não confere, em hipótese alguma, a totalidade do entendimento através dela mesma.

No que se refere à tendência de oposição ao discurso, Urbano Rodrigues, na obra *Ensaios de escrever* (1970), analisa atentamente a escolha da Clepsidra para símbolo do livro de poemas de Pessanha: “A escolha deste símbolo para título do seu livro de poemas entende-se pelo que encera de enigmático e sibilino, de acordo com a estética que Camilo Pessanha professa e que se dispõe ao discurso biográfico” (RODRIGUES, 1970, p. 86).

Dessa forma, a presença de Camilo Pessanha na linguagem vem através da apropriação de um estilo totalmente voltado às tendências decadentistas. A linguagem com que o poeta português descreve o mundo está atrelada a ideias finisseculares em que o fulcro do renascimento e do embelezamento da arte vem das cinzas e das mazelas do *Fin de siècle*. Mucci bem observa o renascer da arte vinculado às ruínas finisseculares quando expõe:

O século XIX gerou a civilização burguesa que, baseada no liberalismo, deu asas à palavra e ao pensamento, provocando, na Europa, uma atividade intelectual e literária que jamais, “nos séculos anteriores, pudera se desenvolver a tal grau nem em base tão ampla” (MUCCI, 1994, p. 26).

A comprovação das palavras de Mucci no tocante a uma atividade intelectual e literária que jamais pudera se desenvolver em base tão ampla e de grau equitativamente elevado pode ser constatada por meio da nevrose que pairou sobre a Europa do fim do século XIX.

Com as novas circunstâncias, surgiu uma nova doença – a nevrose-, caracterizada por expor os nervos à flor da pele, e à flor do texto, no caso dos escritores decadentistas que [...] tinham em máxima consideração a fragilidade dos nervos [...] (MUCCI, 1994, p. 28).

Uma vez que uma de nossas preocupações é como Pessanha está na linguagem, é mister constatar que a doença descrita por Mucci achou espaço na obra do poeta português. Percebe-se que o estado de nevrose encontra eco em alguns poemas de Camilo Pessanha que evocam a patologia psíquica e física dos finisseculares. Observemos o poema “Violoncelo”:

Chorai arcadas
Do violoncelo,
Convulsionadas.
Pontes aladas
De pesadelo...

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

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

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

Urnas quebradas.
 Blocos de gelo!
 Chorai arcadas
 Do violoncelo,
 Despedaçadas...
 (PESSANHA, 2009, p. 91).

Em primeiro lugar, salta aos olhos o capricho do poeta no tocante à estrutura usada na construção do texto. A isometria dos versos com quatro sílabas poéticas distribuídas em cinco quintetos já anuncia a regularidade e o ritmo do poema. A ideia de um choro convulsionado é manifesta através do verso curto com esquema ABAAB (tónica na primeira e na quarta sílaba), pondo em voga o conflito do homem associado ao estado de nevrose presente no ritmo dos versos.

Além do esquema de rimas, a acentuação e a disposição dos versos causarem um ritmo neurótico, a confusão de sentidos teorizada por Rimbaud se mostra veementemente nesse poema. Não obstante a diferença fonética causada pelo esquema de rimas já despertar um tom de labuta entre os sons abertos e fechados (perceba a assonância da letra “a” no vocábulo “arcadas” e a assonância da letra “o” no vocábulo “violoncelo”), a mistura de sentidos põe em voga o exímio emprego da sinestesia como resultado da nevrose.

Assim, o poema reflete a fadiga finissecular através de uma construção melindrosa em que o ritmo soluçante com tônicas na primeira e quarta sílaba, o verso curto composto de quatro sílabas poéticas, a distinção sonora entre as vogais abertas “A” e as vogais fechadas “O” e o abuso sinestésico afirmam um desvairismo padecente. Bárbara Spaggiari foi certa ao observar, no poema “Branco e vermelho”, mais uma manifestação da nevrose, dando aos versos as alcunhas obsessivos e alucinados: “[...] a escansão rígida do hexassílabo (em dez estrofes de oito versos cada uma) confere à poesia um ritmo obsessivo e alucinado” (SPAGGIARI, 1982, p. 79).

Associada à nevrose, essa obsessão ligada à alucinação corrobora satisfatoriamente o modo de como estar na linguagem utilizado não somente por Pessanha, mas também por grandes escritores do fim do século XIX. Dessa forma, o poeta não apenas expõe o sentimento da época no texto, mas também traz à tona a virtualidade da escrita como matéria prima da grande renovação da linguagem que nascia no período finissecular.

A título de conclusão, o problema de como estar no mundo e na linguagem não apenas foi motivo de reflexão como também serviu de trampolim para a prática de uma nova literatura oriunda das mazelas do *fin de siècle*. Se por um lado o espírito pessimista suscitou a alma inerte e a fadiga intelectual, por outro ele germinou um dos movimentos literários mais ricos, submetendo seus escritores a novas formas de criação e revigorando a produção artística finissecular.

Nesse ínterim, a recusa de encarar um cenário transformado pela *Belle époque* afirmou no âmago dos poetas decadentes e simbolistas a necessidade de ser vidente e a necessidade de enxergar a realidade pelas lentes da melancolia, da fuga, da digressão, mesmo que tais escolhas o levassem a sentir as dores do parto da linguagem. Assim, o sentimento que impregna e acomete os finisseculares à reclusão e à negação do mundo a sua volta é a marca da vitória da linguagem e da literatura, que renascem como fênix das cinzas da civilização e das artes.

6 PAISAGENS DE NEGAÇÃO: A AMBIÊNCIA E A MELANCOLIA COMO MARCAS DA NEGAÇÃO EM PAISAGENS DE INVERNO

Considerando que a literatura é concebida a partir da percepção da realidade, como observa António Candido em *Literatura e Sociedade* (1965), é fundamental observar que grande parte das poesias simbolistas está repleta de paisagens carregadas de pessimismo. Elzenga evidencia esse aspecto angustioso no livro *Clepsidra de Camilo Pessanha e o movimento do Decadentismo e Simbolismo em Portugal* (2009). Diz o crítico: “O poeta afirma-se decadente, e refugia-se num universo imaginário, construindo uma filosofia do nada, do desespero e do cepticismo” (ELZENGA, 2009, p. 17). Se outrora as paisagens naturais eram concebidas apenas como fenômenos de cunho ilustrativo/decorativo, como é o caso, por exemplo, do arcadismo, elas ganham, a partir do romantismo e principalmente no simbolismo, uma força extremamente subjetiva e simbólica.

Partindo desse pressuposto, o mote simbolista traz à baila a necessidade de peregrinação em que as paisagens transitam e afirmam, numa função representativa, o estado de espírito do poeta. Fernando Pessoa afirma que “Todo estado de alma é uma paisagem” (PESSOA, 1969, p. 101). Indo além do sentido metafórico, Pessoa ressalta que todo estado de alma é “verdadeiramente uma paisagem”. Assim, a paisagem que nos rodeia e a que nos é interior “fundem-se, interpenetram-se, de modo que nosso estado de alma, seja qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo” (PESSOA, 1969, p. 101). O poeta ainda realça que

[...] ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção (PESSOA, 1969, p. 101).

Feitos esses apontamentos preliminares, podemos enveredar por um caminho no qual o conceito de negação da vontade cause reflexo na percepção de Camilo Pessanha sobre o mundo material¹². Se já foi dito, como demonstra Massaud Moisés em *A literatura portuguesa através dos textos* (1968), que a dor existencial do

¹² Por vontade me refiro à definição de Schopenhauer em *O mundo como Vontade e representação*, tomo I.

poeta se deve justamente à falta de harmonia, à caoticidade do cosmos e à tentativa de entendimento na pré-existência, então a desintegração do universo de *Clepsidra* afiança a máxima de negação quando exalta o desmembramento em detrimento da integração do ser.

Nessa perspectiva, as paisagens são o reflexo primário do cunho negativo dos poemas. É pertinente observar que o ambiente negativo da obra é ressaltado a partir de imagens que rodeiam o eu lírico e exercem determinada influência sobre ele. A essa correlação entre imagens e ambiente podemos denominar “clima”, tendo em mente que nos referimos à ideia de clima enquanto ambiência, num sentido equivalente ao *climate* utilizado pelo teórico Hans Ulrich Gumbrecht na obra *Atmosfera, ambiência, stimmung*: sobre um potencial oculto na literatura (2014).

Nesse contexto, a definição do autor no tocante ao clima é de que “*Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física” (GUMBRECHT, 2014, p. 12). Indo além, o teórico observa que, em consonância com *climate*, tem-se *mood*, anotando que este último “refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão (GUMBRECHT, 2014, p. 12). Nesse sentido, a junção de *climate* e *mood* resulta na definição precisa da palavra alemã *stimmung*, em que “os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentadas num *continuum* [...]” (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Ainda é pertinente expor, a título introdutório, que

[...] as atmosferas e os estados de espírito, tal como todos os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes; porém, não conseguimos explicar a causalidade (nem, cotidianamente, controlar seus resultados) (GUMBRECHT, 2014, p. 13).

Em outras palavras, o autor parece afirmar que a relação da ambiência com o ser o afeta independentemente de sua causalidade ou da consequência desta relação. Assim, tanto os acontecimentos que nos marcam quanto também os “mais breves e leves encontros” causam reflexões e afetos que influenciam na atmosfera e no ambiente que nos cerca, independentemente desses acontecimentos serem ou não percebidos ou concebidos.

Em *Clepsidra* a atmosfera é substancialmente negativa, pondo em evidência determinada luta entre o sentido da vida e o desejo de aniquilação. Trazendo essa

base diretória para a poesia de Pessanha, é pertinente ressaltar uma atmosfera de desistência que “só pode ser experimentada numa consciência historicamente específica da presença de morte em vida” (GUMBRECHT, 2014, p. 15). Em outras palavras, a ligação paradoxal de morte em vida causa um senso de colisão que repele as duas partes, criando um vácuo de negação entre ambas.

Nesse espaço, vida e morte procedem confundidas e a negação rompe como resultado dessa junção contraditória. Assim, mais do que o desejo de aniquilação, o universo de *Clepsidra* constrói um cenário repleto de não existência, onde existir e preexistir fluem ao mesmo tempo. Associada a essa fluência, as imagens que ambientam os poemas do Pessanha carregam em si cores frias, sempre tendendo ao frio, às sombras, à morte.

Leyla Perrone-Moisés bem observa esse universo ao anotar:

Quando entramos no universo poético de Pessanha, percebemos logo que chegamos tarde. Tudo já aconteceu, e da pior forma possível. Sua poesia é o inventário de um desastre. Esse universo sinistrado se constitui de restos e de índices, mais pungentes porque o poeta os apresenta de modo sucinto e contido" [...] O que se salvou do esquecimento é um universo fragmentário, que só o olhar forte do poeta une e transfigura em instantâneos de uma beleza calma ou, ao contrário, de uma morbidez vizinha do horror (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 136).

À vista disso, o universo fragmentário percebido por Moisés narra o antes ou o depois, o início ou o desastre, preferindo as reminiscências ao todo. Por essa vertente, as imagens são vazias de vida e cada ambiente, seja natural ou construído, nega qualquer resquício de existência.

Feitos esses apontamentos, é pertinente observar o primeiro soneto “Paisagens de inverno”:

Ó meu coração, torna para trás.
Onde vais a correr, desatinado?
Meus olhos incendidos que o pecado
Queimou! Volvei, longas noites de paz.

Vergam da neve os olmos dos caminhos.
A cinza arrefeceu sobre o brasido.
Noites da serra, o casebre transido...
Cismai, meus olhos, como uns velhinhos.

Extintas primaveras evocai-as:
- Já vai florir o pomar das maceiras.

Hemos de enfeitar os chapéus de maias.

Sossegai, esfriai, olhos febris.

- E hemos de ir a cantar nas derradeiras

Ladainhas...Doces vozes senis...

(PESSANHA, 2009, p. 65).

Num primeiro momento, podemos constatar o conceito de dualidade que afirma uma luta ardente entre a razão e a emoção. Nessa luta, o eu lírico observa o descarrilamento do coração e o interroga de forma lúcida e racional: “Onde vais a correr, desatinado?”. Não obstante o cunho divergente expresso no verso, o poeta ainda atenta para certa prudência ignorada pelas emoções: “Ó meu coração, torna para trás”. Observa-se que na perspectiva do eu lírico não há esperança nem, por consequência lógica, futuro, mas apenas a negação da vontade de existir em oposição ao desejo de viver.

Como reflexo dessa dicotomia mente/coração, o poeta ainda utiliza vocábulos que associam a trivial existência do ser humano ao sofrimento natural do homem. Destarte, os olhos incendidos queimados pelo pecado mingnam o poeta à penitência e à vigília, contrastando sempre o sofrimento do presente com a aprazibilidade do passado.

Posteriormente à confissão do desespero e do anseio pelas “longas noites de paz”, o poeta contextua o ímpeto desse pensamento dando vazão, agora, a uma atmosfera que corresponde tanto melódica quanto imagisticamente. Nessa atmosfera, as imagens apontadas pelo poeta apresentam um cunho perceptivelmente decadente e a visão pessimista do eu lírico corrobora o axioma da negação quando observamos não haver vestígios de esperança na contextualização da cena.

Além da imagem das árvores carregadas de neve, os olmos ainda pendem num sentido de insuficiência vital, pondo em evidência certo acúmulo de negativismo. A soma desses aspectos decadentes, como os galhos que vergam sob o peso da neve, já anuncia uma ideia de desistência, de não vida, de negação existencial.

O segundo verso, além de complementar a premissa do primeiro, expõe uma noção dicotômica que pode ser percebida através do sentido de esfacelamento e do desmembramento já anotado por Kurrik e Mucci. Nesse viés, o poeta anota que “A cinza arrefeceu sobre o brasido” e essa esplêndida colocação deve ser observada com devido mérito.

Em primeiro lugar, é válido observar que as cinzas sobre o brasido são uma imagem típica das tantas que aparecem em *Clepsidra*. Observando o que disse Oscar Lopes sobre a poesia de Pessanha ser um inventário de um desastre, percebemos que no braseiro não há brasa, mas apenas restos materiais deixados pelo fogo. Levando em conta o clamor do poeta pela volta das “longas noites de paz” e tendo em mente o arrefecer das cinzas sobre o brasido, podemos afirmar que não houve, em um momento anterior à neve e às tormentas, dias de alegria, tampouco dias de glória.

Nessa tendência, o poeta não atenta para a possível brasa no braseiro em tempo remoto, nem para os verdes olmos floridos em época de primavera, mas sim para um resultado melancólico. A gradação que ocorre no poema parte de uma premissa intensamente negativa, posto que a narração não se inicia nas brasas nem nas verdes folhas, mas nas cinzas e no peso da neve que faz vergar os galhos.

Indo além, o arrefecer das cinzas sobre o brasido invoca, analogicamente, a própria vida em fiapos. Nessa perspectiva, as cinzas encontram eco no “Poema final” em que os sintomas de vida e existência estão ligados miseravelmente a jatos de luzes e abortos nas prateleiras dos museus.

Isso posto, é válido observar que o arrefecer não apenas descreve a imagem decadente, como também retrata, metaforicamente, um sentimento de melancolia que assoberba o poeta. O arrefecer está diretamente ligado ao declínio da vida, isso já timbrado pela imagem dos olmos pendidos como se desgastados ou destituídos de vigor físico. Assim, a imagem é reforçada e o que outrora era tomado apenas por fraqueza física passa a ser, paralelamente à primeira ideia, languidez e inércia, voltando à fraqueza psíquica introduzida em “Inscrição”.

Dessa passagem do físico (sensação) ao psicológico (pensamento) se manifesta uma atmosfera negativa que rompe com qualquer possibilidade ou pensamento de vitalidade. O negativismo se revela puramente pela ausência de imagens ou pensamentos positivos que poderiam, ao mínimo, anular o desejo de aniquilação ou negação da vida presente no poema.

Para respaldar nosso pensamento, Gumbrecht observa:

Para passar da sensação ao pensamento, a alma atravessa uma posição de equilíbrio na qual a sensibilidade e a razão atuam simultaneamente. Sensibilidade e razão combinam-se para suspender a energia que determina ambas; isto é, o antagonismo delas gera sua *negação* (GUMBRECHT, 2014, p. 18).

Desse antagonismo entre sensibilidade e razão surgem imagens que reiteram o tom de negação presente no poema. O diálogo da consciência com o coração endossa nosso raciocínio e ainda corrobora, sem ressalvas, a desarticulação do espaço-tempo, resultando na estagnação temporal e negando, por consequência desta estagnação, a vida e a morte.

Sobre esse conceito do espaço-tempo, Oscar Lopes estatui:

Camilo Pessanha traz à poesia portuguesa toda a dinâmica até então insuspeitada do momento subjetivo no domínio da percepção, desarticulando as dimensões do espaço-tempo como dados mecanicamente exteriores, desarticulando a perspectiva puramente geométrica [...], mobilizando os modos afetivos de reação à realidade sensorial (LOPES, 1989, p. 136).

O que Oscar Lopes afirma ser “momento subjetivo no domínio da percepção” se traduz na sutileza com que as coisas passam do estado físico (os olmos pendendo sob o peso da neve) ao estado psíquico (o arrefecer metafórico das cinzas sobre o brasido). A conclusão da ideia se dá por intermédio de outra imagem que se evoca à leitura do terceiro verso: “Noites da serra, o casebre transido...”. Não obstante a anulação da alma oriunda da combinação entre razão e sensibilidade, a imagem da habitação em meio às noites da serra transmite um sentimento lúgubre que evoca as premissas pessimistas do meio caminho entre vida e morte.

É oportuno observar que o casebre transido resulta de uma figura de linguagem na qual a mescla de vida e morte é manifesta por meio de um equilíbrio entre o animado e o inanimado. Por essa perspectiva, a prosopopeia inerente no verso põe em relevância a percepção de restrição mental ou física, forjada pelas paredes do casebre, adjunta ao sentimento de terror e medo procedentes do vocábulo “transido”.

Ainda por essa linha de raciocínio, a escolha do substantivo “casebre” em detrimento do primitivo (casa) ou seus derivados (casarão, casona) complementa o propósito lúgubre da imagem, tendo em vista que o próprio vocábulo invoca, por meio de convenção da língua, aspectos de abandono e ruínas.

Nesse cenário, parece ser certo afirmar que a imagem é justamente a afirmação de uma atmosfera de proximidade à morte. As escolhas feitas pelo poeta no tocante aos vocábulos e construção de imagens e sentido estão muito mais voltadas para um sentido minguante de fim da existência do que para uma ideia unilateral de fim do ciclo vital.

Essa é a metáfora da segunda imagem: a reclusão do ser em um lugar tomado por ruínas, onde a probabilidade de afirmação da vida é mínima. Assim, os olmos curvados pelo peso da neve, as cinzas frias sobre o braseiro e o casebre transido fecham um quadro de total desistência, apontando para a morte e para a negação da vida.

Isso posto, é pertinente ressaltar que embora a premissa de morte envolva a ambiência do poema, não há consumação desse desejo de morte. Isso, ao nosso ver, é muito significativo, uma vez que nossa finalidade é notabilizar a negação da existência, ainda que a vontade de existir submeta e compile o poeta à vida.

Nesse ponto de vista, o eu lírico reflete sobre o existir numa demonstração de aflituosa inquietação: “Cismai, meus olhos, como uns velinhos”. Além dessa tomada de consciência que resulta no diálogo entre a consciência do poeta e seu corpo, a ideia de cismar está atrelada à percepção do poeta no tocante à experiência que desaconselha a vida. Paulo Franchetti corrobora nosso pensamento ao perceber:

De fato, parece procedente ver no poema um conflito entre duas inclinações pertencentes ao mesmo sujeito: por um lado a voz do conhecimento, da experiência, por outro, as inclinações da sensibilidade, representadas pelo coração, e as do desejo, representadas pelos olhos (FRANCHETTI, 2009, p. 27).

O tom de advertência que pode ser sentido em “cismai, meus olhos, como uns velinhos [...]” está estritamente amarrado a uma experiência de desconfiança do que se refere às inclinações do desejo observadas por Franchetti. Ainda nessa linha de pensamento, o apelo aos olhos se conecta à perspectiva da suplantação da visão meninil sobre o mundo pela visão adulta, destacando, uma vez mais, a experiência e a sagacidade do olhar idoso em detrimento da sensibilidade já exposta pelo coração a correr desatinado.

Se os dois quartetos do poema exibem paisagens ligadas à atmosfera de negação da existência, os dois tercetos que fecham o soneto advêm com vocábulos

que apontam para um futuro derradeiro de aniquilação. Ainda que o primeiro terceto bosqueje uma faísca de desejo vital, o terceto final rompe com qualquer pressuposto vigorante e retoma o tom de morte e desistência.

Dessa forma, o conflito entre sensibilidade e razão se dá na medida em que o coração, marcado no início do poema pelo desvario proposto pelo vocábulo desatinado, evoca as extintas primaveras. A partir dessa evocação, projetam-se cenários futuros em que o florido das macieiras, extinto pela neve, torna como se respondesse a um desejo unicamente emocional. A ideia ainda se repete no próximo verso em que, por consequência do florido hipotético da primavera, o eu lírico observa, ainda sob o crivo da sensibilidade, a contingência de poder enfeitar os chapéus com flores.

Num movimento de oposição ao penúltimo terceto, o poema se fecha com o reaparecimento da voz reflexiva da experiência, agora, porém, fazendo oposição aos olhos que cismam. Assim sendo, a voz aconselhadora se opõe à razão e recupera, de forma análoga, a mesma premissa dos primeiros versos do poema, fazendo soar o derradeiro receio do fim e apontando para o iminente sentido derrotista da vida, repelindo a própria ideia de impulso ou vitalidade dos olhos cismantes.

Por essa linha de raciocínio, os olhos que outrora cismavam de forma meditativa e inquieta são agora acometidos pela total desistência da razão enquanto mediadora da sensibilidade, e sua meninice, e o conhecimento, e sua maturês. Essa desistência de cismar resulta na aceitação da morte física ou da própria consciência, restando ao poeta o ato derradeiro de juntar-se àqueles, cujas vozes já cederam à morte ou ao abandono da razão.

Nessa tendência, é mister observar que se “[...] dinamiza, a partir da experiência deceptiva, as várias imagens da quietação, da ausência do desejo e, portanto, da morte, que constituem o tecido simbólico de clepsidra” (FRANCHETTI, p. 28). Levando em conta os apontamentos de Kurrik na obra *Literature na negation* (1979), observamos que a negação vem por conta da polaridade entre presença e ausência de algo. Nessa lógica,

Talvez não seja exato compreender as inclinações da sensibilidade e do desejo como irracionais, opondo-as, assim, à voz da experiência, que equivaleria à razão. Mas [...] uma experiência que redunde numa sabedoria apenas negativa, que aponta sempre [...] para a inutilidade

dos esforços e para a decepção fatal que está implicada em cada conquista (FRANCHETTI, 2009, p. 27).

A título de conclusão deste capítulo, é importante observar que as paisagens contempladas pelo eu lírico refletem, num movimento pendular, o cenário interior cunhado por Pessoa. Assim, “[...] tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens” (PESSOA, 1969, p. 101). Efetivamente, as paisagens de *Clepsidra* não apenas ilustram a perspectiva decadente do *Fin de siècle*, mas tomam amplas proporções em que o mero conceito ilustrativo é suplantado pela concepção significativa/subjetiva de panoramas que refletem e retratam a dor humana de existir.

6.1 A MELANCOLIA COMO SINTOMA DO AMBIENTE NEGATIVO

O segundo soneto sofre certa digressão em que há um aceleração cíclica pautada por lembranças exclusivamente melancólicas:

Passou o outono já, já torna o frio...
 - Outono de seu riso magoado.
 Álgido inverno! Oblíquo o sol, gelado...
 - O sol, e as águas límpidas do rio.
 Águas claras do rio! Águas do rio,

 Águas claras do rio! Águas do rio,
 Fugindo sob o 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, 2009, p. 26).

É preciso anotar que a melancolia está muito mais ligada a um traço relativo do espírito do que a um tipo de doença clínica. A manifestação da melancolia acontece num plano psíquico em que a visão nauseante da vida tende puramente ao metafísico, pondo em voga o sentimento do ser frente à obscuridade da compreensão universal. Para afiançar nosso pensamento, Robert Burton, em *A anatomia da melancolia* (2011), escreve: “É de uma doença da alma que estou a tratar, tão delegável a um teólogo quanto a um médico [...]” (BURTON, 2011, I, p. 82).

Segundo os apontamentos de Burton, verifica-se que a melancolia se avizinha da psique humana. A constatação do mundo melancólico não se dá a partir de uma transformação dele, mas sim através de uma cosmovisão oriunda da própria consciência. Nessa perspectiva, Franchetti anota que “sob o olhar melancólico, tudo se torna melancolia, fragmentação, fluidez” (FRANCHETTI, 2009, p. 28).

É apropriado observar que estas imagens pendentes se constroem doravante à compreensão inerme e apática do mundo. Indo além, Stanley Jackson, na obra *Melancholy and depression* (1986), constata que “a condição [da vítima da melancolia] era caracterizada pela exaustão, apatia, aversão à célula, à vida ascética e pela ânsia de retorno à família e à vida passada” (JACKSON *Apud* LIMA, 2017, p. 66). Apoiados nessa condição, a melancolia presente em *Clepsidra* pode ser brilhantemente esclarecida através das anotações de Giorgio Agamben. Segundo o teórico, “Por sua própria ambiguidade, o valor negativo da acédia [apatia] assim se torna o fermento dialético capaz de converter a privação em posse [...]” (AGAMBEN, *Apud* Lima 2017, p. 28).

Ora, uma vez que a melancolia de Pessanha está atrelada, se tomarmos como verdadeiras as observações de Massaud Moises já descritas anteriormente, ao Pansofrimento e ao pessimismo de Schopenhauer, então é válido afirmar que a dor viril sofrida pelo poeta invoca, justamente, a incapacidade de converter a privação em posse. Se Agamben acredita em um valor negativo da acédia que impulsiona o “fermento dialético”, Pessanha nega a negação da acédia.

Por essa linha de raciocínio, o primeiro verso do segundo soneto não apenas retoma a negação, como também une a ela o traço sombrio da melancolia. Além da manutenção da apatia e exaustão, o poeta adota um tom melancólico que reverbera a “ânsia de retorno à família e à vida passada” muito bem expresso pela sobrevivência sôfrega a cada retorno do inverno.

Novamente é oportuno observar que a lembrança do poeta se restringe a momentos de apenas “não sofrimento”. Nota-se que o verão e a primavera não pertencem ao universo de *Clepsidra* e as paisagens, em sua maioria, são tomadas pelo outono e inverno. Ainda que saiam, esporadicamente, da esfera do crepúsculo (outono) e da morte (inverno), algumas imagens tendem a ambiências tão funestamente macabras quanto as de “Paisagens de inverno” (tomamos por exemplo o deserto imenso de “Branco e vermelho” e o lençol aquático de “Depois da luta e depois da conquista”).

Isso posto, a ideia de não sofrimento persiste, uma vez que a voz lírica resgata apenas a lembrança de ter passado o outono. A memória do poeta parece se restringir apenas a lembranças melancólicas, uma vez que o outono se associa, analogamente, à decadência e ao desejo de morte. Ainda nesse sentido, a repetição do vocábulo “já” (Passou o outono já, já torna o frio) fortifica a consciência de um ciclo acelerado em demasia no qual as outras estações (primavera e verão) não deixam nenhum registro ou lembrança, timbrando sempre o presente melancólico do inverno em vista das últimas esperanças minguadas pelo outono (FRANCHETTI, 2009).

É acrescentada à paisagem gélida da natureza uma metáfora em que o sol oblíquo ilustra o desespero do poeta diante do rigor invernal. Num sentido mais conotativo, o sol parece estar brilhando de modo tortuoso, perdendo sua característica primária de produção de calor. Sob esse ponto de vista, a afirmação de um sol gelado faz eco ao casebre transido do primeiro soneto e completa o quadro melancólico “como um gênero de delírio, sem febre, que apresenta como companheiros constantes medo e tristeza sem motivo aparente” (AGAMBEN *apud* Lima, 2017, p. 64).

Não obstante a constatação de um sol gélido, o poeta ainda nota o atributo do gelo também nas águas do rio. É cabível notar uma pitada de inutilidade na própria natureza que rodeia o poeta. O sol gelado diverge do senso comum em que estrela e calor estão ligados sinonimicamente; da mesma forma o rio, com águas límpidas, não oferece ao poeta nenhum traço de vigor ou esperança, uma vez que, embora límpidas, suas águas são gélidas como o sol da paisagem algente.

Nesse cenário, a negação do calor do sol está paralelamente ligada à pouca importância da clareza das águas límpidas. O sentido dual implicado pela frieza de um sol inatingível e pelas águas de um rio que pode estar ao alcance do poeta reafirma

uma possível desistência, tanto no tocante à vida eterna quanto à existência no mundo material.

O desejo do poeta, por mais obscuro ou frágil que possa parecer, está apoiado em concepções inalcançáveis, tanto pelo corpo físico (as águas do rio) quanto pela consciência (o sol gélido como representação da distância, do inalcançável). Resultante desse processo de assimilação negativa, Agamben destaca que “permanecendo seu desejo [do indivíduo] fixado sobre o que está fora de seu alcance, a acédia não é somente uma fuga de... mas ainda uma fuga para..., que se comunica com seu objeto pelo modo da *negação* e da *carência* (AGAMBEN *apud* LIMA, 1981, p. 28)”.

A dualidade em “fuga de” e “fuga para” concebe uma ideia intersticial na qual o poeta observa estar seu objeto de desejo. Assim, a evocação do eu lírico pelas extintas primaveras no primeiro soneto revela ser elas seu objeto de desejo, mesmo que as tendências de primavera e verão não impliquem, necessariamente, vida e gozo (e aqui posso, uma vez mais, citar como exemplo o calor em demasia de “Branco e vermelho” e o verde do lençol aquático em “Depois da luta e depois da conquista”). Dessa maneira, a carência do poeta pelas extintas primaveras corrobora a negação de um presente sôfrego.

Esse paralelismo entre negação e carência pode ser muito bem observado através da disposição dos versos do primeiro e do segundo soneto no tocante ao ardor metafórico dos olhos. Para afiançar esse pensamento, Franchetti anota:

Os olhos não ardem aqui [*em Paisagens de inverno* II] com a febre do desejo de retorno. Ardem, sim, com o furor melancólico, reflexivo. Duas vozes se contradizem no interior desses sonetos: de um lado, a do desejo que incendeia os olhos; do outro um contracanto que afirma a impotência e aponta para a morte, a quietação como o único alívio do desejo doloroso (FRANCHETTI, 2009, p. 29).

Desse excerto de Franchetti, é relevante atentar para duas coisas que respaldam este estudo. A primeira é o modo de ver do teórico no que se refere à afirmação da impotência que aponta para morte; e a segunda, o furor melancólico reflexivo que parece ser o axioma representativo de “negação e carência”.

Sobre a primeira observação, o que Franchetti verifica ser a afirmação da impotência, também pode ser constatada, numa perspectiva inversa, como negação

da potência. Na perspectiva de Kurrik, em *Literature and negation*, a negação da potência aponta para morte; a carência, por sua vez, que explicita o desejo doloroso de Franchetti, é negada pela ânsia de morte, pela negação da vida.

Nesse enfoque, tudo tende à negação. Os vocábulos escolhidos pelo poeta trazem à tona a melancolia e a negação unidas tanto pela concepção do desejo quanto pela tendência negativa que emanam dos mesmos vocábulos. É conveniente notar, a título explicativo, a ordem disposta pelo poeta no tocante à rima e ao grau degenerativo da vida que aumenta a cada verso.

Primeiramente, apenas é constatada a chegada do inverno: “Passou o outono já, já torna o frio”. Segundamente, o eu lírico menciona o estado físico das coisas em face da rigorosidade do frio: “Álgido inverno! Oblíquo o sol, gelado.../_ O sol, e as águas límpidas do rio”.

Interessante observar, também, que a repetição de conceitos afirma certa mudança na perspectiva do poeta de ver o mundo: “_ O sol, e as águas límpidas do rio. /Águas claras do rio! Águas do rio, /Águas claras do rio! Águas do rio, [...]”. Dessarte, parece válido ressaltar que as águas do rio parecem estar ligadas metaforicamente ao constante movimento de mudança, como que trazendo à baila o pensamento de Heráclito sobre a alteração constante dos entes e do ser humano (SANTOS, 2007, p. 33).

Dessa maneira, as águas do rio adquirem um cunho positivo (claras e límpidas), cuja função é contrapor a clareza e a beleza, bem como reiterar o viés melancólico uma vez que as água claras e límpidas estão sob poder rigoroso do álgido inverno. Em razão disso, a paisagem negativa se completa a partir da estupenda manifestação da natureza que coíbe qualquer relação do ser humano pela condição glacial imposta pelo frio.

Como reflexo desta condição climática, a ambiência disposta em “Paisagens de inverno II” expõe a consciência do poeta associando tal natureza gélida a um comportamento regido pela melancolia. Gumbrecht respalda essa ideia ao anotar que “as atmosferas e os estados de espírito, tal como os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes” (GUMBRECHT, 2014, p. 13).

Como arremate da paisagem melancólica, o poeta ainda indaga: “onde ides a correr melancolias?” É mister observar que a indagação do poeta parece estar ligada ao mesmo modo interrogativo do primeiro verso do primeiro soneto: “Ó meu coração,

torna para trás. /Onde vais a correr desatinado?”. Assim sendo, a forma de questionamento do eu lírico às melancolias demonstra que este sentimento está inerente no poeta, pondo em evidência que, da mesma maneira com que a consciência chama o coração à razão, assim também o faz, numa tentativa de reter o desejo vão, com a melancolia.

A título de conclusão, as paisagens que constroem o cenário dos poemas dispostos em *Clepsidra* emitem juízos que corroboram a fala de Pessoa (1967, p. 101) quando o poeta observa que “uma tristeza é um lago morto dentro de nós”. Nessa perspectiva, os olmos que vergam sob o peso da neve, o casebre transido, o sol e as água geladas do rio convergem para a estruturação de imagens que refletem, ecoam e ilustram a subjetividade de cada indivíduo. Por meio dessa ilustração, a conciliação da paisagem externa com a interna se revela de maneira que, nas palavras de Fernando Pessoa, bem se retrata a realidade através da representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior.

7 A PREFERÊNCIA PELA NEGAÇÃO: UMA LEITURA DOS POEMAS À LUZ DA RECUSA DA EXISTÊNCIA

Recapitulando o que foi dito no tocante ao contexto da obra de Camilo Pessanha, é mister ter em mente que a poesia simbolista e o mote filosófico do existencialismo se reafirmam através da compreensão de enxergar o mundo a partir do “contrassenso”, do “inverso”, do “não ser”. Nessa conjuntura, nota-se que há grande aplicabilidade desses vieses (não ser, o inverso, o contrassenso) nos textos simbolistas produzidos em meados dos séculos XIX e XX. Latuf Isaias Mucci corrobora nosso pensamento quando observa tal comportamento lânguido nos poetas finiseculares:

Esse ambiente de apatia e ceticismo derivava de causas, entre as quais podem ser apontadas causas políticas, econômicas e demográficas. A visão pessimista da história, “o sentimento perturbador de Decadência” se originou, segundo José Carlos Seabra Pereira, antes do Decadentismo, sendo as causas políticas mais importantes do que outras causas, como as religiosas ou morais (MUCCI, 1994, p. 29).

Nesse sentido, a consciência do poeta decadentista/symbolista sobre a realidade o afeta de forma que a preferência por sua negação (da realidade) explicita a existência das coisas a partir do olhar do sujeito sobre elas. Em outras palavras: o mundo passa a existir a partir do momento em que a consciência do ser delibera sobre ele. Isso posto, o que podemos observar quando tratamos de *negação* é um resolutivo processo de não deliberar, de preferir o oculto em detrimento do descoberto e a negação em detrimento da afirmação. O aspecto da negação cresce à medida que existe certa declinação do “real”.

Nesse seguimento, negar o mundo das ocupações é não ser decadente. A liberdade acarretada por essa negação induz à liberdade do indivíduo ainda que esta seja a percepção da ilusão que é estar na realidade. Barbara Spaggiari, no livro *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha* (1982), bem anota essa assimilação como “um desacordo perpétuo [do poeta] consigo mesmo e com o mundo” (SPAGGIARI, 1982, p. 43).

Como resultado dessa percepção, a negação surge numa tentativa de “não submissão” (insubmissão) à normalidade da cadeia utilitária das coisas. Dessa forma, negar a conexão entre a coisa e sua utilidade põe em voga a fragmentação do cosmos frente à descoberta angustiante do ser de que não há ordem na existência.

7.1 “INSCRIÇÃO”

Sob o prisma da negação, o poema “Inscrição” projeta o cunho decadente do eu lírico através de uma certa distância temporal que parece haver entre o fato narrado e a narração da cena. Uma vez que a negação contempla conceitos de oposição em relação a determinada verdade ou afirmação, o ato de enxergar do eu lírico é comprometido pela indecisão e imprecisão do algo visto. Em outras palavras, a contemplação resvala na incerteza da mescla do nada e do tudo: “Eu vi a luz em um país perdido”:

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é languida e inerte.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se como faz um verme...
(PESSANHA, 2009, p. 53).

Nota-se que o poeta não vê valores, cultura, tampouco matéria, mas reconhece um algo que antecede a existência da coisa em si. Esse batismo da luz, que tentaremos explorar em “Poema final”, é a passagem do nada para o tudo, é a passagem do escuro para o claro, da não vida à vida. Ainda que essa passagem pareça repelir a ideia de negação, é pertinente observar que o batismo da luz não implica necessariamente a afirmação e a consciência plena do existir. Embora a luz carregue uma carga simbólica de clareza e descoberto, o objeto ou lugar banhado por ela está perdido. Diante desse cenário, temos aqui uma antítese: a luz, contrariamente ao seu pressuposto significativo, desponta como grau de intensidade para notabilizar a ruína do país perdido.

Ainda nessa linha de pensamento, o que observamos no país perdido é a negação da existência do país (está perdido) e do próprio sujeito. Ainda observando os apontamentos de Schopenhauer, o filósofo anota que “[...] tais metades

[sujeito/objeto] limitam-se reciprocamente: onde começa o objeto, termina o sujeito” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 6).

Ainda que Schopenhauer entenda essas concepções da luz como reflexo pessimista do indivíduo, é de suma importância constatar que o pessimismo compõe, observando os apontamentos de Kurrik (1979), a esfera de determinados valores que convergem e completam a esfera de negação em detrimento da afirmação. Por esse ângulo, o primeiro verso de *Clepsidra* afirma uma imagem negativa e a ele vem atrelada uma série de pormenores que se aglutinam e reafirmam a concepção da negação do presente ou da realidade.

Por essa linha de raciocínio, a afirmação do eu lírico de ver algo (a luz em um país perdido) reconhece um pressuposto de ter existido um país, seja ele real ou ideal, mas que essa realidade se esboroou, restando dela apenas alguns resquícios de lembrança ou honra metaforizadas pela luz. A negação do país jaz na ideia de aniquilação que o próprio eu lírico parece propor ao empregar diferentes tempos verbais na construção dos versos e da estrofe.

De modo específico, é pertinente notar que há alguém no tempo presente anotando ter visto a luz em um país no passado; logo após esse registro, o sentimento decorrente dessa lembrança pessimista reflete no âmago do eu lírico no presente em que escreve. Essa mistura de tempos verbais em que o “ver” do passado reflete no “ser” do presente (lânguido e inerme) resulta, ainda, em um terceiro modo verbal afirmado pelo subjuntivo.

Gilda Santos, em *Camilo Pessanha em dois Tempos*, afiança esse pensamento ao observar “que a progressão temporal evidenciada pelos três momentos apontados delinea um ciclo: entre o primeiro e o último verso inscrevem-se nascimento e morte, e seus correlatos luz e treva, conhecimento e anulação, busca e fuga etc.” (SANTOS, 2007, p. 28). Não obstante essa fusão de tempos presente/passado, a conjectura “Quem pudesse deslizar sem ruído” respalda certa ideia de diluição temporal em que o tempo e o espaço já estão definidos através de pressupostos (SCHOPENHAUER, 2015).

Ora, se tempo e espaço já estão pressupostos através da universalidade das coisas, a preocupação de Pessanha no que tange ao emprego dos tempos verbais se dá na medida em que o poeta observa que a linearidade do tempo está comprometida pela pressuposição da mente. Isso é negação: Pessanha não atribui aos seus poemas

a verossimilhança temporal uma vez que esta carece da precisão do intelecto em entender a necessidade do começo do meio e do fim das coisas.

Sendo esse o tom do poema, o verso três traz uma combinação de sons que respalda o desejo da não existência em face de uma Vontade schopenhaueriana universal de existir. O filósofo (2015) observa que a vontade que delibera sobre o mundo delibera, também, sobre o sujeito, trazendo matérias à luz da existência através de uma vontade autônoma que rege o cosmos.

Mesmo que Camilo Pessanha admita e reconheça essa vontade autônoma e dominadora do cosmos, o poeta traça um caminho oposto em relação a essa existência iminente e axiomática. Depois da declaração de ver “a luz em um país perdido” e de constatar a melancolia do espírito refletida nos vocábulos “lânguido” e “inerme”, o poeta se utiliza da aliteração para causar um efeito sonoro oposto ao desejo expresso de deslizar sem ruído: “Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se como faz um verme...” (PESSANHA, 2009, p. 53).

Verifica-se, pelo desejo de aniquilação, que o desejo silencioso do poeta é de não se fazer notar, de deslizar de um lugar a outro, da vida à morte, de um modo silente em que a vontade não seja preponderante, mas sim o desejo de aniquilação. Dessa forma, o contraste entre desejo de não existência e existência forçosa pode ser visto justamente na escolha dos vocábulos que repelem a tentativa do poeta de passar sem fazer barulho.

Contrariamente ao desejo expresso pela voz lírica, a aliteração causada pela repetição dos fonemas “S” e “Z” provoca ruídos na declamação do verso fazendo com que “pudesse deslizar sem ruído” sibile e sobre, finalizando essa onda de barulho com a vibração do “R” que afronta a ideia do não ruído desejado pelo poeta.

A exploração de sons contínua nos dois últimos versos do poema põe em evidência a luta de *Clepsidra*: a luta contra a vontade cósmica, contra o cognoscível, contra o desejo de não existir em face da existência iminente definida por Schopenhauer. E a partir desses pressupostos, o poeta escolhe a negação, escolhe negar a presença, pois, afinal, “[...] negação é recusa de existência” (SARTRE, 2015, p. 52).

Nessa ótica, a conexão da poesia de Pessanha com a negação é efetuada pela desassociação; ao invés de trilhar o caminho da luz, da cognição, o poeta percorre uma estrada oposta optando pelas sombras e pelo subsolo, numa tentativa frustrante de se esvair à medida que a vontade o impele à decadência.

7.2 SOBRE “POEMA FINAL”: OBSERVAÇÕES A RESPEITO DA NEGAÇÃO DA PRESENÇA E DO VIR À EXISTÊNCIA

“Poema final” seria o último poema de *Clepsidra*. É relevante ressaltar que todos os aspectos de negação que permeiam o livro de Pessanha parecem ser pensamentos introdutórios que irão desaguar na decisão derradeira no último poema. Depois da vontade expressa de rastejar como um verme e adentrar no subsolo em “Inscrição”, o poeta pretende, através do cunho reflexivo empiricamente atestado, manifestar seu desejo de não existência através da experiência e desaconselha o vir à presença (FRANCHETTI, 2009).

Oriundas dessa reflexão que desaconselha, o poeta irá retomar as próprias ideias expostas ao longo do livro de forma a construir, mediante ao intratexto, um terreno sólido para ancorar seu desejo por aniquilação:

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

As pálpebras cerrai ansiosas não veleis
(PESSANHA, 2009, p. 110).

Este talvez seja o texto em que mais aparece o vocábulo “não” em forma de conselho. Máttar foi extremamente atencioso ao observar “[...] que a negação surge às vezes associadas ao uso do pretérito e do futuro – e vimos que estes tempos são na verdade aspectos temporais indesejáveis. Neste sentido, a negação seria utilizada pelo poeta como recusa a habitar tais momentos” (MÁTTAR, 1996, p. 88).

Dessas preocupações com os aspectos temporais indesejáveis, a dor do poeta concerne ao senso do turbilhão muito bem expresso pelo cromatismo delirante que forma uma imagem extremamente psicodélica. Junto às cromáticas vesânias, Pessanha ainda anexa a terrível percepção do abandono de deus e das crenças metaforizada pelo conceito do limbo, onde mantêm-se presas as cores que anseiam o batismo da luz que lhes dê existência.

À essa ideia de turbilhão, Heidegger expõe da seguinte forma:

O mundo em que a precipitação se movimenta para e, na falta de solidez do ser impróprio, no impessoal, arranca constantemente o compreender do projeto de possibilidades próprias, lançando-o numa pretensão tranquilizadora de possuir ou alcançar tudo. Esse arrancar contínuo da propriedade, sempre dissimulado e junto com o lançamento no impessoal, caracterizam a mobilidade da decadência como *turbilhão* (HEIDEGGER, 2015, p. 244).

Nessa perspectiva, observa-se na primeira estrofe de “Poema final” que as ideias desse universo caótico se completam pelo senso de turbilhão atribuído por Heidegger. Por essa linha de pensamento, a narrativa do poeta pode ser interpretada pelo viés da vinda à presença em que o processo de decair no mundo é reprimido pelo turbilhão da vontade de existir. Observa-se que o próprio Heidegger (2015) endossa esse pensamento quando nota que essa precipitação de vir à luz lança o indivíduo numa pretensão tranquilizadora de possuir ou alcançar tudo, sendo essa pretensão um juízo *a priori* do indivíduo.

Por esse ângulo, o vir à vida está paralelamente ligado à expectativa de egresso da escuridão, pondo em voga o lapso espaço-temporal entre a existência e a não existência representado pelo limbo (FRANCHETTI, 2001). Com efeito, o limbo traz à tona fortes significações nas quais o esquecimento se configura no ato divino de negar as almas que esperam pela libertação. Vale a pena ressaltar, nesse ponto, que o turbilhão da vontade de existir e o limbo que represa as cores e a luz são abstrações opostas e excludentes, sendo que a vontade, independente e proativa, parece estar submetida ao arbítrio de outrem (talvez deus) para vir à existência.

Podemos afirmar, também, que a repressão da luz e o limbo convergem para a negação da presença. Ainda que o processo intuitivo se faça valer através das ideias do *a priori*, a presença permanece no limbo de forma que o turbilhão representado pelo cromatismo vesânico fique apenas beirando as portas do limbo. Por essa linha de raciocínio, a presença parece estar conectada ao cosmos de forma que a expansão universal é refletida no turbilhão do ser na pré-existência. Nesse ponto, a totalidade da compreensão nega qualquer premissa decadente à medida que o mundo das ocupações e a cadeia utilitária das coisas afirmam o decadentismo do indivíduo.

Livre de qualquer julgo exterior ou necessidade de comunicação, o processo de vir à presença é barrado apenas pela aniquilação do desejo acarretado pela voz da experiência. A abertura do ser-no-mundo não se completa por intermédio da clamação do poeta que implora para a desistência do existir da presença. Com efeito,

a acentuação da letra “O” no primeiro verso do poema corrobora a entonação de rogo do eu lírico ao expressar seu desejo de não vir à presença: “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas [...] / Ansiosas não veleis”.

Não obstante o próprio advérbio de negação, a ideia exposta pelo arrefecer do desejo de sondar o abismo reflete uma vez mais os apontamentos de Schopenhauer e Heidegger. Nesse cenário, o turbilhão caracterizado pelas cores que desejam vir à superfície é barrado pela voz aconselhadora do poeta que emite juízos contrários à existência: “Ansiosas não veleis”.

O poema segue:

Abortos que pendeis as frentes cor de cidra,
Tão graves de cismar nos bocais dos museus,
E escutando o correr da água na clepsidra,
Vagamente sorris resignados e ateus,

Cessai de cogitar o abismo não sondeis
(PESSANHA, 2009, p. 110).

É relevante constatar, de modo primário, que a ideia o abismo está, metaforicamente, atrelada ao receio do desconhecido. A dor recorrente do poeta é novamente resgatada pela compreensão da falta de harmonia inerente no caos, pondo em voga a complexidade e a desordem que nega o mundo das ocupações e a cadeia utilitária das coisas. O abismo não só se caracteriza como local indesejado pelo poeta, mas também como espaço temporal no qual vir à luz configura na atuação desse espaço a partir do momento (tempo) da existência. Como consequência dessa recusa de existir, tanto no espaço quanto no tempo, percebe-se que há um aprisionamento da presença; isso se dá graças ao desaparecimento do desejo de existir e da consciência.

Em outras palavras, a pré-existência que jaz no limbo à espera do batismo da luz não pode ser configurada como presença, pois a recusa do poeta em vir à vida a mantém aprisionada como se observa em “represados clarões”. Heidegger respalda esse conceito quando observa haver um encarceramento da presença a partir de uma alienação que fragmenta a presença, sendo esta fragmentação muito bem ilustrada pelo cromatismo vesânico das cores no limbo.

Nesse seguimento, o filósofo afirma que “[...] a alienação da decadência, tentadora e tranquilizante, em sua mobilidade própria, faz com que a presença se aprisione em si mesma” (HEIDEGGER, 2015, p. 243). Como consequência desse

aprisionamento, a privação da presença no ato de vir ao mundo ocorre pelo processo de negação da vida oriunda da voz aconselhadora do poeta reafirmado pelo tom proibitivo em “O abismo não sondeis”.

Essa proibição ocorre mediante a percepção do eu- lírico no tocante à desordem manifestada através do abismo. Essa metáfora, aliás, é muito bem colocada quando observamos que o abismo pode estar atrelado tanto ao significado de profundidade inatingível quanto à noção de uma distância de infinitas proporções.

Em face da complexidade desse abismo, o aprisionamento da presença converge com a ideia de negação do vir à existência. O desejo do poeta em permanecer à margem da vida ainda encontra respaldo através do aspecto da curiosidade atribuído ao ser humano à proporção que a presença começa a decair no mundo das ocupações. Para além de rejeição da vontade de existir, o poeta também alerta sobre a gravidade da curiosidade em face do abismo em que o tempo e espaço tentam ser, falhando miseravelmente, compreendidos pela percepção humana.

Ainda por essa linha de pensamento, o emprego do verbo *cessar* na segunda pessoa do plural do imperativo afirmativo não apenas afiança o tom recomendativo de conselho, mas também realça, pela própria flexão verbal, o caráter de ordem expresso pelo poeta. Essa afirmação imperativa “cessai de cogitar” em conformidade com a emissão do conselho “não sondeis” demanda a construção sólida de um discurso com alto grau de negação que barra, segundo as convicções de Heidegger, dois dos principais elementos do vir à existência: a curiosidade e o não aprisionamento da presença.

Diante disso, a voz lírica não apenas anseia pela suspensão do desejo de existir, mas também percorre uma trajetória inversão a de vir ao mundo. À medida que o poeta se afasta do batismo da luz, ele caminha, iminentemente, para a aniquilação de si mesmo. À vista disso, o afastamento da superfície reforça, através da ação de caminhar de forma retrocedente, a negação da vida e a preferência do poeta por negar a presença em face da curiosidade que o levaria ao possível desvendamento do abismo da existência.

Vale ressaltar, *a priori*, que o que percebemos a partir da segunda estrofe é determinada anulação do tempo e delimitação do espaço. O que o poeta parece querer expressar é a inconfiabilidade do tempo e afirmação de sua presença meramente pela percepção humana, tornando-se assim, o tempo, representação insignificante para o processo de existir.

Resultante dessa insignificância, observa-se um conceito paradoxal em que os abortos (seres expelidos à presença antes da idade gestacional e, conseqüentemente, seres que não vêm à presença) aparecem situados em lugar de afirmação de existência histórica: os museus. Isso tudo é Schopenhauriano; a ideia de que o tempo e o espaço dependem tão somente do senso e da percepção do indivíduo reflete a noção paradoxal afirmada por Pessanha quando o poeta desconstrói, como bem observa Oscar Lopes em *Entre Fialho e Nemésio* (1987), as categorias de tempo e espaço ao contemplar os abortos que não vieram à vida jazendo sobre um dos signos que caracteriza, substancialmente, a existência.

Isso posto, Schopenhauer traz à baila a complexidade desse pensamento:

Trata-se de [...] de uma descoberta muito importante de Kant o fato de justamente essas condições de possibilidade, formas do mundo visível, isto é, o que é mais universal em sua percepção, o elemento comum a todas as suas aparências, tempo e espaço, podem ser não apenas pensados in abstracto por si e separados do seu conteúdo, mas também intuídos imediatamente. Intuição esta que não é como um fantasma, derivado da experiência repetida, mas tão independente desta que, ao contrário, a experiência tem antes de ser pensada como dependente desta intuição, visto que as propriedades do espaço e do tempo, como a intuição a priori as conhece, valem por toda a experiência possível, como leis com as quais tudo tem de concordar (SCHOPENHAUER, 2015, p. 7).

Nessa acepção, é relevante observar que Pessanha não apenas nega a existência, mas também recusa aceitar qualquer primórdio ou premissa que afirme alguma ordem no caos. Essa afirmação da presença dos abortos nos museus ainda ressalta a força simbólica que despende dos vocábulos abortos e museus, pois são eles que desconstroem as categorias da razão e negam as leis com as quais tudo tem de concordar. Ainda são esses vocábulos que exercem a função paradoxal e pressupõem que a morte e a vida estão faticamente ligadas à concepção humana sobre o tempo. Uma vez que Pessanha nega essas concepções, podemos observar que a vida e a morte fluem confundidas como se a premissa de existir antes da morrer fosse unicamente um modo de “entender” a existência.

Jean Baudrillard corrobora esse pensamento quando volta sua atenção para a ideia do museu que, embora sua análise tenha um caráter mais ligado à antropologia em *Orfeu*, está coerente com o sentido empregado por Pessanha.

O mesmo em Creusot, no âmbito do museu “sem fronteiras” onde se museificaram no local, como testemunhas “históricas” da sua época bairros operários inteiros, zonas metalúrgicas vivas, uma cultura completa, homens, mulheres, crianças incluídas – gestos, linguagens, costumes incluídos, fossilizados vivos como num instantâneo. O museu, em vez de estar circunscrito como um lugar geométrico, está agora em toda parte, como uma dimensão da vida (BAUDRILLARD, 1991, p. 16).

À primeira vista, é importante notar que os abortos não estão circunscritos no museu enquanto lugar geométrico, mas se encaixam na segunda definição de Baudrillard: o local está em toda parte como uma dimensão da vida. É nesse viés que a coligação entre aborto e museu ganha sentido, realçando o segundo não como aspecto geográfico, mas como ideia iminente de negação da vida através do pressuposto de que tudo está antecipadamente morto e ressuscitado.

Oriunda dessa percepção do mundo caótico, a negação do desejo irrompe como uma tentativa de aliviar a dor existencial e neutralizar os sentimentos advindos do universo desconexo descoberto pelo poeta. Podemos dizer, a título de conclusão, que a logicidade da negação de Pessanha jaz na assimilação da sensatez em não cogitar sobre a existência e sua complexidade, mas negar, por consequência, a árdua tarefa da compreensão do cosmos.

8 A MANIFESTAÇÃO DO NADA E AFIRMAÇÃO DA CONTINGÊNCIA DO MUNDO EM ALGUNS POEMAS DE *CLEPSIDRA*

Uma vez postulado que a negação se manifesta enquanto cosmovisão, a ideia do nada é o estágio próximo dessa vontade de negar o mundo. À vista disso, é necessário que se explore esse conceito de forma a aparar as arestas que podem remanescer da discussão da rejeição da realidade e dos sentimentos. Preliminarmente, é mister constatar que o nada é, necessariamente, um reflexo da negação. Sartre (2015) bem observou isso quando afirma o pensamento de Heidegger, dizendo que o filósofo alemão tem razão ao insistir no fato de que a negação se fundamenta no nada.

A presença do nada se firma, ainda segundo a teoria Heidegger,

[...] na plena negação da totalidade do ente, pois o pensamento, que essencialmente sempre é pensado de alguma coisa, deveria, enquanto pensamento do nada, agir contra sua própria essência (HEIDEGGER, 1969, P. 26).

É pertinente observar, preliminarmente, que embora Heidegger e Sartre sejam posteriores a Camilo Pessanha, o conceito de nadificação é predominantemente discutida pelos dois filósofos a partir dos conceitos predispostos em *O mundo como vontade e representação*, de Arthur Schopenhauer. Em *As dores do mundo* (2014), o filósofo atenua a importância do nada mediante a constatação de que “Pode ainda se considerar a nossa vida como um episódio que perturba inutilmente a beatitude e o repouso do nada” (SCHOPENHAUER, 2014, p. 27). Uma vez que já discutimos o problema da pré-existência ordenada nos poemas de Pessanha, é necessário, de igual forma, que a problemática do nada venha à baila para que se complete a relação entre ele e a ideia de negação presente em *Clepsidra*.

De maneira sintética, podemos conceber o nada a partir do entendimento de deus e do uno que, alinhada à teoria do *Big Ben*, pode ser tomada como presença do *nothing* (no thing). É de extrema relevância notar que a noção do “no thing” não representa o esvaziamento de algo, mas propõe o reconhecimento de um lugar onde o nada irá se materializar. Maria Peredea (2018), cujo trabalho é voltado para a

integração e correlação dos variados temas universais, afirma que o nada é a experiência de existência homogênea não fracionada e sem consciência total de si mesmo, porque tudo está nele, mas de forma diluída.

Através disso, percebe-se que há certa “presença” do nada. Tanto a teoria *do Big Ben* quanto a filosofia criacionista respaldam esta compreensão quando concebem, respectivamente, a explosão do universo a partir do nada e a criação do ser humano como reflexo de um deus que já está presente antes da existência.

Nessa perspectiva, tanto o *Big Ben* quanto a criação tiveram origem no nada. Tudo veio do nada. Esse lugar se caracteriza como o espaço onde as ideias da pré-existência se materializam tomadas pela necessidade (vontade schopenhauriana) de existir. Maria Pereda ainda reforça esse pensamento ao discernir que “[...] o nada é algo, mas o nada será “realmente” algo quando se desdobrar e se manifestar diferenciando-se do nada”, evidenciando, assim, um plano de ideias e um plano de materialização dessas ideias (PEREDEA, 2018, 3:37).

Fernando Pessoa bem assinalou esses dois planos quando, em *Mensagem* (2011), escreve: “o mito é o nada que é tudo” (2011, p. 33). A distinção de Pessoa no tocante ao nada e à existência parte de um princípio paradoxal em que o mito ideias formadas, cuja entrada no mundo real são apenas conjecturadas — é a manifestação do nada através da reflexão da consciência sobre ele. A partir dessa manifestação, o nada é preenchido pela narrativa do mito, tornando-se, dessa forma, a completude desse pensamento, fecundando-o na realidade.

E assim a lenda se escorre
A entrar na realidade
E a fecunda-la decorre.
Embaixo, a vida,
metade de nada,
morre.

(PESSOA, 2011, p.33).

Em *Clepsidra* o nada é representado, majoritariamente, pela metáfora da água. O sentido hermético que pode ser observado nessa quantidade enorme de rios e oceanos põe em voga o aspecto efêmero e nauseante da poesia de Pessanha em que, como bem observa Leila Perrone-Moises em *Camilo Pessanha e as miragens do*

nada, “tudo se passa num meio líquido, água do mar onde jazem conchas e destroços, água corrente arrastando reflexos fugidios” (2000, p. 136).

A água é o terreno movediço que apoia satisfatoriamente o juízo de Pessanha no tocante ao modo de viver e à certeza irresoluta do entendimento da metafísica e do mundo material. Leyla Perrone Moisés, no texto já referido, também constata que “A alma lânguida e inerte de Pessanha predisponha-o a uma temática do vago, à contemplação melancólica das ‘miragens do nada’” (MOISÉS, 2000, p. 143).

O que Perrone-Moisés nomeia “miragem do nada” é a reflexão da ausência do mundo material e afirmação de uma busca interna pelo uno, por deus. Através dessas miragens o poeta parece revelar a desistência, a decadência, o *spleen*, a náusea, a melancolia e tantos outros descobrimentos que o levam à assimilação platônica de reflexos dos reflexos.

Veras afiança nosso pensamento quando estatui que

Cada objeto na realidade existe antes da vontade, e neste ponto Schopenhauer dialoga com o universo platônico, onde cada coisa que existe, existe antes como ideia, como coisa original na vontade que vai ser objetivada no mundo (VERAS, 2009, p. 2).

É pertinente observar que o engajamento consciente do ser, que se revela uma perdição assumida, é a presença explícita do nada. Se a passagem das águas realça o tom metafórico da existência do nada (tudo escapa à percepção), o engajamento consciente do ser é sua vinda à presença (do nada). Sartre respalda esse pensamento ao afirmar que “o homem é o ser pelo qual o nada vem ao mundo” (2015, p. 67). Tudo isso está atrelado a uma necessidade de viver e à percepção de uma vida que não é desejada pelo poeta, mas uma vez posta na presença, a ele é concedido o poder de tomar decisões, configurando, desse modo, um sentimento nauseante em que o livre arbítrio se torna maldição.

Anatole Baju, em *A escola decadente* (1887), observando o fardo da necessidade de pensar, expõe:

É no isolamento e mesmo entre a multidão, quando o pensador, abstraindo os seres materiais que se movem ao seu redor, se precipita na solidão de seu espírito numa contemplação sintética do mundo, que esse *spleen* imenso, tão terrível, o invade e o força a manifestar aspirações em direção ao Nada [...] (BAJU *apud* MORETO, 1989, p. 94).

Nesse prisma, a compreensão do poema “Inscrição” pode ficar mais clara ao considerar que o afastamento do poeta do solo ao centro da terra é manifestação de aspirações em direção ao nada. Da mesma forma, os abortos que escutam o filete de água marcando o passar do tempo, riem de forma resignada ao perceberem a tentativa inócua do homem em medir o tempo, ilustrando, dessa forma, a percepção de um fundo flutuante onde se localiza o nada. A partir disso, o *nothing* se manifesta através do olhar fixo ao fugidio, de terrenos flutuantes e escorregadios, de cenários vazios e entorpecentes onde o tudo e o nada se misturam.

A essa mescla de terror e estupefação diante do nada, Baju ainda anota:

Por uma extravagante contradição, mas explicada, contudo, pelo efeito do desespero, a necessidade de viver é a característica dessa época em que parece termos atingido a sombria e assustadora certeza do Nada (BAJU, in MORETO, 1989, p. 94).

Isso posto, a sombria e assustadora certeza do nada se reflete em Camilo Pessanha por meio de uma poesia classificada por Massaud Moisés (1968) como uma “tensão de nervos”, justamente por trazer à tona os aspectos mais profundos da mente humana e a assustadora compreensão do nada. Em “Branco e vermelho” as ideias são construídas a partir de um olhar profundamente filosófico que retoma a base da filosofia *a priori* de Kant e o conceito do nada enquanto manifestação de retorno à preexistência:

A dor, forte e imprevista,
 Ferindo-me, imprevista,
 De branca e de imprevista
 Foi um deslumbramento,
 Que me endoidou a vista,
 Fez-me perder a vista,
 Fez-me fugir a vista,
 Num doce esvaimento.

Como um deserto imenso,
 Branco deserto imenso,
 Resplandecente e imenso,
 Fez-se em redor de mim.
 Todo o meu ser, suspenso,
 Não sinto já, não penso,
 Pairo na luz, suspenso...
 Que delícia sem fim!

Na inundação da luz
 Banhando os céus a flux,
 No êxtase da luz,
 Vejo passar, desfila
 (Seus pobres corpos nus
 Que a distância reduz,
 Amesquinha e reduz
 No fundo da pupila)

Na areia imensa e plana
 Ao longe a caravana
 Sem fim, a caravana
 Na linha do horizonte
 Da enorme dor humana,
 Da insigne dor humana...
 A inútil dor humana!
 Marcha, curvada a frente.

Até o chão, curvados,
 Exaustos e curvados,
 Vão um a um, curvados,
 Os seus, magros perfis.
 Escravos condenados,
 No poente recortados,
 Em negro recortados,
 Magros, mesquinhos, vis.

A cada golpe tremem
 Os que de medo tremem,
 E as pálpebras me tremem
 Quando o açoite vibra.
 Estala! e apenas gemem,
 Palidamente gemem,
 A cada golpe gemem,
 Que os desequilibra.

Sob o açoite caem,
 A cada golpe caem,
 Erguem-se logo. Caem,
 Soergue-os o terror...
 Até que enfim desmaiem,
 Por uma vez desmaiem!
 Ei-los que enfim se esvaem,
 Vencida, enfim, a dor...
 E ali fiquem serenos,
 De costas e serenos.
 Beije-os a luz, serenos,
 Nas amplas frentes calmas.
 Ó céus claros e amenos,
 Doces jardins amenos,
 Onde se sofre menos,
 Onde dormem as almas!

A dor, deserto imenso,
 Branco deserto imenso,

Resplandecente e imenso,
 Foi um deslumbramento.
 Todo o meu ser suspenso,
 Não sinto já, não penso,
 Pairo na luz, suspenso
 Num doce esvaimento.

Ó morte, vem depressa,
 Acorda, vem depressa,
 Acode-me depressa,
 Vem-me enxugar o suor,
 Que o estertor começa.
 É cumprir a promessa.
 Já o sonho começa...
 Tudo vermelho em flor...

(PESSANHA, 2009, p. 197).

Em primeiro lugar, é pertinente ressaltar que a dor do poeta está vinculada ao sentimento literal de existência (dor, fome, alegria...) acometida pela razão e consciência do indivíduo sobre si mesmo. O que podemos perceber é a suplantação da dor sentimental pela dor existencial, racional, assegurada a cada momento pela negação da veemência sentimental.

Sobre esse sentido de negação, Oscar Lopes anota que

[...] esta já anti-romântica *negação* da veemência sentimental, esta descida ou cadência do humano à aparente insensibilidade pura levanta ao leitor o problema lapidarmente posto pela fórmula de Pessoa acerca do nosso frequente desejo nauseado, perante o inerte ou instintivo [...] (LOPES, 1989, p. 121).

O que Oscar Lopes define como “descida ou cadência do ser humano à aparente insensibilidade” revela o aspecto de negação instintiva através da recusa dos sentimentos. Há aqui uma tentativa de separar em corpos diferentes a razão e as emoções, resultando num aspecto degenerescente que põe em voga vontade de compreensão, negada pelo intelecto, e rejeição dos sentimentos causados pelo corpo.

Não obstante essa forte marca degenerescente, há um alto grau de negação existencial que deságua na perseguição do sentido da vida e no questionamento dos valores de verdade (e aqui poderíamos usar como exemplo os valores de verdade determinados na antiga Grécia por Aristóteles em sua *Ética*). O que fica evidente,

porém, é a necessidade do eu lírico em lançar mão da metafísica para refletir sobre o existir e a depravação de valores subjetivos.

Isso posto, a dor do poeta está vinculada à representação da dor, pura, sem a interferência dos motivos e causas dela. Pessanha parece evidenciar que ela não se manifesta, mas está atrelada ao existir de forma iminente. Por essa linha de raciocínio, é possível observar que a dor é, numa perspectiva Kantiana, um juízo sintético *a priori*. Ela não é descoberta pelo eu lírico, mas jaz aglutinada à vida no momento em que há consciência do “eu” sobre “si mesmo”: a dor não carece de experiências empíricas para que seja denominada, mas nasce com o sujeito e é parte integrante dele desde a gênese de sua existência.

Nesse sentido, parece-me certo constatar que a dor e o sofrimento de Pessanha fazem eco ao negativismo já expressado por Antero de Quental: “Só males são reais, só a dor existe” (QUENTAL, *apud* MOISÉS, 1968, p. 305). Na esteira de Quental, Pessanha sonda sua própria consciência a partir da premissa da dor como irrupção reveladora da vontade autônoma do mundo. Diante disso, o poeta parece afirmar que a inegável existência da dor o compele a buscar a totalidade de si mesmo, seja pela suspensão do ser (não sinto já não penso) o pela consciência sobre si mesmo.

No tocante à consciência do eu sobre si mesmo, Heidegger observa:

O homem — um ente entre outros — “faz ciência”. Neste “fazer” ocorre nada menos que a irrupção de um ente, chamado homem, na totalidade do ente, mas de tal maneira que, na e através desta irrupção, se descobre o ente naquilo que é em seu modo de ser. Esta irrupção reveladora é o que, em primeiro lugar, colabora, a seu modo, para que o ente chegue a si mesmo (HEIDEGGER, 1969, p.23).

Esta irrupção reveladora que traz o ente a ele mesmo é o movimento de afastamento do eu sobre si mesmo. Nota-se que o ato de observar a caravana que desfila ao longo do deserto imenso reflete iminentemente na consciência do poeta: ele próprio se observa à medida que as pálpebras lhe tremem a cada vibrar do açoite.

Assim, a dor é a mola que impulsiona o ser à irrupção, é o sentimento de desconforto que traz ao ser a inquietude e o faz refletir sobre si mesmo. Schopenhauer observa que tudo que produz inquietamento no homem lhe serve como fio condutor para um abismo de interrogações. Nesse seguimento, a dor em “Branco e vermelho”,

as melancolias em “Paisagens de Inverno”, as agonias em “Foi um dia de inúteis agonias” são arquétipos de uma filosofia que prega a chegada do nada, através da negação e das manifestações melancólicas causadas por esta.

Para afiançar nosso pensamento, Heidegger também vê a presença do nada por meio de sentimentos angustiantes que proporcionam ao ser curtos *frames* de deslocamento, distanciando, conseqüentemente, o ser de si mesmo.

Na angústia — dizemos nós — “a gente sente-se estranho”. O que suscita tal estranheza e quem é por ela afetado? Não podemos dizer diante de que a gente se sente estranho. A gente se sente totalmente assim. Todas as coisas e nós mesmos afundamo-nos numa indiferença. Isto, entretanto, não no sentido de um simples desaparecer, mas em se afastando elas se voltam para nós. Este afastar-se do ente em sua totalidade, que nos assedia na angústia, nos oprime. Não resta nenhum apoio. Só resta e nos sobrevém — na fuga do ente — este nenhum’. A angústia manifesta o nada (HEIDEGGER, 1969, p. 31).

Diante disso, o transcendentalismo do eu lírico em poemas como “Branco e vermelho” é o retrato dos momentos de gozo que dissimulam a dor constante da vida e proporciona *frames* sentimentais que jazem inerentes a ela, mas subjugados pela dor forte e imprevista. Nessa conjuntura, o nada se manifesta substancialmente pelo conceito do “já não” empregado no sexto verso da segunda estrofe que enfatiza a dissemelhança entre o ser o e o não ser. Se tomamos como verdade a noção da reflexão como a vinda do nada à presença, então a ideia do “já não” empregada por Pessanha não apenas ratifica um tempo presente dissemelhante ao passado, como também reforça o cunho negativo de negação da vida mediante a escolha de “não ser”:

Todo meu ser suspenso
 Não sinto *já não* penso
 Pairo na luz, suspenso
 Num doce esvaimento
 (PESSANHA, 2009, p. 107).

Nessa perspectiva, “já não” afirma duas coisas: houve um momento anterior ao ser, que provocou e interpelou sua existência, e um momento posterior ao ser que o modelou e lhe inseriu a ideia do “já não”. A diferença entre esses dois momentos

parece ser unicamente o processo paulatino da consciência em existir e refletir sobre a existência. Por esse ângulo, “já não” irrompe como a manifestação do nada ao passo que toda materialidade se torna mero subproduto da vontade autônoma do mundo.

Jean-Paul Sartre, em *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*, endossa nosso pensamento quando verifica que o conceito de “já não” se restringe apenas ao nível ontológico (investigação sobre o ser), uma vez que o nível fenomenológico (nível dos entes) é excluído pela incapacidade do pensamento abstrato. Diz o filósofo:

Uma rachadura geológica, uma tempestade, não destroem – ou, ao menos não destroem diretamente: apenas modificam a distribuição das massas de seres. Depois da tempestade, não há menos que antes: há outra coisa. Até a expressão é imprópria, porque, para colocar a alteridade, falta um testemunho capaz de reter de alguma maneira o passado e compará-lo ao presente sob a forma do já não. Na ausência desse testemunho, há ser, antes como depois da tempestade: isso é tudo (SARTRE, 2015, p. 48).

A percepção de Sartre no tocante à necessidade de testemunha dos acontecimentos indeléveis exige que haja uma consciência que determine e pondere sobre eles. De um outro modo, Sartre parece afirmar que a existência de fenômenos só pode se comprovar mediante a consciência de uma testemunha em face dos fatos ou das reminiscências de algo que atesta o acontecido. Para tal propósito, a consciência humana é a testemunha unilateral desse pensamento sartriano: se a rachadura geológica e a tempestade ocorrem, hipoteticamente, em um lugar remoto, longe da percepção humana, então tais coisas não existiram e só poderão vir à presença através de um testemunho que certifique um antes e um depois.

Nesse enfoque, o “já não” é a percepção da desconstrução. Tanto o passado quanto o presente refletem um único tempo em que os fenômenos físicos então totalmente à mercê da compreensão intelectual. Uma vez refém dessa necessidade de pensamento, o conceito do “já não” é o ápice do pensamento de negação e o momento mais próximo do ser com o nada. Se não há um momento anterior ao pensamento, então seu presente fatidicamente se dissolve, restando, assim, a unilateralidade do vazio.

Dessa forma, a ideia do “já não” jaz sub-repticiamente à noção de que tudo já aconteceu, tudo já está, como observou Baudrillard (1991), antecipadamente morto e ressuscitado. Dessa forma, a manifestação do nada, implícita no conceito do “já não” expõe o pensamento angustiante de uma tentativa de retorno ao uno, a deus ao não pensamento e ao abandono da razão. Nas palavras de Sartre (2015) o abandono da razão é ver na consciência humana algo como um escapar-se a si, um arrancamento de si mesmo, alcançando, através desse arrancamento, a contrariedade do material que é o ser puro e, por consequência, o nada.

Desse modo, a suspensão do ser é a consciência total do ser sobre si mesmo. Estar suspenso é reconhecer que não há cadeias utilitárias e reconhecer, de igual forma, a contingência do mundo. A suspensão do ser do poeta compreende o cerne da questão em que alcançar o nada é perder os fundamentos que apoiam a existência do cosmos.

Estamos suspensos” na angústia. Melhor dito: a angústia nos suspende porque ela põe em fuga o ente em sua totalidade. Nisto consiste o fato de nós próprios — os homens que somos — refugiarmo-nos no seio dos entes. E por isso que, em última análise, não sou “eu” ou não és “tu” que te sentes estranho, mas a gente se sente assim. Somente continua presente o puro ser-aí no estremecimento deste estar suspenso onde nada há em que apoiar-se (HEIDEGGER, 1969, p. 32).

Nesse cenário, o esvaimento do ser o coloca em suspensão. O modo de enxergar o mundo agora, enquanto suspenso, carrega um traço forte de abnegação:

Até o chão curvados
 Exaustos e curvados
 Vão um a um, curvados
 Os seus magros perfis;
 Escravos condenados,
 No poente recortados,
 Em negro recortados,
 Magros, mesquinhos, vis
 (PESSANHA, 2009, p. 108).

A partir da suspensão do ser, o poeta parece se encontrar numa espécie de limbo onde a observação do sofrimento alheio reflete seu próprio sofrimento. Não obstante a imagem derrotista da caravana, a caminhada ao longo do deserto míngua

os caminhantes à exaustão, suprimindo o sujeito à insignificância do perfil (perda de identidade do ser) estéril simbolizado pela magreza.

Isso posto, a imagem da caravana que marcha curvada ainda expressa certa noção de morosidade resultante do desfalecimento dos magros perfis. Observa-se que o verso “vão um a um, curvados” apresenta uma percepção de lentidão à medida que o foco da narração move do coletivo para o individual.

A cada golpe tremem
Os que de medo tremem,
E as pálpebras *me* tremem
Quando o açoite vibra

(PESSANHA, 2009, p. 108. Grifo nosso).

O que vemos a partir do surgimento da caravana da vida são reflexos que criam reflexos, expandindo-se à medida que os olhos, enxergando de fora para dentro, fazem refletir na consciência do poeta a dor da existência. Nota-se que a observação do sofrimento da caravana implica um movimento de implosão, assim como se vê no desejo de subtração à superfície em “Poema final”, em que tudo acontece dentro da própria consciência.

Diante disso, a observação do poeta à caravana moribunda que percorre o deserto sofre um processo retroativo no qual ocorre um espelhamento, uma consciência que se descobre dentro de si. O que outrora eram apenas visões externas refletem na consciência do poeta através das vibrações do chicote, pois cada reflexo cria mais reflexo e consciência: Tudo é apenas vibração; uma variação de frequência.

Por essa linha de pensamento, o distanciamento do eu lírico fornece uma imagem como se apresentasse o resultado da vida inserida num contexto cuja morte é predestinada. Perceba-se que os caminhantes aparecem como débeis figuras recortadas em contraste com a imagem deprimente do crepúsculo. É mister observar, também, que há uma carga simbólica muito forte “no poente”, que traz à baila os complexos existenciais do sentido da vida e da perseguição deste sentido.

Outrossim, a carga simbólica do vocábulo “negro” em “Em negro recortados” exprime um propósito que converge com a ideia de morte evocada pelo poente. Diante disso, a aniquilação do sujeito que tende ao desejo da subtração à superfície é representada duplamente pelo recorte da figura debilitada e pelo teor negro dessa figura no poente.

Como arremate desse rótulo decadente/degenerativo, o último verso da estrofe robustece nossa ideia no que diz respeito ao processo degenerativo do ser. Nessa perspectiva, o verso “magros, mesquinhos, vis” opera como um chavão que fecha as ideias centrais da estrofe. Todo o processo da caminhada exaustiva, da lentidão apática da multidão e da aparição recortada da caravana no poente solidifica o próprio poema, resultando num escopo degenerativo que aos poucos míngua as forças físicas e psicológicas e, por fim, a vida.

Ora, levando em conta o ritmo obsessivo e alucinado, bem observado por Bárbara Spaggiari (1982), causado pelo hexassílabo, percebe-se que o caminho percorrido pelos caminhantes da caravana se dá unicamente no deserto simbólico. Não obstante a magreza e a mesquinharia, o andar curvo sobre a areia imensa evidencia a ideia paradoxal do homem enquanto escravo da liberdade. Andar sob o castigo do sol num terreno onde a areia se perde vista traz à baila uma metáfora extremamente lúcida sobre o sofrimento do homem e a contingência do mundo que lhe oprime.

A busca pelo nada, pelo retorno ao uno e pela unificação surge como consequência dessa opressão causada pela compreensão da ipseidade do ser e do seu conflito com a contingência do mundo. Sobre essas reflexões, Anatole Baju anota:

Diante desses lamentáveis acontecimentos, o homem intelectual sente uma profunda aversão e o spleen incurável, inevitável, o assalta, o esmaga como a abóbada de uma igreja que lhe caísse sobre os ombros. Oh! Não é o spleen dos imperadores cansados do poder, de mulheres e de orgias: ele é mais negro, mais intenso, mais irremediável, visto que leva a maldizer a existência, a chamar a morte e a desejar o Nada (BAJU *Apud* MORETO, 1989p. 93).

Ainda sob essa perspectiva, o desejo de retorno ao nada pode ser notado através da força simbólica da flor que não apenas retoma o conceito da busca pela morte, como também expõe a ideia da floração como resultado de uma alquimia espiritual. Jean Chevalier respalda nosso raciocínio ao observar: “O simbolismo tântrico-taoista da Flor de Ouro é também o da obtenção de um estado espiritual: a floração é o resultado de uma alquimia interior, da união da essência e do sopro. A flor é o regresso ao centro, à unidade, ao estado primordial” (CHEVALIER, *apud* GARMES, BRAGA, 2014, p. 155). Nessa tentativa de regresso ao estado primordial,

o sonho emerge como “desejo ativo de negação da própria vontade de viver” (FRANCHETTI, 2001, p. 142).

Já em “Soneto de gelo”, o nada vem à presença através das ponderações do poeta sobre a crença e o sentido da vida:

Ingênuo sonhador - as crenças d'oiro
 Não as vás derruir, deixa o destino
 Levar-te no teu berço de bambino,
 Porque podés perder esse tesoiro.

Tens na crença um farol. Nem o procuras,
 Mas bem o vês luzir sobre o infinito!...
 E o homem que pensou, - foi um precito,
 Buscando a luz em vão - sempre às escuras.

Eu mesmo quero a fé, e não a tenho,
 - Um resto do batel - quisera um lenho,
 Para não afundir na treva imensa,

O Deus, o mesmo Deus que te fez crente...
 Nem saibas que esse Deus onipotente
 Foi quem arrebatou a minha crença
 (PESSANHA, 2009, p. 57).

Trabalhando apenas sob a perspectiva da conjectura, o poeta parece transcrever um ciclo vital no qual poderia estar observando a si próprio no berço. Parece ser coerente afirmar que a consciência do poeta revelada em forma de conselho é a presença do nada: o afastamento do bambino à voz reflexiva que o aconselha corrobora a presença do nada posto que a reflexão do sujeito sobre si mesmo afirma a vinda do nada à presença.

Assim, a alteridade que despende das palavras do poeta emite o nada sartreano num movimento de separação entre o sujeito “em si”, e a consciência desse sujeito “para consigo”. Uma vez que as categorias de tempo e espaço estão desconstruídas, o eu lírico pode estar diante de outro, apoiado pelo conceito da alteridade, ou ainda, pode estar diante de si mesmo, numa tentativa inócua de mudar seu destino ou arrefecer a dor e o sofrimento acarretados pela reflexão.

Dessa forma, o niilismo que transforma a criança em ingênuo sonhador está empiricamente ligado a questões culturais, resgatando ideias políticas e religiosas as quais, rejeitadas pelo poeta, parecem ser almejadas pelo eu lírico não para si, mas para o ser que acaba de vir à vida. assim, o que caracterizamos como resgate de

ideias políticas e religiosas afirma o tom niilista de Pessanha, ainda que essa noção seja fundada, contemporaneamente ao poeta, por Nietzsche.

O que está implícito no texto do poeta português é a rejeição desta vida em favor de uma vindoura em que as categorias de tempo e espaço não mais existem, afinal tudo se voltará ao nada, ao uno. Percebe-se que a conexão empírica das questões éticas e culturais se mostra devido ao reconhecimento de um corpo social utópico, seja ele uma sociedade sem classes ou o paraíso cristão, em detrimento do mundo *fati* que deprime o poeta.

A relevância dos vocábulos “ingênuo” e “sonhador” realça o tom lamentoso da voz lírica como se, ao contemplar a inocência da criança em seu berço, o poeta tomasse conta da nudez cultural que poderia dar lugar, ao girar o ciclo da vida, à pensamentos cogitativos que tanto refuta em “Poema final”: “Cessai de cogitar, o abismo não sondeis”. A preservação das crenças parece ser o fio condutor para a esperança, uma vez que a vida que se vale a pena viver jaz num lugar platônico que só pode ser alcançado através da transcendência do *post mortem*.

Isso posto, me parece ser justo constatar que há dois seres diante da perplexidade do vir ao mundo. Mesmo que a criança seja um reflexo do poeta, o que me parece ser certo uma vez que os poemas de *Clepsidra* tendem à alteridade, os destinos que se abrem diante deles são inevitavelmente diferentes. Isso acontece puramente pelo trabalho da consciência que determina sobre a existência do poeta: enquanto este se vê como “um homem buscando a luz, em vão, sempre às escuras”, a criança é percebida como ser puro, imagem e semelhança do divino, do uno, do nada.

Ainda no tocante ao crivo religioso, é mister observar que o bambino reflete o ser em sua essência, criado como a materialização do próprio uno enquanto esse mesmo ser, em sua maturês, assemelha-se à queda do homem e carrega sobre seus ombros o fardo do pecado do conhecimento. Nessa tendência, o ingênuo sonhador é o reflexo do primeiro homem, puro, sem malícias, andando desnudo no jardim do Éden, ao passo que o poeta consciente de si reflete o Adão cobiçoso, buscando o fruto da árvore do conhecimento numa tentativa curiosa de se tornar deus.

Constata-se, assim, que a ruína é oriunda da vontade de pensar: “O homem que pensou foi um precito”. A maldição que assola o e lírico é explicitamente o conhecimento advindo do ato de pensar. É nesse sentido que no derradeiro “Poema

final” a voz reflexiva aconselha o poeta que não cogite, que feche os olhos, que não suspire. Para afiançar nosso pensamento, Albert Camus constata:

Começar a pensar é começar a ser atormentado. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem. Lá é que se deve procurá-lo. Esse jogo mortal que vai da lucidez diante da existência à evasão para fora da luz deve ser acompanhado e compreendido (CAMUS, 2017, p. 20).

A partir do pensamento, a identificação do poeta com o primeiro homem se dá na medida que ambos sofrem pela maldição da vontade Schopenhauriana de conhecer. Se Adão se deixou seduzir pelo fruto da árvore do conhecimento tendo como consequência desse ato a expulsão do jardim e a labuta para adquirir pão, Pessanha tem como resultado do ato de pensar a maldição do conhecimento que o coloca em frente ao turbilhão e fragmentação do universo. Percebe-se que tanto o poeta quanto Adão são condenados a descobrir o mundo através dos seus próprios olhos, deixando de lado a beleza cativante (o mundo material) que lhes servia de distração.

O desejo de Adão pelo conhecimento e pela onipresença traz à baila o conceito do uno ao qual o primeiro homem tenta recorrer. Não obstante a presença sonora de deus, Adão necessita da apropriação desse uno para melhor compreensão do cosmos e da sua existência. Essa tentativa de voltar ao nada é frustrada, visto que nem Adão nem a esposa são capazes de compreender o abismo de nada que se abre diante deles. A simples percepção da nudez é a porta de entrada para um vasto terreno onde moral e ética alicerçariam suas bases. Se o primeiro homem perde a inocência diante da simplicidade de sua nudez, logo seus anseios diante das categorias de tempo e espaço não podem vir à tona devido à fragilidade de seus caracteres.

Ainda que falhem miseravelmente nos seus planos, tanto Adão quanto o poeta tentam a volta ao nada, não com intuito de inexistência, mas com desígnio de alcançar a compreensão total da vida e da existência. Nesse prisma, a correlação entre Adão e o poeta se mantém através do desejo de retorno ao uno unificador seja pelo fruto do conhecimento ou pela contemplação do poeta ao seu eu inocente no berço de bambino.

A esse desejo de retorno ao nada Camilo Pessanha atrela a ideia do entendimento de deus. Ao observar o menino no berço o poeta pondera sobre o nascer da crença e os fundamentos da fé e cultura representados pelo berço com sinônimos de base ou diretriz cultural. Nessa lógica, a fé que se conecta à consciência através de uma inserção religiosa, permanece como axioma de uma verdade irresoluta em que a presença de deus ou do Uno não deve ser entendida, mas apenas concebida e inquestionada: refletir sobre a fé que lhe é característica resulta na maldição ao homem que ousou pensar.

Assim, a voz do conselho que emerge em vários poemas de *Clepsidra* outra vez se manifesta para preconizar o enfadonho niilismo religioso. Nessa tendência o poeta aconselha “Nem saibas que esse deus onipotente foi quem arrebatou minha crença” (PESSANHA, 2009, p. 57). Misturado à guisa do desejo, o eu lírico parece querer resguardar a criança das perplexidades do entendimento da fé e da religião. Concomitantemente ao reconhecimento e afirmação de um deus onipotente, que cria, revela e dá a crença, o poeta nega a presença satisfatória do uno mediante à vastidão da incompreensão do cosmos: “eu mesmo quero a luz e não a tenho”. Dessa forma, o arrebatamento da crença e a afirmação dessa no menino ao berço exemplifica a ideia do uno de forma extremamente adequada.

Nessa conjuntura, é mister constatar que a presença e a ausência de deus estão amalgamadas no cerne de um mesmo ser. A distinção entre estas duas percepções, no entanto, está separada por um período de tempo no qual se irá deflagrar a afirmação da crença e, por conseguinte, da presença de deus ou a negação daquela, e conseqüentemente a ausência desse.

Nessa perspectiva, a problemática do nada é compreendida através da vinda de deus à presença e a partir daí ele se revela como o nada e o tudo. Mesmo que Pessanha perceba a onipotência do uno que dá e retira a crença, percebe-se que esses atos do divino (dar e retirar) se ancoram na reflexão do homem e na percepção deste em relação ao uno. Em outras palavras, deus dá a crença ao homem niilista (o que não pensou, o que se deixou levar pelas verdades religiosas) e ele tira a crença do homem que nega a fé e se entrega à realidade do mundo *Fati*.

Portanto, ecoando “Ulisses” de Fernando Pessoa, é notável dizer que deus é o nada que é tudo. Não obstante a reflexão dessa divindade o conceber na existência, o retorno do homem ao uno confere o movimento circular em que o deus que fez a criança crente recebe o homem descrente.

Ecoando “Soneto de gelo”, o poema “Quem poluiu, quem rasgou meus lençóis de linho” evoca a ideia do nada agora contrastando a pureza inocente do nascimento com a consciência reflexiva do homem adulto:

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,
Onde esperei morrer, meus tão castos lençóis?
Do meu jardim exíguo os altos girassóis
Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?

Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)
A mesa de eu cear, d tábua tosca de pinho?
E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?
- Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...

Ó minha pobre mãe!... Não te ergas mais da cova.
Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...
Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.

Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais,
Alma da minha mãe... Não andes mais à neve,
De noite a mendigar às portas dos casais
(PESSANHA, 2009, p. 79).

Percebe-se que a indagação do poeta sobre o dano que ele observa em seu lençol traz à baila duas questões: a primeira diz respeito a alguém que entrou de modo invasivo no círculo íntimo do poeta, pondo em ruína sua cama; e a segunda é o resultado dessa ruína que põe em desgraça a vida do poeta. Se em soneto de gelo o poeta observa a criança no berço como reflexo de si mesmo ou como representação da ingenuidade humana, em “Quem poluiu, quem rasgou meus lençóis de linho” o poeta constata, de modo amplificado, a ingenuidade humana ancorada no senso niilista da onipotência de deus.

Isso posto, a negação da presença da divindade é reiterada pelo abandono da fé e da crença. Percebe-se que a pureza dos lençóis evoca o sublime como se o berço inocente do nascimento fosse o mesmo que esperava o poeta na morte. Diante disso, a ideia do nada outra vez se manifesta através da vontade de retorno do poeta ao uno e da percepção da perda da crença que irá lhe perturbar ao longo da vida.

Podemos reparar que a destruição dos lençóis é a ponderação da negação de deus. Toda a candura iminente no nascimento é agora rejeitada pelo poeta que averigua à sua frente, como se arrancado de sua realidade, um mundo extremamente cruel. A dissipação dessa realidade utópica é o pensamento reflexivo sobre uma base

cultural deveras religiosa em que a presença reconhecida de deus é veementemente negada por Pessanha.

Já no poema “Imagens que passais pela retina”, a constatação do nada se revela de uma forma extraordinariamente bela. Conservando a formulação das subcamadas expostas em “Inscrição” e “Depois da luta e depois da conquista” o poeta transmite essa mesma abstração agora ao corpo humano. Percebe-se que a ideia se mantém pela associação de que o lençol aquático, o subsolo e as retinas são meras representações de um estar por trás, ou seja, reflexos do nada que se mantem como um todo num lugar de preexistência.

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!...

Ou para o lago escuro onde termina
 Vosso curso, silente de juncais,
 E o vago medo angustioso domina,
 Porque 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, 2009, p. 80).

Uma vez que a percepção do nada exige a distinção do mundo material e do metafísico, os olhos, que parecem estar alinhados à primeira camada de contato com a matéria, são desassociados da função inteligível do cérebro. Heidegger atenta sobre isso ao dizer que a tentativa de romper o vazio com palavras (ou imagens) sem nexos, é apenas “o testemunho da presença do nada” (1969, p. 32). O poeta constata apenas eventos exteriores que resvalam por sua mente sem se fixar. Como que observando fotografias sem vida ou recortes da realidade, ele reconhece que há, nesse jorro de cores e luz, uma tentativa de ofuscação do real.

Nesse cenário, as imagens passam causando apenas reflexo do nada unificado que reside num espaço temporal anterior. Perceba-se que elas passam para um lugar necessariamente temporal e não geográfico. Aqui, a passagem ao “nunca

mais” se associa à dimensão temporal dos museus expostos em “Poema final” verbalizando a desconstrução dos aspectos geográficos e temporais e afirmando a presença do nada onde tempo e espaço estão diluídos.

Ora, se a manifestação do nada se dá por intermédio da negação do reflexo das imagens, o fato de não existir reflexo é o reconhecimento e o alcance da totalidade, da unificação, do uno, de deus. Uma vez que os olhos do poeta não captam as imagens distrativas que compõem o mundo material, então sua mente se liberta e se abre para a afirmação do nada que jaz por traz dessas representações.

Por essa linha de pensamento, parece haver a separação do ser enquanto produto social do ser reflexivo. A complexidade desse pensamento é atestada por Sartre quando o filósofo estatui: “[...] é oferecida à intuição uma espécie de ofuscação do nada, é o nada do fundo, cuja nadificação atrai e exige a aparição da forma, é a forma “nada”, que desliza na superfície do fundo como *nada*” (SARTRE, 2015, p. 51).

O cunho hermético do conceito de imagem se alinha ao problema fundamental de Schopenhauer em que a realidade tal como assimila a mente humana é mera reflexão e mero subproduto da própria consciência. Não há conhecimento de sol algum, nem terra alguma, nem imagem alguma, mas apenas a afirmação de um olho que vê um sol e uma mão que toca uma terra.

As imagens, nessa tendência, se unem a um conluio de distração em que as concepções verdadeiras são ofuscadas por pontos referenciais impostos ao olho humano. O questionamento do poeta faz coro justamente à contingência do mundo ao observar o nível de profundidade que alcança seu pensamento. Em outras palavras, a fixação das imagens seria aceitação da distração e da conformidade com a matéria que é posta diante dos olhos do poeta.

A essa complexidade da imagem Sartre observa:

De qualquer modo, exige uma negação, ou seja, ao menos um recuo nadificador da consciência com relação à imagem captada como fenômeno subjetivo, justamente para designá-lo como não sendo mais que isso. [...] se colocarmos primeiro a imagem como percepção renascente, torna-se impossível distingui-la das percepções verdadeiras depois (SARTRE, 2015, p. 69).

Tendo isso em mente, a metáfora da água que espelha o vazio dos olhos é a representação efetiva do Nada. Percebe-se que o vazio não está nos olhos, mas na aparição do objeto visto. As imagens que passam diante do poeta são oferecidas

“como uma espécie de ofuscação do nada”, invocando certa distração ou falsificação de sentido, que é negada por veementemente por Pessanha.

Paralelamente a essa à metáfora da água, a ideia implicada em “sucessivos desertos” respalda o sentido de ofuscação e ainda se revela em grau sinestésico pela mistura do sentido de grandeza e aridez. Se por um lado a água é a ofuscação do que está no fundo, a aridez do deserto, por sua vez, é a forma do Nada. É nesse sentido que podemos observar que os versos areiosos de *Clepsidra* são iminentemente tão importantes quando os aquáticos.

Isso posto, o sentido dos olhos alinhados sem imagens associados ao espelho sem reflexo afirma tanto a representação do nada quanto sua ausência, ecoando mais uma vez o “nada que é tudo”. Dessa forma, o nada do fundo, das miragens através da água e da distração sofre mutação de sentido e se completa em sua forma árida como se a existência dessa areia imensa fosse descoberta a partir da dissipação do mar entre o nada aquático das miragens e o nada em sua forma areiosa.

A partir disso, o fato de não existir reflexo é a revelação do nada. As imagens passam pela retina sem que a distração ou a referência de um mundo representado se manifeste e os olhos, como espelho inútil, não reflitam as constatações do representável, mas olhem para si mesmos num movimento de fora para dentro, denotando a vanidade tanto do exterior (imagens que passam pela retina), como do interior (Os movimentos vãos).

O crítico alemão Elzenga respalda nosso pensamento ao observar a quebra de vínculo dos olhos com o seu sentido de ser-no-mundo: “Em Pessanha, a expressão ‘olhos’ está muito longe dos olhos como ‘espelho da alma’ da poesia tradicional. Os olhos são quase sempre veículos de conhecimento, refletem as coisas de fora para dentro e não de dentro pra fora” (ELZENGA, 2009, p. 13).

Nesse ponto de vista, a completude do nada é atingida pela desconstrução das categorias de tempo e espaço. Nem o exterior nem o interior do poeta estão alinhados à consciência e tudo parece se diluir de forma que as imagens desapareçam por completo ao nunca mais de forma que a consciência se perca debilmente no ato da reflexão.

Já no soneto “Depois da luta e depois da conquista”, um dos mais belos de *Clepsidra*, a manifestação do Nada ocorre em um cenário pós-guerra e precisamente atemporal:

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...
 (PESSANHA, 2009, p. 106).

Tendo em mente a noção do nada como desconstrução de categorias cognitivas, o adverbio de tempo que surge como primeiro vocábulo do poema é extremamente revelador. Há um cenário pós-luta onde a afirmação do poeta em ter lutado e vencido é inquestionável. Ainda que a emissão de juízos no tocante à luta possa ser amarrada a tantas interpretações de ordem geográfica ou cultural, o que mais chama a atenção é precisamente o lugar e o modo de compreensão desse momento pós-batalha.

Nesse cenário, o desabito da ilha e a vastidão do verde no lençol aquático expressa um senso de vazio onde a cor verde reverbera um tom de esperança desesperançada. Percebe-se que a mesma ideia ocorre em “Poema final” através do paradoxo dos sonhos não sonhados.

A observação do poeta no tocante à fragmentação das formas é o momento de percepção e encontro do nada. Nota-se que esse desfazer, esse desmembramento e essa separação anuncia a reintegração dessas formas ao modelo unificador configurada num princípio, no anterior à existência. Ainda nesse sentido, é possível constatar que o momento pós-batalha está circunscrito, mais uma vez, nas categorias de compreensão humana ao invés de se alojar no espaço-tempo.

Sobre essa ideia, Sartre irá dizer: “A destruição implica uma compreensão pré-judicativa do nada enquanto tal e uma conduta *diante* do nada” (SARTRE, 2009, p. 49). Nessa conjuntura, observa-se que a compreensão de estar “depois da luta e da conquista” produz no poeta a sensação melancólica da percepção do Nada. Indo

mais adiante, o que Sartre diz ser uma compreensão pré-judicativa e uma conduta diante do nada recobra a consciência do ser e a reflexão deste diante do ato. Dessa forma, constata-se que não haveria luta nem conquista caso a consciência do poeta não a testemunhasse nem julgasse, pela competência pré-judicativa, um momento anterior e outro posterior a ela.

Outro aspecto importante a se observar diz respeito aos olhos que parecem contemplar as estrelas e os olhos que contemplam os mortos boquiaberto. Nota-se, aqui, que o contemplar das estrelas não se dá por intermédio dos olhos do poeta, mas sim pela observação dos corpos que jazem de costas. Paulo Franchetti bem explica essa ideia ao afirmar:

Os olhos abertos dos defuntos evidentemente não contemplam nada, apesar de o gesto em que os representa o poema, com aboca aberta e olhando para as estrelas, sugerir a atividade contemplativa e mesmo o embevecimento na contemplação dos objetos inatingíveis (FRANCHETTI, 2001, p. 124).

Por essa linha de pensamento, o olhar emulativo do eu lírico que contempla os defuntos evidencia não o desejo de morte, como parece ser numa leitura preliminar, mas, muito além disso, realça a ambição em que “Esse eu se imagina sem sensações: Nada vê, nada ouve e, conseqüentemente, nada lhe dói” (FRANCHETTI, 2001, p. 129).

Novamente temos aqui, através do desejo de supressão dos sentimentos, a ideia de suspensão aplicada pelo poeta em “Branco e vermelho”. Percebe-se que o desejo de não sentir, não ver e não ouvir se aproxima muito mais de um conceito aniquilatório do que a incessante busca pela morte.

Estando assim, suspenso, o eu lírico, a concretização do nada vem à presença pela percepção de que tudo está suspenso. Nota-se que o processo aniquilativo não exclui a consciência do poeta sobre si, ele apenas reconhece que o alcance da totalidade do nada jaz na repressão dos sentimentos (ver, ouvir, sentir), ao mesmo tempo que delibera sobre o mundo numa esfera atemporal.

Para endossar esse raciocínio, Franchetti observa que

[...] a suspensão é apresentada como um estado absurdo e contraditório, caracterizado pela absoluta negatividade, pela eliminação do tempo e das experiências sensoriais e afetivas, mas sem a eliminação da percepção de si mesmo (FRANCHETTI, 2001, p. 129).

Assim, o espaço entre os mortos tombados ao chão e as estrelas que brilham no céu configura o lugar do nada, o espaço do princípio, da vida e da morte, do tempo e do não tempo.

Podemos afirmar, a título de conclusão, que refletir as estrelas implica certa dualidade que exprime a ideia do nada em dose dupla: a primeira é a passagem do nada à presença por meio da reflexão como pensamento; a segunda a reflexão espelhada que põe em voga a existência do nada através do retorno ao uno: o homem que vem ao pó, volta ao pó, o espírito que vem de deus a ele volta. Nessa perspectiva, os corpos mortos na batalha se juntam à terra e o espírito alcança a magnitude do nada representado pelos olhos desejanter que fitam as estrelas boquiabertos, exprimindo o aspecto contingente do mundo diante da ipseidade do ser.

9 CONCLUSÃO

Previamente à conclusão deste estudo, pensamos ser indispensável observar que não nos debruçamos sobre uma análise estilística, nem estruturalista das marcas da negação, tampouco realizamos diálogo com princípios teóricos da Estética (ainda que Hegel seja mencionado). Também não demos ênfase aos aspectos discursivos da temática da negação, ainda que nesta análise isso apareça nitidamente. Nessa conjuntura, demos preferência aos aspectos filosóficos dessa temática, nos resguardando, assim, de questionamentos que possam surgir a partir de outros vieses. Feitos esses apontamentos preliminares, podemos ensaiar uma conclusão para este texto de forma a conciliar a negação filosófica com o a poesia *fin de siècle* de Camilo Pessanha.

Uma vez que *Clepsidra* está tomada por tendências filosóficas que emanam o desejo de subtração e recusa de vida, a primeira observação a se fazer, a título de conclusão, é que o problema da negação enfrentado pelo poeta só pode ser sentido por intermédio de uma atmosfera extremamente melancólica. Heidegger já observou que esses sentimentos de angústia, melancolia e até mesmo a náusea são desdobramentos de uma ideia negativa que vem no coração do homem (HEIDEGGER, 1969). A maldição do pensamento que dá origem à negação já foi muito bem explicitada por Camus quando o filósofo observa que começar a pensar é começar a ser minado.

Por esse ângulo, a negação da vida não parece estar vinculada a uma concepção *a priori*, mas é uma condição que se desenvolve a partir da labuta do poeta no tocante à compreensão da existência e à essência do existir. Uma vez que essa compreensão é necessariamente aterradora, o poeta se vê num universo estilhaçado em que a falta de harmonia lhe acarreta o sentimento singular de melancolia.

Estando, pois, imerso nessa fragmentação do universo, o processo de criação esbarra no sentimento apático que espezinha o poeta à fatídica languidez observada em “Inscrição”. Diante disso, o sentimento de melancolia surge como consequência da consciência do poeta em relação ao estar-no-mundo. Uma vez que tem consciência sobre si mesmo, o estar-no-mundo vem à consciência do poeta como afirmação axiomática da vitória da “vontade”, que o impele cegamente para frente, em detrimento da representação. Sobre tal sentimento Esther Lemos estatui:

Porque o espírito sofre, mergulhado na confusão da realidade que vai criando, sem saber para onde caminha e desejando sempre regressar, mas impelido cegamente para frente. Este movimento ininterrupto, movimento das coisas ou movimento do espírito, [...] torna-se mais desesperador por ser concebido como um movimento inútil, vão, circular, sem origem nem termo conhecido (LEMOS, 1956, p. 41).

Nessa perspectiva, negar a vida é viver melancolicamente. Isso não implica, necessariamente, o dissabor da vivência, mas sim um modo de enxergar o mundo sob os prismas da melancolia e da negação. Dessa forma, o que predomina na cosmovisão do poeta não é a completude da saúde, do amor nem da religião, sendo estes suplantados pela aceitação da melancolia, da náusea e das agonias do fim do dia.

Costa Lima respalda essa ideia quando escreve que “Previsíveis como são [o amor e a religião], embora sua exposição seja muitas vezes saborosa, basta recordar que, em suma, a melancolia, dando lugar ora ao delírio ora a loucura, confunde-se com a própria condição humana” (LIMA, 2017, p. 49).

Com efeito, podemos constatar que a melancolia causada pela incompreensão da ambiência aterradora é um reflexo da negação. É mister observar que negar a existência é perceber que a religião (deus), o amor, o bem e outras muletas metafísicas são insuficientes para explicar a razão da vida. Como resultado dessa negação, a melancolia e ambiência apenas sufocam o homem até que este deseje por sua aniquilação completa, num movimento em que deslizar para o subsolo e preferir o escuro à luz seja seu desejo único.

Em segundo lugar, a relevância desse estudo se apresenta mediante a observação de um “não dizer”, de uma recusa que caracteriza a negação do desejo de “estar encontrado”, de “vir à presença” e não unicamente do “dizer não” através do discurso caracterizado por sugestões, ordem ou aspiração. A negação filosófica de *Clepsidra* se configura no modo inconsciente concebido pelo poeta na tentativa de privar-se da dor e do sofrimento. Para respaldar nosso pensamento, Schopenhauer observa que “[...] de fato, não podemos assinalar outro fim a nossa existência senão o de aprender que seria melhor que *não existíssemos*” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 722, tomo II).

Nessa tendência, a negação reflexiva de *Clepsidra* pode ser notada pela imagem dos abortos pendendo as frentes nos bocais dos museus em “Poema final”, estando ligada analogamente à ideia dos abortos como recusa de vir à presença e

pelo desejo de subtração ao subsolo numa tentativa de fuga da luz da existência em “Inscrição”. Percebe-se, a partir disso, que a negação não está restritamente ligada à necessidade de dizer não, mas assemelha-se à noção de um “não querer existir”, de uma aniquilação do ser como renúncia do mundo material.

Em terceiro lugar, como consequência da negação do mundo material, o nada se manifesta mediante à percepção do homem em relação a si mesmo. O reconhecimento do ser, através do afastamento da consciência sobre ele, eleva o homem a beirar o nada, a vislumbrar as cores virtuais, cromáticas e psicodélicas que, desconexas, esperam o batismo da luz que lhes dará existência.

Nesse prisma, o afastamento da consciência sobre o ser provoca sua nadificação, pois “para nadificar-se é preciso ser” (SARTRE, 2015, p. 65). Da mesma forma, a busca do homem pelo nada lhe infere o paradoxo em que “O ser pelo qual o Nada vem ao mundo deve ser seu próprio Nada” (SARTRE, 2015, p. 65);

Tendo isso em mente, o abismo e os abortos que pendem a frente nos museus em “Poema Final” são a representação do afastamento do poeta aos arquétipos de vida, tempo e espaço. A aproximação do poeta ao nada acontece pelo movimento de repulsão entre aceitar as leis às quais tudo tem que concordar e repudiá-las: à medida que rejeito o mundo, mais me aproximo do nada, ao passo que quanto mais me inteiro do mundo, mais distante fico da nadificação.

Nesse cenário, os abortos de “Poema final”, a suspensão do ser em “Branco e vermelho”, a não fixação das imagens pelo olhar em “Imagens que passais pela retina”, os mortos a fitarem as estrelas em “Depois da luta e depois da conquista” os sonhos cruéis em “Tenho sonhos cruéis” e a subtração do ser à terra em “Inscrição” são modos de negar a existência e caminhar, pelo movimento de repulsão já referido, para o universo enigmático do nada.

Resgatando as ideias dispostas no objetivo deste trabalho, podemos observar, caminhado à conclusão, que as ambiências e paisagens negativas e a negação da vontade schopenhauriana de existir são sintomas que irão desaguar na decisão derradeira de “Poema final”: “O abismo não sondeis” (PESSANHA, 2009, p. 110).

O caminho percorrido pelo poeta ao longo do universo às avessas de *Clepsidra* o compele à negação do mundo e de todas as suas formas de representação. Por isso as perguntas de como estar na linguagem e no mundo resvalam num paradoxo em que “O homem é o ser pelo qual o nada vem ao mundo” (SARTRE, 2015,

p. 67). A partir dessa reflexão, a desconstrução das categorias de tempo e espaço afastam o ser do mundo e o nada aparece como resposta à contingência do mundo e à ipseidade do ser.

A partir dessa tomada de consciência, o sentido da vida e as cadeias utilitárias do mundo expostas por Heidegger perdem seu valor, vindo a causar no intelecto do poeta a terrível aceitação de não compreender. Oriundo dessa não compreensão, o sentimento de melancolia acompanha o poeta durante toda sua trajetória de vida, e a percepção da vanidade das coisas no mundo o impele ao desalinho, ao não pertencimento, à negação da vida, ao nada.

Nesse sentido, negar é uma forma de existir; negar é não aceitar o mundo do jeito que ele lhe é oferecido; negar é observar que a balança do universo necessita, numa tendência hegeliana, da polarização negativa para equalizar conceitos. Negar é voltar-se a si mesmo, é observar que a realidade é mera representação, subproduto do discernimento da mente e dos sentimentos. Por fim, negar é reconhecer a maldição da existência, reconhecer que a liberdade das escolhas se amarra na impossibilidade de não escolher; e a esse pensamento ilusório de liberdade, Camilo Pessanha aconselha: “Adormecei. Não suspireis. Não respireis” (PESSANHA, 2009, p. 110).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Stanze: parole et fantasme dans la aculture accidentale. In: Lima Luiz Costa. **Melancolia**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. 4. ed. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRAGA, Duarte; GARMES, Herder. **Uma dupla leitura do cromatismo de Branco e vermelho de Camilo Pessanha**. Disponível em: <https://docplayer.com.br/51189394-Uma-dupla-leitura-do-cromatismo-de-branco-e-vermelho-de-camilo-pessanha-1.html>. Acesso em 27 de março de 2019.

BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**. [1621]. Trad. Guilherme G. Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2011. 4v.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 9. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Brasil Século XXI - Cultura, Produção, Representação simbólica da Sociedade**, 1988. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z0M9A7Bzabc>>. Acesso em sete de dezembro de 2018.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CUDDON, J.A. **A dictionary of literary terms and literary theory**. 5. ed. Wiley Blackwell, 2013.

ELZENGA, J.G. **Clepsidra, de Camilo Pessanha (1867-1926), e o movimento do decadentismo e Simbolismo em Portugal**. Utrecht, 2009.

FERREIRA, Fernando Guimarães. **A dialética hegeliana: uma tentativa de compreensão**. Rev. Estudos Legislativos, Porto Alegre, ano 7, n. 7, p. 167-184, 2013.
FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FRANCHETTI, Paulo. **Nostalgia, exílio e melancolia: Leituras de Camilo Pessanha**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

FRANCHETTI, Paulo. Nota sobre o texto e a ordem. In: PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 11-51.

FREUD, S. (1925). **A negação**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

_____. **O Mal-estar na civilização**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, stimmung**. Sobre um potencial oculto na literatura. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HATERLY, Ana, “Breve introdução ao simbolismo português – seguida de dez leituras de dez leituras específicas dum poema de Camilo Pessanha”. In: **O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda**. Amadora: Caminho, 1979.

HEIDEGGER, Martin. **Que é metafísica?**. 7. ed. São Paulo: Edipe, 1969.

_____. **Ser e tempo**. 10. ed. São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2015.

_____. **Introdução à metafísica**. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

JACKSON, Stanley W. Melancholia and depression: from Hippocratic times to modern times. In: LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

KANT, Emanuel. **Crítica da razão pura**. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KURRIK, Maire Jaanus. **Literature and negation**. New York: Columbia University Press, 1979.

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

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

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LOPES, Oscar. **Entre Fialho e Nemésio**: Estudos de literatura portuguesa contemporânea. Volume 1. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989.

_____. SARAIVA, António José. **História da literatura portuguesa**. 6. ed. Lisboa: Porto Editora, s/d.

MÁTTAR, João. **O processo simbólico na Clepsidra de Camilo Pessanha**: a construção do discurso poético pela desconstrução das categorias da percepção e do entendimento. 1. ed. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1996.

MICHAUD, Guy. Message poétique du symbolisme. In: MORETTO, Fulvia M.L., **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

MORETTO, Fulvia M. L. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MUCCI, Latuf Isaias. **Ruína e simulacro decadentista**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **O crepúsculo dos ídolos**. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREDA, MARIA. **Afinal, o que é o nada?**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zCVo_DQK3dA&t=505s. Acesso em 27 de março de 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Camilo Pessanha e as miragens do nada. In: **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 132-144.

PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Correspondência, dedicatória e outros textos**. Lisboa, Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969.

_____. **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 2013.

PIMENTEL, Danieli dos Santos. **Charles Baudelaire e os devaneios do haxixe**. XI Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação SEPesq – 19 a 23 de outubro de 2015. Disponível em: https://www.uniritter.edu.br/files/sepesq/arquivos_trabalhos/3612/850/968.pdf.

PLATÃO. **A república**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2010.

RIMBAUD, Arthur. **A carta do vidente**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

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

SAMPAIO, Evandro. **Por que somos decadentes?** Afirmação e negação da vida segundo Nietzsche. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

SARAIVA, J. Francisco. Mircea eliade: a Casa como imago mundi. In: **Desenredos**. Teresina, v. n. 8, Janeiro, 2011.

SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 24. ed. São Paulo: Vozes, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. **As dores do mundo**. 1. ed. São Paulo: Edipro, 2014.

_____. **Da morte; Metafísica do amor; Do sofrimento do mundo**. São Paulo: Martin Claret Ltda., 2001.

_____. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo II. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2015.

_____. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo I. 1. ed. São Paulo, Unesp, 2015.

SILVA, Edson rosa da. Da impossibilidade de contar e de cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura. *Semear: Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, Nº. 10, 2004, págs. 93-106.

SISCAR, Marcos. **Da soberba da poesia**: distinção, elitismo democracia. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

_____. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SPAGGIARI, Bárbara. **O simbolismo na obra de Camilo Pessanha**. 1. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz. Viagens (literatura de). Em Portugal. In: LEAL, Isabela. SANTOS, Gilda. **Camilo Pessanha em dois tempos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VERAS, Laurene. Transcendência e vontade na Clepsidra de Camilo Pessanha. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, Porto Alegre, Vol. 05, N. 02, julho, 2009.