



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
Departamento de Letras e Artes  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**IBIRACI DE ALENCAR CHAGAS**

**MELANCOLIA E TRANSCENDÊNCIA NA OBRA POÉTICA  
DE CAMILO PESSANHA**

Feira de Santana, BA  
2011

**IBIRACI DE ALENCAR CHAGAS**

**MELANCOLIA E TRANSCENDÊNCIA NA OBRA POÉTICA  
DE CAMILO PESSANHA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima

Feira de Santana – BA  
2011

Copyright © Ibiraci de Alencar Chagas  
[svogradiliev@gmail.com](mailto:svogradiliev@gmail.com)

Defesa pública em 09/08/2011.

Banca examinadora:

Prof. Doutor Francisco Ferreira de Lima – Orientador (UEFS)

Prof. Doutor Aleilton Santana da Fonseca – (UEFS)

Prof. Doutor Sandro Santos Ornellas (UFBA)

### **Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteadó**

Chagas, Ibiraci de Alencar  
C424m Melancolia e transcendência na obra poética de Camilo Pessanha./ Ibiraci de Alencar Chagas. – Feira de Santana, 2011.  
119f.

Orientador: Francisco Ferreira de Lima

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2011.

1.Pessanha, Camilo (1867–1926) – Crítica e interpretação. 2.Literatura portuguesa – Crítica e interpretação. 3.Melancolia. 4.Transcendência.  
I.Lima, Francisco Ferreira de. II. Universidade Estadual de Feira de Santana.  
III. Título.

CDU: 869.0.09

**IBIRACI DE ALENCAR CHAGAS**

**MELANCOLIA E TRANSCENDÊNCIA NA OBRA POÉTICA  
DE CAMILO PESSANHA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em 09 de agosto de 2011.

---

Prof. Doutor Francisco Ferreira de Lima  
Orientador - UEFS

---

Prof. Doutor Sandro Santos Ornellas  
UFBA

---

Prof. Doutor Aleilton Santana da Fonseca  
UEFS

## AGRADECIMENTOS

À professora doutora Vera Cecília Machline, pelo envio de textos sobre a melancolia setecentista e pelo apoio;

Ao professor doutor Jaime Ginzburg, pelo pronto envio de um exemplar digital de sua tese de doutoramento sobre Álvares de Azevedo;

Ao professor doutor Francisco Lima;

Aos colegas Rita, Tomás e Jean, pelo importante apoio dispensado em um momento difícil que quase pôs a campanha inteira em perigo;

Ao irmão de armas Wellington, pelos diálogos importantes, pelo companheirismo na senda maior do conhecimento e da existência;

À minha filha Aglaia, pelos olhares carinhosos, pelos sorrisos radiantes, pela imensa lucidez de sua compreensão infantil e, acima de tudo, por simplesmente existir;

À minha companheira Wanessa, pelo amor incondicional; pela compreensão irrestrita; pelo apoio prático, liberando-me de tarefas outras, afim de que pudesse me concentrar no estudo; pelo auxílio crucial com a leitura, correção e formatação final deste texto; pelas inúmeras sugestões inteligentes sobre aspectos da pesquisa em que me achava indeciso; devo mais às suas palavras sempre carinhosas e à sua brilhante inteligência do que poderia simplesmente exprimir aqui.

## RESUMO

Discute-se na presente dissertação, como os conceitos de melancolia e transcendência se fazem presentes na obra poética de Camilo Pessanha. Mergulhando no universo simbólico do poeta português, mapeamos a ocorrência da perda melancólica, na qual se perde um objeto nunca anteriormente possuído, e que pode se desenvolver sob a forma de uma experiência transcendental, a qual rompe os limites convencionais da percepção e descortina novas dimensões da consciência.

**Palavras-chave:** Camilo Pessanha; Melancolia; Transcendência.

## **ABSTRACT**

It is argued in this paper, the concepts of melancholy and transcendence are present in the poetry of Camilo Pessanha. Diving into the symbolic universe of the Portuguese poet, we map the occurrence melancholy of loss, in which one loses an object never before possessed, and which may develop in the form of an experience transcendental, which breaks the conventional boundaries of perception and opens up new dimensions of consciousness.

**Keywords:** Camilo Pessanha; Melancholy; Transcendence.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>01</b>
<b>1 – A MELANCOLIA, O HOMEM DE EXCEÇÃO E A EXPERIÊNCIA DE TRANSCEDÊNCIA .....</b>	<b>05</b>
<b>2 – A EXPERIENCIA DA PERDA MELANCÓLICA NA POESIA DE CAMILO PESSANHA .....</b>	<b>41</b>
<b>3 – PARA ALÉM DE TUDO, O VAZIO: A EXPERIÊNCIA DE TRANSCENDÊNCIA NA POESIA DE CAMILO PESSANHA .....</b>	<b>75</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>113</b>

## Considerações Iniciais

Não é necessária grande perspicácia para chegar-se à evidente conclusão de que a escolha de um tema depende – direta e necessariamente – da natureza do indivíduo que sobre ele há-de debruçar-se. Não há como fugir a este axioma. Ainda que estejamos tratando do *técnico*, daquela espécie de pesquisador que se relaciona de modo asséptico e distanciado com o seu objeto de estudo, ainda assim se pode descobrir certas consonâncias que demonstram que tal escolha não se dá de modo aleatório. Se assim o é para o técnico, muito mais há-de sê-lo para aquela espécie de estudioso que precisa responder, muito antes que a qualquer outra coisa, a uma imperativa necessidade interior de auto-esclarecimento e descoberta de sentido sobre si mesmo e sobre o mundo no qual vive. O autor desta dissertação insere-se na segunda categoria de estudiosos descrita acima. A necessidade de aquisição de conhecimento, para mim, nunca mostrou-se uma ponte para fins outros que não esta imperiosa e visceral necessidade de chegar a um entendimento íntimo sobre as razões últimas da vida e sobre os limites e possibilidades extremas da condição humana. Estas etapas de uma verdadeira *via dolorosa* da busca pelo conhecimento estarão pontuadas na dissertação a seguir, quando, invariavelmente, as remissões a clássicos da filosofia e da teologia mística do Oriente e do Ocidente nortearão as análises efetuadas e servirem de matriz referencial para se fincar os limites a que se pretende chegar. Cedo fascinado pelas possibilidades da razão, seduzido pelos diálogos platônicos e pelo projeto socrático que associa intimamente verdade e moral, logo deparei-me com a natureza efêmera das análises lógicas quando conduzidas a seus limites últimos, as quais, assemelhando-se ao ouroboros alquímico, apenas mordem a própria cauda e encontram em si mesmas e não na realidade “objetiva” uma adequada sustentação. Daí a migração feita para a literatura. Ora, se não é possível, chegar-se a um conhecimento objetivo, último e apodítico sobre a realidade, então, pelo menos, tentemos chegar a uma clara visão sobre as fronteiras e a essência da condição humana. O que é, de fato, o ser humano? Como podemos definir-lhe a natureza mais íntima? Qual a matéria-prima primordial de suas vivências? E, acima de tudo, como este se relaciona com o *imponderável*, com o *obsuro*, com o que o filósofo neoplatônico Plotino denominou de aquilo *acerca do qual nada pode ser dito*, presente a cada instante, diluído em meio ao cotidiano e abrindo as fendas por meio das quais chegamos a questionar o sentido último das coisas? Passei, então, a crer que, por meio do contato íntimo e duradouro com as obras fundamentais da literatura universal, tal percepção poderia ser assimilada, haurida das leituras mediante a precipitação sobre o espírito

de um somatório de impressões por elas então suscitadas. Foi precisamente desta necessidade de articular sentidos possíveis para este amálgama de impressões que nasceu a idéia desta dissertação. Muito embora transite por domínios múltiplos, muito embora recorra a enfoques caleidoscópicos, um fio condutor único pode ser facilmente percebido: o esforço por delimitar regiões da subjetividade humana onde se escondessem estas impressões complexas, fugidias, sutis que residem nas fronteiras limítrofes aonde o homem é transportado por seu próprio espírito rumo ao desconhecido. A escolha de Camilo Pessanha deu-se de modo natural, uma vez que se tenha em mente o projeto acima mencionado. Não é o simbolismo/decadentismo a reação extrema à desumanização do homem operada pelo capitalismo industrial tecnicista e mercadológico? Não é neste último sopro de antigas tradições, redivivas num abrir e fechar de olhos, que se escuta o canto de cisne de forças sociais que agonizaram por cerca de quatro séculos, desde a derrocada da civilização medieval e o início dos tempos modernos? Ainda há espaço aqui para o indivíduo e suas excentricidades, mas não para aquela curiosa espécie de criatura que, esvaída de sua natureza própria, passa a existir – quase à semelhança de um autômato – como mera peça inconsciente e padronizada dentro da lógica cruel do produzir e do consumir sem limites.

Localizou-se, pois, como ponto de partida para esta análise, a sensação de uma falta crucial. Uma impressão difusa de um vazio que incomoda a alma e faz o homem afastar-se da vida comum em busca de respostas para seu chamado. Foi em busca desta perda essencial – essencial uma vez que sem objeto para o qual voltar-se –, bem como de seus desdobramentos na percepção, que investigamos a produção poética do maior autor simbolista/decadentista português. Não se pode negar, nesta introdução, um certo tom aventureiro nas páginas que se seguem: seu autor não desejou discursar para muitos; tudo se passa naquele espírito algo solipsista, próprio de um diálogo entre um eu e si mesmo. Não há, portanto, justificativas para este esforço senão aquelas explicitamente íntimas. Assim, caminhar-se-á por onde a intuição determinar, arriscando-se, deste modo, a incompreensões e subversões de sentido, sem receios de quaisquer censuras ou repreensões. Cada poema será examinado cuidadosamente. Foram selecionados para estudo apenas aqueles que se situavam na zona temática própria do assunto de cada capítulo. Assim, particularmente no capítulo final, trabalharemos com poucos exemplares de textos, preferindo-se qualidade, em termos de possibilidades analíticas, em detrimento da quantidade de material escolhido. A metodologia é simples: cada poema será cuidadosamente estudado a partir do ponto-de-vista que nos interessa e, uma vez tendo seu conteúdo explicitado, buscaremos mostrar se cabe ou não, de fato, nas categorias anímicas em foco. Todo o olhar assumido será fenomenológico, como buscaremos deixar evidente no

primeiro capítulo. O âmbito de toda esta discussão é aquele sombrio domínio dos limites finais da condição humana, domínio permeado por experiências como a da loucura, da morte, da solidão, da ausência, do desespero. Contudo, facilmente confunde-se a legitimidade das experiências, o que procuramos mostrar tanto ao distinguir a nostalgia da melancolia, quanto ao diferenciar o simples pessimismo da efetiva experiência transcendental. Assim, cremos que os sujeitos líricos camilianos alcançaram estágios na organização interna de suas consciências definidos por estados de espírito extremos, os quais buscamos caracterizar e definir de acordo com o aparato conceptual desenvolvido para este fim. Graças a uma sensibilidade intuitiva que os conduz a uma absorção ao modo impressionista e não racionalizada da realidade, estes sujeitos poéticos colecionam estas experiências e as põem em perspectiva a partir de um olhar multifacetado.

Ao longo de todo o texto a nossa preocupação será simples: mostrar como esta falta essencial, se perseguida em toda a sua extensão – se capaz de tragar a consciência individual e absorvê-la em sua inteireza – conduz a um estado indizível de percepção, estado capaz de inaugurar ao entendimento aquilo que o pensador indiano Jiddu Krishnamurti chamava de *o Novo*, isto é uma condição interior incarcilizável em si mesma, mas trazendo, em estado de potência, uma capacidade intuitiva e criativa ilimitada. Além disso, queremos também demonstrar que tal percepção é capaz de desenvolver na alma do indivíduo que a vivencia uma sensibilidade superior que o torna um *homem de exceção*, um tipo à parte da sociedade constituída pelo vulgo, buscando em sua solidão íntima *a terceira margem do rio* e sonhando com o que é desmedido, insólito e esquisito. Nada, pois, aqui, há-de ser óbvio ou explícito: conforme preconizavam os próprios simbolistas, a exemplo do três vezes grande Stéphane Mallarmé, buscaremos os sentidos ocultos e simbólicos intrínsecos em cada texto, afugentando a razão tirânica e abrindo zonas de expressão para o contraditório, o absurdo, o inexplicável. Como na pintura chinesa clássica, defenderemos que o mais importante é a ausência de pigmentos: a tinta serve apenas para mostrar o vazio em sua grandiosidade; igualmente, marcaremos o que há a ser dito apenas para que o não-dito – sempre essencial em seu caráter e influência – possa aparecer em seu esplendor e magnitude. Assim, conforme já mencionamos, a investigação assumirá, deliberadamente, um tom predominantemente *impressionista*: buscaremos sinalizar as impressões fragmentárias e efêmeras, quer registradas pelos sujeitos poéticos em seus discursos, quer manifestas em nossa própria consciência durante a leitura e contemplação dos textos. O trabalho, portanto, será articulá-las em seus sentidos e ajuntá-las em grupos encadeados que nos permitam pôr em ação o arcabouço conceptual formulado. É sobre elas que queremos falar; ou melhor, é a sua voz que queremos

tornar audível nas páginas que se seguem, esforçando-nos para que preservem a sua pureza original e cristalina e que permaneçam, sempre, como marcas insólitas, registros vigorosos e pulsantes – à semelhança de pinturas rupestres – de uma alma solitária e entristecida que ousou sonhar, em sua solidão e agonia, com um sentido maior para o seu mundo e não teve medo de segurar a mão do anjo que o chamou para ver “a luz em um país perdido”.

## Cap. I – A melancolia, o homem de exceção e a experiência de transcendência.

Pretende este capítulo propor uma relação entre a experiência da melancolia – conceito tão complexo e diáfano – e a experiência que aqui denominamos de transcendência. Para tanto, utilizaremos como ponte filosófica o conceito aristotélico de homem de exceção, presente na obra que ficou conhecida como *Problema XXX*, e ancoraremos a reflexão no pensamento de Martin Heidegger. A fim de conferir à análise uma natureza coesa e bem fundamentada, partiremos da caracterização da teoria humoralista, tão importante para a história da medicina ocidental, desde as suas origens gregas até o século XVIII, para, a seguir, estabelecer um conceito de melancolia e, por fim, relacioná-la à experiência de transcendência e ao universo mental do decadentismo.

Nenhuma outra civilização – nem mesmo a hebraica – influenciou de modo tão decisivo e intenso a estruturação da sociedade ocidental moderna como a grega. Após a Idade Média, em especial com o movimento renascentista, que procurou resgatar as tradições helênicas e inseri-las no contexto da Europa do século XIV, alguns dos elementos fundamentais da civilização grega passaram a se integrar de modo decisivo na cosmovisão ocidental. Tal influência se associa, de maneira essencial, à articulação de um modelo epistemológico gerado pela filosofia grega e que veio a converter-se em *conditio sine qua non* para o desenvolvimento da ciência moderna e da própria sociedade baseada no capitalismo. A já tornada clássica passagem do pensamento mítico para o pensamento racionalista inaugurou as bases do que viria a ser a cosmovisão reinante no mundo contemporâneo. Após o interstício medieval, os problemas, os horizontes cognitivos, as inquietações que tanto estimulavam os gregos, voltaram a se fazer presentes e o fluxo do conhecimento intelectual voltou a seguir o seu curso. Poucas áreas do conhecimento permitem compreender este processo de modo tão claro quanto a história da medicina. Inclusive, o conceito de melancolia, fundamental nesta análise, tem a sua gênese em meio às primeiras reflexões sobre o funcionamento do corpo e da alma humanos, encontrando-se indissociável deste percurso histórico. Assim, procederemos a uma breve investigação sobre as origens das teorias que buscavam dar conta do funcionamento do corpo e das afecções que podiam acometê-lo.

Um dos marcos fundamentais do processo de formulação da medicina grega está no pensamento de Empédocles de Agrigento. Procurando um caminho filosófico próprio, Empédocles descarta a noção cara às escolas tradicionais gregas, a exemplo da milésica, da existência de uma substância fundamental única (unidade ontológica ou unidade do ser). Para

ele, todos os corpos são constituídos por quatro princípios elementares: o fogo, o ar, a água e a terra em proporções que podem variar completamente. Estes “quatro elementos” (pois assim foram posteriormente denominados), são a origem de todas as coisas. Com efeito, Empédocles identifica que “toda aparente criação e desaparecimento relaciona-se a certas misturas e separações da matéria que existe eternamente” (MARSHALL, 1891, p. 62)<sup>1</sup>. Note-se que tais elementos, em si próprios, são eternos: não foram criados e, por conseguinte, não podem ser destruídos, muito embora possuam uma dinâmica intrínseca de atração e repulsão a partir de duas forças basilares:

Estes quatro elementos constituem a totalidade do universo, eterno, como um todo estático, e perfeito, como uma esfera. Todavia, dentro deste Todo que se assemelha a uma esfera e que é auto-centrado, processam-se, eternamente, separações e novas uniões dos elementos que constituem todas as coisas. E cada uma destas é, ao mesmo tempo, um nascimento e uma infinidade de mortes; uma morte e uma infinidade de nascimentos. Para esta contínua vida na morte e morte na vida, duas forças trabalham inerentemente no universo. Uma destas denomina-se Amor, Amizade, Harmonia, Afrodite deusa do Amor, Paixão, Alegria; a outra chama-se Ódio, Discórdia, Ares deus da guerra, Inveja, Conflito. Nenhuma e nem outra pode o homem apreender pelos sentidos; elas são percebidas espiritualmente. (MARSHALL, 1891, p. 62-63)<sup>2</sup>.

Note-se ainda que tais elementos possuem quatro qualidades essenciais, formando dois pares de opostos mútuos: o quente e o frio, o úmido e o seco. Cada um dos elementos supracitados possui duas destas qualidades: o fogo é quente e seco; o ar, quente e úmido; a água é úmida e fria e a terra, seca e fria.

Prosseguindo no estudo deste processo de estruturação da cosmovisão imanente à medicina grega, chegamos àquele que é tido como o grande pai do pensamento médico ocidental, Hipócrates. Nascido em 460 a. C., na ilha de Cós, seus escritos encontram-se reunidos no que é chamado de *Corpus Hippocraticum*. A origem de todo este material é controversa, bem como o estado de conservação dos manuscritos deixa muito a desejar. Muitos destes textos não passam, senão, de diminutos fragmentos, muitas vezes, inclusive, reunidos de modo quase caótico. Todavia, tal relação de textos passou à história como um

---

<sup>1</sup> “all seeming creation, and ceasing to be with certain mixtures and separations of matter eternally existing” (MARSHALL, 1891, p. 62).

<sup>2</sup> These four elements constitute the total corpus of the universe, eternal, as a whole unmoved and immovable, perfect like a sphere. But within this sphere-like self-centred All there are eternally proceeding separations and new unions of the elements of things; and every one of these is at once a birth and an infinity of dyings, a dying and an infinity of births. Towards this perpetual life in death, and death in life, two forces work inherent in the universe. One of these he names Love, Friendship, Harmony, Aphrodite goddess of Love, Passion, Joy; the other he calls Hate, Discord, Ares god of War, Envy, Strife. Neither of the one nor of the other may man have apprehension by the senses; they are spiritually discerned. (MARSHALL, 1891, p. 62-63).

manancial importantíssimo de considerações sobre o funcionamento do organismo humano e, por conseguinte, sobre as afecções que podem nele se apresentar. A doutrina hipocrática baseava-se na teoria dos quatro humores: sangue, fleuma ou pituíta, bílis amarela e bílis negra (atrabílis). As propriedades desses humores corresponderiam às qualidades essenciais dos elementos a que se referem: o sangue é quente e úmido, à semelhança do ar; a fleuma, fria e úmida, do mesmo modo que a água; a bílis amarela, quente e seca, como o fogo, e a atrabílis fria e seca, como a terra. Como afirma Charles McRae, “saúde é o resultado de uma certa condição e adequada proporção destes humores; a doença deve-se a mudanças em suas qualidades ou em sua distribuição.” (MCRAE, 2009, Cap. I)<sup>3</sup>. O humoralismo foi desenvolvido por Políbio, sucessor de Hipócrates à frente da chamada Escola de Cós, em especial na obra *Da natureza do homem*. O homem melancólico, seria, pois, aquele indivíduo no qual haveria a predominância da bile negra. “Ela é a fonte urgente do temperamento do melancólico. Ela é fria ou quente, instável por essência; ela comporta o vento. [...] De fato, a bile negra é um resíduo, um sedimento daquilo que não é cozido, pois é como cozimento que se encara a digestão” (PIGEAUD, 1998. p. 16-17). Não entraremos na análise das complexas relações e das sutis conseqüências provocadas pelo grau em que cada elemento constituinte intervém na produção da bile negra, ou na localização desta bile nas diferentes áreas corpóreas. Pretendemos apenas caracterizar as circunstâncias nas quais o conceito foi formado.

O outro grande representante da tradição médica ocidental será Galeno, natural de Pérgamo, na Ásia Menor, e nascido em 130 da era cristã. Após Hipócrates, Galeno é o grande nome que se destaca em magnitude junto à história da medicina ocidental. Do ponto de vista fisiológico, Galeno mostrou-se um ferrenho opositor da concepção metódica em medicina, fazendo da doutrina humoral a base da fisiopatologia geral. Inclusive, como observa Tavares de Sousa, Galeno avança um pouco mais a teoria clássica e afirma, sobre os humores, que “deles dependiam também os diversos *temperamentos* dos indivíduos e a sua perturbação era

---

3 “Health is the result of a right condition and proper proportion of these humours, disease being due to changes in their quality or distribution” (MCRAE, 2009, Cap. I). Prossequindo em suas observações, McRae apresenta uma síntese lúcida da abordagem terapêutica adotada por Hipócrates: “In the course of a disorder proceeding favourably, these humours undergo spontaneous changes in quality. This process is spoken of as 'coction', and is the sign of returning health, as preparing the way for the expulsion of the morbid matters – a state described as the 'crisis'. These crises have a tendency to occur at certain periods, which are hence called 'critical days' (...). His practice was to watch the manner in which the humours were undergoing their fermenting coction, the phenomena displayed in the critical days, and the aspect and nature of the critical discharges--not to attempt to check the process going on, but simply to assist the natural operation. His principles and practice were based on the theory of the existence of a restoring essence (or φύσις) penetrating through all creation; the agent which is constantly striving to preserve all things in their natural state, and to restore them when they are preternaturally deranged.” (MCRAE, 2009, Cap. I)

a própria doença” (SOUSA, 1996, p. 119.) (*grifos no original*). Assim, note-se que a ação dos humores não fica limitada apenas aos fenômenos patológicos orgânicos em sentido estrito; a teoria humoral é, antes, por Galeno, proposta como o princípio causal responsável pela determinação da própria “personalidade” de cada indivíduo.

Durante o período de grandeza política, militar e cultural do Islã, também a doutrina dos quatro elementos manteve-se dominante nas concepções médicas. Já na Europa dos tempos modernos, a doutrina humoral se mescla a elementos da astrologia, ampliando, assim, as relações simbólicas originais:

a cada um dos planetas era atribuída uma especial relação com os humores e com o governo de determinados órgãos ou partes do corpo humano. Assim, o sangue era regulado por Júpiter e por Vênus, a bÍlis negra por Saturno, a bÍlis amarela por Marte, a fleugma pela Lua, (SOUSA, 1996. p. 235).

Deste modo, ainda nos séculos XV e XVI, apesar das intensas mudanças no percurso histórico do mundo ocidental com o alargamento dos horizontes geográficos e culturais, a doutrina humoral continuava a ser a base das concepções médicas. Nem mesmo as críticas de Paracelso puderam abalar a firme crença no humoralismo. Com efeito, Paracelso rejeita “a idéia de que a doença é devida à alteração dos humores, antes a doença será a causa da alteração. [...] São portanto devidas a uma *causa exógena* [...] e *específica*” (SOUSA, 1996. p. 266-367.) (*grifos no original*). Somente a partir do século XVIII é que a concepção humoralista será gradativamente substituída por novos modelos explicativos tanto do funcionamento dos organismos quanto das etiologias das doenças. Uma vez assinalado o percurso da teoria humoralista junto ao desenvolvimento da própria civilização ocidental, passaremos agora a abordar diretamente a melancolia, a fim de devidamente caracterizá-la e inseri-la na via maior de análise que ora nos propomos a realizar.

O conceito de melancolia encontra-se intimamente interligado à teoria humoral, em vigor, como afirmamos, até o século XVIII. De acordo com esta perspectiva, pode-se entender a melancolia como “uma desordem ou uma disposição característica do baço ou das glândulas atrabiliárias, os supostos órgãos produtores do espesso e acre fluido conhecido como bile negra” (RADDEN, 2002, p. X)<sup>4</sup>. Assim, a princípio, a palavra “melancolia” referia-se a qualquer espécie de doença decorrente de um desequilíbrio da bile negra, englobando, por seu turno, um amplo espectro de desordens médicas. Como observa Shakespeare na comédia *As*

---

<sup>4</sup> “A disorder, or a characteristic disposition, of the spleen or atrabiliary glands, the organ or organs supposed to produce the thick, acrid fluid known like black bile” (RADDEN, 2002. p. X).

*you like it*, por intermédio do personagem Jaques, existiriam vários tipos de melancolia, uma adequada a cada perfil humano: “Eu nem tenho a melancolia do erudito, que é emulação; nem a do músico, que é fantástica, nem a do cortesão, que é orgulho; nem a do advogado, que é política, nem a das damas que é desfrute, nem a do amante que é todas estas” (SHAKESPEARE, 1996, p. 631)<sup>5</sup>. Todavia, mesmo sem que seja possível extrair-se da longa tradição que vai dos gregos aos ingleses elisabetanos uma definição absoluta para a melancolia, ou mesmo uma que fosse não-contraditória em si mesma, pode-se postular que, subjacente a este emaranhado de conceitos, há uma espécie de “horizonte” comum à noção.

Uma primeira tentativa de unificação das várias facetas do fenômeno melancólico estaria em sua unidade causal: qualquer manifestação da melancolia proviria de um desequilíbrio da bile negra. Além disso, voltando à concepção astrológica tão importante no período renascentista, ao postular que toda manifestação melancólica encontrava-se em íntima associação com os movimentos do planeta Saturno, os pensadores do período conceberam um princípio causal unificador para o fenômeno. Todavia, para além destas postulações causais, hoje situadas fora dos limites impiedosos da técnica e do cientificismo, há, como observa Radden (2002) na trilha do pensamento de Michel Foucault, uma dimensão mais importante na tentativa de unificar-se as manifestações aparentemente díspares da melancolia: perdura uma unidade simbólica associada às suas qualidades: frieza, escuridão, seca e densidade estavam presentes tanto no humor, em si próprio, quanto na subjetividade melancólica, na alma do indivíduo melancólico. Com efeito, tem-se uma unidade de manifestação do fenômeno centrada muito mais numa percepção intuitiva, numa sensibilidade geral de apreensão do fenômeno melancólico, do que na possibilidade de isolar-se propriedades específicas ou fatores causais apodícticos. Assim, “desde os primeiros escritos de Hipócrates, a melancolia é vista como envolvendo estados de medo e tristeza e esta apreciação da subjetividade melancólica varia pouco através dos séculos” (RADDEN, 2002, p. 10)<sup>6</sup>. Inclusive, recorrendo-se à tradição iconográfica estabelecida a partir do período renascentista, tais estados de espírito mostram-se explícitos em grande parte das inúmeras telas associadas ao tema melancolia. Citemos apenas as clássicas telas de Albrecht Dürer *Melancholia I*, de 1514, e *Melancholy*, de Edvard Munch, de 1896. Deve-se notar que tal ênfase na sintomatologia psíquica dos estados melancólicos contradiz a tendência contemporânea para

---

5 “I have neither the scholar's melancholy, which is emulation; nor the musician's, which is fantastical, nor the courtier's, which is proud; nor the lawyer's, which is politic; nor the lady's, which is nice; nor the lover's, which is all these” (SHAKESPEARE, 1996, p. 631).

6 “from the earliest Hippocratic writing, melancholy is seen to involve states of fear and sadness, and this account of melancholic subjectivity varies little through the centuries” (RADDEN, 2002, p. 10).

efetuar diagnósticos de estados depressivos na ausência de qualquer fenômeno psíquico correspondente. Com efeito, ao longo da tradição de estudiosos que se debruçaram sobre o fenômeno da melancolia, medo e tristeza são *conditio sine qua non* para a evidência do estado melancólico. Por fim, um terceiro elemento unificador para as manifestações melancólicas estaria na tradição que remonta ao autor do *Problema XXX* e associa a melancolia a algum tipo de qualidade compensatória de genialidade, de brilho ou refinamento intelectual, de capacidade criativa. No bojo do revivescimento pelos textos greco-latinos, os pensadores renascentistas resgataram a associação aristotélica entre o homem de exceção e a melancolia. Tal associação foi desenvolvida pelos pensadores ingleses dos séculos dezesseis e dezessete e, certamente, também ao longo do Romantismo, nos séculos dezoito e dezenove:

[...] o padecer da melancolia estava associado com a grandiosidade; este era idealizado como intrinsecamente valioso e mesmo agradável, embora sombrio e doloroso. O homem melancólico era alguém que sentia mais profundamente, via mais claramente e chegava mais perto do sublime do que os mortais comuns (RADDEN, 2002, p. 15)<sup>7</sup>.

É relevante notar que, após o desinteresse pelas idéias românticas que estavam na base da associação moderna entre melancolia e genialidade – o que fez com que o vínculo entre ambas se perdesse ao longo do século XX –, nos últimos tempos, este aspecto bipolar do fenômeno melancólico/depressivo tem sido resgatado. Merecem destaque os trabalhos de Kay Redfield Jamison, que propõem uma relação próxima entre estados maníaco-depressivos e a criatividade artística.

Outra associação freqüente sofrida pela melancolia é com os estados de apatia, de inação e de tédio. Obviamente, o grupo social que pode desfrutar de condições concretas de existência e, portanto, desfrutar a possibilidade efetiva de um tal enfatiamento é a aristocracia. Diferentemente da burguesia, obcecada em fazer o capital reproduzir-se e em acumular posses, e do povilú, ocupado em sobreviver mediante seu trabalho, a aristocracia não trabalha e, ao mesmo tempo, não é vítima da obsessão pelo consumo e do fetichismo da mercadoria que caracterizam as classes urbanas. Assim, o típico indivíduo entediado é o aristocrata. Note-se que, já aqui, dever-se-ia por a questão das possíveis diferenças entre melancolia e neurastenia, esta com freqüência aparecendo em textos do século XIX que estudam o perfil psíquico de certos homens de exceção, conforme definidos por obras

---

<sup>7</sup> “the suffering of melancholy was associated with the greatness; again it was idealized, as inherently valuable and even pleasurable, although dark and painful. The melancholy man was one who felt more deeply, saw more clearly, and came closer to the sublime than ordinary mortals” (RADDEN, 2002, p. 15).

clássicas da literatura *fin-de-siècle* européia, particularmente francesa. Todavia, por ora, apenas sugeriremos que a melancolia gravita na esfera dos chamados distúrbios neurastênicos, sendo esta última condição mais ampla e envolvendo outras disfunções psíquicas além da melancolia e caracterizada, em essência, por uma espécie de hipersensibilidade de caráter nervoso, perfeitamente descrita por Joris-Karl Huysman através de seu personagem des Esseintes, como será discutido posteriormente.

Deve-se também atentar para a importante questão que diz respeito à associação entre depressão e melancolia. Originalmente, a depressão era apenas uma qualidade ou sintoma da melancolia. Radden cita o médico inglês Charles Mercier, referindo-se à melancolia: “O mais assinalado e explícito sentimento da doença – o sintoma principal – é a depressão de espírito que sempre a caracteriza” (MERCIER, *apud*, RADDEN, 2002, p. 24-25)<sup>8</sup>. Já em fins da década de 1910, na senda das importantíssimas contribuições de Emil Kraepelin, o termo depressão estava sendo usado lado-a-lado com o termo melancolia e, pouco depois, suplantá-lo-ia completamente.

Indiscutivelmente, a associação definitiva entre subjetividade e melancolia foi feita pelos autores românticos. O *Werther* de Goethe possui o caráter paradigmático para o tipo. Trata-se de um indivíduo todo sensibilidade, todo sentimento. Uma vez confrontado com a natureza efêmera da existência das coisas e da própria condição humana em si mesma, o herói romântico experimenta verdadeiros cataclismos espirituais que o arrastam por estados de espírito de avassaladora intensidade e o deixam à beira – ou o mergulham inteiramente – da loucura, ou ainda, como no caso do jovem Werther, no suicídio. Assim, a ocorrência melancólica é, por excelência, um fenômeno de caráter subjetivo, ou, ao menos, tem na subjetividade o *locus* privilegiado de sua apresentação, sem que se descarte outras esferas possíveis de manifestação, a exemplo daquela estritamente comportamental.

É claro que uma tal abordagem se afasta deliberadamente das exigências basilares por neutralidade e objetividade científicas. Dentro de uma visão estritamente científica, prefere-se focar a depressão a partir de fenômenos comportamentais objetivos e, portanto, computáveis<sup>9</sup>. Todavia, a visão fenomenológica da melancolia prevalecerá nesta análise e,

---

<sup>8</sup>“The most marked and conscious feeling of the malady – the leading symptom – is the depression of spirits which always characterizes” (MERCIER, *apud*, RADDEN, 2002, p. 24-25).

<sup>9</sup> O *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, editado pela American Psychiatric Association, em sua terceira edição, ao tratar dos distúrbios de humor, enfoca o fenômeno de modo duplice, muito embora privilegie, por razões cognitivas, a esfera comportamental: “The essential feature of a Major Depressive Episode is either depressed mood (or possibly, in children or adolescents, an irritable mood) or loss of interest or pleasure in all, or almost all, activities, and associated symptoms, for a period of at least two weeks. (...) The associated symptoms include appetite disturbance, change in weight, sleep disturbance, psychomotor agitation or retardation, decreased energy, feelings of worthlessness or excessive or inappropriate guilt, difficulty thinking

mais a frente, será retomada e alicerçada na filosofia de Martin Heidegger a propósito da poética de Camilo Pessanha. A noção de melancolia como paixão, estado de espírito ou disposição de humor será fundamental para a tese a ser sustentada ao longo deste escrito. Porém, por ora, afirmaremos apenas que tal afecção emocional intimamente associa-se à tristeza e ao pesar e não estritamente ao medo como o faz a tradição. Tal vivência de pesar refere-se a uma certa experiência específica de perda, à qualidade de uma determinada categoria particular da subjetividade na qual o indivíduo experimenta a separação de um elemento específico. Inclusive, na senda da filosofia analítica britânica, tende-se hoje, no universo da psicopatologia, a diferenciar-se emoções de humores a partir da relação com um princípio causal. As emoções seriam ocorrências subjetivas sem uma “causa suficiente” que a justifique. Neste caso, o fenômeno psíquico de natureza passional dá-se sem que se possa perceber como o objeto a que se refere pode justificar tal emoção num grau tão intenso. Já a manifestação subjetiva sem qualquer objeto identificável a que possa se dirigir seria um humor. É interessante notar aqui as contribuições do filósofo irlandês Edmund Burke que enfatiza cuidadosamente a diferença existente entre os estados de prazer e o de supressão do sofrimento e aquela presente entre o estado de dor e o de eliminação do prazer. Para Burke, o sofrimento em si próprio possui uma natureza positiva e intrinsecamente diferente daquela suscitada pela remoção do prazer:

[...] deve-se observar que a interrupção do prazer afeta a mente de três modos. Se ele simplesmente desaparece após ter perdurado por um tempo adequado, o efeito é 'indiferença'; se ele for interrompido de forma abrupta, segue-se uma desagradável sensação denominada de 'desapontamento'; se o objeto for tão completamente perdido que não há possibilidade de desfrutá-lo novamente, uma paixão origina-se na mente chamada de 'pesar'. Note-se que não existe nenhuma destas, nem mesmo o pesar, que é a mais violenta, que, segundo creio, possua qualquer semelhança com o sofrimento efetivo. (BURKE, 2009, Parte I, Cap. V)<sup>10</sup>.

---

or concentrating, and recurrent thoughts of death, or suicidal ideation or attempts.” (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 1987, p. 218-219). Já o importante manual *Kaplan and Sadock's synopsis of psychiatry*, ao debruçar-se sobre a questão da etiologia dos estados depressivos, aponta três possibilidades: fatores biológicos, envolvendo a fisiologia cerebral ou endócrina; fatores genéticos e fatores psicossociais. Estes últimos envolvem diferentes esferas, a exemplo dos fatores de caráter psicanalíticos, e, mesmo, fatores cognitivos, a exemplo do “desespero aprendido”, tese baseada na observação de animais de laboratório que, uma vez submetidos a violências das quais não podiam escapar, deixavam de oferecer resistência a novas agressões, assumindo uma condição psíquica apática similar ao estado depressivo. (KAPLAN, SADOCK, GREBB, 1994, p. 518-523).

<sup>10</sup> “It must be observed, that the cessation of pleasure affects the mind three ways. If it simply ceases after having continued a proper time, the effect is 'indifference'; if it be abruptly broken off, there ensues an uneasy sense called 'disappointment'; if the object be so totally lost that there is no chance of enjoying it again, a passion arises in the mind which is called 'grief'. Now there is none of these, not even grief, which is the most violent, that I think has any resemblance to positive pain.” (BURKE, 2009, Parte I, Cap. V).

Note-se que a experiência do pesar, em si mesma, tende a suscitar, no indivíduo que a vivencia, o desejo de ampliá-la, diferentemente do que aconteceria no caso do sofrimento efetivo:

[...] é próprio à natureza do pesar manter seu objeto perpetuamente diante dos olhos, apresentá-lo em suas mais agradáveis facetas, repetir todas as circunstâncias que o acompanharam, mesmo as mais insignificantes; retornar a cada prazer específico, demorar-se junto a cada um e encontrar um milhar de novas perfeições em tudo que não fosse adequadamente percebido anteriormente; no pesar, o 'prazer' é ainda predominante; e a aflição que experimentamos então, em nada se assemelha ao sofrimento real, que é sempre repugnante e do qual nos esforçamos para nos livrar tão logo seja possível (BURKE, 2009, Parte I, Cap. V)<sup>11</sup>.

O âmago do problema diz respeito, assim, à natureza do objeto: no pesar, têm-se, ainda, o objeto de prazer perdido diante da memória, daí as sensações agradáveis que é capaz de suscitar no sujeito que se compraz em recordar as experiências deleitosas, não obstante a ausência atual do objeto de fruição. Claro que este estado revela-se ambíguo: aflige-nos a perda e deleita-nos, por meio da memória, as lembranças dos momentos vividos em companhia do objeto de prazer. Assim, a melancolia associa-se, de modo imanente, à experiência da perda ou da ausência do objeto de deleite. A tese de Burke, capacita-nos a perceber porque é tão dolorosamente agradável demorar-se em lembranças de vivências prazerosas e significativas que se foram para sempre. E, aqui, deve-se introduzir a categoria oposta necessária para, mediante o jogo dialético de tese e antítese, chegarmos à percepção da experiência plena da perda melancólica. À paixão específica da perda de um objeto outrora e de algum modo possuído pelo sujeito, dá-se, aqui, o nome de “nostalgia”. O objeto nostálgico apela para o vivido, para aquilo que repousa na memória e que se encontra circunscrito, direta ou indiretamente, à esfera biográfica do sujeito. Deste modo, o pesar descrito por Burke abarca a experiência da perda nostálgica, uma vez que utilizamos aqui um parâmetro de construção conceptual fundamentado no caráter do objeto perdido. Já a melancolia – e aqui reside a especificidade, a peculiaridade de sua vivência – estabelece-se a partir da perda de um objeto nunca antes possuído pelo sujeito. Seu valor heurístico é totalmente negativo, ou apofântico, como se diz em teologia. Obviamente, encontra-se para além dos mecanismos convencionais de percepção sugerir-se que se pode vir a perder algo que nunca antes se

---

11 “It is the nature of grief to keep its object perpetually in its eye, to present it in its most pleasurable views, to repeat all the circumstances that attend it, even to the last minuteness; to go back to every particular enjoyment, to dwell upon each, and to find a thousand new perfections in all, that were not sufficiently understood before; in grief, the 'pleasure' is still uppermost; and the affliction we suffer has no resemblance to absolute pain, which is always odious, and which we endeavor to shake off as soon as possible.” (BURKE, 2009, Parte I, Cap. V).

possuiu. Uma vez que a noção de perda se constrói apenas sobre a noção prévia de posse, seria uma contradição em termos postular-se a idéia da perda sem a premissa da posse. De certo, não se pretende assentar a percepção da melancolia enquanto objeto semântico próprio de definição. O objetivo é utilizar esta definição contraditória apenas enquanto elemento de sugestão que aponte para um fenômeno anímico, ou ocorrência subjetiva peculiar. O conceito impossível da melancolia funcionaria, pois, à semelhança do koan no zen-budismo, o qual analisaremos mais adiante. Passaremos, agora, a analisar e criticar dois textos capitais para a confecção do conceito de melancolia aqui proposto.

De todas as obras selecionadas para constar na bibliografia desta dissertação, certamente aquela com a qual se deve manter um diálogo mais atento é o texto de Paulo Franchetti intitulado *Nostalgia, exílio e melancolia* (2001). O percurso realizado pelo autor, não obstante a sua natureza ensaística, possui o mesmo caráter que assumimos aqui, tanto em se tratando do objeto de estudo – a obra poética de Camilo Pessanha – quanto no aparato conceptual – nostalgia e melancolia – que selecionamos para a análise. O diálogo que se segue, portanto, tem por objetivo tanto identificar os limites presentes no estudo citado acima quanto apontar caminhos que confirmam ao tema um estatuto filosófico mais bem fundamentado assim como um alcance conceptual mais amplo.

A base da formulação conceptual utilizada por Paulo Franchetti é o pensamento do filósofo e musicólogo francês Vladimir Jankélévitch, autor de obras clássicas no campo da filosofia, a exemplo do *Traité des vertus*, publicada em 1949, e daquela que mais influência exerceu, *La mort*, de 1966. Segundo Franchetti, de acordo com as idéias de Jankélévitch, a nostalgia seria caracterizada pela “idéia de retorno, o desejo de reencontrar a terra natal. [...] A nostalgia, assim, é uma reação à perda, e se manifesta no poeta como motor da imaginação, que se torna um instrumento de potencialização dos afetos em direção à recriação do bem ausente” (FRANCHETTI, 2001, p. 32). Mais adiante, vai o autor ainda a caracterizar a nostalgia: “[trata-se] do desejo ou sonho do regresso e da reintegração na ordem momentânea ou definitivamente perdida” (FRANCHETTI, 2001, p. 73). Assim, prossegue Franchetti, a nostalgia possibilitaria a Pessanha “[...] produzir a ilusão de estar em Portugal [...]” (FRANCHETTI, 2001, p. 32), mesmo fisicamente exilado em Macau. Nesta ilusão, o poeta encontraria a necessária energia, a necessária inspiração para a atividade de produção poética. A nostalgia seria, em suma, uma reação à condição de exílio, possibilitando a recriação imaginária do espaço pátrio e, desta forma, a necessária origem da inspiração poética. Seu itinerário marcar-se-ia na consciência do sujeito que a vivencia por três “etapas”:

[...] a revolta é apenas o primeiro movimento do sujeito nostálgico, sendo o segundo o desejo de manter acesa a consciência da fratura e o terceiro, a 'avareza', a tentativa de manutenção a todo custo dos objetos e sensações ligados à origem perdida. Realimentar-se pelo mergulho, real ou imaginário, na origem perdida – esse é o ideal do nostálgico (FRANCHETTI, 2001, p. 95).

Assim, o conceito adotado por Franchetti mostra-se essencialmente “conjuntural”: a nostalgia seria uma faculdade subjetiva através da qual uma certa disposição desaparecida de elementos, uma organização dissolvida de fatos e circunstâncias seria, mediante a imaginação do poeta, resgatada do passado perdido e feita existir novamente com o intuito de propiciar à alma do poeta o *elan vitae* para o seu trabalho criativo. Passemos, agora, à análise da melancolia, conforme caracterizada por Franchetti.

Perseguindo o itinerário espiritual e estético vivido pelo poeta português, Paulo Franchetti assinala a passagem, o movimento de mutação da disposição anímica que acompanha o processo criativo de Pessanha, deslocando-se da experiência da nostalgia para a vivência da melancolia. Enfocando o parâmetro espacial, conforme já assinalado anteriormente, a partir do qual a nostalgia brota por meio da tensão insolúvel entre o espaço de origem e o espaço de exílio, Franchetti nota que o espaço simbólico de origem passa a contar, na criação poética de Pessanha, com o mesmo doloroso estatuto que aquele possuído pelo espaço de exílio. A terra natal e o solo de exílio perdem as suas especificidades afetivas e se afiguram, doravante, como um mesmo *locus* privilegiado e indiferenciado para um sofrimento contínuo e irremediável. Eis o cenário para o aparecimento da segunda categoria fundamental em nossa análise: “o estado melancólico aparece como um momento de alívio, quase de prazer, que o poeta gostaria de perpetuar [...], como um estado de espírito transitório, como distração, afastamento em relação a um fundo sofrimento que, se ela permite eludir, não consegue eliminar” (FRANCHETTI, 2001, p. 86-87). Assim, a disposição melancólica, conforme caracterizada por Franchetti, esvazia-se de pulsões afetivas/emocionais e centra-se numa atitude “essencialmente reflexiva, pois se define simultaneamente como consciência da transitoriedade do mundo e percepção da transitoriedade dessa mesma disposição, que é um momento privilegiado em que se opera uma efêmera suspensão da agonia” (FRANCHETTI, 2001, p. 87). Assim, a melancolia representa um duplo movimento do espírito: ela tanto apreende a fugacidade do mundo vivido pelo sujeito quanto a natureza efêmera desta mesma consciência de fugacidade, de onde, segundo o autor, brota um certo alívio da agonia vivida. Desta forma, enquanto no primeiro estágio do movimento melancólico há uma clara consciência do mundo a partir de seu caráter

efêmero, no segundo estágio, a percepção volta-se sobre si mesma, numa espécie de meta-consciência, e apreende-se enquanto temporalidade primacial e transitoriedade do próprio instante melancólico, de onde provém um certo estado que se aproxima do que se pode chamar de bem-estar. Como afirma Franchetti:

o esvaziamento dos afetos, a supressão dos sentimentos, o alívio da dor são os atributos ou as condições da disposição melancólica. [...] O que determina o olhar melancólico é a reflexividade e o que o caracteriza é uma operação brutal, em que se anula a especificidade dos objetos da contemplação: tudo o que o sujeito consegue perceber é a si mesmo, tudo o que consegue fazer é duplicar, exteriorizar a melancolia e reencontrar, nos vários elementos que ludicamente reordena, o seu próprio olhar. (FRANCHETTI, 2001, p. 94).

Desta forma, enquanto na nostalgia permanece medular a noção do objeto perdido, na melancolia “o centro da cena é ocupado pelo sujeito analítico, que nos dá, em linguagem, os movimentos da sua própria percepção e o mundo fragmentado que se oferece ao puro jogo dos sentidos” (FRANCHETTI, 2001, p. 95). A revolta supracitada que acompanha a vivência nostálgica, cede lugar à “distração” provocada pela consciência da impermanência do mundo no qual o sujeito se insere e do próprio sujeito enquanto objeto possível de percepção.

Assim, uma vez suprimida a possibilidade de reencontrar o espaço de origem enquanto a região original capaz de mitigar ou mesmo anular os males oriundos da situação de exílio, a nostalgia cede lugar à melancolia, estado de espírito que dissolve os parâmetros espaciais, enfoca a transitoriedade das percepções do sujeito e, já imediatamente, numa rotação de eixo, a transitoriedade do próprio sujeito das percepções. Em termos da evolução cronológica e biográfica dos movimentos anímicos, o esquema montado por Franchetti assim se processa: inicialmente temos a vivência nostálgica e, só a seguir, a vivência melancólica. Para nós, porém, há, antes, um claro sentido “hierárquico” na passagem entre as duas disposições de humor que um caráter de sucessão temporal. A nostalgia seria uma vivência grandemente banal, pois se alicerçaria na perda de um objeto possuído pelo sujeito. Obviamente, temos aqui a supressão do critério eminentemente espacial da nostalgia. A palavra portuguesa “nostalgia” vem do grego νόστος, ος (volta, caminho, viagem) e ἄλγος, ος (sofrimento físico ou moral). Assim, pode-se deduzir, de seu sentido etimológico, que a nostalgia sugere o estado de espírito de quem está afastado de algo, quem anseia por voltar a reencontrar um bem perdido, ou que já está em retorno para tanto, porém ainda não o alcançou. Desta maneira, a fim de compor um aparato teórico satisfatório, preferimos retirar do conceito de nostalgia o caráter espacial que possui na língua portuguesa e ampliar o seu alcance para

qualquer experiência de perda que possua um objeto definido na consciência do sujeito que vivencia tal perda. Trata-se, pois, de uma caracterização eminentemente fenomenológica, o que o restante da análise deverá tornar mais claro. Prosseguindo, para Franchetti, a melancolia sobrevém quando a nostalgia deixa de ser possível pela situação omnipresente do sofrimento: agora já não há o espaço perdido da origem a oferecer alívio para os males provocados pela condição do sujeito exilado: tudo é dor, desalento e amargura. Eis o cenário possível para o aparecimento da vivência melancólica; a melancolia, então, mostra-se um estado de percepção caracterizado pelo esvaziamento dos afetos e pela aguda percepção da efemeridade das coisas e, *pari passu*, do próprio sujeito da percepção. Sua ação possui caráter essencialmente lenitivo. Para nós, porém, a melancolia é, assim como a nostalgia, um estado de humor, um afeto, uma disposição de espírito. Sua ação sobre a consciência, porém – questão a ser estudada mais a frente –, é que se dá para além do plano afetivo. Ambas as disposições compartilham a mesma categoria fenomenológica da perda: a melancolia, contudo, não possui um objeto específico sobre o qual projetar-se, o que, ao mesmo tempo, e de certa forma, a dilui e a amplia. A palavra melancolia, do grego μέλαν, ανος (pigmento negro) e χολή, ης (bílis) encontra-se etimologicamente vinculada à teoria dos humores, conforme discutida anteriormente. Neste texto, a melancolia continua associada ao pesar e à tristeza, porém, encontra a definição do seu estatuto teórico a partir do objeto – ou da ausência dele – ao qual se dirige. A vivência melancólica seria definida por um estado de espírito de intensa falta; uma falta experimentada de modo tão radical que adquire corporeidade na noção vaga de um ente possível, capaz de proporcionar ao sujeito do afeto uma sensação de completude. Necessariamente, esta falta profunda deve associar-se à perda, condição essencial para os estados de espírito a ela associados, a exemplo do pesar e da tristeza. Diferentemente da nostalgia, que é possibilitada pela memória – pois lá reside, vívido, no plano das circunstâncias outrora vividas, o objeto nostálgico –, a melancolia manifesta-se, no plano perceptivo, a partir da imaginação. Uma vez que o objeto melancólico jamais fora possuído pelo sujeito, pode-se apenas associá-lo, embora precariamente, a elementos concretos imaginários: pessoas, objetos, regiões geográficas, etc.. Por mais que se procure, o objeto melancólico não pode ser, de fato, achado: quaisquer associações feitas são efêmeras e incapazes de suprir o sentido real procurado.

Assim, muito embora formulados em íntimo contato com escritos do próprio Pessanha, os conceitos utilizados por Franchetti mostram-se – do ponto de vista de uma teorização acerca da fenomenologia dos estados anímicos da falta, da perda e das sutilezas

anímicas a elas associadas – incapazes de desvelar os estados de espírito subjacentes à magnitude criadora de Camilo Pessanha, bem como de alicerçá-los numa sólida fundamentação filosófica. Passemos, agora, à análise de outro texto capital na modernidade sobre o assunto melancolia: *Luto e melancolia*, de Freud.

Nos tempos modernos, o texto paradigmático que procura atribuir um caráter próprio à melancolia é o conhecido *Trauer und Melancholie* de Sigmund Freud. Em nada faz-se necessário sobrelevar a importância do psiquiatra vienense no mapeamento e na análise dos fenômenos psíquicos e na utilização destes fenômenos como ponto de partida para a elaboração de uma teoria geral sobre o funcionamento da mente humana. Contudo, devemos sempre ter em juízo que Freud era um psiquiatra, lançando mão de uma ampla gama de fatos oriundos de suas observações sobre a natureza psicopatológica de inúmeras manifestações da psiquê como matéria-prima para a elaboração de suas teses psicanalíticas. Assim, o luto é visto por Freud como uma ocorrência natural da vida psíquica de qualquer indivíduo. Após o trânsito da economia libidinal processar-se do objeto perdido, o ego encontra-se livre para projetar esta energia em novos elementos que lhe proporcionem o adequado retorno em termos de preenchimento e satisfação. A grande questão proposta por Freud é: por que na melancolia o mesmo reinvestimento de energia libidinal não se dá? Esta questão é tanto mais pertinente quando se leva em consideração que, para o psiquiatra austríaco, as sintomatologias do luto e da melancolia são, essencialmente, as mesmas:

[...] as características mentais distintivas da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição da auto-estima a um grau que encontra expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A queda da auto-estima está ausente no luto; fora isso, porém, as características são as mesmas (FREUD, *apud* RADDEN, 2002, p. 283-284).

Ora, uma vez estabelecida uma quase absoluta coincidência entre os caracteres do luto e da melancolia, Freud passa a identificar o ponto no qual reside a diferenciação entre ambos os fenômenos psíquicos: em se tratando da melancolia, diferentemente do luto,

não se pode, porém, ver claramente o que foi perdido, podendo-se perfeitamente supor que também o paciente não pode, de modo consciente, perceber o que perdeu. Isso, realmente, pode ocorrer dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia,

quando ele sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda de um objeto de amor retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente sobre a perda (FREUD, *apud* RADDEN, 2002, p. 284-285)

As conclusões de Freud não param por aí. Para ele

o resultado não foi o normal, uma retirada da libido desse objeto e um deslocamento da mesma para um novo, mas algo diferente, para o qual várias condições parecem ser necessárias. A catexia objetal provou ter pouco poder de resistência e foi abandonada; mas a libido livre retirou-se para o ego e não foi dirigida para outro objeto. Contudo, ela não encontrou aplicação ali de qualquer modo possível, porém serviu simplesmente para estabelecer uma identificação do ego com o objeto abandonado. Assim, a sombra do objeto caiu sobre o ego, de modo que este último pudesse, doravante, ser criticado por uma faculdade mental particular como um objeto, como o objeto perdido. Deste modo, a perda do objeto converteu-se numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada transformou-se numa clivagem entre a faculdade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação (FREUD, *apud* RADDEN, 2002, p. 287).

Em se tratando de um fenômeno que refluí com tal intensidade sobre o ego do paciente – ressaltando os distúrbios delirantes de inferioridade associados à queda da auto-estima – temos uma indicação da natureza narcísica do processo. Desta forma, a melancolia, de acordo com o olhar clássico da psicanálise, transita claramente entre o luto e o narcisismo e da interação entre as duas ordens de fenômenos psíquicos extrai seu caráter. Assim, para Freud, a melancolia nada mais é do que a condição psicopatológica na qual um objeto perdido desaparece da percepção de um sujeito como tal, sendo as implicações de tal perda deslocadas para o âmbito do próprio ego e passando a reproduzir-se numa dinâmica interminável de perda e gerando os sintomas psíquicos apontados pelo criador da psicanálise no início deste estudo.

Como é evidente, o conceito de melancolia proposto nesta dissertação associa-se, intimamente, ao estabelecido por Freud no texto que acabamos de sintetizar. Assim como defendemos aqui, para o criador da psicanálise, no que concerne à relação entre sujeito e objeto, a melancolia refere-se a algo que se encontra fora da consciência do indivíduo. Ainda do ponto de vista objetal, aquilo que aqui denominamos de nostalgia coincide, claramente, com o conceito formal proposto por Freud para luto. Do ponto de vista fenomenológico, contudo, luto e nostalgia são categorias essencialmente distintas. O luto possuiria uma densidade inexistente na nostalgia: sua carga de *pathos*, a magnitude do sofrimento que o acompanha, tornam-no associado à vivência imediata da perda. A nostalgia possuiria um

caráter muito mais duradouro e somente se faria presente após o esgotamento da dor associada ao luto. Uma vez cicatrizado o ferimento provocado pela perda, uma vez, como afirma Freud, reinvestida a energia libidinal em outro objeto, o luto chegaria ao fim, mas, em relação àquele objeto perdido, estabelecer-se-ia, concomitantemente, o sentimento nostálgico.

Aprofundando a sua análise, Freud identifica um movimento subsequente no processo de manifestação da melancolia: a energia catexial, não encontrando o adequado direcionamento para outro objeto, projeta-se sobre o próprio ego do indivíduo, embora ali não venha a encontrar qualquer aplicação. Permanece, pois, sobre o ego do sujeito, de modo inconsciente, a noção de perda. Assim, muito embora ignorado pelo paciente, a melancolia, para Freud, apresenta um objeto específico em seu universo etiológico: o objeto perdido é o próprio ego do indivíduo, derivando, daí, a ocorrência de baixa auto-estima de acordo com o que foi mencionado na primeira das citações acima. Para nós, conforme já afirmado, a melancolia não possui, em sua essência, um objeto identificável. Além disso, todo o enfoque freudiano se dá de um ponto de vista patológico: a melancolia seria, em si, um fenômeno qualitativamente negativo, intrínseco ao universo dos distúrbios psíquicos e responsável pelas limitações que os bloqueios inconscientes acarretam para a vida psíquica de acordo com a teoria psicanalítica. Para nós, ao contrário, na esteira da tradição inaugurada por Aristóteles no *Problema XXX*, a melancolia seria, em sua real manifestação, um traço distintivo do gênio, a marca de uma sutil sensibilidade superior e um fator responsável pela capacidade de apreender certas dimensões da realidade inacessíveis ao homem comum.

O *Problema XXX* insere-se na tradição dos chamados “Problemas”, um recurso eminentemente didático para tratar de certos temas específicos mediante a estratégia de perguntas e respostas. O ilustre Diôgenes Laértios afirma em sua *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* (1977) que os “Problemas” são de autoria de Aristóteles. Não obstante, o mesmo Laértios afirma que também o grande discípulo de Aristóteles, Teôfrasto, igualmente, valeu-se desta forma literária a fim de abordar certos temas. Ainda que o texto não pertença, de fato, a Aristóteles ou, mesmo, a seu principal discípulo, sua configuração geral e os parâmetros filosóficos que o norteiam são visivelmente característicos do pensamento de Aristóteles. Toda a infra-estrutura cognitiva que possibilita a discussão travada é tributária da teoria humoralista exposta anteriormente. Como este texto não tem por objetivo mergulhar nos detalhes da teoria aristotélica, limitar-nos-emos a expor o axioma que serve de premissa para a tese que defendemos: “Por que todos os homens que foram excepcionais (*perittoí*) no que concerne à filosofia, à política, à poesia ou às artes aparecem como seres melancólicos

(melancholikoi), ao ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bílis negra?”<sup>12</sup> O adjetivo que Aristóteles utiliza para designar a idéia de exceção, περισσός, ή, όν, (cuja variação no grego ático é περιπτός, ή, όν) provém do verbo περισσεύω que significa o ato de ser mais numeroso, de irromper as alas de um exército, ou de ser supérfluo ou superabundar. O adjetivo, por seu turno, significa o que supera a medida costumada, extraordinário, excelente, magnífico, importante (PEREIRA, 1957). Assim, o sentido original do termo refere-se a uma circunstância específica em que algo ultrapassa, excede os limites originais dados por uma certa ordem de coisas. Note-se que a acepção originária diz respeito a um caráter essencialmente “quantitativo” desse ato de exceder. Na busca pela causalidade desta ultrapassagem é que este ir-para-além-dos-limites adquire um sentido “qualitativo”. Assim, aplicado a um indivíduo, o original grego sugere que tal homem estaria numa posição além de seus pares, destacando-se do corpo social – e, aí sim, temos a origem desta percepção – por um talento, por uma sensibilidade que o assinalaria em meio à mediocridade dos seus semelhantes. O homem melancólico é, pois, o homem de exceção, aquele espécime excêntrico, no sentido etimológico do termo. Sua condição excepcional é oriunda de uma capacidade espiritual superior, de um talento que se avulta e que se expressa, como bem o afirma Aristóteles, em áreas como a filosofia e as artes. Em verdade, o olhar do texto aristotélico baseia-se numa circunstância exterior do indivíduo: de fato, o texto não menciona o movimento causal a operar-se na alma do homem de exceção que lhe possibilitaria alcançar as alturas em que vive. Em suma, a realidade subjetiva da exceção não é abordada no texto, mas apenas a relação orgânica, funcional entre a genialidade e a bílis negra, assim como a etiologia e a sintomatologia da afecção melancólica. Devemos ressaltar também que a tese que serve de ponto de partida para o enfoque de Aristóteles possui um fundamento essencialmente elitista: o homem de exceção é aquele indivíduo que se destaca da coletividade da qual faz parte devido aos seus dotes anímicos superiores. Em seu caráter existe um princípio ou uma configuração tal de elementos que o faz situar-se para além das possibilidades existentes na alma do homem comum. Sua premissa sociológica é a de uma condição aristocrática, claramente oposta ao mundo democrático oriundo da sociedade do capitalismo industrial. Para estudarmos esta dimensão elitista da condição melancólica, bem como a manifestação subjetiva do homem de exceção, ou homem melancólico, demorar-nos-emos na apreciação do movimento decadentista europeu – movimento, lembremo-nos, ao

---

12 Preferimos citar esta tradução feita direta do grego. ARISTÓTELES. **Problema XXX**. Disponível em: [http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/traducao\\_problema30.htm](http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/traducao_problema30.htm). Acessado em: 25 de maio de 2007.

qual Camilo Pessanha pertencia.

Uma das expressões maiores do decadentismo europeu encontra-se no pensamento do crítico e poeta Charles Baudelaire. Particularmente em seus textos críticos sobre Edgar Allan Poe, Baudelaire ressalta a perspectiva de um autor insatisfeito com uma sociedade que, desde a sua criação, encarna o próprio ideal da democracia: os Estados Unidos da América. Fruto dos ideais iluministas de pensadores como Benjamim Franklin, Thomas Jefferson e Alexander Hamilton, a constituição americana e a nação que a partir dos seus ideais vai sendo construída desde 1776 têm nos valores democráticos e liberais o seu ponto fulcral. É evidente em Baudelaire a fria ironia, utilizada como aguda lâmina para externar todo o seu descontentamento com a sociedade americana, devotada à moral e ao utilitarismo burgueses. Assim, pode-se ler em seu ensaio sobre Poe, referindo-se a uma imaginária conversa com um americano típico sobre o malfadado itinerário existencial do autor de *The Fall of the House of Usher*:

E se [...] você lhe observar que a democracia tem inconvenientes que, apesar de sua máscara benévola de liberdade, ela nem sempre permite a expansão das individualidades; que com freqüência é bem difícil pensar e escrever num país onde há vinte, trinta milhões de soberanos que, aliás, você ouviu dizer que nos Estados Unidos existia uma tirania muito mais cruel e mais inexorável que a de um monarca, a da opinião [...] então, você verá seus olhos escancararem-se, lançando raios (BAUDELAIRE, 1993 [primeira edição, 1852], p. 11-12).

Ou ainda, referindo-se novamente aos americanos, “eles são muito bons democratas para não odiar seus grandes homens” (BAUDELAIRE, 1852/1993, p. 18). Para o poeta francês, o utilitarismo americano é certamente um germe que a tudo contamina, destruindo as legítimas possibilidades criativas que somente o homem de gênio, a exemplo do próprio Poe, pode fazer florescer e, neste movimento, quase sempre pagar à indiferença e à incompreensão, não obstante, o preço de uma vida essencialmente infeliz e trágica<sup>13</sup>. Sobre

---

13 Pintando o retrato de Poe como aquele do homem de gênio, distinto ontologicamente do populacho brutal e imbecilizado, firma Baudelaire: “Ele estava *marcado* pela natureza, como essas pessoas que, num círculo, no café, na rua, atraem o olhar do observador e o preocupam”. (BAUDELAIRE, 1852/1993, p. 25). “Poe já tinha o gênio a se fazer perdoar; ele fizera [...] uma caça terrível à mediocridade; sua crítica fora disciplinar e dura, como a de um homem superior e solitário que só se interessa pelas idéias.” (BAUDELAIRE, 1852/1993, p. 27). “Os ecos desesperados da melancolia que atravessam as obras de Poe têm um acento penetrante, é verdade, mas também é preciso dizer que é uma melancolia bem solitária e pouco simpática ao comum dos homens.” (BAUDELAIRE, 1852/1993, p. 26). Ainda sobre Poe: “Aristocrata por natureza mais ainda que por nascimento, o virginiano, o homem do sul, o Byron perdido num mundo ruim sempre conservou sua impassibilidade filosófica, e, seja que ridicularizasse os fabricantes de religiões, seja que zombasse das bibliotecas, ele continua a ser o que foi e o que será o verdadeiro poeta, – uma verdade vestida de maneira estranha, um paradoxo aparente, que não quer ser tocado pela multidão, e que corre ao extremo oriente quando o fogo do artifício encaminha-se para o ocaso” (BAUDELAIRE, 1859/1993, p. 48).

esta visão “prática” e “positiva” aplicada às coisas do espírito, adverte Baudelaire: “Existe, há muito tempo, nos Estados Unidos, um movimento utilitário que quer arrastar a poesia como o resto” (BAUDELAIRE, 1852/1993, p. 20). E, contra esta tendência absurda, o próprio Poe se bate: “[a isto] ele chamava espirituosamente *a grande heresia poética dos tempos modernos*. Esta heresia é a idéia de utilidade direta” (BAUDELAIRE, 1852/1993, p. 21. *Grifos no original*). Assim, “num país onde a idéia de utilidade, a mais hostil do mundo à idéia de beleza, prima e domina tudo, o perfeito crítico será [...] aquele cujas tendências e desejos aproximam-se mais das tendências e desejos do seu público” (BAUDELAIRE, 1859/1993, p. 53). É a figura do dândi o homem correspondente ao ideal baudelaireano. Para além dos seus hábitos de bem vestir-se com todo esmero ou do culto *per si* da elegância pessoal, “essas coisas são para o perfeito dândi apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito [...] [uma vez que] um dândi nunca pode ser um homem vulgar” (BAUDELAIRE, 1863/1993, p. 240). Eis o retrato do dandismo:

O dandismo surge principalmente nas épocas transitórias em que a democracia ainda não é todo-poderosa, em que a aristocracia só em parte é indolente e aviltada. Na confusão dessas épocas alguns homens desclassificados, desgostosos, ociosos, mas todos ricos de força nativa, podem conceber o projeto de fundar uma espécie nova de aristocracia, tanto mais difícil de romper na medida em que será baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que o trabalho e o dinheiro não podem proporcionar. [...]. Mas, infelizmente, o crescimento da democracia, que invade e nivela tudo, prejudica todos os dias esses últimos representantes do orgulho humano e lança ondas de esquecimento nas pegadas desses prodigiosos pigmeus (BAUDELAIRE, 1863/1993, p. 245).

De tudo que foi dito, chega-se facilmente à conclusão de que a democracia e os valores de igualdade social (e mais ainda espiritual) possuem um caráter altamente negativo aos olhos do autor de *Les Fleurs du Mal*. Para ilustrar o caráter do homem de exceção a partir dos tipos produzidos pelo movimento decadentista, analisaremos duas obras capitais para a compreensão deste movimento: *Axël* (2005 [primeira edição, 1890]), de Villiers de L'Isle-Adam e *As Avessas* (1987 [primeira edição, 1884]), de Joris-Karl Huysmans.

Axël é uma das mais extraordinárias criações da literatura ocidental. Juntamente com Hamlet, Dom Quixote, o Satan, de Milton, e o Barão de Charlus (apenas para que fiquemos nos limites da literatura pós-medieval) e tantos outros, sua extraordinária personalidade e seu peculiar percurso existencial tornam-no um ídolo inesquecível que assoma em meio à mediocridade do mundo burguês. O conde Axël von Auërsperg, de antiqüíssima e nobilíssima estirpe (um seu ancestral, Elciàs de Auërsperg, participou gloriosamente da Primeira

Cruzada), príncipe germânico, vive solitário em seu igualmente antiqüíssimo e nobilíssimo castelo em ruínas, edificado sobre uma altaneira escarpa nos confins da Floresta Negra. Trata-se de uma atmosfera, como bem percebeu Edmund Wilson, semi-wagneriana (MILLINGTON, 1995) e semi-romântica/gótica (HOGLE, 2002).

Parece ter vinte e três ou vinte e quatro anos. Grande estatura e uma admirável beleza viril. A elegância musculosa e as proporções de seu corpo anunciam uma possante força física. Seu rosto de uma palidez radiosa, destacando-se sob longos e ondulados cabelos castanhos, traz uma expressão que tem de misteriosa o que tem de pensativa (L'ISLE-ADAM, 1890/2005, p. 89).

Mortos são seus pais: a mãe Livia, prematuramente, após o parto do seu único filho; o pai, Ghérard, numa emboscada, ao final das campanhas napoleônicas, depois de esconder, nas imediações do seu castelo, uma fabulosa fortuna que lhe fora confiada pelo Estado prussiano. Sua quase impenetrável solidão é rompida pela companhia dos seus três guardas de confiança, bravos e fidelíssimos veteranos da guerra contra Napoleão, condecorados com a Cruz-de-Ferro; do jovem Ukko, intempestivo pajem, afetosamente consagrado ao serviço do conde e, por fim, do misterioso Mestre Janus<sup>14</sup>, a quem foi confiada a criação e a educação de Axël, por seu pai, em testamento. O cotidiano do jovem conde limita-se a estudos de cunho ocultista, rosa-crucianos, sob a tutela do enigmático personagem, ou ao cultivo de práticas tipicamente aristocráticas, como a caça e a esgrima.

O trajeto de Axël ao longo da peça apresenta três momentos bem definidos, momentos estes precipitados por três interlocutores específicos que funcionam como agentes reatores a precipitar as percepções peculiares do conde, consubstanciadas em três recusas específicas. O primeiro momento é marcado pela presença do comendador Kaspar de Auërsperg, primo distante do conde, habitante cosmopolita da corte em Berlim. Diametralmente oposto a Axël, em caráter e em expectativas, Kaspar busca seduzir o jovem conde com promessas de prazeres sensoriais fáceis e enormes vantagens financeiras, uma vez ele viesse a abdicar de seu exílio voluntário e o seguisse à corte. Este trecho da peça conclui-se com um duelo entre os dois, um combate motivado por um conflito insolúvel entre as duas cosmovisões: a nobreza, a altivez e a espiritualidade de Axël inconciliáveis com a baixeza moral e os desejos de prazeres carnis e ganhos fáceis de Kaspar. Com a morte do

---

14 Sua figura faz lembrar muito de perto Mejnour, igualmente mestre do saber oculto, imortal oriundo de uma antiga e extinta raça, duro, inflexível, frio como o aço da guilhotina que, ao final, redimirá Zanon. Cf.: LYTTON, Edward Bulwer: **Zanoni** Disponível em: <http://manybooks.net/titles/lyttonedetext01zanon10.html>. Acessado em: 01 de junho de 2009.

comendador, trespassado pela espada de Axël, abaladas ficam as convicções do jovem conde que, desde então, sente-se aliado do caminho que durante toda a sua vida trilhara ao lado do seu mestre:

Até aqui, eu tinha somente visto a luz deste mundo de prestígios que este homem me revelou: neste momento toda a sua sombra aparece. Uma dúvida imensa me toma... A Vida clama por minha juventude com mais força que estes pensamentos muito puros para a idade do fogo que me domina! [...] Eu quero romper esta cadeia e gozar a vida (L'ISLE-ADAM, 1890/2005, p. 146).

Morto o comendador, Janus vem tomar o seu lugar como interlocutor do conde de Auërsperg. Agora o embate será entre o anseio de Axël por viver uma realidade que ele apenas intui vagamente e a concepção férrea e doutrinária de seu guia. Crente durante toda a sua vida, após o assassínio cometido, Axël de tudo duvida: o caminho preconizado pelo mestre, a senda do absoluto desapego como fórmula de acesso às realidades transcendentais que Janus corporifica, não mais o satisfaz. A desumanização intrínseca ao caminho estabelecido pelo seu guia, o tornar-se uma “estátua pétreia” como *conditio sine qua non* para possuir uma verdade de cuja existência o conde de Auërsperg encontra-se vivamente em dúvida, passa a afigurar-se-lhe, então, inconcebível. Deste modo, se antes Axël negara o caminho da concupiscência, do luxo e da glória mundana, agora é o momento de sua segunda negação: a do caminho da ascese, do conhecimento oculto, das verdades últimas para sempre escondidas do vulgo, da transcendência final e da divinização do ser. Feita a escolha, Mestre Janus deixa-o para sempre. No último trecho da obra, momento culminante do percurso existencial do personagem, Axël, nos subterrâneos do castelo, encontra uma jovem princesa francesa, Eva-Sara-Emanuèle de Maupers – assim como ele, a última de sua elevada linhagem – que, por meio do contato com antigos escritos esotéricos, toma conhecimento das tradições da família Auërsperg. Renunciando à vida religiosa no convento onde fora educada, Sara escapa para a Alemanha e, de posse de sigilosas informações, descobre, na cripta do castelo, o antigo tesouro ocultado pelo pai de Axël. Ao encontrarem-se, eis reunidas todas as condições possíveis e desejáveis para a obtenção da suposta felicidade terrena: ambos possuidores de ilustríssima nobreza, são jovens, belíssimos, cultos, inteligentes e saudáveis; têm, à sua disposição, uma riqueza quase inesgotável, estão apaixonados e todas as possibilidades de uma vida de plenitude e gozo descortinam-se a dois passos de onde estão. No último segmento da obra, intitulado “A opção suprema”, L'Isle-Adam põe-se a compor a cena na qual todos estes sonhos são descartados pelo casal. Já em seu início, Axël, a eles fazendo alusão,

afirma: “Para que realizá-los?... eles são tão belos!” (L'ISLE-ADAM, 1890/2005, p. 197). De pronto, a natureza efêmera dos deleites proporcionados pela vida terrena aparece a Axël em toda a sua nítida sordidez. Tudo que havia de magnífico a ser vivido naquelas realidades ainda informes e pertencentes ao país do sonho já o foram no momento preciso do devaneio, no instante mesmo em que a imaginação os plasma e ali, somente ali, podem ser, em sua mais perfeita essência, devidamente fruídos. Concretizá-los na carne seria destruir-lhes o caráter puro e perfeito, conspurcando-os através das abomináveis imperfeições materiais. Tal atitude seria indigna dos espíritos elevados que são Axël e Sara. “Viver? Os criados farão isso por nós” (L'ISLE-ADAM, 1890/2005, p. 199). Eis firmado o maior dos dogmas pertencentes ao último sopro da agonizante nobreza européia em meio às chaminés das fábricas, ao consumismo burguês, à democracia das massas, à tirania da mediocridade. O mundo capitalista configura-se, assim, como um mundo de serviçais: um aristocrata de velha cepa nele não mais tem como viver: seu tempo e seus espaços passaram. Ao proclamar tais verdades sobre-humanas (pois o que há de mais íntimo e precioso a um homem que a vida?) o conde de Auërsperg transubstancia-se em algo inumano, em um ser inconcebível, inexplicável. Livre, finalmente, da “armadilha miserável que chamamos 'viver'” (L'ISLE-ADAM, 1890/2005, p. 203). Valendo-se de um veneno letal, trazido por Sara em seu anel e dissolvido no orvalho da aurora do dia que cerrava o tempo da existência deste casal terrível, tão poderoso em seu simbolismo quanto o casal adâmico do Pentateuco bíblico, entram ambos naquele estado ao qual se pode bem atribuir a máxima proposta por Plotino: “aquilo acerca do qual nada pode ser dito”.

Trajeto antagônico temos descrito na obra *Às avessas* de Joris-Karl Huysmans. Axël, puro, casto, na plenitude do seu vigor físico e intelectual é um perfeito contraste para o neurastênico duque Jean des Esseintes,

[...] um jovem franzino de trinta anos, anêmico e nervoso, de faces cavas, olhos azuis de aço frio, nariz erguido conquanto reto, mãos magras e longas. [Do seu avô herdara] a mesma barba em ponta de um louro pálido ao extremo e a mesma expressão ambígua, a um só tempo fatigada e esperta (HUYSMANS, 1884/1987, p. 32).

O último dos Floressas des Esseintes acha-se precocemente envelhecido por uma existência dedicada, desde a juventude, ao desfrute de toda a sorte de satisfações sensoriais. O exílio que Axël desde a sua infância experimenta é-lhe de todo natural; o exílio a que se auto impõe des Esseintes é uma reação à procura vertiginosa por prazeres, ao consumo irrefreável de qualquer atividade da qual possa extrair a sensação de gozo. Enquanto as antigas origens

aristocráticas de Axël em nada prejudicam seu ser, o duque des Esseintes – assim como o conde de Auërsperg, o último de sua linhagem – é fruto de casamentos consanguíneos que (de acordo com o imaginário do século XIX) produziram a degenerescência dos organismos e a proliferação de males psíquicos associados ao sistema nervoso. Passada a infância num colégio de jesuítas, ao alcançar a maioridade, o jovem duque entra na posse de sua fortuna e, desde então, dedica-se a desfrutar as benesses que sua condição social e seus bens podem propiciar-lhe. Contudo, ei-lo brevemente enfastiado, seus sentidos exauridos pela fadiga, pela sobreexcitação, já bem próximos da letargia, e seu espírito abeirando-se do colapso. Diante de um tal estado de coisas, des Esseintes decide-se por retirar-se da sociedade francesa do século XIX e buscar o absoluto isolamento. Leva consigo para uma casa afastada da azáfama urbana, apenas um casal de velhos criados, sua biblioteca, suas telas, sua adega e mais alguns itens de que necessitava para fazer prolongar, num novo contexto, a sua ilimitada sede de prazer. Tais, agora em sintonia com seu estado corporal delicado, passam a ser totalmente artificiais e refinados ao extremo. Uma das mais notáveis criações de des Esseintes e que ilustra esta sede por prazeres sutis é o chamado “órgão de boca”. Trata-se de um complexo sistema de barris contendo licores variados, sutis e requintados no qual

uma haste podia articular todas as torneiras, fazendo-as funcionar num movimento único, de sorte que, uma vez instalado o aparelho no lugar, bastava tocar um botão oculto na guarnição para que todas as torneirinhas, giradas ao mesmo tempo, enchessem de licor as imperceptíveis taças colocadas sob elas (HUYSMANS, 1884/1987, p. 78).

Isto permitia ao excêntrico cavalheiro sorver, na ordem em que escolhesse, toda uma série de prazeres gustativos peculiares. A coisa ia ainda mais longe: des Esseintes passou a associar as peculiaridades dos sabores dos licores a instrumentos musicais (daí a idéia do tal “órgão de boca”), passando a executar no seu paladar verdadeiras sinfonias. Tal associação permitia-lhe, mesmo, isolar as nuances de tons das suas peças musicais prediletas e reproduzi-las na boca, bebendo uma gota aqui e outra acolá. Uma prática semelhante é demonstrada no capítulo X, porém envolvendo a fruição de sutilíssimas e especialíssimas essências aromáticas que, igualmente, são conjugadas pelo duque a fim de proporcionarem-lhe os mais sutis e artificiais prazeres olfativos. Tal maneira de viver, não obstante, termina por conduzir a sua nevrose a uma tal condição que o pobre des Esseintes enferma-se gravemente, vendo-se obrigado a recorrer aos préstimos de um médico seu conhecido que vem da cidade de Paris, às pressas, para socorrê-lo. Após breve convalescença, o médico vaticina: “era mister abandonar aquela solidão, voltar a Paris, reingressar na vida comum, tratar de distrair-se como os outros”

(HUYSMANS, 1884/1987, p. 245). O jovem fidalgo não possui alternativa: resigna-se a alugar um apartamento ainda desocupado num edifício novo em Paris. Todavia, perturba-lhe o terrível dilema: se não mais podia viver na distante Fontenay, no longínquo refúgio que construiu para trilhar um caminho de total solidão e de um culto exacerbado aos refinadíssimos e artificialíssimos deleites sensoriais, a vida em Paris, dominada pela bestialidade do vulgo, pela cupidez desenfreada da burguesia e pela indigna decadência da aristocracia, também se lhe afigura impossível. A obra termina com o personagem diante deste tenebroso e aparentemente insolúvel dilema.

Pode-se facilmente notar que a primeira grande marca característica do homem decadente é a recusa do mundo circundante, mundo este definido pela sociedade originária do capitalismo industrial e desenvolvida ao longo do século XIX. A ele resta o isolamento e a procura por sutis realidades cognitivas e comportamentais (Axël) ou sensoriais e anímicas (des Esseintes). Ele torna-se o homem excêntrico, ou o dândi, nas palavras de Baudelaire; aqui, chamamo-lo simplesmente de homem de exceção. Seu individualismo é explícito e, por vezes, chocante. Seu instinto gregário, destruído por um talento superior e pelo desejo de alcançar dimensões inusitadas aos mortais comuns, tornam-no um ente à parte, um lobo solitário condenado eternamente ao mais severo isolamento interior.

Uma vez ilustrada a situação absolutamente aristocrática e excêntrica do homem de exceção, passaremos a examinar o seu universo subjetivo, enfocando a fisiologia interna de sua subjetividade que lhe permite esta condição peculiar, a partir de um enfoque fenomenológico. Neste texto, faremos uso de elementos oriundos da filosofia de Martin Heidegger para descrevermos a infra-estrutura anímica que permite ao homem de exceção apreender estas sutis realidades.

Martin Heidegger se insere naquela tradição da filosofia ocidental surgida com a falência da *Aufklärung* (Iluminismo) alemã que se seguiu a Hegel. Um breve exame da história da filosofia ocidental nos mostrará que, ainda em seu tempo de vida, Hegel já contava com dois ferrenhos antagonistas, os dois grandes iniciadores da nova direção que a filosofia tomará durante o século XIX: Schopenhauer e Kierkegaard. O primeiro, rompendo com o racionalismo kantiano, acrescenta à filosofia a dimensão não racional, voluntarista, extraída do pensamento indiano. Para ele, a coisa-em-si, o *noumenon* kantiano, incognoscível em si próprio de acordo com o pensador de Königsberg, poderia ser abordada. Esta raiz metafísica de toda a realidade seria a “Vontade”. Sua filosofia prefigura explicitamente as formulações freudianas acerca do inconsciente, *locus* onde residiriam as forças espirituais, as pulsões oriundas deste princípio dominante a que Schopenhauer denominava de “Vontade” e que

caracterizaria não somente a essência humana como de toda a natureza em si mesma. Ao contrário de Hegel para quem o mundo é, em si, racional e ordenado, o pensador de Dantzig, postulava uma realidade cega e irracional, movida por forças aleatórias, para sempre situadas fora do alcance dos mecanismos cognitivos do ser humano. Por conclusão, sua filosofia assume um ponto-de-vista substancialmente pessimista: o querer não possui qualquer meta ou finalidade; somos impulsionados por forças sobre as quais não temos controle, num fluxo sem sentido ou direção, rumo à morte. A única salvação prevista por Schopenhauer estaria na renúncia quietista ao mundo, na auto-anulação da vontade e na fuga para o Nada (SCHOPENHAUER, 1921, 2004). Bem se vê aqui a presença explícita da metafísica indiana presente em algumas de suas manifestações mais elevadas, a exemplo do budismo filosófico e dos *Upanishads* (ZIMMER, 1986).

Já Sören Kierkegaard, para alguns mais teólogo que filósofo, baseando-se numa leitura própria e, muitas vezes, não-ortodoxa do cristianismo, traz à reflexão filosófica temas anteriormente ignorados. Estados anímicos como a angústia, o desespero, a culpa, o tédio e a liberdade são trazidos à tona pelo pensador dinamarquês, a propósito das reflexões sobre o cristianismo, e inseridos em suas análises sobre a condição humana e as experiências com que devemos nos defrontar ao longo da existência. Ainda mais duro com Hegel do que Schopenhauer, Kierkegaard julga-o apenas digno de risos e escárnio: a ambição racionalista de Hegel, que o faz, desdenhosamente, atirar para o lado como falso tudo aquilo que se lhe afigura incompreensível, parece, ao jovem dinamarquês, a suprema manifestação do ridículo. Assim, a alma humana, presa deste grilhão bipolar que é a fé e o desespero, a salvação e a danação, a liberdade e a escravidão é devassada por Kierkegaard em seus conteúdos mais íntimos e em suas dimensões mais extremas.

Estas primeiras e fundamentais incursões numa esfera de problemas e assuntos não racionalistas viria a encontrar a sua adequada formulação metodológica com o desenvolvimento da fenomenologia feita pelo filósofo Edmund Husserl. Quando da publicação de suas *Investigações Lógicas* (1901/1902), o filósofo da Morávia buscava polemizar com as doutrinas psicologistas que defendiam que toda gnosiologia deveria ser reduzida a uma psicologia, isto é, a uma descrição do comportamento do sujeito no processo de conhecer. Husserl, ao contrário, defendia que as leis lógicas, origem da natureza apodítica da verdade e do próprio caráter do conhecimento científico, implicam numa forma de conhecimento normativo e *a priori*, ao contrário da psicologia, ciência empírica dos atos empíricos do conhecimento. Assim, para Husserl, o psíquico é, substancialmente, fenômeno e não coisa. A consciência, em sua estrutura imanente e específica, extrapola o nível empírico e

apresenta-se como a própria possibilidade do conhecimento. A fenomenologia, portanto, é uma descrição da estrutura característica do fenômeno, entendido este enquanto um fluxo de vivências que constitui a própria consciência, e desta enquanto princípio que constitui as significações associadas aos diversos entes que se revelam nos fenômenos. Como afirma Merleau-Ponty, a fenomenologia “é a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1). Daí o conhecido brado de Husserl de retorno “às coisas mesmas”. Sua meta não é prender-se a uma explicação científicante do mundo: como bem observa o filósofo francês, “retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 4.) (*grifo no original*). Inclusive, o próprio termo fenômeno, em suas raízes etimológicas apontam nesta direção. A palavra portuguesa fenômeno vem do grego φαίνόμενον, ou que, por sua vez, deriva-se do verbo φαίνω que quer dizer fazer brilhar, fazer aparecer, fazer perceptível, revelar. Assim, a atividade fenomenológica é, por princípio, uma prática que tem por objetivo fazer aparecer o caráter próprio (a essência ou significação) de um certo elemento a um sujeito cognoscente. Sua forma de operação, conforme já mencionado, é a descrição a partir do que se afigura à consciência deste sujeito que conhece. Uma vez que a meta não é discutir detalhadamente a concepção de Husserl sobre o assunto, deixaremos de fora pontos importantes da sua fenomenologia eidética, para, limitando-nos a uma visão geral sobre o assunto, partirmos em busca da filosofia de Heidegger como eixo fundamental dos conceitos aqui discutidos.

Não há exagero algum em afirmar-se que o pensamento de Martin Heidegger é um dos pontos culminantes a que chegou a filosofia ocidental nos tempos modernos. Tanto pela sua solidíssima erudição (conhecia os originais em grego e latim, sem falar das línguas modernas), quanto pela sua surpreendente envergadura intelectual e pela capacidade de penetração de seu pensamento, Heidegger deixou uma obra que é, ao mesmo tempo, uma síntese admirável e original do problema do ser e o repensar deste mesmo problema em bases totalmente novas. Para que se possa entender adequadamente a importância da filosofia de Heidegger deve-se notar, como dizíamos, que ela representa um novo colocar da questão do ser, numa explícita mudança de rumos frente à tendência inaugurada por John Locke em seu *An Essay concerning Human Understanding* publicado em 1690. Em sua epístola ao leitor,

Locke afirma que, estando reunido com cinco ou seis amigos igualmente dedicados à reflexão filosófica, viu-se, ao examinar um certo assunto, cuja natureza o filósofo inglês mantém velada, tolhido pelas aporias e impedido de realizar qualquer avanço. Assim, julgou, obtendo plena aquiescência dos companheiros, que “antes de nos dedicarmos a questionamentos desta ordem, era necessário examinar se nossas próprias faculdades eram, ou não, adequadas a lidar com eles” (LOCKE, 1690/1952, p. 87)<sup>15</sup>. A esta obra de Locke, seguiu-se um cortejo de textos que buscavam rebater ou ampliar as teses lá defendidas. O ponto final deste percurso foi a *Crítica da Razão Pura*, de Immanuel Kant, o marco fundamental da filosofia na modernidade. Lá, Kant, atarefado pela missão de examinar os limites últimos da razão, afirma a impossibilidade de chegar a conhecer o ser-em-si, defendendo que, todo conhecimento, é conhecimento de representações dadas aos mecanismos cognitivos de que dispõe o homem. A ontologia fundamental permanece uma zona emudecida no pensamento do filósofo de Königsberg. Certamente filósofos posteriores voltarão à questão ontológica, a exemplo de Hegel e de Schopenhauer, considerado mais acima. Todavia, é somente com Heidegger que a problemática do ser, a pedra angular do próprio pensamento filosófico desde a sua longínqua origem na escola milésica, voltará a ocupar um lugar predominante dentro da filosofia moderna.

Não pretendemos aqui, com efeito, mapear os caminhos da reflexão sobre o ser realizada por Heidegger, nem tampouco atermo-nos às sutilezas e complexidades de seu pensamento. Nossa atenção estará voltada, apenas, para o conceito de “disposições de humor” ou “tonalidades afetivas”, categoria na qual se insere a melancolia e que lhe possibilita o alcance que possui em nossa reflexão.<sup>16</sup> O ponto de partida da filosofia de Heidegger situa-se no âmbito de uma perspectiva não-racionalista. Para o filósofo do país de Baden, as possibilidades de abertura do conhecimento são restritas se comparadas à abertura fundamental proporcionada pelos humores. É a partir das disposições de humor que, originariamente, a pre-sença se abre para si própria antes de qualquer conhecimento e vontade e, inclusive, para além das possibilidades de alcance destes. Assim, é por meio das disposições de humor que o mundo se abre à pre-sença (*dasein*). Por pre-sença, respeitando a nomenclatura da tradução de *Sein und Zeit* (2001) para a língua portuguesa feita por Márcia

---

15 “Before we set ourselves upon inquiries of that nature, it was necessary to examine our own understandings were, or were not, fitted to deal with.” (LOCKE, 1690/1952, p. 87).

16 Cf: HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. V. I. (Trad.) Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 22; HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. (Trad.) Márcia de Sá Cavalcante. V. II. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 188-194; HEIDEGGER. **Coleção os pensadores** (Trad.) Emildo STEIN. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 49-73; e HEIDEGGER, Martin. **Conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão**. (Trad.) Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p.71-93.

de Sá Cavalcante, deve-se entender o próprio processo de constituição ontológica do homem. É na pre-sença que o homem exercita o seu modo de ser, a sua existência, a sua relação com o mundo e suas múltiplas possibilidades.

Para Heidegger, no parágrafo 29 de *Ser e tempo*, a disposição é apresentada como um existencial fundamental, isto é, como uma das estruturas que compõem o ser do homem a partir da existência e de seus desdobramentos. O conceito de “disposição” ou de “disposição de humor” aparece em *Ser e tempo* e na preleção de 1929, *Que é metafísica*. Já na obra *Os conceitos fundamentais da Metafísica*, aparece a expressão *tonalidade afetiva*.<sup>17</sup> Em *Ser e tempo*, Heidegger utiliza a palavra *Befindlichkeit* para referir-se à disposição de humor. Este termo em alemão foi formulado pelo próprio filósofo. A formação deu-se a partir do verbo (*sich*) *finden* (situar-se – no sentido de perceber que se está em um lugar) que gera o adjetivo *befindlich* (situado), somado à partícula que proporciona o caráter de substantivo feminino derivado *keit*. *Finden* significa “achar”, “encontrar”. A inserção do prefixo *be-* empresta ao vocábulo o sentido de um encontro de natureza intelectual, pois *finden*, desacompanhado da partícula *sich*, significa “aprovar”, “entender”, “chegar a saber”. O verbo aparece também em expressões como *Wie befinden sie sich?* (Como você se sente?) Assim, o termo *Befindlichkeit* combina as idéias de “estar situado” e de “sentir-se bem ou mal”, isto é, “onde” ou “como” alguém se encontra.

Certas disposições de humor, em particular a angústia e o tédio profundo, possuem o poder de revelar ao homem que ele se encontra no mundo, suscitando em sua percepção um severo desacordo entre o seu próprio ser e o mundo que o cerca. As disposições quotidianas (sempre nos encontramos em algum estado de humor) tendem a obscurecer este fato. É sempre a disposição que possibilita à pre-sença tornar-se consciente do mundo ou dos entes como um todo. Com as disposições fundamentais da angústia e do tédio, as coisas e os outros indivíduos mergulham num estado de indiferença uniforme. Uma vez tais disposições intensas retornando para a sua usual condição subterrânea e sendo substituídas por humores mais amenos, o indivíduo pode voltar a ocupar-se com as circunstâncias convencionais da vida quotidiana. Assim, a cada humor, caberia uma função específica: aos humores comuns, triviais, cabem as funções da vida quotidiana, vulgar; às disposições cruciais cabem o descortinar de domínios privilegiados do ser. A angústia (*Angst*), por exemplo, distingue-se do temor por possibilitar ao homem uma nítida percepção de sua condição de ser-no-mundo.

---

17 Sendo três tradutores diferentes e, lamentavelmente, tendo à disposição apenas os originais em alemão de *Ser e tempo* (*Sein und Zeit*), não pudemos investigar se o autor altera ou não a sua terminologia e as possíveis implicações filosóficas disto.

Enquanto o “temor” direciona o homem para o plano de objetos particulares, de entes intramundanos, na angústia subsiste a ameaça de um “mal desconhecido”, de uma potencial inquietação destituída de quaisquer objetos. O mundo torna-se despido de sua totalidade de envolvimento, devolvendo à pre-sença seu próprio ser. O mundo, encarado pela ótica da angústia, torna-se estranho (*unheimlich*). Do mesmo modo que o “espanto”, mencionado pelos gregos como o ponto de partida para a filosofia, a angústia encaminha a pre-sença à tomada de consciência de si própria, rompendo o terrível aparato desenvolvido pela civilização moderna para nos manter distraídos e alheios às questões fundamentais intrínsecas à condição humana e à nossa relação com o mundo.

Assim, para nós, a melancolia é uma destas disposições originárias, capaz de romper a conexão convencional entre homem e cotidiano e inaugurar uma percepção das coisas inteiramente nova e inusitada. O estado de espírito próprio da melancolia desvela ao homem a possibilidade da perda de um objeto que, na esfera das experiências do indivíduo, nunca se deu enquanto elemento de uma vivência efetiva. Tal experiência, assim como o estado de angústia, induz à percepção do sujeito – uma percepção direta, note-se bem, de natureza intuitiva – de realidades vivenciais sutilíssimas. Tais percepções meta-rationais desvelam-se ao homem melancólico na esfera do que aqui chamamos de transcendência, localizando-se, obviamente, num plano para além da possibilidade do discurso. Não delinearemos, aqui, obviamente, o caráter próprio da melancolia, uma vez que se trata de uma experiência situada para além do conhecimento intelectual e, portanto, para além do dizível. Analisaremos a sua operacionalização enquanto um fenômeno pertencente à consciência humana e lhe identificaremos o estatuto psíquico junto ao percurso do ser humano em sua relação consigo próprio e com o mundo que o cerca. A dimensão fenomenológica da análise, pois, centrar-se-á nas possibilidades oferecidas à consciência na dinâmica de ruptura de seus parâmetros convencionais, estruturadores da percepção costumeira que o homem, em sua vivências cotidianas, assume perante o mundo. Deve-se observar, ainda, que tais vivências são apanágio, apenas, dos homens de exceção, restando ao vulgo limitar-se às percepções cotidianas, preso que está aos liames da vida comum, às preocupações insignificantes do ter e do acumular e à dispersão típica que lhe faz ignorar, quase completamente, os recessos mais longínquos do seu próprio ser.

No movimento decadentista, inaugurando aquilo que Hugo Friedrich denominou de lírica genuinamente moderna, avulta-se a figura de Arthur Rimbaud. Nada é preciso ser dito acerca da importância do jovem francês na formulação dos caminhos que a poesia contemporânea assumiu. Pretendemos aqui, somente, enfocar, a partir da *Lettre du Voyant*

escrita por Rimbaud para George Izambard em 15 de maio de 1871, a dimensão transcendental do ofício do poeta que lhe abre portas para a percepção de realidades existenciais vedadas aos homens comuns, situadas para além dos domínios da razão. Eis o excerto em que Rimbaud caracteriza o percurso do poeta:

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 – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao *desconhecido*! Por que 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! Que ele morra no seu salto pelas coisas incríveis e inoméveis: chegarão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se curvou (RIMBAUD, 1871/2002, p. 80<sup>18</sup>. (*sic*)) (*grifos no original*)

Assim, segundo Rimbaud, o poeta é aquele indivíduo dotado de uma sensibilidade incomum, cuja capacidade de percepção é levada aos limites máximos da condição humana a partir de um percurso sistemático, metódico, de cultivo dos estímulos sensoriais. Note-se que o caminho da ascese espiritual proposto por Rimbaud vai em explícita contradição com a via apontada pelas grandes religiões do mundo como aquela necessária para que o homem alcance a transcendência de sua condição, superando os limites impostos pela razão, e alcançando a “Iluminação”. Assim, uma sobrecarga de estímulos sensoriais provocaria uma espécie de ruptura na fisiologia característica da consciência e proporcionaria o contato com aquilo a que o poeta francês denomina de “desconhecido”. Há, não obstante, um preço terrível a ser pago: ao poeta que conheceu o desconhecido, ser-lhe-á cobrado, primeiramente, a sanidade e, a seguir, a própria vida. Para Rimbaud, este preço nada significa, porém: a possibilidade de obter-se a visão do inominável, do inconcebível, tudo justifica, tudo torna menor. O caminho descerrado, então, será trilhado por outros, igualmente malditos, igualmente doentes. Ora, os decadentistas estão entre os primeiros a fazerem uso sistemático

---

18 “Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!” (RIMBAUD, 1871/2002, p. 80). Cf original em francês: RIMBAUD, Arthur. **Lettres du Voyant** . Disponível em [http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/719774\\_poem5.html](http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/719774_poem5.html). Acessado em 03 de maio de 2009.

de substâncias alucinógenas, como o haxixe e o ópio, enquanto recursos para a expansão da consciência e como subsídio à atividade criativa. Esta situação foi soberbamente apresentada por Baudelaire em seu o texto “O quarto duplo”, onde, sob o efeito de um alucinógeno, o poeta passa a experimentar todo um universo transcendental.

A estrutura do poema em prosa baudelaireano é relativamente simples. A princípio, o espaço físico do cômodo onde se encontra o poeta apresenta-se dissolvido numa percepção “espiritual”, intimamente associada ao estado de devaneio: “é algo crepuscular, azulado e tenuemente cor-de-rosa; um sonho de volúpia durante um eclipse” (BAUDELAIRE, 1980 [primeira edição 1869], p. 24). Os móveis têm as suas proporções físicas diluídas e alteradas, passando a comungar com a atmosfera geral de delírio e imaginação que absorvem o estar-no-mundo do poeta. Tal atmosfera, em sua natureza sutilíssima, seria, mesmo, maculada pela presença de uma obra de arte em sua vulgar objetividade: “relativamente ao sonho puro, à impressão não analisada, a arte definida, a arte positiva é uma blasfêmia” (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 24). Os sentidos, tornados aguçadíssimos por este estado de devaneio, são capazes de apreender “aromas infinitesimais” e ver chover “copiosamente a musselina diante das janelas e do leito; derrama-se em cascatas nevadas.” A mulher, adormecida na cama, afigura-se-lhe divinizada sob a forma de um “ídolo, a soberana dos sonhos.” De seus olhos brota flama que “atravessa o crepúsculo; aqueles sutis e terríveis *mirantes*, que eu reconheço na sua espantosa malícia! Eles atraem, subjagam, devoram o olhar do incauto que os contempla” (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 24.) (*grifo no original*). Maravilhado, o poeta se questiona sobre as origens de um tão deleitoso estado: “a que demônio amigo devo eu estar assim cercado de mistério, de silêncio, de paz e de perfumes? Ó beatitude!” (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 24), passando, de pronto, a compará-lo às circunstâncias costumeiras da existência:

[...] aquilo que em geral chamamos a vida nada tem de comum, mesmo na mais feliz das suas expansões, com esta vida suprema que eu agora conheço e que saboreio minuto a minuto, segundo a segundo! Não! já não há minutos, já não há segundos! O tempo desapareceu; é a Eternidade que reina, uma eternidade feita de delícias! (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 24-25)

Toda esta fragilíssima beatitude desaparece, todavia, através de uma violenta batida na porta, a qual equivale, para quem se encontra neste estado de bem-aventurança, a “uma picaretada no estômago”. Eis que a realidade concreta em toda a sua rudeza penetra-lhe quarto adentro e, qual uma incontrollável vaga, arrasta atrás de si tudo que encontra pelo caminho: “É um meirinho que me vem torturar em nome da lei; uma infame concubina que

vem chorar miséria e acrescentar às dores da minha vida as trivialidades da sua; ou o contínuo de um diretor de jornal que reclama a continuação do manuscrito” (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 25). Estas terríveis circunstâncias materiais incorporam-se de forma simbólica na figura do “Espectro”. Seu golpe bárbaro na porta exorciza a magia que pairava no ar e que funcionava como matéria-prima para a edificação dos castelos imaginários do poeta. Como num passe de mágicas às avessas, o quarto outrora sonhado se converte em outro:

[...] sim, esta pocilga, esta morada do eterno tédio, é bem a minha. Eis aqui os móveis estúpidos, poentos, esbeçados; o fogão sem chama e sem brasa, manchado de escarros; as tristes janelas onde a chuva abriu sulcos na poeira; os manuscritos riscados ou incompletos; o calendário onde o lápis assinalou as datas sinistras! (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 25).

Os odores sutis de antes agora não passam de “um fétido cheiro de tabaco, mesclado a um vago e nauseante mofo” (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 25). Até o tempo volta a fluir, “e com o horrendo velho retornou todo o seu cortejo demoníaco de Lembranças, de Pesares, de Espasmos, de Terrores, de Angústias, de Pesadelos, de Cóleras e de Neuroses” (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 25). É este demoníaco ancião que faz ecoar, no agora terrível ambiente, o clamor: “Eu sou a Vida, a insuportável, a implacável Vida!” (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 25). O poeta apenas delinea duas dissonâncias neste meio nauseabundo: de um lado, a garrafinha de láudano, “velha e terrível amiga [...], fecunda em carícias e traições” (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 25); de outro, a morte, “a *boa-nova* que a todos causa inexplicável medo” (BAUDELAIRE, 1869/1980, p. 26.) (*grifo no original*). Uma vez delineada esta natureza transcendental associada ao exercício da criação poética como no-la afirmaram dois dos maiores epígonos do decadentismo, passaremos agora, por fim, a examinar os fundamentos transcendentais da percepção humana, naquilo que comumente se passou a denominar de experiência mística, a partir, em especial, do budismo zen.

A noção fundamental do pensamento zen-budista é o *satori*. Por este termo deve-se entender aquela experiência final que, de acordo com o pensamento místico das grandes religiões do mundo, sobrevém ao iniciado que trilha o caminho da superação do ego e da união com o divino. Hoje em dia, estes fenômenos são estudados cientificamente a partir de uma metodologia de base clínica que procura mapear e registrar os percursos da percepção nos chamados estados alterados de consciência, quer induzidos por substâncias alucinógenas, a exemplo do LSD, quer mediante disciplinas severas de meditação, oração ou práticas ascéticas. Como postulado geral, a psicologia transpessoal defende que o estado psíquico cotidiano, comumente denominado de estado de vigília, seria apenas umas das

manifestações possíveis da mente humana, existindo todo um universo alternativo de vivências e experiências da percepção que não seria abarcado pelos indivíduos em sua vida diária<sup>19</sup>. Certamente, uma das mais notáveis formulações no âmbito da psicologia transpessoal é aquela formulada pelo norte-americano Ken Wilber e apresentada na obra *O espectro da consciência (s/d)*. De acordo com este estudioso, a consciência humana organizaria-se de acordo com um modelo de natureza espectral, à semelhança daquele utilizado para descrever as radiações eletromagnéticas, a partir do comprimento de onda apresentado por cada uma destas radiações. Este modelo possui a virtude de permitir englobar cada uma das investigações realizadas acerca da consciência humana – tanto no Oriente quanto no Ocidente –, fazendo-as referirem-se a faixas diferentes do mesmo todo original: a consciência. Não abordaremos aqui, em detalhes, este interessante esquema montado por Wilber; porém, antes, limitar-nos-emos a mencioná-lo como uma possibilidade teórica para a compreensão das riquíssimas possibilidades oferecidas pela percepção humana e que extrapolam, em muito, os limites estreitos que normalmente o conhecimento científico acerca do assunto tende a aceitar como válido. Destes níveis, o que nos interessa mais diretamente aqui é aquele que pode ser abarcado pelas chamadas experiências transcendentais, meta-rationais ou transpessoais.

Como efeito da ausência de um modelo mais largo de investigação da consciência, tais estados foram, durante muito tempo, precocemente rotulados de patológicos, merecendo por parte da psicologia tradicional um certo desdém ou mesmo um claro desprezo, uma vez que não se dispunha de um modelo teórico e de um instrumental analítico adequado para dar conta de tais ocorrências. Todavia, com uma maior abertura feita dentro da própria psicologia com os trabalhos do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, bem como os estudos de religião comparada e as fundamentais pesquisas de cunho antropológico acerca da cultura de povos tribais, revelou-se uma surpreendente unicidade de percepções e de perspectivas sobre o tema. As religiões tribais, grosseiramente rotuladas de xamanismo, revelaram uma complexidade imensa de estados psíquicos alterados e um igualmente complexo aparato simbólico para ilustrá-los, tanto que se pode compará-los às vivências mais notáveis no campo da transcendência experimentados por uma Teresa d'Ávila ou por um Shankara. É interessante notar que tais vivências místicas, adequadamente inseridas num aparato específico de práticas e de concepções que lhe dão sentido e suporte, revelam-se dotadas de um caráter integrativo e salutar do ponto de vistas sociológico, mesmo quando embasadas pelo consumo de ervas

---

19 Como obras introdutórias sobre o assunto, consultar: VAUGHAN, Frances, WALSH, Roger (orgs.). **Caminhos além do ego**: uma visão transpessoal. São Paulo: Cultrix, s/d; TABONE, Márcia. **A psicologia transpessoal**. São Paulo: Cultrix, s/d. O clássico na área e a obra precursora para as teorizações contemporâneas, inclusive a de Wilber, é JAMES, William. **As variedades da experiência religiosa**. São Paulo: Cultrix, s/d.

alucinógenas, ao contrário dos efeitos deletérios que drogas lícitas ou ilícitas apresentam na sociedade moderna. Assim, tais vivências, ao invés de desagregarem a psiquê do indivíduo que as experimenta, possuem um efeito integrativo e ampliativo para a consciência do místico – quer seja um feiticeiro tribal, quer seja um santo católico ou hinduísta. De qualquer modo, registra-se na literatura especializada sobre o assunto, uma ampla variedade de *insights*, de “revelações” acerca do próprio eu ou de questões prementes que envolvem a relação entre o homem e o sagrado. Assim, com base nesta bibliografia, é possível afirmar que as vivências místicas englobam percepções que dizem respeito à natureza mais profunda do ser e aos limites finais da percepção que, então, passa a abarcar o indizível e se expressa por metáforas e imagens simbólicas, a exemplo dos poemas de João da Cruz e Basho ou das danças dos sioux e dos dervishes. Discursar sobre tais vivências, respeitando-se a premissa da organização lógica cartesiana do mundo e os parâmetros elementares que regulam a relação entre signo e referente é absolutamente impossível. Tentar abarcar tais estados respeitando-se uma ordem do discurso coerente e seus postulados mais elementares é de todo inviável. A única forma de discursar sobre o inefável é por meio de símbolos e de sugestões, jamais de proposições que ambicionem espelhar, fielmente, tais verdades. Pode-se rastrear a sua irrupção, os efeitos que provoca na consciência e na conduta do indivíduo, porém, jamais a sua natureza. Não se pode dar a um indivíduo privado da audição uma idéia adequada do que seria uma sinfonia de Shostakovitch, ou a alguém que nasceu sem a visão, uma descrição satisfatória de um pôr-do-sol.

Das várias disciplinas que se fundamentam na experiência mística, o zen-budismo é umas das mais polêmicas. Primeiramente, destaque-se o caráter totalmente iconoclasta e anárquico que muitas narrativas zen apresentam sobre o caminho da iluminação espiritual. Enquanto as vivências de João da Cruz acerca da noite escura da alma ou as de Ramana Maharshi sobre o Advaita Vedanta surpreendem pela profundidade e pela reverência que inspiram, o zen pode provocar o estado de iluminação com uma paulada na cabeça ou com uma situação totalmente ridícula. De fato, a estratégia Zen, produto da fusão entre a concepção metafísica do budismo indiano e o espírito paradoxal do taoísmo chinês, pressupõe que a via mística deve ser trilhada de modo espontâneo e prático e que o estado de iluminação ou satori, em japonês, deve sobrevir de forma abrupta e direta. Assim, nada de teorizações sobre os níveis avançados de consciência, nem numa linguagem quase científica como fizera o hinduísmo e o budismo indiano, nem numa linguagem carregada de símbolos como a do catolicismo espanhol do *siglo de oro*, ou dos sufis, a vertente mística do Islã. O caráter prático do Zen lhe impediria disto. Para os mestres do zen budismo no Japão ou na China (onde é

chamado de *Chan*, palavra derivada do termo sânscrito *dhyanna*, que significa meditação), importa suplantar as armadilhas do pensamento lógico, provocando uma espécie do que poderíamos chamar de curto-circuito intelectual e permitindo o aparecimento de uma visão absolutamente intuitiva da realidade que permitia ao praticante alcançar a natureza íntima das coisas, obtendo uma visão primordial da essência do ser. Assim, para o zen, importa alcançar o satori de forma direta e sem mediações. Para tanto, valem-se os praticantes do zen-budismo, de recursos como o *zazen* (a meditação sentada que trabalha a desidentificação da percepção com os assuntos do ego e os limites da personalidade), o *mondo* (o diálogo entre mestre e discípulo, quase sempre paradoxal e desconcertante) e o mais estranho aos olhos ocidentais que é o *koan*. A palavra japonesa *koan* vem do chinês *kung-an* e significa, literalmente, “documento público” ou “estatuto autorizado”. Trata-se de uma pergunta à qual, intencionalmente, jamais qualquer resposta dotada de sentido poderá ser dada. Eis um exemplo tirado de Suzuki:

Quando perguntaram a Joshu sobre a significação da vinda de Bodhidharma ao Leste ele replicou: ‘O cipreste do pátio’. ‘Estais falando de um símbolo objetivo’, disse o monge. ‘Não. Não estou falando de um símbolo objetivo’. ‘Então, qual o princípio último do budismo?’, perguntou o monge. ‘O cipreste no pátio’, repetiu Joshu, (SUZUKI, s/d, p. 130-131).

Eis outros koans, extraídos de Humphreys: “Quando a vossa mente não está morando no dualismo do bem e do mal, qual era o vosso rosto antes de nascerdes?” ‘Um terceiro *koan* famoso é 'o som da mão batendo'. Quando batemos a mão de encontro à outra, ouvimos um som. Qual é o som produzido por uma só?’”(HUMPHREYS, 1997, p. 103-104). Então, pode-se perceber que o koan, assim como as outras práticas do zen, bem como as danças sagradas, as posturas do Yoga, a oração, as práticas ascéticas como o jejum, a mortificação, o isolamento absoluto, entre várias outras, têm por objetivo crucial, desarranjar os parâmetros convencionais da percepção do indivíduo e, como dizia Jiddu Krishnamurti, inaugurar um estado de consciência radicalmente “novo”. Ao invés de associar-se a fenômenos psicopatológicos, estes estados normalmente revelam-se genuínos por meio do teste da lucidez. Os praticantes avançados podem viajar no “mundo dos espíritos” como diriam os feiticeiros esquimós e serem capazes de retornar e inserirem-se nos assuntos quotidianos sem qualquer comprometimento de sua sanidade. A capacidade de transitar entre os planos interiores da percepção e as vivências práticas da vida comum é um indício característico do místico autêntico, não importa de que grupo humano estejamos falando. Lembremo-nos de Teresa d’Ávila que, enquanto experimentava estados sutilíssimos de percepção nos momentos

de recolhimento, cuidava da administração e da reorganização da ordem dos carmelitas nas horas de atuação junto à sociedade. Assim, à abrupta subversão das estruturas psíquicas ocasionada pelas disciplinas místicas, sobrevém um engrandecimento interior e um novo rearranjo em bases mais largas que as existentes anteriormente. O uso irresponsável de drogas em nossa sociedade, como sugerimos anteriormente, apenas subverte estas estruturas psíquicas que sustentam a personalidade e o senso de realidade do indivíduo, privando-o da lucidez que possibilitaria a adequada capacidade de inserção social.

Assim, entendemos a melancolia como uma disposição de humor que, levada às suas últimas conseqüências, é capaz de descortinar à percepção do indivíduo que a experimenta em sua plenitude, toda uma realidade insólita, cujos elementos situam-se para além da percepção lógica que organiza o entendimento do mundo em seu caráter costumeiro, sendo, deste modo, inapreensível por meio de um discurso objetivo. Tal capacidade de apreensão é inerente ao que chamamos aqui de homem de exceção, aquele indivíduo que, destruindo os empecilhos impostos pelo dualismo da percepção e pelos grilhões do cotidiano e da dispersão, revela-se capaz de sondar o infinito e palmilhar percursos e dimensões das quais somente a arte pode nos dar uma percepção metafórica. Nos próximos capítulos rastreamos a ação da melancolia, da perda sem objeto, na poesia de Camilo Pessanha e, a seguir, o exercício da transcendência que a sua criação poética encerra e sinaliza de modo sempre sutil e inusitado.

## Cap. II – A experiência da perda melancólica na poesia de Camilo Pessanha.

Uma vez fincadas as fundamentais referências conceptuais que servirão de parâmetro ao esforço analítico que se há de seguir, passemos à análise propriamente dita. O percurso metodológico é simples: lemos atentamente o corpus camiliano e selecionamos os poemas que, mais à nossa sensível flexibilidade intuitiva que às exigências ferozes da razão cartesiana, falaram-nos. Apresentaremos os poemas e, a seguir, realizaremos o trabalho analítico, conjurando a que falem os ícones e desencavando os sentidos subjacentes, mais ou menos soterrados pelas imagens e pelas estratégias rítmicas e estruturais.

Trabalharemos, fundamentalmente, com o resultado da tese de doutoramento de Paulo Franchetti, apresentada sob a forma de uma edição crítica bem cuidada e, na medida do possível, completa no que diz respeito à *Clepsydra*, publicada pela Unicamp em 1994. Outras edições do texto de Pessanha servirão apenas de contraponto.

O nosso percurso de mapeamento da experiência da perda nos conduz, já de início, ao primeiro poema da *Clepsydra*, intitulado “Inscrição”. Eis o texto:

Eu vi a luz em um paiz perdido.  
A minha alma é languida e inerme.  
Oh! Quem podesse deslizar sem ruido!  
No chão sumir-se, como faz um verme...  
(*Clepsydra*, 1994, p. 81).

Atentemos para o primeiro verso. A idéia central deste encontra-se na associação entre a luz percebida e o fato desta encontrar-se em um país perdido, em uma terra que se situa para além do alcance do sujeito lírico. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 567-71), “luz” pode ser entendida como uma metáfora para o conhecimento, como uma imagem para a ordenação do Caos. É facilmente perceptível que a luz se associa simbolicamente à ordem, quer nos refiramos àquela interior e subjetiva, proporcionada pela experiência arrebatadora do conhecimento, quer aludamos, nas cosmogonias arcaicas, à exterior e objetiva, produzida pela ação de um deus ou de uma outra força cósmica qualquer. Desta forma, “luz” também se configura enquanto um símbolo de felicidade, vida e salvação; necessariamente opondo-se, pois, à idéia de “trevas” como morte, tormento e danação. Assim, no texto de Pessanha, a noção de luz funciona como um símbolo inequívoco para a bem-aventurança, para um estado paradisíaco de paz e felicidade. E ele a viu; ela a conheceu; a bem-aventurança apresentou-se-lhe de fato, mas – eis a ironia da situação – num país perdido, numa terra ora ignota. Aqui, “país” possui a acepção de uma certa conjuntura espacial; sua alusão a uma região habitável,

a uma dimensão na qual o sujeito poético inserir-se-ia e na qual teria a sua existência efetiva é patente. Ora, o país está perdido, mas o sujeito poético por ele passou; note-se a imagem em seu caráter mais amplo: a luz foi vista, sua existência foi atestada, mas ele não a pôde desfrutar. Ele bem sabe que a luz em verdade existe: ele soube dela, ele a pode conceber e prefigurar em sua percepção de visionário; contudo, onde os olhos chegam as mãos não alcançam... Ver é, no presente contexto, uma experiência fundamental de distanciamento, uma experiência que se vale do espaço vazio subjacente ao encontro inalcançável para assinalar a impossibilidade real da posse e da fusão efetiva entre sujeito que percebe e objeto percebido. A miragem da luz afigura-se, apenas, como condição *sine qua non* a possibilitar a perda, uma vez que esta depende da percepção da existência do ente perdido. Há uma felicidade, porém tão insólita e diáfana que aparece ao eu lírico somente a partir do símbolo geral e vago da luz. Eis a perda prefigurada pela impossibilidade do devido aporte espacial. O país é perdido, dele nada se pode mais saber. O sujeito poético nada diz sobre tal lugar; seu silêncio absoluto acerca desta terra fora do alcance, no-la define precisamente como um não-lugar, como um espaço acerca do qual nada, efetivamente, pode ser dito. O silêncio eloqüente acerca da região onde a luz apresentar-se-ia – associado à elementar percepção visual conforme a caracterizamos em seu sentido – é, para nós, um indício poderoso da experiência de perda conforme aqui descrevemo-la.

Nossa próxima parada é no soneto *Na pasta do Abel Annibal*.

I

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

Saudades d'esta dôr que em vão procuro  
Do peito afugentar bem rudemente,  
Devendo ao desmaiar sobre o poente,  
Cobrir-m'o coração d'um véu escuro!...

Porque a dôr, esta falta d'harmonia,  
Toda a luz desgrenhada que allumia  
As almas doidamente, o ceo d'agora,

Sem ella o coração é quasi nada:  
– Um sol onde expirasse a madrugada,  
Porque é só madrugada quando chora.  
(*Clepsydra*, 1994, p.86).

Já de início, o sujeito lírico declara a sua condição de exceção: sua alma encontra-se enferma e, neste estado, acha-se vítima de sonhos cruéis. Tais sonhos, pela sua natureza própria, torturam-lhe a alma, impondo-lhe tormentos que o afastam da condição dos homens comuns a levarem uma vida pacata, envoltos com os afazeres corriqueiros, com as expectativas e receios do quotidiano. Entendemos que, aqui, o termo “sonho” venha a significar uma espécie de delírio, de devaneio, de vivência psíquica, em maior ou menor medida, desconectada do que se denomina comumente de “realidade”. A autonomia destas vivências subjetivas – quer propriamente oníricas ou não – frente ao mundo concreto de experiências objetivas, é condição *sine qua non* para estabelecê-las dentro da esfera sugerida pelo autor. Além disso, a palavra “sonhos” vem acompanhada do epíteto “cruéis”, permitindo especular que estejamos tratando de sonhos que tanto primam pela maldade intrínseca, ou seja, pela capacidade que possuem de infligir sofrimento ao espírito do eu lírico, quanto pela natureza tirânica, ditatorial com que exercitam seu potencial óbvio para a violência. A consequência evidente de tal condição é o estado “enfermo” em que se encontra a subjetividade do eu poético: ei-lo vítima de um duplice tormento; tormento capitaneado pela ameaça vívida de um insólito deslocamento: o látego impiedoso do medo do futuro em si próprio – e não, como observamos anteriormente, de uma situação concreta, objetiva, a ele associado –, de uma parte e, de outra, o flagelo da perda do instante presente. Percorrendo um caminho meticuloso de análise, deparamo-nos com a necessária condição interior de tal estado. Concebendo o tempo a partir do que fora postulado por Kant em sua *Kritik der Reine Vernunft*, teríamos o seu caráter claramente distanciado do juízo que estabelecera Isaac Newton e que enquadra a percepção que se tem costumeiramente acerca do tempo. Ao invés de uma grandeza objetiva, exterior à realidade anímica do indivíduo, o tempo seria, antes, uma espécie de faculdade subjetiva que nos possibilitaria a apreensão tanto de nosso próprio mundo interior, quanto das circunstâncias exteriores que conformam a realidade objetiva<sup>1</sup>. Somente entendendo o tempo a partir de sua natureza de “forma do sentido interno” ou “intuição de nós mesmos e de nosso estado interior”, como afirmara o filósofo de Königsberg, podemos conceber que se possa experimentar saudades de um estado presente. Por saudade devemos entender, como no-lo afirma o lexicógrafo português Cândido de Figueiredo, uma “lembança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo

---

1 Na estética transcendental, afirma Kant: “Time is the formal condition *a priori* of all phenomena whatsoever. Space, as the pure form of external intuition, is limited as a condition *a priori* to external phenomena alone. On the other hand, because all representations, whether they have or have not external things for their objects, still in themselves, as determinations of the mind, belong to our internal state; and because this internal state is subject to the formal condition of the internal intuition, that is, to time – time is a condition *a priori* of all phenomena whatsoever – the *immediate* condition of all external phenomena.” (KANT, 1781/1980, p. 27)

de as tornar a possuir ou ver presentes.” (FIGUEIREDO, s/d, p. 915). Está-se vítima, aqui, por conseguinte, paradoxalmente, da experiência da perda de algo que se continua a possuir, pois se possuímos algo, de fato, é o presente, sendo o passado apenas lembrança e o futuro somente projeção. É unicamente o presente que se nos revela enquanto vivência empírica direta: assim, postulamos que, para algo se apresentar enquanto vivência presente, deve-se se nos revelar mediante dados diretos dos sentidos ou definida impressão da sensibilidade anímica. O que acontece com tal sujeito poético é uma espécie de discordância entre a experiência sensorial e o movimento anímico que o projeta num estado não-presente, que outro não é que o próprio futuro. Ora, mas se há o medo de um estado futuro, o eu lírico também lá não se encontra, uma vez que somente se pode temer algo localizado no futuro, no ainda-não-vivido, já que uma experiência desagradável vivida no presente apenas pode se apresentar à alma de um indivíduo como sofrimento direto e não como temor. Seu estado é, pois, o de um tempo sem tempo; a descrição paradoxal aponta para o impossível, muito embora sugira o estado de deslocamento radical, avassalador que toma posse do eu poético. A sua perda é, por este ângulo, tomada enquanto realidade objetiva e, em si mesma, impossível, muito embora seus efeitos corrosivos afetem o cerne mesmo da alma do sujeito lírico. Por outra perspectiva, não obstante, – perspectiva que aqui classificaremos de fenomenológica – tudo que há é perda: o passado não se lhe afigura como realidade efetiva uma vez que o eu lírico já o perdera de fato; a realidade futura é um total absurdo mantido à distância pelo temor invencível e o presente não passa de uma região sem identidade própria, palco para o entrechoque contínuo das projeções para o futuro e das reminiscências indizíveis de outrora. Assim, temos a experiência de uma perda em que nada é perdido: é a experiência de uma perda sem objeto concreto discernível; o presente estado, intrínseco ao sujeito cognoscente, permite-nos perceber que, em verdade, trata-se da perda de um espaço simbólico específico, representado a partir do binômio temporal presente/futuro. Nem existe uma categoria de vivências onde se enraizar com segurança e firmeza (presente), nem uma dimensão convidativa sobre a qual projetar as suas expectativas de realização (futuro).

Já aqui podemos conceber uma associação com a sensibilidade mais ampla própria de muitos indivíduos associados ao decadentismo. Tal sensibilidade exacerbada encontra seu tipo mais característico no personagem, Roderick Usher do conto *The Fall of the House of Usher*, de Edgar Allan Poe. Associada a uma mórbida e intensíssima acuidade sensorial, o jovem aristocrata revela em seu caráter a ocorrência de uma manifestação típica da chamada neurastenia, isto é, de uma espécie de sobreexcitação do sistema nervoso. Atualmente o termo “neurastenia” perdeu lugar enquanto categoria psicopatológica, tendo o seu espaço

sintomatológico substituído pelo termo “distímia”<sup>2</sup>. Contudo, preferimos conservá-lo nesta análise por estar intimamente associado à sensibilidade própria do decadentismo. Assim, tal sujeito poético parece enquadrar-se claramente nesta categoria dita “psicopatológica”, uma vez que o homem denominado de “saudável” caracteriza-se por possuir uma espécie de déficit da sensibilidade perante os acontecimentos à sua volta. Já ao neurastênico, um evento aparentemente insignificante apresenta repercussões, em termos subjetivos, de uma magnitude infinitamente maior, gerando estímulos correspondentes em termos de prazer ou de dor. A partir desta sensibilidade anormal, divagações sobre acontecimentos no futuro tendem a gerar, frequentemente, estados de espírito de ansiedade e temor. Para tal condição aponta o verso segundo da primeira estrofe, quando especifica a natureza vaga e prematura do receio que lhe ocorre. Nada parece justificar inquestionavelmente sua apreensão: nem a exata condição vivida momentaneamente, nem a identificação clara de sua fonte; simplesmente há a expectativa de uma situação desagradável, embora, aparentemente, coisa alguma permita ao eu poético atestá-la de fato. Assim, podemos verificar com clareza a existência de uma condição psíquica incomum, primeiro estágio no processo de conformação do que denominamos, no primeiro capítulo, de “homem de exceção”. Em verdade, esta condição de excentricidade se fez bem notar – em especial, nos últimos anos de sua vida – a propósito do próprio Camilo Pessanha. João Gaspar Simões assim a registra:

Tido geralmente por um original, um ser diferente, que o senso comum não compreende mas acaba por tolerar, tão estranho o seu comportamento no meio das pessoas de conduta e idéias vulgares, embora, em verdade, a maioria daqueles que o conheciam e com quem privava não estivesse em condições de atingir, nem de longe, o que havia de excepcional em tal natureza, de maneira geral aceitava-o e até o respeitava. (SIMÕES, s/d, p. 121).

Já as três últimas estrofes enfocam o assunto da dor, bem como desenvolvem a linha temática já anunciada na primeira. O tema do sofrimento é uma constante nos discursos de Pessanha e uma das pedras angulares de sua criação poética. Assim, já numa carta datada de 24 de Maio de 1907, endereçada a Alberto Osório de Castro e escrita em Braga, Pessanha aludia a este verdadeiro inferno pessoal: “Cada palavra, cada lembrança do Alberto Osorio, que directa ou indirectamente a mim chega, faz-me chorar, chorar no fundo da minha miséria, sem, todavia, sustar a queda no abysmo, que já parece não ter fundo. [...] O Alberto Osorio

---

<sup>2</sup> O dicionário Webster, em sua segunda edição, apresenta a seguinte definição para *neurastenia*: “A neurotic condition of debility, characterized by feelings of fatigue, worry, and inadequacy, by lack of zest and interest, and often by headache, by undue sensitiveness to light and noise, and by functional disturbances of digestion and circulation. It is sometimes attributed to nervous exhaustion, but now usually to emotional conflict, feeling of inferiority, etc.”

ficaria desolado de ver o meu descalabro [...]” (PESSANHA, 1984, p. 58 e 59). Em outras cartas também do mesmo período, Pessanha define-se como vítima de “um completo aniquilamento moral” (PESSANHA, 1984, p. 63); ou como “um invalido [...] isolado do mundo e do tempo entre as quatro paredes de um cubículo.” (PESSANHA, 1984, p. 65); ou, ainda, como experimentando em sua “miserável vida, ininterrupta sequencia de soffrimentos physicos, de agonias moraes, de tragedias, de catastrophes.” (PESSANHA, 1984, p. 70) Para João Gaspar Simões, Pessanha experimentara algo de muito grave em sua vida emocional, ainda no início da juventude, que definitivamente enublara sua alma: “Desiludido, humilhado, perdida a confiança em si próprio e na vida, o certo é que Camilo Pessanha, por volta dos seus vinte e dois anos, embrenha-se na poesia, ilude-se com absinto, refugia-se numa nevrose de que pouco ou nada sabemos.” (SIMÕES, s/d, p. 29). Muito embora a dor seja vista como uma grandeza essencialmente negativa em seu caráter deletério, no poema em estudo ela funciona como um elemento que é capaz de conferir sentido à própria existência, afinal, o eu poético lhe confere um significado “luminoso”, ainda que negativo: é ela que pode iluminar as almas em sua condição de existência, embora seja uma “ausência de harmonia”, ou seja, um elemento do caos e da dissensão. Eis, não obstante, o paradoxo: figurando como um princípio que se opõe a este centro íntimo encerrado no âmago da natureza humana, aqui denominado de “coração” – uma vez que, estando presente, este mesmo coração dilacera, causando tormentos inauditos –, é exatamente ela que torna a própria existência do coração possível: se é a escuridão total da madrugada que faz a existência do sol adquirir sentido, é exatamente a dor que faz o coração apresentar-se em sua efetiva natureza. Tudo se passa como se a dor fosse capaz de proporcionar à alma humana um encontro com a sua plena realização enquanto tal. Como afirma Artur Schopenhauer em sua obra “Dores do mundo”,

Assim como um regato corre sem ímpetos, enquanto não encontra obstáculos, do mesmo modo na natureza humana, como na natureza animal a vida corre inconsciente e descuidosa, quando coisa alguma se lhe opõe à vontade. Se a atenção desperta, é porque a vontade não era livre e se produziu algum choque. Tudo o que se ergue em frente da nossa vontade, tudo o que a contraria ou lhe resiste, isto é, tudo que há de desagradável e de doloroso, sentimo-lo acto contínuo e muito nitidamente. Não atentamos na saúde geral do nosso corpo, mas notamos o ponto ligeiro onde o sapato nos molesta; não apreciamos o conjunto próspero dos nossos negócios, e só pensamos numa ninharia insignificante que nos desgosta. – O bem-estar e a felicidade são portanto negativos, só a dor é positiva. (SCHOPENHAUER, 1921, p. 27-28).

Dialéticas e contradições à parte, no poema de Pessanha a tentativa de expulsar a dor e

substituí-la por um estado de paz ou de alegria, esbarra num absurdo flagrante: livrar-se desta dor é por fim ao que a alma humana tem de mais importante no esforço titânico de conquistar consciência de si própria e, apesar do preço a ser pago, elevar-se para além de sua própria condição e tocar, mesmo, suas fronteiras últimas. A propósito desta discussão, recordemo-nos, a título de recurso heurístico, da primeira e da penúltima estrofe do poema “Branco e Vermelho”, texto a ser estudado, em sua inteireza, no terceiro capítulo deste trabalho:

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 esvaímento.

\*\*\*

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 esvaímento.

(*Clepsydra*, 1994, p. 147 - 150).

De acordo com estas estrofes, a dor foi-lhe capaz de acarretar a perturbação dos órgãos visuais – e, mesmo, do entendimento –, seduzindo-o por intermédio de uma agradável sensação de dissipação da consciência. O contato íntimo com a dor assemelhou-se ao lançar-se num sumidouro voraz, ao tragar-se perdidamente por uma força cósmica impiedosa, que arranca o indivíduo do seu *locus* no mundo e o açoita numa dimensão em que a manutenção daquilo que chamamos de lucidez fica inteiramente comprometida. O papel da dor, aqui, assemelha-se àquele desempenhado pela morte: afigura-se como instrumento de dissolução do eu e de sua consciência de mundo, de destruição da percepção atroz da temporalidade e de imersão na mais absoluta quietude. Como o sujeito lírico afirma, a dor, em sua resplandecência e imensidão, deslumbra-o e o põe em estado de suspensão. Tal estado culmina numa situação sedutora de avassalador esvaímento. Ora, esvair-se é penetrar no nada, é gradualmente desaparecer, perder-se de si e mergulhar no vazio de percepções, afetos e sensações. Assim, tal perspectiva revela-se, em essência, antagônica àquela ilustrada no poema que tomamos para estudo. Muito ao contrário de diluir agradavelmente a percepção, a

dor a alimenta e a refina, fazendo-a dar-se conta de si própria e do mundo em que habita. Afinal, aqui, a dor é uma *luz*, um recurso – conforme discutimos no início deste capítulo – que potencializa a consciência do eu e a percepção das coisas. Em verdade, se nestas estrofes a dor assume uma qualidade irmanada positivamente à morte, no poema em análise, a dor assemelha-se a um impulso explícito para a vida, em seu movimento e em sua autoconsciência. Muito embora porte consigo o desconforto e o constrangimento, a dor insufla e dissemina a vida em seu dinamismo e em sua dialética.

Por outro lado, é possível conjecturar também que uma das mais polêmicas e menos analisadas dimensões da biografia de Pessanha – a sua relação com o ópio – seja uma resposta a esta terrível dor aqui tão celebrada. Como observa Antonio Osório, mesmo em Lisboa, quando de sua última visita para uma breve estadia de apenas quatro meses, no ano de 1915, Pessanha fazia-se acompanhar, sempre, pela substância vivificante. O ópio, como é bem sabido, foi, durante o século XIX, uma inesgotável fonte de deleites anímicos para artistas e pensadores. Um rápido exame de textos clássicos sobre o tema – a exemplo daquele mencionado no primeiro capítulo deste estudo, de autoria de Charles Baudelaire, ou da obra que talvez seja o maior clássico sobre o assunto, *Confessions of an english opium-eater*, de Thomas de Quincey – revela-nos os efeitos profundos em termos de alteração da consciência que o ópio pode produzir. Assim, dado este estado crônico de dor a que o poeta alude, não é de espantar que a onipresença do desconforto faça com que Pessanha recorra a esta substância capaz de induzir sensações de prazer sutis e profundas, tornando a convivência com a dor, em certa medida, suportável. Digressões à parte, em ambas as circunstâncias temos um eu lírico seduzido pela dor, nela encontrando uma dimensão maior da própria existência e, por meio dela, projetando-se para além das fronteiras convencionais da existência e tocando, mesmo, uma esfera sobre-humana em termos de estados de espírito.

A seguir, o nosso próximo objeto de análise:

Depois das bodas de oiro,  
Da hora promettida,  
Não sei que mau agoiro  
Me enoiteceu a vida...

Temo de regressar...  
E mata-me a saudade.  
Mas de me recordar  
Não sei que dor me invade.

Nem quero prosseguir,  
Trilhar novos caminhos,

Meus pobres pés dorir,  
Já roxos dos espinhos.

Nem ficar e morrer:  
Perder-te, imagem vaga...  
Cessar, não mais te ver,  
Como uma luz se apaga.  
(*Clepsydra*, 1994, p. 99).

O sujeito lírico deste poema, após um certo percurso então vivido, vê-se conduzido a uma situação de tão absoluta impossibilidade de realizar qualquer opção de escolha em termos de posicionamento num certo contexto espacial que a manutenção de sua própria condição de ser torna-se uma impossibilidade total. Vejamos: um retorno à situação deixada para trás afigura-se-lhe impossível: a simples recordação do que já passou enche-lhe o espírito de sofrimento. Avançar em seu caminho lhe desagrade: teme que os reveses da existência lhe continuem a flagelar os pés já suficientemente macerados pelos espinhos do percurso até então feito. Mas permanecer estático e expirar, também não se lhe afigura desejável: a ameaça da finitude representaria o desaparecimento do interlocutor do eu lírico, a vaga imagem que, simbolicamente, proporciona sentido à existência deste eu. Deslocar-se, pois, é-lhe impossível: para diante e para trás somente dores, crê, esperam-no; ficar implicaria em perecimento. Queremos, porém, centrarmo-nos na relação da perda vivida pelo sujeito lírico enfatizada na segunda estrofe: para além da ambigüidade óbvia que domina o período – ambigüidade expressa pelo desejo tanto de reaver a situação desaparecida quanto de dela efetivamente livrar-se – temos a vívida sensação de uma perda radical e incorrigível, tão sem fronteiras que se projeta por sobre a própria existência do eu lírico, a dominar todo o cenário. A saudade pelo que se perdeu atormenta-lhe. A oportunidade de recuperar as circunstâncias vividas outrora pelo eu lírico – circunstâncias encerradas num passado passível de alcance –, tanto seduzem-no quanto o amedrontam. O tormento que ambas as possibilidades infundem-lhe n'alma – resgatar o passado ou perdê-lo completamente – paralisa-o e o impede de se decidir por retornar. Há, deste modo, uma dúplice dor: dói-lhe a distância da situação deixada para trás e dói-lhe também a perspectiva de reavê-la. Em suma: coexistem, paradoxalmente, em sua sensibilidade, tanto a dor de não mais possuir uma determinada configuração de elementos e, a esta dor necessariamente atrelada, a dor diante da possibilidade de reavê-la. Uma única circunstância é, pois, capaz, tanto de suscitar dor com a sua perda, como de provocar sofrimento com a ameaça de recuperá-la. Eis o paradoxo que aprisiona o eu lírico numa aporia terrível. O jogo da perda é, pois, absoluto. Lembremo-nos, pois, como já analisamos anteriormente, que não há limites para a experiência de destruição de qualquer

expectativa simbolicamente expressa no problema do deslocamento temporal: não há a esperança de realizações futuras, uma vez que o porvir apenas acena com dores e frustrações; não há a possibilidade de permanecer estático no local em que ora o sujeito poético se encontra, uma vez que, assim sendo, resultar-lhe-ia a morte. Inclusive, esta, ao contrário de lhe suscitar uma chance de paz e realização, apenas sugere dor e desalento, já que se associa, diretamente, à perda da vaga imagem cuja presença lhe alimenta a alma. A volta, como já a discutimos em sua ambigüidade, necessariamente incorpora sofrimento, gerado por causa ignorada. Perdidos estão o alento do futuro, a própria permanência do presente e o descanso da volta ao passado. A problemática da perda, aqui, assume um sentido ontológico em se tratando da condição do eu lírico. A possibilidade de sua perpetuação é efetivamente destruída pela negação radical de espaços onde possa continuar a buscar uma razão de ser para a sua existência. De fato, o problema passa a situar-se no plano ontológico do ser e do não-ser, uma vez que, a este eu lírico, ambas as possibilidades lhe são inteiramente negadas devido a um imperativo radical do seu próprio caráter. Perdidas, estão, pois, todos e quaisquer meios de conceber-se-lhe um destino, quer na vida, quer na morte. O plano da perda, aqui – não obstante a sua radicalização extrema e absoluta –, ainda não abarca a vivência que discutimos no primeiro capítulo, uma vez que o perdido é a própria concepção ontológica do eu, aurida e experimentada ao longo de toda uma vida de experiências várias.

Analisemos, agora o seguinte poema, comumente denominado de “Castello de Óbidos”:

Quando se erguerão as setteiras,  
 Outra vez, do castello em ruina?  
 E haverá gritos e bandeiras  
 Na fria aragem matutina?

Se ouvirá tocar a rebate,  
 – Sobre a planície abandonada?  
 E partiremos ao combate,  
 De cota, e elmo, e a longa espada?

Quando iremos, tristes e serios,  
 Nas prolixas e vãs contendadas,  
 Lançando juras, improperios,  
 Pelas divisas e legendas?

E voltaremos, – os antigos,  
 Os purísimos lidadores, –  
 Quantos trabalhos e perigos!  
 Quasi mortos e vencedores?

E quando, ó Doce Infanta Real,  
 Nos sorrirás do belveder?

Magra figura de vitral  
Por quem nós fomos combater.  
(*Clepsydra*, 1994, p. 103 - 104).

O enfoque histórico é óbvio: trata-se de uma cena certamente associada ao universo medievo. Tanto do ponto de vista objetivo e prático – na definição dos espaços e na relação dos instrumentos presentes na sucessão de cenas –, quanto do ponto de vista simbólico, concentrado no próprio móvel da ação – o amor à dama, representada na figura da Infanta, e à heráldica, símbolo maior da nobreza –, a projeção rumo à Idade Média é flagrante. Assim como em outros textos analisados, nota-se igualmente o jogo temporal norteando a construção do espaço narrativo. Há um passado fortemente idealizado – muito embora claramente objetivo – que serve de substância constituinte dos anseios de vivências do eu lírico; e há um futuro, sobre o qual se projetam as expectativas de recuperação destas vivências. Note-se que, em Pessanha, a alusão ao futuro normalmente encerra, na verdade, uma irremediável referência ao passado. Como observa Esther de Lemos, “o progresso não o entusiasma; avança contra a vontade, forçado, lutando contra a corrente. [...] Geralmente o futuro assusta-o ou não lhe interessa. Desejaria regressar, concentrar num instante toda a riqueza de emoções, de sensações, de reminiscências da sua vida anterior.” (LEMOS, 1981, p. 47). Seu olhar sempre se dirige às realidades passadas e perdidas, nunca, ou quase nunca, para as possibilidades que o futuro encerra. Tudo se passa como se o seu ser, no momento em que adquiriu a devida consciência do mundo e de si próprio, a ele se agarrasse como uma forma de assegurar a sua própria existência na continuidade. O futuro afigura-se-lhe como uma espécie de sumidouro indiferenciado, um gigantesco Maelström existencial que engole o mundo no qual o sujeito poético vive e faz desaparecer com voracidade inigualável homens, paisagens, circunstâncias. A única forma do futuro tornar-se aceitável para este sujeito é como referência direta – ainda que imaginária – a este mesmo passado, conforme dá-se no poema em análise. O próprio presente existe, em si mesmo, apenas como um espaço de preservação de certos elementos oriundos de situações passadas e, acima de tudo, como o cenário em que a contínua dissolução destas situações ocorre. Temos, portanto, um passado cuja própria possibilidade e substância são a idealização. As três primeiras estrofes encerram uma associação explícita com uma circunstância de batalha; porém, é na terceira que um certo significado deste combate é tecido: tais contendidas são qualificadas como vãs e prolixas: além de se estenderem por tempo demasiado, sua razão de ser – enquanto embate de forças militares – é vã. Não obstante o fato de que os homens que tomam parte neste conflito a ele compareçam “tristes e sérios”, seu caráter vão permanece. Mas não apenas: tais homens são

puros em sua natureza e, como no-lo revela a última estrofe, entregam-se a tais hercúleos esforços belicosos – dos quais retornam quase mortos – em prol de uma dama, a Infanta real, adjetivada como “magra figura de vitral”.

Com o objetivo de alcançar uma dimensão simbólica mais profunda, em se tratando de um poema que aborda diretamente a temática belicista, devemos recorrer à história militar, a fim de que possamos fazer lembrar que existe uma enorme diferença entre os significados associados à atividade guerreira de uma era para outra. Nos tempos modernos, desaparece a figura do “guerreiro” e, em seu lugar, surge o “soldado”. Este desempenha uma atividade remunerada e tem por objetivo, essencialmente, cumprir uma meta estabelecida dentro de um planejamento estratégico mais amplo que justifica o esforço de guerra. É um profissional assalariado como qualquer outro, agindo dentro da lógica de interesses própria do sistema capitalista. Já para o guerreiro – aquele indivíduo que enxerga na guerra algo muito maior que um simples meio de sobrevivência – os valores envolvidos no que hoje chamamos, muitas vezes e imprecisamente, de “militarismo” (cultivo das virtudes militares) são de uma natureza bem diversa. E note-se que isto é típico de culturas, épocas e povos os mais variados, muito embora todos apresentem como característica comum o fato de se encontrarem, em algum ponto, entre uma formação sociológica tribal ou aristocrática. Inicialmente, apenas a arte da guerra possibilita as circunstâncias únicas em que o homem pode expressar as virtudes que devem lhe moldar o caráter e a sua própria condição de ente masculino, ou seja, o exercício daquilo que o torna, de fato, um homem. Coragem, persistência, habilidade no manejo das armas, autocontrole, paciência tais são algumas das virtudes que estão, em todos os momentos, sob teste. Mas não apenas: a vida do guerreiro é definida pela metáfora do “caminho”. Particularmente entre os orientais, para os quais um percurso de natureza qualitativa rumo à superação dos limites do ego é buscado nas mais diferentes práticas, a via militar oferece uma oportunidade *sui generis*. Não é à toa que a casta guerreira japonesa, os samurais, assimilaram o budismo zen e transformaram a arte da guerra numa atividade similar à meditação *zazen*: ambas poderiam propiciar, igualmente, o mesmo estado interior de superação dos limites da personalidade individual e de unidade com o “Todo”. Destes guerreiros, o caso mais conhecido é o de Miyamoto Musashi, cuja trajetória foi descrita na obra de sua própria autoria, *O livro de cinco anéis*. Passando para o Ocidente, para os cavaleiros templários, a guerra e o seu caráter sagrado convertiam-se num caminho de salvação individual e, mesmo, de santificação, uma vez que a disciplina militar aliada à religiosa, levava à purificação das máculas pecaminosas e à consolidação das virtudes cristãs. A vitória sobre o inimigo sarraceno implicaria, portanto, em consolidação do plano de Deus

na Terra e, o guerreiro tornado instrumento deste mesmo Deus, haveria de ser recebido, ao termo de sua missão na carne, entre os eleitos celestiais. Se hoje o soldado, independentemente do seu posto na hierarquia militar, é um “técnico” (em armamentos, em logística, em estratégia, etc.), no passado, algo muito maior que a própria vida encontrava-se em jogo: o valor de um indivíduo e, por extensão, de toda uma linhagem. Em suma, portanto, para o guerreiro, a noção de valor agregada à atitude interior e, por extensão, à conduta pessoal diante do combate, representava a razão de ser fundamental para se fazer a guerra. Já para o soldado, as coisas acabam se tornando uma questão de finanças ou, simplesmente, como diria Karl von Clausewitz, a continuação da política por outros meios. Ora, o ambiente do poema é inteiramente dominado por uma temática guerreira; mas não uma qualquer. Toda a atmosfera se insere nos parâmetros que aqui postulamos: é uma vivência guerreira dentro dos referenciais típicos do medievo, onde os valores de virtude e honra dominam, apresentando-se, como o afirmamos, em franca contradição com o ideário burguês reinante nos tempos modernos. Esta contradição acha-se, mesmo, no cerne da problemática que subjaz à formulação da estrutura textual, isto é, a tensão insolúvel entre universos conflitantes temporalmente delimitados: passado, de um lado, e presente, de outro. Passaremos a abordá-la com mais vagar nas próximas linhas.

Notamos, pois, que, aparentemente, todo o cenário adquire um aspecto de inocência e pureza; cenário este somente possível de apresentar-se numa circunstância em que os anseios humanos escapavam dos limites abjetos dos interesses mesquinhos ditados pela ambição desmedida, pela sede imediata de prazeres fáceis e por um egoísmo exacerbado. Os homens são corajosos, altivos, abnegados, devotados a uma causa superior, capazes de sacrificarem a própria vida por uma idéia, por um símbolo. A glória de um brasão, de uma dinastia, de uma mulher divinizada, basta-lhes, neste cenário intrinsecamente idealizado, para justificar as mais severas agruras. Temos, portanto, um eu lírico que anseia em resgatar este universo de pureza, de simplicidade e de inocência que, por necessidade lógica, há-de opôr-se ao mundo do qual almeja evadir-se. Indubitavelmente, tal anseio de projeção rumo a um passado assim construído sobre o sonho, corresponde a uma necessidade de recuperar o *modus vivendi* a ele associado. Há, por conseguinte, a descrição de uma conjuntura de vivências associadas a um passado mais ou menos distante e o anseio de ver esta conjuntura restabelecer-se mais uma vez.<sup>3</sup> Mas não só: há um anseio do eu lírico em integrar tal futuro moldado à luz de

---

<sup>3</sup> A propósito desta situação, existe um outro poema de Pessanha, intitulado “Paisagens de Inverno”, que apresenta a mesma perspectiva. Ei-lo: “Ó meu coração, torna para traz. / Onde vaes a correr, desatinado? / Meus olhos incendidos que o peccado / Queimou! Volvei, longas noites de paz. / Vergam da neve os olmos dos

acontecimentos findos, bem como a clara consciência de tais acontecimentos terem feito parte, – como nos permite inferir a utilização contínua da terceira pessoa do plural nas três últimas estrofes, a substituir o tom impessoal das duas primeiras – de sua própria realidade de experiências. cremos poder, aqui, bem afirmar a noção de posse projetada sobre tal conjunto de vivências extintas, assim como a explícita perda acarretada pela cruel e invencível passagem do tempo. Em suma: o eu lírico perdeu um passado projetado, concebido imaginariamente dentro de um quadro preciso de vivências objetivas, e o anseia resgatar. Como afirmamos no primeiro capítulo, o fluxo desmedido da imaginação sugere fortemente a presença do objeto melancólico. O elemento mediador entre passado imaginário e presente real é o castelo em ruínas. A presença do castelo – bem como dos espaços circum-adjacentes – apenas serve-lhe de estímulo, de símbolo motivador para que certos anseios pelo resgate de algo que um passado não vivido parece encerrar, venha à tona sob a forma de um conjunto de imagens. Todavia, a dimensão simbólica aponta, como discutimos acima, para certos elementos particulares, claramente definidos, não funcionando, então, como veículo efetivo para a experiência melancólica. O jogo de antítese entre real e imaginário não apresenta, de fato, a solução procurada para a tensão entre perda e posse. Contudo, é a uma passagem desta natureza que parecem referir-se as seguintes observações de João Gaspar Simões:

Na sua poesia pairava fosse o que fosse de uma saudade do que nunca existira, uma nostalgia do presente, como se o presente já fosse vivido, e do futuro se debruçasse, alucinadamente, sobre o passado. Essa instabilidade psíquica, essa como que dolorosa sensação de não pertencer aqui nem ali, de estar a mais em toda a parte, de ser, realmente, um inadaptado, atirava-as [as circunstâncias da sua vida] para longe. (SIMÕES, s/d, p. 36). (*colchetes nossos*)

Note-se, pois, como, para este estudioso de Pessanha, a problemática temporal assume um caráter preponderante, tanto entendida enquanto um motor para a sua produção poética, como para o percurso de sua própria vida interior. Esta espécie de exílio do tempo – conforme normalmente o concebemos –, este rearranjar caleidoscópico, absolutamente não-linear e aleatório com que o poeta se relaciona com a temporalidade, acaba suscitando esta impressão nauseante de desassossego. Além disso, aqui se vê manifesta aquela impressão tão viva, lembrada por João Gaspar Simões, externada por Pessanha, sobre ser, ele próprio, nada mais

---

caminhos. / A cinza arrefeceu sobre o brasido. / Noites da serra, o casebre transido... / Scismae, meus olhos, como uns velinhos. / Extintas primaveras, evocae-as. / Já vae florir o pomar das maceiras. / Hemos de enfeitar os chapéus de maias. / Socegae, esfriae, olhos febris... / Hemos de ir a cantar nas derradeiras / Ladainhas...Doces vozes senis...” (PESSANHA, 1994, p. 95-96) Também aqui, Pessanha busca a recuperação de um passado fortemente idealizado, símbolo de um tempo de vida, de plenitude de sentido e de alegres celebrações.

que uma “coisa morta e abandonada”, e que o leva a devotar-se “ao passado, às almas mortas e a todas as coisas mortas e abandonadas” (SIMÕES, s/d, p. 87). Nota-se a saudade de um passado fortemente idealizado, aquela projeção no tempo que busca, insaciavelmente, fazer existir de novo o que há muito pereceu. É como se, no passado, todos os anseios do homem que não se reconhece no seu tempo pudessem alcançar realização. Assim, nada mais compreensível que persegui-lo idealizadamente, que tomá-lo nos braços e aconchegá-lo no peito, que nele perder-se e, por amor a ele, fazer a curva do tempo torcer-se por sobre si própria e, conjurando forças encantatórias, fazê-lo estar redivivo no aqui e agora, ou, no máximo, num futuro logo plausível. Finda a questão, continuemos nosso caminho, pois.

Eis o próximo poema selecionado:

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençoes de linho,  
Onde esperei morrer, – meus tão castos lençoes?  
Do meu jardim exiguo os altos girasoes  
Quem foi que os arrancou e lançou ao caminho?

Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)  
A mesa de eu cear, – 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 ruina 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 á neve,  
De noite a mendigar ás portas dos casaes.  
(*Clepsydra*, 1994, p. 111).

O poema possui uma linha divisória muito clara. As duas primeiras estrofes constituem-se numa interpelação voltada para o vazio, quase um monólogo sob a forma de queixume, de lamento. Lençóis foram maculados e rasgados; girassóis, arrancados e atirados fora; a mesa rústica destruída; a lenha espalhada e o vinho entornado. A própria relação de objetos escolhidos como alvo para a agressão sem sentido já aponta para aquilo que aqui denominamos de “perda nostálgica”: todos se associam, de modo inequívoco, à esfera biográfica do eu lírico. A perda, por esta ótica, é concreta e objetiva, não simbólica. O conjunto de objetos integra circunstâncias reais e aludem para uma espécie de infra-estrutura prática que abarca o quotidiano do eu poético. Contudo, note-se a lacuna associada à identidade do responsável por tanta destruição: a ignorância acerca do agressor faz com que tudo se passe como se se tratasse de um acontecimento inexplicável, insolúvel – quase uma

irrupção do destino incontrolável e obscuro e, por isso, inevitável. A manutenção do completo velamento acerca da identidade do responsável desempenha, portanto, um papel essencial na criação da adequada atmosfera de absoluta e irremediável desesperança. Visto por um prisma simbólico, o conjunto de objetos destruídos aludem às próprias circunstâncias de existência do indivíduo: o lençol representa o acolhimento para o repouso, a segurança do descanso merecido após um dia cansativo; o girassol, um símbolo solar, alude à beleza convidativa, à contemplação de um sereno jardim que enfeita o lar; a mesa destruída é o lugar, por excelência, dedicado à alimentação e ao fraterno diálogo familiar; o morno calor oriundo da lenha a queimar aquece aquele que padece de frio e ilumina acolhedoramente o ambiente; o vinho mata a sede e mitiga as dores do corpo e da alma. Assim, o que se destrói, simbolicamente, é o próprio caráter de “lar” que o espaço doméstico possui. A perda, além de ser encarada por um prisma prático, conforme o fizemos anteriormente, pode abarcar esta dimensão simbólica associada, íntima e idealizadamente, ao espaço doméstico. Como observa Gilda Santos,

aqui, as quadras configuram a perda de uma situação ideal, de equilíbrio, que nos é revelada de modo a permitir associações com a expulsão do Éden, a extrusão do útero materno, a profanação de um espaço perfeito, a passagem [forçada] da inocência para a experiência [dolorosa]. O desespero – pathos – emerge da consciência de irrecuperabilidade do que fora uma platônica 'idade do ouro'. (SANTOS, LEAL, 2007, p. 61). (*colchetes nossos*)

É, pois, a um passado essencialmente subjetivo que se refere o fluxo de vivências de Pessanha,

o passado interior, profundo, infinito, que às vezes não se sabe bem se é passado ou presente, tão vivas voltam as sensações, em forma quase alucinatória; é o passado, patrimônio da 'memória espontânea', de Bergson, o passado que Proust procurou ressuscitar, partindo à procura do seu tempo perdido – o passado mais pessoal, menos social, o das íntimas sensações, dos fugidios sentimentos, das momentâneas visões, das impalpáveis carícias (LEMOS, 1981, p. 53)

Mais uma vez temos o tema da perda do passado como movel central do poema. Aqui, todavia, podemos conceber esta vivência como a destruição de um passado ideal, uma “Idade de Ouro” ao mesmo tempo simbólica e pessoal. Como se sabe, o antiquíssimo mito da Idade de Ouro, nascido na Suméria há cerca de quatro mil anos atrás, refere-se a um tempo em que a ordem e a plenitude universal achavam-se totalmente estabelecidas no mundo. Como afirma Marie Josette Bénéjam-Bontems (2000), três são os elementos fundamentais deste mito, elementos característicos deste tempo de perfeições: a vida em comum entre deuses e homens

numa *paz primeva*; a abundância de dádivas benfazejas; por fim, a justiça, propagada pelo homem que toma, para si, a divindade como modelo. Paz, abundância e justiça são, pois, elementos que, postos em ação, propiciam ao mundo uma ordem soberana e duradoura. Seu espírito fala, pois, de uma ordem primordial presente num tempo já deixado para trás. Aqui, no poema, esta ordem está representada pela pureza, pelo acolhimento e pela abundância presentes no lar materno. Suas balizas temporais encerram a época da infância e, possivelmente, da juventude do sujeito lírico – conjuntura rústica alimentada em seu caráter positivo pela presença insólita e quase divinizada da mãe. De repente, por intervenção brusca de uma força malévola, desconhecida e brutal, este mundo se perde e o sujeito lírico se vê destituído de tudo quanto compusera a harmonia original de sua realidade doméstica. Privado, assim, do espaço propício à vida em sua plenitude e perfeição originais, ao eu poético resta-lhe conjurar a alma materna para que se poupe ao espetáculo de dissolução que suga e transforma em ruínas o seu mundo. A época, então inaugurada, é de privações, sofrimentos e desesperanças.

Não obstante o enfoque a partir desta perspectiva mais subjetiva, ainda assim, a experiência de perda limita-se à esfera nostálgica, envolvendo circunstâncias já experimentadas pelo eu lírico. Como já antecipamos, os dois tercetos alteram intensamente a linha mestra do poema: o eu lírico volta-se, neste momento, para a genitora falecida. É um clamor destinado à alma da mãe; uma forma de implorar-lhe que se poupe às dores que a visão da ruína na qual a realidade presente do filho se resume lhe suscitaria. Seu desejo é que a mãe mergulhe num esquecimento anestésico: já que o mundo conhecido que servia a ambos como referência de lar acha-se destruído, seu desejo é que a alma da mãe entre num estado de adormecimento junto à própria sepultura na qual o corpo fora depositado. Quer o sujeito lírico que a alma da mãe detenha seu vagar despropositado pelas terras que conhecera quando viva e possa, enfim, atingir o descanso eterno. Tudo se perdera, nada há mais que possa acalantar as necessidades da mãe. O pobre filho, incapaz de acudi-la, agora somente pode bradar-lhe e implorar-lhe que repouse e mergulhe, em definitivo, no sono da morte; que beba, para todo o sempre, das águas do Lete e se esqueça de tudo que deixou para trás. Imaginemos o efeito que a morte concreta da mãe deve ter acarretado a Pessanha, uma vez que a simples separação de amigos, quando, após três anos e meio de permanência em Portugal, retornava a Macau, em 1909, afigurava-se-lhe experiência atroz. Ouçamo-lo: “tive, é certo, a impressão de que da minha alma uma grande parte, que lhe fora agregada pelo lento passado, se separava bruscamente para sempre, sem eu saber para onde.” (PESSANHA *apud* SIMÕES, s/d, p. 92). É exatamente esta incapacidade que o poeta possui de lidar com as

graves perdas espalhadas ao longo de sua existência que molda o terreno fecundo para o drama da sua desagregação interior que, por seu turno, vem a culminar com a sua morte. Assim, podemos imaginar, pois, o impacto que a perda da mãe lhe tenha acarretado... Muito embora trate da perda como experiência direta, este poema de Pessanha circunscreve-se na esfera óbvia da vivência nostálgica, sem apresentar quaisquer elementos que pudessem aludir à espécie de perda que aqui buscamos.

A seguir, abordaremos o seguinte poema, dedicado a João Jardim,

Imagens que passaes pela retina  
 Dos meus olhos, porque não vos fixaes?  
 Que passaes como a agua cristallina  
 Por uma fonte para nunca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina  
 Vosso curso, silente de juncaes,  
 E o vago medo angustioso domina,  
 – Porque ides sem mim, não me levaeis?

Sem vós o que são meus olhos abertos?  
 – O espelho inutil, meus olhos pagãos!  
 Aridez de sucessivos desertos...

Fica sequer, sombra das minhas mãos,  
 Flexão causal de meus dedos incertos,  
 – Estranha sombra em movimentos vãos.  
 (*Clepsydra*, 1994, p. 112).

A partir de uma perspectiva essencialmente centrada na apreensão visual do mundo, o eu lírico presencia o fluxo incessante de acontecimentos que se apodera das circunstâncias vividas e condu-las, indefectivelmente, a um sumidouro absoluto que as faz submergirem num sombrio esquecimento. Sem que possa impedir tal fluxo, o eu poético anseia por seguir com ele, por fazer-se presente junto ao destino voraz que absorve o mundo à sua volta. Note-se a força decisiva da simbologia associada à água neste poema. Certamente, uma das mais famosas passagens da história das idéias no Ocidente sobre tal simbologia encontra-se no pensamento de Heráclito de Éfeso. Em um fragmento citado por Plutarco, presente na obra *De E apud Delphos*, temos a síntese desta perspectiva: “Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo [...] nem substância mortal tocar duas vezes na mesma condição” (PLUTARCO, 1996, p. 97). Do ponto de vista filosófico, o pensamento de Heráclito interliga ser e não-ser num todo indissociável. Para ele, de fato, está no devir a origem da realidade: sendo este uma categoria mais adequada para interpretar o real do que a dicotomia elementar entre ser e não-ser. Tal devir, pois, acha-se ilustrado sob a forma da metáfora do rio, água em contínuo

movimento na qual um homem jamais pode entrar mais de uma vez: tanto ele quanto o rio estarão inevitavelmente mudados: são, já, outros, pois, em suas naturezas. Sobre isto, observa Gilbert Durand – percepção bem a calhar do texto de Pessanha –: “A água escura é ‘devir hídrico’. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente.” (DURAND, 2001, p. 96). Do ponto de vista mítico, a água encontra-se associada, com frequência ao caos primordial: Chamam-na *Wu ki*, os chineses, expressão passível de tradução como a “indistinção primeira”. Graças à sua volubilidade, a água converte-se facilmente em veículo imagético para o fluxo ininterrupto da realidade em sua dimensão dominada pela temporalidade. Incapaz de guardar por si mesma qualquer forma definida, mas deslocando-se sem opor resistências por onde passa, a água tudo dissolve por si, embora traga, igualmente em si mesma, todas as possibilidades: “A noção de águas primordiais, de oceano das origens, é quase universal.” (Chevalier e Gheerbrant, 1999, p. 16)<sup>4</sup>.

No poema selecionado para análise, é clara a função da água como símbolo da instabilidade indômita da realidade na qual se insere o sujeito lírico. Sua dimensão essencialmente negativa, dissolvedora, é realçada pelo fato de que a única coisa que não se desfaz é a própria consciência da fugacidade do mundo que domina a vida interior do sujeito. Assim, ao invés de se questionar acerca das novidades e possibilidades criativas que este fluxo incessante carrega em si mesmo, o eu poético limita-se a tomar consciência da tensão resultante entre a dissolução do que existe e a permanência de sua própria consciência que contempla, estupefacta, a efemeridade das coisas. Assim, há uma contradição explícita entre a natureza transitória na qual o eu lírico se insere e a permanência das estruturas psíquicas que permitem a este mesmo eu situar-se em meio a esta continuamente mutável realidade. É, pois, este mesmo aparato subjetivo que interpela, mediante o sentido visual, o ininterrupto cortejo de imagens: “Por que ides sem mim, não me levas?” Interessa a este eu lírico um mundo estático, do qual a finitude esteja banida e os elementos que conformam a sua realidade não se vejam sempre sob a ameaça contínua do fim. Como observa Esther de Lemos, como que a

---

4 Há um poema de Pessanha altamente ilustrativo no que concerne a esta associação simbólica entre água, temporalidade e finitude que passamos ora a citar: “Meus olhos apagados, / Vede a água cahir. / Das beiras dos telhados, / Cahir, sempre cahir./ Das beiras dos telhados, / Cahir, quasi morrer... / Meus olhos apagados, / E caçados de ver. / Meus olhos, afogae-os / na vã tristeza ambiente. / Cahi e derramae-vos / Como a água morrente.” (Pessanha, 1994, p. 100) Todo o cenário propiciado pela chuva adquire uma dimensão fortemente subjetivada, uma vez que passa a estar associado aos estados de espírito do eu lírico, eminentemente dominados pela tristeza. É interessante notar que, mais uma vez, é o sentido visual que predomina no centro do fluxo de percepções, tanto que é aos seus próprios olhos que o sujeito lírico se dirige em admoestação: “afogai-vos, caí e derramai-vos” – dissolvi-vos, perdi-vos em meio ao ambiente pluvioso, desapareci, enfim. Parece haver o anelo de que, se não o próprio mundo, ao menos as portas do sujeito poético para ele, sua capacidade de recolhê-lo, de por ele ser afetado, suma-se como as águas e retorne a um caos primordial, sem forma, sentido, ou direção.

propósito deste poema, referindo-se a Pessanha:

O seu espírito está alerta e vê sempre banida do contacto uma parte de si. Mas, das realidades com que não pôde inteiramente comungar, o espírito guarda visões, aspectos, imagens. E essas imagens, criaturas suas, pedaços de si próprio, produzidas pelo rápido contacto com a hipotética realidade, Pessanha ama-as e despreza-as, conhecendo-lhes a natureza fictícia, mas sentindo nelas, ao mesmo tempo, o único vestígio, o único penhor da fugidia, incompleta união – união que não pôde realizar-se de todo, porque o Poeta anseia pela eternidade, pelo prolongamento infinito, e as coisas são limitadas, fugazes, imperfeitas. (LEMOS, 1981, p. 41)

É interessante observar que, no pensamento oriental, particularmente no budismo indiano, é de todo impossível fixar-se uma dicotomia desta espécie: apenas a ilusão pode fazer o homem ver-se como perene. Igualmente, a doutrina do filósofo escocês David Hume, postula a natureza efêmera de nosso próprio eu: o senso de identidade pessoal não passa de um feixe de estados internos dotados de alguma constância – as múltiplas impressões que conformam, em sucessão, a nossa vida interior – cuja origem, equivocadamente, atribuímos a um ilusório substrato interior imutável. Para o poeta lusitano, ao contrário, a realidade interior, dissociada, por caráter, da realidade exterior, conduz a um estado de solidão espiritual terrível: nada permanece, apenas o indivíduo solitário em seu mundo pessoal, alijado, irremediavelmente, de tudo que anseia por possuir. Obviamente, tal condição culmina – fonte inesgotável de tormentos – numa solidão radical. A comunicação, o contato que o eu tanto anseia experimentar com o mundo, apresenta-se impossível pela incessante marcha dos entes rumo ao nada. Se esta consciência também se visse impelida por tal marcha, revelar-se-ia um ponto de irmandade entre eu e mundo e o estado de corrosiva solidão desapareceria. Mas isto não se dá: o eu, enfim, permanece: perdura acorrentado sempre a uma existência que destrói quaisquer laços e impossibilita a obtenção de toda a satisfação. Daí a imagem da aridez de desertos que se sucedem sem fim. Destaque-se, ainda, a natureza passiva da condição deste eu: sua consciência sensorial assemelha-se a um espelho que se limita a reproduzir o mundo que transcorre diante de si, sem que seja capaz de nele intervir ativamente. Tal eu não dispõe de meios para se lançar no fluxo das coisas que se vão, mas apenas anseia debilmente por que tais coisas o conduzam consigo. Seus olhos pagãos – que aqui interpretamos como encontrando-se para além do alcance da salvação proporcionada pelo cristianismo e, por isso, condenados a permanecer na escuridão, distante da graça concedida aos membros da Igreja – limitam-se passivamente a funcionar como espelhos que refletem o decurso interminável da realidade. O último terceto é quase patético em sua puerilidade: se imagem alguma

permanece, que fique, ao menos, a sombra das mãos do próprio sujeito poético: sombra “estranha”, oriunda de uma flexão “casual” de dedos “incertos” a realizar movimentos “vãos”. Note-se os adjetivos em destaque: conformam um quadro semântico que sugere desconhecimento, impermanência e abandono. Esther de Lemos propõem-nos uma questão de natureza ontológica acerca deste poema e do sujeito que o enuncia: este escuro lago onde deságua o fluxo dos entes estaria num plano “objetivamente” dissociado do sujeito lírico ou, antes, repousaria nos limites deste mesmo sujeito? Estariam tais entes, de fato, inteiramente perdidos ou, ao contrário, encerrar-se-iam no âmago do sujeito, sendo recuperáveis mediante uma ação da memória? Parece-nos procedente a dúvida. Contudo, tais entes, uma vez para além do alcance dos sentidos – uma vez tornados peças imagéticas integrantes do museu da memória individual, esvaídos que foram de toda a substancialidade –, converteram-se, antes, em abstratas entidades larvares, em fantasmas desprovidos de efetiva realidade que se comprazem em extrair do sujeito poético a sua vitalidade, à semelhança dos habitantes do Hades que, para recuperarem algo da consciência que possuíam enquanto vivos, dependem do sangue sacrificial oferecido em holocausto. O rumo de tais imagens que passam diante dos seus olhos é claro: encaminham-se para o nada, para a finitude absoluta, para uma região – quer a queiramos objetiva, quer interior – totalmente fora do alcance do eu poético. O que lhe resta na memória é, antes, uma legião de simulacros, de espectros que vagam sem sentido na alma deste eu – ele próprio um ser exilado, sem povo e sem lar, destituído de abrigo e amparo – e que parecem vampirizar-lhe a vida, fazendo jorrar, mediante profundos ferimentos emocionais ocasionados por tantas perdas, a seiva anímica de que se alimentam, garantindo a sua própria existência às custas de sua sanidade e vitalidade.

Assim, este discurso volta-se para uma noção explícita da experiência de perda que buscamos mapear neste estudo. O objeto aqui perdido é a própria realidade na qual o eu tenta se inserir. A noção de posse enraiza-se na percepção visual do mundo e das coisas. Porém, esta noção de posse é totalmente efêmera: as imagens não se fixam; os olhos, feitos simples espelhos, não contam com mecanismos de retenção; eis que, num instante, todas se vão. Mas a perda pressupõe, aqui, uma posse prévia, dada pela breve passagem pela retina. Estamos, do ponto de vista de nosso objeto de investigação, ainda na esfera da perda nostálgica, da perda de algo que, previamente, estivera sob a posse – ainda que agonizantemente transitória – do eu poético. Avancemos, pois.

Nossa próxima parada é o poema “Ao longe os barcos de flores”<sup>5</sup>, dedicado a Ovídio

---

<sup>5</sup> Manuela Ramos, em seu estudo sobre António Feijó e Camilo Pessanha assinala uma interpretação histórica e

de Alpoim:

Só, incessante, um som de flauta chora,  
Viuva, gracil, na escuridão tranquilla,  
– Perdida voz que de entre as mais se exila,  
– Festões de som dissimulando a hora

Na orgia, ao longe, que em clarões scintilla  
E os labios, branca, do carmim desflora...  
Só, incessante, um som de flauta chora,  
Viuva, gracil, na escuridão tranquilla.

E a orchestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,  
Cauta, detem. Só modulada trila  
A flauta flebil... Quem ha-de remil-a?  
Quem sabe a dor que sem razão deplora?

Só, incessante, um som de flauta chora...  
(*Clepsydra*, 1994, p. 120).

Já pela estrutura, este poema apresenta um aspecto inusitado: três quartetos seguidos por um verso solto, verso este já presente na primeira linha do primeiro quarteto e na terceira linha do segundo quarteto. O assunto do texto é simples: uma flauta que, solitária, à noite, situada em lugar vago “Na orgia, ao longe, que em clarões scintilla”, espalha sua melodia pelos ares. Toda a ênfase é posta na construção do cenário, tomado enquanto espaço simbólico: primeiramente, a situação se passa à noite, contexto altamente propício para estados de espírito a ela metaforicamente associados; além disso, o som contínuo encontra-se totalmente solitário: não se faz acompanhar por outros instrumentos ou, sequer, por ruídos noturnos. Mas não se trata de qualquer solidão: a flauta encontra-se “viúva”. Já tivera par, um dia; hoje, acha-se, de todo, só. Assim, seu cantar é antes um “choro”<sup>6</sup>. Choro de exilado, choro de quem perdeu, entre tantas perdas possíveis vividas, um bem maior: o espaço de origem. De resto, nada mais se sabe. Toda a razão de ser para este choro incessante do instrumento está escondida pelo manto negro da noite que tudo vela. Nada, aqui, de essencial,

---

social para o título deste poema. Segundo ela, a partir do comentário de diferentes autores, a expressão *barcos de flores* refere-se a embarcações que se encontravam com frequência, no início do século passado, sobre o rio Cantão e que serviam de exóticos bordéis flutuantes. A partir das evidências históricas desta afirmação, entendemos que, neste título, Pessanha assinala a dicotomia entre as distâncias: o espaço de todos os prazeres dos sentidos delimitado em sua distância no seu estar-fora-de-alcance do sujeito, assim como a flauta em sua tristeza acha-se igualmente à distância simbólica da alegria que talvez a circunde. Cf.: RAMOS, Manuela. Camilo Pessanha, orientalizado e «dilletanti da sinologia» In: *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*. Disponível em: <http://manueladlramoslivro2001.wordpress.com/indice/5-camilo-pessanha-orientalizado-e-%C2%ABdilletanti-da-sinologia%C2%BB/> Acessado em: 22 de abril de 2011.

<sup>6</sup> Como observam Chevalier e Gheerbrant (1999), entre os dervixes, a flauta simboliza a alma humana separada de sua origem divina, aspirando reestabelecer esta ligação. Assim, dentro do imaginário islâmico, também se pode encontrar a flauta como símbolo de uma dolorosa separação.

pois, é nomeado; sabe-se que muito, quase tudo, está oculto pelas trevas soturnas que, com a partida do sol, a tudo recobrem. Quem a toca? De onde provém seu som? Por que acha-se só, sem outro instrumento que a acompanhe? Que sofrimentos, esperanças e temores preenchem a alma do músico que dela faz uso? Seus clamores encontrarão alento? Tudo é escuridão, como a própria noite em meio à qual o som se evolva. O som da flauta – ente que porta em si um sentido intangível – evoca o tema maior da perda absoluta; seu poder encantatório, associado ao contexto noturno, faz ecoar, na alma do ouvinte, esta experiência maior da perda sem objeto. Seu lamento é explícito, conforme – do ponto de vista fenomenológico –, apresenta-se à consciência do eu lírico. Tamanha tristeza evoca à sensibilidade do sujeito lírico, obviamente, todo um mundo ignorado, escondido – como o próprio poema revela – pelo manto da noite. A utilização dos signos “orchestra” e “beijos”, atribuídos ao espaço de origem do som da flauta, não é suficiente para plasmar um universo imaginário cuja matéria-prima criacional estivesse na memória.

Diferentemente do que se dá no poema “Castello de Óbidos”, no qual os elementos que permitem a edificação do contexto imaginado possuem viva concretude – armas e couraças, sons (brados e toques), brasões e legendas, a Infanta real –, em “Ao longe os barcos de flores”, numa atmosfera essencialmente impressionista que nos faz lembrar uma sonata de Debussy, tudo parece fugidio e insólito. Os elementos presentes primam, em sua função estética e existencial, por um caráter intensamente simbólico, ou seja, exercem muito mais o efeito de “sugestão” dentro da cena composta que o de “definição” de espaços, entes e circunstâncias. Como faz notar Barbara Spaggiari (1982), a propósito de certas considerações de Johann Huizinga acerca do pensamento ocidental, no exercício da plena e perfeita criação estética simbolista, há uma espécie de suspensão absoluta do princípio lógico de causalidade que governa a apreensão convencional do real, operando, antes, uma espécie de “salto”, de deslocamento repentino dentro do espaço interpretativo proporcionado pela obra, deslocamento este possibilitado pela intuição que rearranja múltiplas relações de sentido. Claro que tais relações não se dão de modo arbitrário: quer nos refiramos a matrizes arquetípicas, quer tratemos dos limites impostos pelo contexto biológico e geo-climático, certos universais garantem, ao menos, caminhos prováveis ao percurso do entendimento em sua tarefa de extrair significados de cada conteúdo apreendido pela experiência. Assim, neste processo, inexistem conceitos definidos; estamos, antes, numa dimensão de impressões, na qual a sensibilidade intuitiva associada a estados de espírito mais ou menos emocionalizados, preponderam sobre a pura atividade analítica em si mesma. Aqui, pois, julgamos poder encontrar a condição de “precariedade” mencionada no primeiro capítulo no que concerne às

conexões entre o objeto melancólico inalcançável e elementos concretos. Inexistem as balizas temporais, a tensão entre passado e futuro que define os esforços volitivos do sujeito lírico, como no supramencionado “Castello de Óbidos”; tudo acontece num presente algo intangível, numa noite que se pereniza e que, graças ao próprio som da flauta, tem as suas referências cronológicas objetivas enubladas “– Festões de som dissimulando a hora”. Igualmente, a conjuntura espacial mostra-se diluída: a condição de exílio da voz da flauta é apresentada já no terceiro verso do primeiro quarteto. Seu espaço de existência é a escuridão da noite; sua origem, um distante e “cintilante” festejo ocorrido num barco de flores; associada ao festim, temos, conforme mencionamos alhures, a idéia de uma “orquestra” (conjunto do qual faria parte a flauta) e de “beijos” (símbolo da alegria e comunhão proporcionada pelo momento festivo, bem como dos liliputianos interesses concupiscentes do homem comum). Porém, tudo não passa de conjecturas, conjecturas estas que “a noite, fora, cauta, detem”. Tal espaço, diferentemente da objetividade predominante no “Castello de Óbidos”, é essencialmente onírico; assemelha-se à percepção de mundo de alguém que, bruscamente desperto, não consegue evadir-se daquela impressão estranha que dilui as fronteiras precisas entre o mundo físico e o mundo dos sonhos moldado pelo inconsciente. Conduzido pelo poder encantatório do som da flauta, os conteúdos subjetivos do eu poético projetam-se por sobre o mundo à sua volta e acusam, dolorosamente, a presença de uma falta radical. Uma vez que a tônica geral da realidade forjada pelo poema é a solidão, por antítese, pode-se afirmar que esta falta profunda aponta claramente para a perda de comunhão. Inclusive, deve-se observar que existe no poema um jogo eloqüente entre luz e escuridão. O espaço de origem da flauta é um festim, cuja luminosidade cintila na distância; o tom do instrumento, eminentemente entristecido, contrasta, em tudo, com a alegria reinante no baile; mas, ao evadir-se para a atmosfera noturna, o som choroso acha-se em atmosfera propícia. O clamor que a cena evoca parece apontar vivamente para uma busca por luminosidade (entendida enquanto símbolo para a vida, ao passo que a escuridão associar-se-ia à morte) e comunhão. Desta forma, cremos que a vivência subjetiva do eu poético aponta para este estado doloroso de intensa perda de uma realidade desconhecida, apenas intuitivamente sugerida pelos signos “luz” e “comunhão”. Obviamente, poder-se-ia sugerir que tal circunstância pudesse remeter à memória do sujeito, rumo à lembrança de uma circunstância outrora experimentada, na infância ou na adolescência, por exemplo. Contudo, no espaço descritivo do poema, tal experiência de posse não é, sequer, referida; a ela não se chega por qualquer caminho efetivo, proporcionado pelo texto. Uma vez que a intenção é obter sustentação nas possibilidades interpretativas explicitamente subsidiadas pelo texto poético, no universo ora desvelado inexistente a ponte

semântica que asseguraria a remissão a uma experiência de posse de fato situada num passado biográfico. Julgamos, pois, termos encontrado um discurso lírico capaz de subsidiar a experiência melancólica, de acordo com os parâmetros aqui estabelecidos.

Detenhamo-nos, em prosseguimento, no seguinte texto:

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

Seixinhos da mais alva porcelana,  
Conchinhas tenuemente côr de rosa,  
Na fria transparencia luminosa  
Repousam, fundos, sob a agua plana.

E a vista sonda, reconstrue, compara.  
Tantos naufragios, perdições, destroços!  
Ó fulgida visão, linda mentira!

Roseas unhinhas que a maré partira...  
Dentinhos que o vaivem desengastara...  
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...  
(*Clepsydra*, 1994, p. 122).

De certo, trata-se de um poema composto sob a inspiração de um dos vários percursos náuticos que Pessanha fizera entre a sua terra natal e o Oriente. Tomado, conjecturamos, pelo tédio que os longos périplos faziam incidir sobre a alma do viajante, o eu poético debruça-se por sobre a murada do navio e põe-se a contemplar o fluxo incessante de imagens – feito possível pela intensa luminosidade atmosférica que torna translúcida a água marinha num trecho de águas rasas da viagem – que se sucedem no leito do oceano. Sua imaginação, de pronto, passa a correlacionar os itens percebidos em repouso no solo marinho com circunstâncias associadas ao passado histórico-marítimo português. Assim, pequeninos seixos de um branco intenso fazem-no recordar-se de dentes diminutos de crianças mortas em naufrágios; igualmente, conchinhas roseadas evocam pequeninas unhas. Como no-lo revela a *História Trágico-marítima* (1735-6/1998), inúmeras foram as vítimas inocentes que, conduzidas pelos genitores ou responsáveis, rumo a uma incertíssima aventura pelos oceanos à fora, vieram a encontrar um fim trágico. Tal associação, algo mórbida, é o princípio que põe em movimento o fluxo poético. Ainda que possa pesar aqui uma referência biográfica particular – a morte da irmãzinha Madalena, aos cinco anos –, é da memória do eu lírico, que vem, pois, à tona, por um processo no qual “a vista sonda, reconstrue, compara”, as reminiscências de narrativas várias sobre os dramas náuticos lusitanos de outrora. E eis o

verso melancólico por excelência, que encerra em si, entendido enquanto lamento, o sentido da severa perda nunca vivida pelo eu lírico: “Tantos naufragios, perdições, destroços!” Mais uma vez, deparamo-nos aqui com a mais absoluta imprecisão. Todas as referências são vagas; todo o mundo onde o eu lírico vive a experiência em questão – essencialmente subjetiva – assemelha-se a um cenário de delírio, de reminiscências longínquas, sem que nada de sólido, de concreto, de objetivo possa ser estabelecido. As visões caleidoscópicas se sucedem a partir do fluxo incessante do cenário proporcionado pelo solo marinho, sob a movimentação incessante da embarcação que leva a bordo o eu poético. Assim como no poema anterior, o contexto apresenta pouca matéria-prima que se lhe permita situar numa vivência convencional ou quotidiana. Tem-se a mesma impressão de delírio, de um divagar da consciência que opera o deslocamento da percepção do estado de vigília para um estado aproximado ao sonho. Este divagar, não obstante, conduz o percurso subjetivo do eu poético rumo a um forte sentimento de perda. É precisamente esta condição onírica de toda a vivência da perda – uma vez, conforme afirmamos, dissolvidas que estão as fronteiras entre realidade e ilusão, mediante o poder evocativo das conchas e seixos – que alude diretamente à experiência melancólica. Igualmente, como no poema anteriormente analisado, temos uma intensa impressão de falta, de ausência de um elemento caro à vida interior do sujeito lírico. Igualmente temos um sentimento de perda, plasmada a partir do lamento entoado pelo sujeito poético por todas as vidas perdidas em meio aos horrendos acidentes náuticos. E mais: aqui enxergamos, com precisão, que elemento conjura à consciência deste sujeito tal perda tão intensamente trágica: as vidas das crianças precoce e angustiantemente perdidas. Assim, enquanto conteúdos associados pelo viés fenomenológico a esta perda em particular, temos as noções de “vida” e de “inocência”, diretamente relacionadas à condição infantil. Tais conteúdos clamam, fortemente, à consciência, enquanto elementos que possibilitam esta conexão entre o objeto melancólico sempre velado e situado num contínuo temporal obscuramente pertencente ao passado e à subjetividade do eu lírico. Tal conexão, deve-se sempre enfatizar, mostra-se intensamente marcada pelo sentimento. É, pois, a partir da precariedade desta associação – o impossível objeto melancólico às vidas perdidas dos pequeninos que ele nunca conhecera – que chegamos ao indício da presença da experiência melancólica de acordo com o que aqui descrevemos.

Detenhamo-nos em outro poema associado à temática náutica:

Enfim, levantou ferro.  
Com os lenços adeus, vai partir o navio.  
Longe das pedras más do meu destêrro,

Ondas do azul oceano, submergi-o.

Que eu, desde a partida,  
 Não sei onde vou.  
 Roteiro da vida,  
 Quem é que o traçou?

Nalguma rocha ignota  
 Se vai despedaçar, com violento fragor...  
 Mareante, deixa as cartas da derrota.  
 Maquinista, dá mais força no vapor.

Nem sei de onde venho,  
 Que azar me fadou?  
 Das mágoas que tenho,  
 Os ais porque os dou...

Ou siga, maldito,  
 Co'a Bandeira amarela...  
 .....  
 Pomares, chalets, mercados, cidades...

A olhar da amurada,  
 Que triste que estou!  
 Miragens do nada,  
 Dizei-me quem sou...  
 (*Clepsydra*, 1994, p. 123 - 124).

Este poema, juntamente com mais outros três, integra um texto único que, numa das edições da *Clepsydra*, fora denominado de “Caminho da vida”. De fato, a analogia entre o deslocamento da embarcação e o próprio fluxo da vida é evidente. Primeiramente, destaca-se a completa ignorância por parte do sujeito poético acerca do percurso assumido pela embarcação, bem como, o seu real destino. Sobre isto, pode-se apenas afirmar que se trata de um fim trágico que está a esperá-lo no término do seu caminho: há-de chocar-se a nau contra um rochedo perdido n'alguma região desconhecida do oceano. Seu túmulo deve estar sob as águas azuis. Para que todo este percurso? Qual o sentido deste caminhar incessante? A que forças obscuras e incontroláveis obedece o destino humano? Nenhuma resposta evidencia-se. Antes, a vida afigura-se-lhe um “desterro”, a condição de degredado, daquele indivíduo que se vê afastado de tudo que ama e que dá sentido à sua existência: família, pátria, amigos etc. Assim, vai a nau perdida, rumo ao seu inexorável destino. Mas há algo ainda pior: até mesmo este espaço de origem é-lhe desconhecido. Ele sabe que se encontra entre estranhos, mas, na sua memória, inexistem quaisquer resquícios que lhe pudessem indicar de onde veio ou que face possuía os seus entes queridos. E ainda mais: tampouco sabe que fato cruel lhe impôs este tão pesado fardo, este severo isolamento, esta tão corrosiva solidão. Uma vez que

desconhece tão completamente as circunstâncias de sua origem, a ele é negado o primeiro conhecimento, a verdade mais elementar, o axioma inscrito no pórtico do oráculo de Delfos: o conhece-te a ti mesmo. Sem possibilidades de descerrar o véu que lhe oculta tão completamente o seu passado e o sentido de seu existir, o eu poético assiste o deslocar-se cego e irremediável de sua vida. As circunstâncias se sucedem sem trégua e a ele cabe, somente, o contemplar ininterrupto das coisas, umas após as outras. Além disso, como sugerem as duas últimas estrofes, a vivência do sujeito lírico parece apontar para um estado de fuga contínua. Existe um trecho de uma carta datada de 30 de setembro de 1908 em que esta situação de fuga, a culminar com a morte, é mencionada claramente por Pessanha:

No estado de exaltação impotente a que me levou a implacável opressão de fatalidade, em um trabalho contínuo de tantos anos, um só desejo, uma única esperança, ficou de pé entre os escombros de todas as bem modestas felicidades que conheci: fugir, fugir sempre, de um lado para o outro, até que a morte me recolha. (PESSANHA, 1984, p. 71).

O fluxo ininterrupto da embarcação e o suceder-se sem termo de cenários e paisagens parece aludir à percepção do próprio fluxo da vida enquanto uma fuga, fuga de tormentos que lhe incomodam e que somente podem encontrar termo quando do amplexo final da morte. Assim, foge o homem, diante das terríveis angústias do viver, sem saber para onde vai: basta-lhe, no momento do atroz desespero, sentir-se em fuga, sentir-se alimentando a vã esperança de que, com o deslocamento espacial, sobrevenha-lhe o pronto alívio diante da ameaça imediata. Voltando ao texto, percebemos que o poema conclui-se com dois versos significativamente elucidativos: “Miragens do nada, / Dizei-me quem sou...” Como observa, com grande lucidez, João Gaspar Simões, os últimos anos de vida de Pessanha tornam-no, em definitivo, “um exilado, um oriental, um chinês, ou, pelo menos, se não um oriental e um chinês genuíno, *alguém que já não é de parte alguma, nem do Ocidente nem do Oriente, essa criatura exilada da vida e até de si própria*” (SIMÕES, s/d, p. 68) (*grifos nossos*). Todo o fluxo de vivências aqui indicadas, todas as circunstâncias experimentadas pelo sujeito lírico posicionam-se no âmbito do percurso biográfico deste sujeito. Seu lamento é pelo desconhecimento de seu passado. Sua dor pertence à esfera da sua própria conjuntura existencial, não se deslocando, simbólica ou efetivamente, rumo a uma outra temporalidade qualquer. O objeto perdido, aqui, é a própria biografia deste sujeito, bem como o sentido existencial que adviria do conhecimento de tal trajetória biográfica. Uma vez de posse destes dados, a situação atualmente experimentada passaria a ser, então, a consequência de dados objetivos; seus tormentos, assim, encontrariam uma razão de ser, uma justificativa. A natureza vã de todas as

interpretações especulativas, a efemeridade de todos os pressupostos que pudessem dar conta da questão sobre o significado da vida, preconizam as angústias existencialistas típicas do século XX. Toda a problemática desenvolvida gira em torno, pois, de uma perda que, embora indeterminada em sua real natureza, pertence, inquestionavelmente, à história do próprio eu poético. A impossibilidade de responder adequada e definitivamente às questões ontológicas propostas pela própria condição humana – quem sou, de onde vim, qual o sentido da vida – conduz o sujeito a um estado de angústia e solidão sem par. Temos, do ponto de vista fenomenológico, uma falta radical, uma ausência aguda de sentido que se estabelece a partir da perda sofrida por intermédio da supressão total de seu passado. Em se tratando da discussão específica que aqui desenvolvemos, pode-se perceber facilmente que tal perda se encaixa no âmbito nostálgico, uma vez que seu objeto perdido é o próprio passado do eu poético e, a partir deste, o sentido existencial que deveria nortear sua apreensão do mundo e direcionar as suas expectativas diante da vida. É, em última análise, um incômodo cognitivo que almeja por esclarecimentos acerca de suas dores atuais. Em nada divisamos, assim, o objeto melancólico, conforme o caracterizamos na análise dos dois poemas anteriores. Avancemos, pois.

Eis a nossa próxima parada:

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

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

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

Ias andar, sempre fugia o chão,  
Até que desvairavas, do terror.  
Corria-te um suor, de inquietação...  
(*Clepsydra*, 1994, p. 138).

Tematicamente, temos aqui um poema de considerável simplicidade. Os quartetos celebram a quietude advinda com a morte. Em tal estado, encontra-se o sujeito poético, finalmente, liberto das vicissitudes que o atormentavam em vida. Nada mais de desejos febris ou de sofrimentos pelos bens perdidos: tudo nele é serenidade e silêncio. Esquecido de tudo

que constituía a sua existência humana, seu estado interior caracteriza-se pelo completo amortecimento da sensibilidade e pelo afastamento do alucinante jogo de procura pela satisfação de desejos e de fuga das dores. Já os tercetos fazem referência direta a este fluxo incessante de experiências. Afigura-se, com a devida clareza, como as mais variadas circunstâncias da existência escapam às possibilidades humanas de controle; e mais, a própria mutabilidade intrínseca às coisas do mundo tornam angustiante o viver, pois, a feição que uma coisa ora possui, daqui a pouco se altera e, para todos os seres, só há um destino: a decrepitude e o perecimento. A propósito, existe um trecho de uma carta de Pessanha destinada a Alberto Osório de Castro, escrita em Macau, em 30 de abril de 1894, que se refere, exatamente, a esta percepção:

Para que servirá tamanho apego às cousas vãs – do futuro ou do passado? Depois vem logo o doido e ahi entra elle de destroçar o jardim, de sovar a terra dos canteiros, de arrancar os arbustos ás mãos ambas. Eu mal virei costas e quando olhei para traz tudo era uma ruina. Tudo, tudo: o chão em covões, da terra que foi com as raízes. [...] Já devem ter despejado o travesseiro que minha Mãe encheu de rosmaninho para eu dormir, já devem ter feito em cacos a pequena chavena da China em que minha Mãe me dava o café, já devem ter deitado ao lume a meza de pinho em que minha Mãe me punha o jantar. (PESSANHA, 1984, p. 46 e 47).

Note-se como o quadro geral no qual se insere esta perspectiva de mundo associa-se intimamente ao que estabelece a cosmovisão do pensamento budista. Para o budismo – lembremo-nos que esta corrente oriental, assim como várias outras, defende a metempsicose –, a alma encontra-se presa num movimento contínuo de morte e renascimento infundável, denominado em sânscrito de *samsāra*. Ora, tal ciclo dá-se a partir, apenas, da sede interminável pela obtenção de prazeres e pela fuga dos sofrimentos. O seu oposto natural, o *nirvāna* – a cessação deste processo, alcançável mediante a extinção dos desejos – significaria a liberdade do ser através do fim deste movimento de atração e repulsão. Como afirma, Heinrich Zimmer,

o processo vital assemelha-se a um fogo ardente. A vida, da forma que a conhecemos, prossegue incessantemente pela atividade involuntária de nossa própria natureza em contato com o mundo externo. O tratamento consiste na extinção (nirvana) do fogo, e o Buddha, o Desperto, é aquele que já não está em chamas. [...] [Extinta está] a ilusão da vida: as paixões, os desejos, e os dinamismos normais do físico e do psíquico. (ZIMMER, 1986, p. 331).

Ora, o apego às sensações, a crença de que as experiências são dotadas de alguma realidade é precisamente o motor que põe em atividade o ciclo de nascimentos e mortes. O nirvana viria, pois, como a negação das forças que conformam a personalidade do homem

comum, permitindo que uma apreensão da vida a partir de um ponto de vista não centrado no ego se fizesse presente. Em certa medida, é como se acontecesse a morte de uma dimensão significativa da natureza humana, dimensão esta que impele o indivíduo a correr desenfreadamente, quer buscando aquilo porque anseia, quer tentando escapar do que teme. É por isso que, para muito ocidentais, o pensamento budista assemelha-se a uma filosofia *nihilista*<sup>7</sup>, ou seja, uma doutrina que defende, pura e simplesmente, a negação absoluta da vida e da realidade das circunstâncias humanas, o cultivo irrestrito do nada. Em carta dirigida a Ana de Castro Osório, datada de cinco de novembro de 1916 e escrita em Macau, o próprio Pessanha aponta uma percepção que nos faz lembrar este enfoque budista. Excetuando-se três ou quatro afeições que mantém dentro do coração, declara o exilado em Macau que “nada verdadeiramente e para mim tem realidade no mundo, – por onde tenho passado como um sonambulo” (PESSANHA, 1984, p. 78). Assim como para o budismo – partidário da noção do mundo dos fenômenos como sendo, em essência, ilusão –, Camilo Pessanha enxerga o mundo como algo ilusório, destituído de realidade efetiva. Sua percepção das coisas fá-lo deslocar-se mundo a fora como um morto-vivo (aliás adjetivo que os chineses lhe atribuíram nos tempos finais de sua existência (“pune-tio-iane-mean”, literalmente, “homem de meia vida”)), condição certamente agravada pela toxicomania a que se entregava com frequência. De fato, em outra correspondência, datada de três de junho de 1921, para a mesma Ana de Castro Osório, ele assim se refere a si próprio: “a minha pobre alma – ha tantos annos morta...” (PESSANHA, 1984, p. 78). Ora, no poema de Pessanha, temos um estado algo aproximado deste nirvana búdico: notemos que se trata de um sujeito poético que observa e descreve seu próprio corpo, há pouco vitimado pela morte, e seu coração, sede das forças anímicas que o impeliam corrosivamente em meio aos clamores do existir. É como se uma certa dimensão do espírito permanecesse viva, liberta, porém, das vicissitudes acarretadas pelos desejos. A voz deste sujeito lírico celebra, claramente, o desligamento total da sensibilidade que tanto o atormentava. A grande diferença de perspectivas estaria no fato de que, para o budismo, este distanciamento volitivo/emocional implicaria num acréscimo imenso da consciência das coisas, na plena atenção ao aqui e agora – aumento gigantesco da percepção ocorrido ainda na carne e não após o seu perecimento. É interessante notar que,

---

<sup>7</sup> Note-se que o termo *nihilismo* (do latim *nihil*, nada) é comumente utilizado para indicar doutrinas que se recusam a reconhecer realidades ou categorias que se postula como importantes. Nesta acepção, *nihilismo* equivale a “fenomenismo”. Aqui, todavia, refere-se a um ponto de vista que tende a subtrair da realidade cósmica e humana qualquer sentido maior, resumindo a própria razão de estar vivo na negação desta própria vida, em todos os seus aspectos e dimensões. O budismo, não obstante, não defende, pura e simplesmente, tal perspectiva. De fato, de acordo com os sermões de Gautama Buddha, a única coisa que deve morrer é o egotismo a partir do qual direcionamos nossos atos diante da vida.

longe de se tratar de algo negativo, esta experiência de finitude afigura-se ao sujeito lírico como bem-aventurança, ao invés de suscitar angústia e sofrimento como acontece com algumas correntes de pensamento no Ocidente. A sua sensibilidade diante do processo de finitude é tipicamente oriental. Enquanto para nós, ocidentais, a morte do ego normalmente afigura-se uma experiência assustadora e repugnante, a perspectiva oriental nela encontra a noção de quietude, de extinção das paixões. No que concerne à fenomenologia da perda – nossa preocupação primordial – podemos dizer que, neste poema, o objeto em questão é o próprio instante único da vivência obtida em sua efêmera eternização – em si e por si – com a anulação do próprio movimento intrínseco das coisas. A afirmação da perenidade do momento, a interrupção do próprio fluxo temporal a impedir a sucessão inevitável dos entes, eis a realização em vida dos anseios do eu poético. A perda, aqui, abarca uma dada configuração de elementos percebida por este eu, configuração esta que, agora, existe e, num abrir e fechar de olhos, desaparece para todo o sempre, engolida que foi pela voracidade insaciável do tempo, como o Kronos grego engolia seus filhos. Assim, encontramos-nos então, diretamente, no âmbito do já vivido, daquilo que, já anteriormente apreendido pela percepção objetiva do sujeito poético, ora deixou de sê-lo. É, portanto, uma clara vivência nostálgica, em se tratando do aparato conceitual aqui utilizado. Prossigamos, pois.

Depois da lucta e depois da conquista  
 Fiquei só! Fôra um acto anthipático!  
 Deserta a Ilha, e no lençol aquatico  
 Tudo verde, verde, – a perder de vista.

Porque vos fostes, minhas caravellas,  
 Carregadas de todo o meu thesoiro?  
 – Longas teias de luar de lhama de oiro,  
 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  
 Reflectindo as estrelas, boquiabertos...  
 (*Clepsydra*, 1994, p. 146).

Mais uma vez nos deparamos com o mesmo eixo temático a nortear a experiência poética de Camilo Pessanha. Este eu lírico presencia idêntica decepção diante da conquista das riquezas e glórias vaníssimas deste mundo. Faz-se um esforço hercúleo a fim de obter certas benesses tidas como relevantes aos olhos de toda a gente e – eis a ironia das coisas –

tudo se desfaz como neve derretida ao sol. Como se diz nos dois primeiros versos, há a luta, renhida, crê-se, e, a seguir, a conquista para, enfim, ver-se só e desprovido de tudo. O espaço onde tudo se dá – uma ilha perdida em certa latitude oceânica –, converte-se, de cenário de feitos viris e honrarias militares, numa zona de exílio cujo horizonte acha-se dominado pelo mesmo tom monocromático verdeal que só faz aumentar a solidão e a frustração do sujeito lírico. É como se ele tivesse sido esquecido – de propósito ou não, não o sabemos – pelos tripulantes outros das naus que os levaram até a ilha e, uma vez tendo se apropriado das riquezas lá disponíveis – tomadas de assalto em redutos para além da muralha de proteção da fortificação –, partiram sem olhar para trás e sem sequer se lembrarem de sua existência. Eilas desfeitas: riquezas, glórias, aspirações, sonhos, prazeres, etc. De espaço de realização de sonhos e aspirações, a ilha torna-se prisão sem muros e local de aprisionamento. Esta irônica situação estende-se ao longo das três primeiras estrofes. Já na última, vem, mais uma vez, a irônica celebração da morte: os mortos são, de fato, os únicos felizes. A insensibilidade que agora lhes domina a condição é vista como, aparentemente, a maior das bem-aventuranças possíveis. Como morreram durante a refrega, partiram ainda dominados pelo ardor da conquista e livres desta frustração amarga que ora domina o eu poético. Agora limitam-se a sonhar no sono perpétuo, como que vitimados por um delírio eterno que os priva disto que, talvez, seja uma das mais dolorosas decepções na condição humana: a frustração sombria e acrimoniosa oriunda de tanto lutar e sofrer por um objetivo e, ao vê-lo, enfim, realizado, perceber que seu sentido se esvai, se dilui como cinzas atiradas ao vento. O estado de morte, aqui, não se identifica com aquela radical quietude, aquela absoluta serenidade com que o poema anteriormente analisado a associa. De olhos e bocas escancaradas, os mortos “sonham”: quando da chegada da noite, suas íris vazias, inertes, refletem os astros longínquos do firmamento. Parecem ser, doravante, presas de um delírio sem fim. No que concerne à experiência da perda aqui analisada, tudo gira em torno de um “tesouro”, cuja natureza real permanece obscuramente não-nomeada durante todo poema. Metaforicamente, o seu caráter associa-se, em brilho de jóias e metais preciosos, à luminosidade da lua e das estrelas. O sujeito lírico efetivamente possuiu o bem perdido, pois a referência à conquista é explícita já no primeiro verso. Muito embora ignoremos, como já afirmáramos anteriormente, o caráter exato do tesouro perdido, ainda que por instantes, ele o possuiu.

Do ponto de vista simbólico, houve uma renhida luta pela conquista de realidades que, em si mesmas, carecem de consistência. A posse total, irrestrita pela qual o sujeito lírico tanto anseia revela-se, ao final, ilusória. Com tais realidades é impossível um contato verdadeiro, uma fusão que dissolva, pela eternidade à fora, quaisquer distâncias. Assim, não se perderia,

de fato, bens verdadeiros, porém, antes, a consistência, a durabilidade das formas pelas quais o sujeito lírico atirou-se à refrega. Ainda assim, percebe-se, explicitamente, que a experiência de perda à qual o poema remete encerra-se no plano da perda nostálgica, haja visto que tais formas foram momentaneamente possuídas, muito embora tal posse não deva durar para além de efêmeros instantes. Esther de Lemos fala de uma “megalomania” na poética de Pessanha. E, de fato, acreditamos também percebê-la. O seu desejo não pode ser realmente satisfeito com a natureza costumeira das coisas deste mundo. Seu anseio é pela completude a ser conquistada através da fusão sem limites ontológicos ou temporais com o mundo no qual tem a sua existência. Ele espera abarcar, afinal, a comunhão estática com a totalidade, desejo, em si mesmo, impossível de caber na pequena curvatura de seus magérrimos braços humanos. Então fica-se no dilema: se não posso possuir tudo, nada acaba, afinal, por interessar-me. Eis que, por fim, resta-lhe coisa alguma. Apenas entoa seu lamento sem direção e sem propósito. Aqui tocamos, com esta remissão acerca da dissolução do ser ou de sua ampliação até perder-se no universo, a discussão que se há de desenvolver no próximo capítulo.

### Cap. III – Para além de tudo, o vazio: a experiência de transcendência na poesia de Camilo Pessanha.

Chegamos, por fim, ao último estágio desta empresa. Aqui, pois, cabe-nos alcançar os limites finais da poética de Camilo Pessanha e, com eles, tocar as fronteiras extremas de até onde pode chegar o pensamento humano e sua necessária expressão simbólica comunicacional, a linguagem. Do ponto de vista metodológico, perseveraremos na mesma senda já até aqui trilhada: trata-se de selecionarmos os poemas representativos e rasgar-lhes as entranhas em busca do sentido que acreditamos encerrarem. Vamos até onde o pensamento, que se faz dualista para existir enquanto tal, nos permita. Uma maior atenção foi dispensada aqui à natureza “simbólica” da escrita: procuramos recorrer aos significados mais ou menos soterrados sob os elementos presentes nos textos, tentando desencavar um plano mais profundo de leitura, plano este encoberto pela utilização de metáforas, imagens arquetípicas e alusões a princípios, por natureza, – podemos chegar a defender – universais. Avancemos, portanto, sem mais delongas.

Com vistas a melhor solidificar a ponte entre os dois capítulos, retomaremos brevemente a discussão já delineada no primeiro momento e que interliga as possibilidades interpretativas entre a noção trabalhada de melancolia e o estágio de transcendência a que pode conduzir, uma vez alcance seus limites mais extremos na alma humana. Conforme aqui especificamos, a melancolia é uma manifestação subjetiva, em termos de conteúdos afetivos, que denuncia uma ocorrência intensíssima de perda. Tal perda, todavia, alude a um objeto indefinível: não se pode, de fato, rastrear a sua origem, por mais que se investigue e reflita. Tudo, em se tratando da melancolia, é vago e incerto, salvo a vivência interior da dor da perda, a qual busca, sempre, símbolos para ancorar-se e tornar-se, num patamar precário e quase insignificante, passível de atribuição de sentido. Tal sentido, julgamos acertado pressupor, firma-se, sempre, numa projeção temporal: o sofrimento melancólico subverte o contexto presente e atira-se rumo a um “passado”, de fato, indecifrável. É somente lá que os anseios melancólicos acham um terreno fecundo para enraizarem-se e fazerem-se inteligíveis ao sujeito que os experimenta. Tal dor apresenta-se, note-se bem, em níveis crescentes de intensidade e amplitude. Numa esfera elementar, expressa-se enquanto necessidade de solidão, de contato com ícones de outros contextos históricos e/ou geográficos. Nos níveis mais profundos, este diminuto regato avoluma-se gigantescamente e cria-se em seu centro um verdadeiro Maelström de forças anímicas que dá a impressão de que vai tragar a consciência e fazê-la naufragar miseravelmente e partir-se em mil pedaços. As estruturas que garantem a

costumeira articulação da personalidade submergem irremediavelmente nestas águas escuras e ragem e soçobram e precipitam-se num contínuo estático cuja natureza a linguagem humana pode representar pobremente – conforme já apontamos no primeiro capítulo – por meio de paradoxos, metáforas, analogias e alusões indiretas. Julgamos que tudo se passe, dentro da perspectiva ora adotada, à semelhança do que ocorre em certos grupos de caráter místico, existentes desde os tempos que antecederam o surgimento das civilizações conhecidas. Entre tais povos, o caminho mais freqüente para estes radicais estados alterados da consciência, que aqui denominamos de estados de transcendência, estava numa ascese ritualística extrema, que punia o corpo com sofrimentos tão agudos que, normalmente, culminavam com a perda momentânea da consciência, ou, em casos mais severos, com a morte. Tais rituais – dos quais podemos citar como exemplo o *O-Kee-Pa*, praticado pela tribo norte-americana dos Mandans, conforme registrado pelas telas de George Catlin nos idos de 1831 – baseavam-se no princípio da dor física e da privação dos sentidos como elemento fundador de um percurso iniciático que obrigava o jovem guerreiro a alcançar os pontos extremos da sanidade. Sobre-excitado ao máximo, o sistema nervoso rompia as fronteiras convencionais da personalidade e alçava a percepção a esferas mais que humanas. Analogamente, a melancolia, como aqui a caracterizamos, pode, comprometendo o processar corriqueiro da psiquê humana, projetar a mente na esfera de vivências aqui discutidas. Em Pessanha, conforme observaremos posteriormente, este estado extremo associa-se à idéia de morte, morte senão da personalidade, ao menos de “níveis” ou “planos” da psiquê. Tais esferas direcionam a experiência rumo a uma problemática ontológica, uma vez que situa a questão no plano das categorias do ser e do não-ser. E aqui está um ponto de extrema importância para o desenvolvimento da abordagem geral própria desta terceira parte de nossa dissertação.

Ao tratarmos da transcendência enquanto uma categoria operativa de análise, estamos situando a reflexão num plano explicitamente ontológico: de acordo com a perspectiva que aqui adotamos, qualquer experiência fenomenológica acerca dos binômios **vida e morte**, **existência e finitude**, **ser e nada**, situa a análise, necessariamente, num plano de transcendência, pois, tais categorias, conduzidas às suas esferas extremas interpretativas, implicam “ir além” dos limites do ser, na ruptura das fronteiras originárias dos entes rumo a dimensões inusitadas. Assim, ainda que não possamos encontrar, necessariamente, num poema, a transcendência em seu caráter explícito, conforme logo estamos a caracterizá-la, tal poema será trazido ao âmbito de análise por vincular-se – necessariamente e de modo direto – a esta esfera temática. Eis a razão porque, tão detalhadamente, como estratégia metodológica,

escavamos os símbolos dominantes presentes no texto: sob seu caráter aparentemente ingênuo, esconde-se, invariavelmente, uma remissão direta ou indireta a esta problemática ontológica: sua esfera de significados sempre alude aos pares antagônicos que mencionamos há pouco. Por detrás de cada “inocente” símbolo analisado, portanto, encerra-se, no presente contexto, uma característica que alicerça mais seguramente a discussão. Particularmente no último poema, foi palmilhando a estrutura simbólica que interliga as diferentes dimensões do texto que desenterramos os dados de que nos valem para propormos as leituras que se seguirão. Além disso, deve-se notar ainda que, em Pessanha, o grande motor que lhe permite especular vivências no plano da transcendência será o “pessimismo”. Assim como acontece no misticismo indiano, conforme analisaremos mais adiante, é sempre uma cosmovisão sombria – por vezes lúgubre – da realidade que impulsionará os anseios de superação dos limites da existência e do próprio eu. O ponto de partida para tais tentativas será, via de regra, uma total insatisfação ou frustração perante a vida e os homens – insatisfação agigantadamente multiplicada por uma hipersensibilidade neurastênica. Assim, ao estudarmos o modo como os sujeitos poéticos reagem a este pessimismo – bem como as tentativas que realizam para escaparem às suas causas, superando os estímulos dolorosíssimos que conformam esta *weltanschauung* – estaremos tratando, diretamente, do terreno fértil a partir do qual as sementes das experiências transpessoais germinam e florescem.

Note-se bem que não é nossa intenção, especificamente, traçar, com precisão, este processo na subjetividade de Camilo Pessanha, ou mesmo sugerir que tais estados anímicos nele existiram de fato. Antes, preocupamo-nos em apreender e interpretar os sinais espalhados em sua poética que denunciam, no percurso dos seus sujeitos líricos, uma confiável remissão a elementos, a categorias, a conteúdos senão explicitamente pertencentes às duas experiências aqui abordadas, ao menos, a elas diretamente associados.

Antes de retomarmos o nosso percurso analítico, devemos melhor estabelecer o que queremos dizer quando fazemos uso do termo “transcendência”, uma vez que, no primeiro capítulo, somente a caracterizamos de modo negativo, isto é, a partir de uma negação feita no plano cognitivo: mostramos a transcendência enquanto subversão radical do *modus operandi* costumeiro por meio do qual se organiza o pensamento humano. Tudo acontece mediante aquilo que chamamos de paradoxo; um paradoxo que produz a subversão lógica das estruturas da razão e abre a percepção para um entendimento intuitivo do real. Tentemos, agora, descrever outras facetas do fenômeno, em busca de uma fenomenologia psíquica dos estados de transcendência.

De forma geral, podemos afirmar que as vivências que implicam estados de

transcendência – denominados pelas vertentes contemporâneas da psicologia de vivências transpessoais, conforme discutimos no primeiro capítulo – baseiam-se numa dilatação do senso de identidade do sujeito, passando a englobar outras realidades que não, meramente, os seus limites corporais. Além disso, as fronteiras espaciais e temporais da percepção mediadas pelos órgãos dos sentidos são superadas. No universo de todas estas vivências, contudo, existe uma variante que corresponde precisamente ao que aqui denominamos de transcendência em seu aspecto mais extremo: trata-se daquilo chamado por alguns estudiosos do tema de vácuo supracósmico, ou, por outros, de vazio primordial, uma espécie de nada que contém, em si, todas as manifestações em estado germinal e apresenta, por outro lado, uma nítida consciência de si próprio. Segundo John White (s/d), os estados místicos apresentam três características fundamentais: primeiramente, conforme analisamos no primeiro capítulo, acha-se para além das possibilidades de apreensão e remissão por meio de palavras; em segundo lugar, apresenta uma carga emocional em grau elevadíssimo; por fim, estabelece um nível totalmente unificador dos conteúdos da subjetividade, dissolvendo as fronteiras entre pensamento, sentimento, intuição e instinto. O arrebatamento proporcionado por este estado conduz à superação dos limites da personalidade, estabelecendo aquele estágio por vezes chamado de transpersonalização. Sobre a fenomenologia psíquica, deve-se notar que, como se encontra para além dos limites do tempo e do espaço, a consciência acha-se incapaz de experimentar ansiedade ou outras formas de restrições psíquicas.

Um outro aspecto, desta vez mencionado por Aldous Huxley (s/d), e muito afim do que vive o sujeito lírico de Pessanha em um dos poemas que selecionamos para estudo, diz respeito ao contato do visionário com uma luz absorvente. A isto “poderíamos chamar de luz indiferenciada, uma experiência apenas da luz, como se todas as coisas estivessem inundadas de luz.” (HUXLEY, s/d, p. 56). A seguir a este mergulho na luz, sobrevém uma espécie de contentamento indescritível, de êxtase que proporciona um gozo para além das mais ambiciosas descrições. *Pari passu*, sobrevém um senso agudo de alegria, segurança, triunfo e/ou salvação. Em outras palavras, é uma percepção muito clara de uma espécie de ordem que se estabelece no universo e que se afigura capaz de proporcionar a libertação dos esquemas mesquinhos e vulgares de interpretação do mundo e da condição humana. A seguir, ou mesmo simultaneamente, às experiências emocionais ou sensoriais, complementa Richard Bucke, dá-se uma espécie de iluminação do intelecto; iluminação esta que concede ao visionário uma compreensão abrangente e integrada da razão de ser da vida e do sentido do universo, muitas vezes por intermédio de imagens arquetípicas ou simbólicas. Alguns autores, na esteira de William James, denominam esta situação de “qualidade noética”, constituindo-se em

vislumbres das profundezas da verdade extrema e insondável através do intelecto discursivo. Tais vislumbres acham-se imbuídos de um senso extraordinário de autoridade, sendo capazes de comunicar à percepção uma nova configuração e um novo significado das coisas, significado este, amiúde, completamente ignorado anteriormente. Em decorrência disto, torna-se, de todo, desnecessário buscar confirmação ou respaldo de seus conteúdos em outras fontes: a experiência basta-se a si mesma, carregando consigo um curioso senso de “autoridade”. Por necessidade, quanto mais ampla é a compreensão obtida, quanto mais totalizante se apresenta, para mais longe costuma projetar a atenção do indivíduo dos interesses pessoais e mesquinhos. A cognição, então, mostra-se muito mais passiva e receptiva que nos estados comuns, apresentando um poder de apreensão infinitamente superior. De fato, por vezes, o visionário tem a sensação de que a sua própria vontade está adormecida, sendo sujeitado por uma força que lhe é imensamente superior.

É interessante notar aqui que, em muitos casos, quando a vazão de energia anímica dá-se de modo mais intenso do que a psiquê humana é capaz de suportar – possivelmente, pelo fato de a consciência onde se verifica tal fenômeno, ainda apresentar-se um tanto imatura a ponto de resistir a tamanha carga – ocorre a perda momentânea dos sentidos. Tudo se passa à semelhança de um aparelho dotado de fusível: se a tensão elétrica mostrar-se acima da capacidade do equipamento, o fusível se queima e a integridade da máquina é poupada, evitando-se uma queima total. Assim, a perda da consciência é um recurso fisiológico que evita danos mais severos ao longo do processo de descoberta da transcendência. Contudo, em muitas outras situações, dado o contexto orgânico e espiritual do indivíduo em que estes fenômenos se dão, ao invés de uma legítima experiência mística, ocorre uma das várias manifestações da esquizofrenia clássica, o que compromete o grande índice ilustrativo da “qualidade” da experiência, ou seja, a lucidez permanente do indivíduo. Ainda demoremo-nos em um ponto: muitas vezes, este processo assemelha-se a uma experiência simbólica de morte: esta projeção, este impulso rumo a uma nova perspectiva de mundo, costuma implicar uma morte para o eu ordinário e para o mundo ordinário, à qual se segue uma espécie de renascimento: o senso de identidade restabelece-se num novo plano, numa nova dimensão. Certos relatos indicam que este processo de morte assemelha-se a um processo de dissolver-se lentamente, um processo de dissolução que percorre os seguintes níveis: primeiramente, desagrega-se a estrutura emocional do ser; a seguir, a dimensão físico/sensorial; por fim, o plano intelectual/cognitivo. Após este processo, muitos visionários descrevem a sensação de morte por meio da analogia de encontrar-se em “um buraco profundo e completamente escuro, no qual nada havia” (HOUSTON, *apud* WHITE, s/d, p. 256). Não obstante, a morte

ainda é apreendida como algo intensamente aguardado, trazendo, em si mesma, um senso de maravilha, respeito e admiração. Por vezes, a experiência é tão intensa que o visionário sente seu próprio corpo decompor-se, não numa noção clara de finitude, porém, antes, num fluxo interminável do vir-a-ser, no qual inexistente distinção efetiva entre sujeito e objeto, entre princípio e fim. Acontece, então, uma espécie de desorientação característica no tempo e no espaço, ou, mesmo, uma falta de consciência de tempo e espaço. Positivamente, é uma experiência que proporciona um senso agudo de universalidade e de eternidade.

Levando-se em consideração tudo o que aqui foi dito, devemos admitir que, por princípio, deve-se pressupor uma espécie de gradação, de nivelação do processo de transcendência, a partir do nível em que estas características se apresentam à psiquê. Assim, quanto mais intenso é o processo de desidentificação do eu pessoal, mais elevado é o estatuto hierárquico da vivência, independentemente da estrutura simbólica que lhe proporcione sentido. Quanto mais ampla e integral é a visão geral do sentido da existência de todas as coisas e das formas por meio das quais tais coisas relacionam-se umas com as outras no mundo, mais elevada é a percepção meta-racional do indivíduo.

Reiniciaremos nossa empresa pelo mesmo texto que começáramos o capítulo anterior, a estrofe inicial, que abre a *Clepsydra*:

Eu vi a luz em um paiz perdido.  
A minha alma é languida e inerme.  
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!  
No chão sumir-se, como faz um verme...  
(*Clepsydra*, 1994, p. 81).

Se no tópico anterior nos debruçamos sobre os dois versos iniciais, aqui enfocaremos os dois últimos. Ambos resumem um desejo intenso do eu lírico, desejo este dividido em duas etapas. Inicialmente, seu anseio é poder deslizar sem emitir qualquer forma de ruído. Deslizar, neste contexto, significa, claramente, qualquer espécie de deslocamento espacial. De fato, espaço e tempo parecem reunir-se aqui para representarem o fluxo que envolve o sujeito poético e o faz avançar pela vida a fora. Assim, seu anseio é, afinal, fluir pelas variadas circunstâncias da existência sem que venha a provocar algum tipo de som. Claramente, seu anelo é poder passar pela vida num mais absoluto silêncio: isto é, sem que, com seu movimento pessoal, venha a despertar a atenção de qualquer coisa que possa estar ao longo da sua trajetória. Há, pois, no mundo à sua volta, uma espécie de ordem, ou de arranjo reinante de coisas que, parece-nos, se acha, em alguma medida, alheia à passagem do eu poético. Tal alheamento circunstancial, todavia, é instável e ameaça severamente perder-se a qualquer

momento; uma vez perdido, pois, haveriam as circunstâncias perturbadas de, necessariamente, voltarem-se rudemente contra este ente sacrílego – ente que ousou, com a sua presença, destruir uma conjuntura de coisas que se assentava sobre um equilíbrio essencial. Daí o temor do eu lírico – temor, este, decorrente de reações dolorosas, seguramente oriundas de experiências prévias – e a necessidade de deslocar-se incógnito. É, pois, a função do “deslizar sem ruído”; já que, uma vez permitindo-se gerar algum som, faria com que a atenção do mundo circum-adjacente para ele se voltasse. Mas as coisas não param por aí: ele haverá de deslizar silenciosamente até que possa vir a desaparecer completamente. Este é o seu interesse final: e, para tanto, espera poder desaparecer do mundo mergulhando solo a dentro. Certamente, a palavra “solo”, neste contexto, vem a significar o limite entre o mundo dos acontecimentos, dominado pelos padrões espaço-temporais que conhecemos e uma outra realidade, simbolicamente alijada de qualquer movimento possível. Lá, terra a dentro, homens, coisas, idéias, deixam de existir: em seu lugar surge uma realidade indiferenciada que anula, até mesmo, a passagem do tempo. Desta maneira, sem tempo e espaço, sem luz e som, anula-se, mesmo, a consciência mais rudimentar, restando ao eu um retorno vegetativo ao nada absoluto. A metáfora utilizada pelo poeta é a de um “verme”. Como afirmam Chevalier e Gheerbrant (1999), entre outros significados, o verme pode ser visto como um símbolo para a dissolução ou decomposição. Aqui, parece ser, claramente, este o sentido que a imagem deste ser um tanto amorfo incorpora. Sua faculdade é, pois, adentrar o solo sem deixar vestígios, como se por ele fosse tragado e perder-se para todo o sempre. Assim, temos aqui o primeiro sinal inequívoco de que existe no imaginário do poeta um anseio flagrante por um estado de quietude, de silêncio radical, de inércia tirânica que faça todo o universo sumir-se, que afogue a realidade e todas as coisas e faça extinguir-se para sempre o ciclo interminável de criação e perecimento que envolve a natureza do mundo em que vivemos. Assim, discordamos da leitura de Gilda Santos quando afirma, referindo-se a esta estrofe, que

o penúltimo verso provoca imediato estranhamento: 'deslizar sem ruído' conota ausência de vida, já prenunciada em 'lânguida e inerte', e agora alargada no potencial 'vérmico' do homem, do desaparecer sem deixar traço, que tanto pode conotar o mais absoluto desejo de evasão como o mergulhar na procura das origens – 'porque és pó e em pó te hás de tornar'. (Gênesis, 3, 19) (SANTOS, LEAL, 2007, p. 28)

A nosso ver, inexistente ambigüidade alguma. Não há qualquer procura mítica visível nestes versos por uma “origem” do ser. Não enxergamos quaisquer traços que remetam a uma

procura desta ordem. Antes, conforme o nosso estudo haverá de demonstrar, paira apenas o típico anseio do poeta pela não-existência, pela dissolução radical do ser e da consciência – pelo nada, enfim. Retomando este aspecto da poética camiliana – aspecto este já mencionado no segundo capítulo – desenvolve-lo-emos no decorrer desta análise. Avancemos, portanto.

Eis nossa próxima parada:

Porque o melhor, enfim,  
 É não ouvir nem ver...  
 Passarem sobre mim  
 E nada me doer!

– Sorrindo interiormente,  
 Co'as pálpebras cerradas,  
 Às águas da torrente  
 Já tão longe passadas. –

Rixas, tumultos, lutas,  
 Não me fazerem dano...  
 Alheio às vãs labutas,  
 Às estações do ano.

Passar o estio, o outono,  
 A poda, a cava, e a redra,  
 E eu dormindo um sono  
 Debaixo duma pedra.

Melhor até se o acaso  
 O leito me reserva  
 No prado extenso e raso  
 Apenas sob a erva

Que Abril copioso ensope...  
 E, esvelto, a intervalos  
 Fustigue-me o galope  
 De bandos de cavalos.

Ou no serrano mato,  
 A brigas tão propício,  
 Onde o viver ingrato  
 Dispõe ao sacrifício

Das vidas, mortes duras  
 Ruam pelas quebradas,  
 Com choques de armaduras  
 E tinidos de espadas...

Ou sob o piso, até,  
 Infame e vil da rua,  
 Onde a torva ralé  
 Irrompe, tumultua,

Se estorce, vocifera,

Selvagem nos conflitos,  
Com ímpetos de fera  
Nos olhos, saltos, gritos...

Roubos, assassinatos!  
Horas jamais tranqüilas,  
Em brutos pugilatos  
Fraturam-se as maxilas...

E eu sob a terra firme,  
Compacta, recalçada,  
Muito quietinho. A rir-me  
De não me doer nada.  
(Clepsydra, 1994, p. 139 - 141).

Eis todo um poema dedicado à problemática que discutimos neste capítulo. Já no primeiro verso temos uma espécie de conclusão tornada axioma: para o eu poético, a melhor coisa que se há a fazer é destruir a capacidade de percepção do mundo, fazendo a sensibilidade anestesiá-lo como sob o efeito de uma potente substância. Nada ver, nada ouvir, nada sentir; e, assim, temos banido o sofrimento do plano das experiências humanas. Mas não só: até mesmo o ato físico de ser pisado, de ter pés a transitar por sobre o seu corpo – ainda que entre ambos estejam os famosos sete palmos de terra – não se mostra capaz de acarretar-lhe sofrimento. Note-se como o sinal de exclamação sugere enfático regozijo: a ausência completa de sensibilidade acaba, paradoxalmente, constituindo-se em fonte expressa de prazer. Aqui, pois, em contraposição ao ponto em que ficamos nos versos anteriormente estudados, a situação evolui de uma elementar anulação total da sensibilidade para um pleno contentamento interior, um gozo contínuo de caráter negativo, pois origina-se de uma falta – da completa ausência de tormentos –, antes que de um ganho positivo em termos da economia dos afetos. A morte física, parece-nos, ao contrário de destruir de todo a percepção, apenas desligou a sensibilidade do mundo externo, obrigando-a a circunscrever-se numa esfera unicamente interior, onde, então, o eu lírico pode desfrutar de uma viva satisfação pessoal. Assim, vem a morte a inaugurar um estado de explícita bem-aventurança interior. Liberto das contínuas e dolorosas agressões protagonizadas pelos estímulos oriundos da realidade externa, o eu poético regozija-se por ver-se então livre, em sua totalidade, de qualquer desconforto. Simbolicamente, acerca disto, ele nos quer dizer: “as águas da torrente, o ciclo de vicissitudes, a espiral interminável de opressão e angústia já se foram, há muito deixaram de causar-me amarguras e preocupações: ora, nada me perturba”. Note-se que há um cuidado especial por parte do sujeito lírico em apontar aquilo que fazia parte do mundo que conhecera e que, agora, não pode mais destruir-lhe o estado de contentamento interno. Inicialmente, ele

se refere a conflitos e desordens de espécies variadas, como que deixando claro ao ouvinte do seu discurso sua insatisfação com a destruição mais que freqüente da ordem e da harmonia entre os seres humanos. É como se isto lhe afetasse profundamente, enublado, de modo incorrigível, a satisfação que o estar vivo poderia lhe comunicar. Mas, não apenas isto. Seu olhar é aquele de um fidalgo que se sente incapaz de suportar a presença do iracundo e terrível povilú, que, agora, num novo tempo – desordenado e insano –, permite-se habitar e demorar-se junto ao sobranceiro, altivo e severo aristocrata de espírito assaz refinado. O seu agir assemelha-se, antes, àquele de bestas furiosas, prontas a destruírem-se umas às outras pelos mais torpes motivos. Tal conduta, que domina todos os espaços públicos do ambiente urbano – espaço, por excelência, onde a plebe animalizada sente-se à vontade para desfilar seu cortejo interminável de abjeções e rudezas – induz o eu poético a uma fuga sem fim, a evadir-se continuamente de espaços onde sua sensibilidade superior veja-se ameaçada por agressões físicas indiretas, como gritos e gestos, ou diretas, a exemplo de murros, assaltos e homicídios. Mas, não somente. Igualmente, o modo de vida tradicional da aristocracia legítima lhe desgosta na mesma intensa medida. Seu estado de elevação pessoal não passa pelo plano do concreto: é, antes de tudo, fruto de uma sensibilidade exacerbada, de um refinamento neurastênico, bem ao gosto da mentalidade *fin-de-siècle* e que o faz assemelhar-se, bem de perto, ao conde des Esseintes, citado no nosso primeiro capítulo. Assim, os intermináveis combates feudais, as guerras frequentíssimas que fomentavam o próprio *modus operandi* daquela época em que a fidalguia terreal impunha a sua índole e poder, desagradam ao homem todo sensibilidade, que se revela, em absoluto, incapaz de assimilar e lidar com as agruras de uma vida pautada pelos valores do militarismo. É, portanto, a “ação” que lhe desagrada. Seu anseio existencial é todo passividade e refinamento. Não há, em verdade, espaço para ele neste mundo de movimento e conflito, de afirmação da vida em sua dinâmica própria e de modificação do ser como origem e destino de tudo quanto acontece.

Assim, é pela morte, pela finitude enquanto negação da “ação”, que o eu lírico anela, não importando as circunstâncias em que tal mergulho na inércia e na insensibilidade aconteça: num prado, logo ali, sob a singela vegetação; no declive de um terreno, tão propício aos embates guerreiros; ou – chega ele, em seu desejo atroz, a tal ponto – sob o piso, “infame e vil” da rua. Para qualquer que seja a agressão que lhe possa destruir o estado de bem-estar interior, para qualquer que seja a ameaça de desconforto ou simples constrição, eis o escudo invulnerável, eis o limite intransponível, para além do qual ficam todos os males: a terra “firme”, “compacta”, “recalcada”. Lá, e somente lá, a quietude interminável reina; o silêncio imperturbável, a escuridão sem brechas, a inércia que não conhece adversários, eis os

senhores desta zona. Mas, não é de fato assim. Vemos uma idealização radical da morte que a situa apenas como a condição oposta aos conflitos e tormentos da vida. Sobre os horrores da decomposição, sobre a apavorante claustrofobia do sepultamento, nada é dito. Observe-se que a condição de ser sepultado ainda com a sensibilidade plenamente desperta, em nada incomoda o sujeito poético. De fato, a sensação de bem-aventurança por estar livre dos infortúnios acarretados pela sua condição de vivo é tamanha que, para ele, inexistem malefícios a arranharem, a macularem a simples perfeição da quietude sepulcral. Assim, até mesmo a rir-se diante da sensação de nenhuma dor experimentar, permite-se tal sujeito, fazendo-nos crer que a condição mortuária descortina-lhe a mais perfeita e beatífica das condições. Ao contrário de conceber o estado de sepultado com horror e repulsa, este afigura-se-lhe condição *sine qua non* para a maior das satisfações. Um estado de grande desidentificação com o invólucro corporal, permite-lhe ao espírito contemplar na memória, somente, os horrores da vida deixada para trás e nunca fazer-se notar o quão desagradável é a própria condição de cadáver inumado. Ao idealizar tal situação, o eu lírico apenas tem em mente celebrar consigo próprio, em sua radical solidão, regozijando-se por ver-se livre, finalmente e para todo o sempre, das pequenas e grandes misérias intrínsecas à condição humana. Portanto, é somente a partir desta absoluta desidentificação com o corpo, que o sujeito poético pode, de fato, louvar as benesses que tal condição lhe propicia. Deste modo, em nada lhe desassossega a putrefação atroz da matéria corporal, ou, mesmo, a ininterrupta ação dos animálculos que se locupletam em devorar-lhe as carnes. Todavia, não são apenas os males corporais que o afligiriam após baixar à sepultura que o eu poético parece ignorar tão completamente: também, os tormentos do espírito parecem, em nada, molestá-lo. O tédio interminável de um tempo que vem de lugar algum e se desloca para parte nenhuma: tempo apenas mensurável pela quantidade de matéria liquefaciente e pútrida que se lhe despreza da ossada, ou pelo ir e vir das pequeninas multidões famélicas e rastejantes; o cerco intransponível da memória, mundo ao qual se acha agora condenado pela quase absoluta ausência de experiências exteriores que possam suprir o imaginário com novas matérias-primas para devaneios, reflexões e questionamentos. Assim, para o sujeito lírico, a morte possui caráter apenas “negativo”<sup>1</sup>: seu valor essencialmente benfazejo apresenta-se na ausência de estímulos dolorosos entendidos como inerentes à condição dos vivos. Por si mesma, a condição fúnebre não possui natureza efetiva. Antes, mostra-se toda satisfação e beatitude por ser vista apenas como região livre dos males próprios à existência dos homens.

---

1 Utilizamos o termo, aqui, não no sentido de algo “ruim” ou “desagradável”, mas no de “negação”, ou seja, de capacidade de “negar”, de “anular” um outro elemento.

É interessante notar como a perspectiva apresentada por Camilo Pessanha, neste texto, opõe-se ao que concebera Edgar Allan Poe no conto “The premature burial”. Após fazer notar como o fato de ser enterrado vivo constituir-se-ia, em si mesmo, para além de qualquer dúvida, o pior dos infortúnios passíveis de serem sofridos por um ser humano<sup>2</sup>, o grande contista norte-americano dedica-se a mostrar como os limites que dividem a vida e a morte dos organismos humanos são por demais tênues. Para ilustrar esta situação, vários casos são relatados que atestam o fato irrevocável de que, muitas vezes, pessoas julgadas falecidas, devido a alguma disfunção biológica, apenas encontram-se num estado de animação suspensa, sendo enterradas prematuramente. Tudo isto, não obstante, serve apenas de intróito para que o narrador destas páginas apresente a sua própria experiência pessoal sobre o assunto. Ei-lo acometido por estranha catalepsia, que o faz cair inerte, privado dos sentidos, com o coração pulsando num ritmo muitíssimo fraco, apresentando alguns mínimos indícios de calor corporal e um “tórvido, desigual e vacilante movimento dos pulmões”. A única diferença que pode restar entre tal estado e aquele da morte biológica efetiva é a inexistência dos sinais característicos que costumam acompanhar a corrupção dos organismos. Não sendo isto, bem como o alerta de parentes e amigos que soubessem das peculiaridades de afecção tão insólita, muitos pacientes, ainda vivos, bem poderiam já estar, para todo o sempre, presos em uma agonizante e indevassável câmara mortuária. Para a sorte dos que padecem desta perigosa patologia, a doença costuma manifestar-se, afirma Poe, de forma gradual. Seu avanço mostra-se crescente até o ponto em que as crises passam a durar semanas, sem que o indivíduo tenha a menor consciência de coisa alguma que ocorra à sua volta. No caso do narrador de Poe, este estado induziu-lhe uma fixação mórbida e obsessiva pela idéia de morte, bem como uma verdadeira fobia diante da possibilidade de ser enterrado vivo. A insônia asfixiante passou a ser sua companheira pelas longas jornadas noite a dentro, e o sono, que costumava sobrevir somente com a aurora, era sempre povoado pelos mais sombrios e pavorosos espectros. Seu incomensurável temor de, ao despertar, descobrir-se habitando um sepulcro, impedia-lhe de extrair do sono qualquer bem-estar e renovação orgânica. O narrador passou a não mais afastar-se de casa, temendo obstinadamente cair em transe longe daqueles que o conheciam e

---

<sup>2</sup> Eis o trecho em que Poe descreve, com o seu costumeiro talento único de narrador, as agruras da inumação prematura: “The unendurable oppression of the lungs- the stifling fumes from the damp earth—the clinging to the death garments—the rigid embrace of the narrow house—the blackness of the absolute Night—the silence like a sea that overwhelms—the unseen but palpable presence of the Conqueror Worm—these things, with the thoughts of the air and grass above, with memory of dear friends who would fly to save us if but informed of our fate, and with consciousness that of this fate they can never be informed—that our hopeless portion is that of the really dead—these considerations, I say, carry into the heart, which still palpitates, a degree of appalling and intolerable horror from which the most daring imagination must recoil. We know of nothing so agonizing upon Earth- we can dream of nothing half so hideous in the realms of the nethermost Hell.” (POE, 2002. p. 221.)

que poderiam sustar o tão temido enterro prematuro. Mas a sua obsessão levou-o a tamanho receio que nem nos mais íntimos e queridos amigos e parentes ele confiava, temendo que eles se precipitassem em julgá-lo morto, ou, a fim de livrarem-se do fardo que ele lhes acarretava, resolvessem livrar-se da situação de uma vez por todas. E, diante desta apreensão, nem as mais solenes promessas destas pessoas bastavam para lhe trazer alguma paz de espírito. Suas inquietações levaram-no a formular um conjunto de artifícios que deveriam impedir o aprisionamento precipitado numa câmara fúnebre. A cripta da família foi remodelada de forma a poder ser aberta pelo lado de dentro, bastando, para tanto, leve pressão sobre uma alavanca posta ao alcance do caixão; havia canais que permitiam a necessária entrada de ar e luz na zona sepulcral, assim como, também, compartimentos especiais para alimento e água, igualmente ao alcance do caixão que lhe seria destinado; este caixão seria dotado de revestimento para assegurar a preservação de calor e confortavelmente almofadado; além disso, era dotado de molas que, graças ao mais leve movimento corporal, abririam automaticamente a tampa; por fim, fora colocado um sino no teto da câmara mortuária, ao qual estaria atada uma corda cuja outra extremidade se estenderia até dentro do caixão e ficaria presa à mão do “cadáver”. Mas, para infortúnio do pobre narrador, nenhum destes recursos foi-lhe útil no esforço de subtrair-se às agonias da inumação precipitada.

Certa ocasião, sentiu-se ele despertar deste estado letárgico e, ainda sem motivos concretos para tanto, viu-se presa de horríveis pressentimentos que lhe comunicavam um senso de desespero agonizante. Sem demora, abriu, aterrorizado, as pálpebras e achou-se, prontamente, imerso numa escuridão absoluta. Tal escuridão, ele bem o sabia, não provinha de desordens oculares: era uma circunstância exterior e objetiva. De pronto, veio-lhe o desejo incontrolável de gritar; mas nenhum som saiu-lhe da garganta: o movimento das mandíbulas revelou-lhe que algo as mantinha maniatadas, como é comum ficarem os mortos. Desesperado, em movimentos convulsos, ele atira seus braços – cujos pulsos estavam cruzados sobre o corpo – de um lado para o outro e sente-os a chocarem-se de encontro a uma firme barreira lateral. Acima de si, uma superfície de madeira, distante há não mais que seis polegadas de sua face, obstava-lhe erguer-se. Não lhe sobravam mais dúvidas: ele repousava num féretro. De pronto ocorreu-lhe os recursos que havia desenvolvido para salvar-se numa situação deste tipo. Contudo, a tampa do ataúde não se moveu com a pressão de suas mãos e, tampouco, havia sinais das espumas previamente postas no seu interior; por fim, a corda que devia acionar o sino salvador não podia ser encontrada nas imediações. Para lançá-lo no mais indizível estado de desesperação, veio-lhe de súbito, o odor inconfundível de terra úmida. O somatório destas evidências bastou-lhe para fazer imaginar a natureza da situação que lhe

afligia: ele havia caído em transe em meio a pessoas desconhecidas e – quando e como ele não podia recordar-se – que, precipitadamente, lhe haviam enterrado como um cão sem dono, num esquite comum e sepultado numa profunda (profunda, ordinária, não nomeada) cova. De repente, um urro de desespero, intenso, selvagem, sem limites, originário das regiões mais profundas do seu ser, escapou violentamente de sua garganta. Qual não foi a sua surpresa quando vozes passaram a responder a seu grito. Subitamente, ele foi agarrado e sacudido por mãos que o alcançavam provindas da escuridão. As sacudidelas restauraram-lhe, então, a memória de toda a situação vivida. Acompanhado de um amigo, aventurara-se ele numa excursão pela Virginia, seguindo o curso do Rio James. Aproximando-se a noite, ei-los surpreendidos por intensa tempestade. Como abrigo para a chuva, restou-lhes o interior de uma pequena embarcação, ancorada às margens do rio, carregada com terra especial rica em nutrientes orgânicos e destinada a abastecer jardins. O beliche de madeira existente no interior do barco – de reduzidíssimas dimensões, pregado numa das paredes laterais –, servira-lhes de leito provisório. Na falta de seu costumeiro gorro de dormir, o narrador valera-se de um lenço passado por sobre a cabeça e amarrado sob o queixo. Ao acordar, no meio da noite, deitado no fundo da embarcação, metido nas circunstâncias acima descritas, vivificadas pelos costumeiros e imaginários temores obsidentes, veio-lhe o desespero total. Quanto às mãos salvadoras, pertenciam aos tripulantes da embarcação. Não obstante a dolorosa envergadura e a cruelíssima gravidade da experiência vivida, ei-lo um homem mudado após ela. A agonia extrema provocada pelo vívido terror experimentado, curaram-lhe a mania, sanaram-lhe os estados anímicos mórbidos e converteram-lhe num novo homem. Desde então, nunca mais deixou-se manipular pela idéia fixa de morte ou por receios infundados e obsessivos, levando, a partir de então, vida normal e saudável.

Simbolicamente, pois, a perspectiva do narrador não-nomeado de Edgar Allan Poe acerca da morte revela-se diametralmente antagônica ao que postula o eu poético no texto de Camilo Pessanha. Ainda que levemos em consideração a importantíssima distinção de situações – um enterrado morto, o outro ainda vivo –, haveremos de considerar que, do ponto de vista simbólico, há um profundo abismo a separar ambos os pontos-de-vista. Para o cadáver narrador de Pessanha, conforme já fizemos notar, a morte não possui, por si mesma, qualquer valor essencial: seu caráter provém, antes, de negar qualidades inerentes à vida, todas estas vistas pelo eu poético como nefastas. Já o narrador de Poe apresenta-se incapaz de nela enxergar algo de bom, mostrando-nos como, pela sua perspectiva, ver-se enterrado vivo e continuar a manter algum tipo de consciência de tal condição – independentemente, cremos, de tal condição acompanhar ou não um corpo vivo – seria o maior dos infortúnios. Enquanto,

para Pessanha, deste estado adviria proteção contra as agressões do mundo externo e libertação dos estímulos dolorosos gerados pelas experiências da vida, para o narrador de Poe, toda a experiência ver-se-ia dominada por uma radical sensação de claustrofobia e todos os sintomas a ela correlacionados, a exemplo de sufocamento, extrema opressão íntima, taquicardia e sudorese abundantes, entre outros.

O próprio Edgar Allan Poe possui outro escrito que apresenta, de modo notável, a experiência da morte vivida por um indivíduo que mantém total consciência do processo. No conto sob a forma de diálogo, intitulado “The colloquy of Monos and Una”, o personagem principal narra, minuciosamente, cada estágio do processo de morte corporal, acompanhando tudo que lhe acontece com a mais nítida consciência. Com uma espécie de acurada sensibilidade psíquica ao ambiente à sua volta, Monos acompanha suas próprias exéquias e o baixar de seu ataúde à cova a ele destinado. Sua percepção de mundo – no que nos faz lembrar, em muito, a sensibilidade do sujeito poético de Pessanha – fundamenta-se numa espécie de “intuição letárgica”, a qual lhe permite, não obstante, fazer-se consciente de tudo que se dá à sua volta. Assim, todo o processo que vai do instante do perecimento até quando a última pá de terra lhe cai por cima do esquife, é registrado por esta sensibilidade intuitiva de caráter passivo. A partir de então, contudo, Monos deixa de anotar as reações de sua sensibilidade aos horrores da dissolução orgânica e da solidão cadavérica, preferindo apenas registrar a passagem do tempo a se estender por dias, semanas e meses. Seu senso pessoal de identidade, gradativamente, desconecta-se da forma corporal putredinosa e passa, cada vez mais, a sentir-se apenas consciência desidentificada e absoluta de um tempo e espaço sem limites e variações, uma espécie de *continuum* espaço-temporal no qual inexistem flutuações ou rupturas de qualquer tipo.

Temos, portanto, neste texto, uma experiência similar àquela descrita pelo poema camiliano. Para ambos, o estado de morte não traz quaisquer horrores: há uma espécie de desidentificação profunda com os efeitos da corrupção do corpo e do estado de inércia, solidão e tédio que poderiam acompanhar o fenecimento da vida biológica. Contudo, os juízos do eu lírico de Pessanha alicerçam-se em percepções típicas de uma personalidade ainda claramente humanizada, uma vez que se acha capaz de avaliar qualitativamente as experiências e vicissitudes que acometem os vivos. Já para Monos, conquanto exista uma sensibilidade aguda e abrangente de tudo que lhe ocorre, tais percepções mostram-se livres daquele traço tão humano de julgamento e apreciação a partir de pontos de vista de valoração pessoal centrada em interesses e repulsas personalistas.

Um outro texto que permite um diálogo de pontos-de-vista acerca da condição

simbólica da morte é o bem conhecido romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O finado Brás, na narrativa do percurso palmilhado em sua existência, traz-nos algumas digressões que revelam nuances sobre a forma como ele apreende a sua condição de morto. A primeira destas considerações diz respeito à enorme liberdade de que desfrutam os finados, uma vez que os julgamentos dos homens em nada lhes podem incomodar. Todavia, este senso maior de eternidade que configura a existência *post mortem*, acaba gerando, como consequência negativa, um certo tédio: não é à toa que o defunto narrador dedica-se à elaboração da narrativa: “eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade” (MACHADO DE ASSIS, 1881/2005, p. 118). Seu olhar para o mundo, conquanto, quase sempre, irônico e melancólico (não, aqui, no sentido em que empregamos o termo neste estudo, mas no seu significado vulgar de sutil tristeza), não é carregado do rude pessimismo que enubla a vista de Pessanha. É o olhar, antes, de um analista lúcido para o qual as vicissitudes humanas são objeto de desdém e de sarcasmo. Mais inteligente que sensível, Cubas não é um pessimista símplice como o eu poético de Pessanha: a condição humana não é somente feita de tormentos e aflições, mas toda a sorte de circunstâncias conforma um quadro mais amplo no qual se delineiam um cenário de experiências e atitudes que não merece ser levado realmente a sério. De fato, tanto para o eu de Pessanha quanto para Cubas, a morte é uma situação benéfica, favorável: ambos vêm-se livres de seus maiores fardos: Pessanha, das violências e dos cansaços da vida; Cubas, da hipocrisia, das convenções vazias de sentido e da pequenez dos interesses egoístas.

Assim, muito mais que uma legítima experiência de transcendência do eu, conforme a buscamos aqui, temos, no discurso enunciado neste poema, uma leitura do real intrínseca e meramente centrada na noção de “pessimismo” e que não consegue desenvolver-se até alcançar o plano transcendental. Repetimos, aqui, o excerto de uma carta de Pessanha que ilustra esta situação de modo explícito:

No estado de exaltação impotente a que me levou a implacável opressão de fatalidade, em um trabalho continuo de tantos annos, um só desejo, uma unica esperança, ficou de pé entre os escombros de todas as bem modestas felicidades que conheci: fugir, fugir sempre, de um lado para o outro, até que a morte me recolha. (PESSANHA, 1984, p. 71).

É a mesma perspectiva: o mundo é tão-somente espaço de sofrimentos e dissabores e, dele, a única esperança que devemos ter é tentar escapar às suas garras enquanto aguardamos o fim de tudo. É muito bem como entendeu Esther de Lemos:

O desejo de aniquilamento, não lhe vem só de contactos com o pensamento chinês, mas da sua irremediável inadaptação à vida; esse desejo não é, como para os orientais, a prudente e sábia via que conduz à felicidade, mas o caminho desesperado onde o Poeta se lança, por sentir fechadas todas as portas. A consciência de que a realidade é representação do espírito, e por isso mesmo fugaz (pois a memória das coisas vistas ou sentidas não se conserva), conduz pois o Poeta à concentração em si mesmo, impossibilita-lhe a comunhão com as coisas, a participação activa na vida e, num grau mais adiantado, acaba por impeli-lo à desistência, à negação da actividade, ao desejo de aniquilamento. (LEMOS, 1981, p. 175).

Pela mesma via interpretativa vai Antonio de Oliveira: “O transitório levará o poeta a desejar a imortalidade e o infinito [...] talvez num estado vizinho ou realmente muito próximo ao Nirvana” (OLIVEIRA, 1979, p. 91).

O eu aqui presente de modo algum apresenta realmente os sintomas legítimos que denunciam estados alterados de consciência, ou superação dos limites convencionais do ego, à procura de novas realidades anímicas – com ou sem referências ao mundo exterior. De fato, não obstante estejamos valendo-nos deste texto de Pessanha para discutirmos a experiência de transcendência, ele, de fato, conforme já observamos antes, não chega a alcançar os limites daquilo que, aqui, denominamos enquanto tal. Sua inclusão neste capítulo, porém, mostrou-se imprescindível pela própria necessidade temática de acordo com os critérios que adotamos anteriormente: as reflexões nele presentes tratam diretamente das categorias ontológicas **vida** e **morte**, **existência** e **finitude**, fazendo-o situar-se no âmbito do assunto aqui abordado. Muito embora ache-se tal sujeito para além dos limites da simples condição humana – uma vez que discursa a partir da condição de morto –, sua personalidade, ainda plenamente humana, permanece, aprisionando-o numa esfera mesquinha de juízos e apreciações essencialmente pessoais. Assim, há, aqui, o “anseio” por um certo tipo de transcendência, pela anulação, senão de todo, ao menos por uma certa dimensão do eu. Contudo, a imaturidade do sujeito lírico criador não lhe permite ir, de fato, subjetivamente falando, além da sua condição simplesmente humana.

Acreditamos que as raízes da cosmovisão por detrás deste poema de Pessanha associam-se, de perto, às perspectivas de pensadores do Oriente e do Ocidente que, uma vez fartos das vicissitudes e desilusões da condição humana, passaram a caracterizar negativamente a própria essência desta condição e a sonhar com um estado interior ou metafísico que os livrasse, totalmente, destes males. Tal necessidade de evadir-se dos limites grosseiros desta terra é bem percebida por João Gaspar Simões que, na conclusão de seu estudo sobre a vida e a obra do poeta português, assim se pronuncia a respeito: “Camilo

Pessanha dá-nos a impressão de ter superado o mundo das realidades físicas e estar já do outro lado, nesse mundo de 'estranhas sombras e movimentos vãos' – por assim dizer o nirvana búdico.” (SIMÕES, s/d, p. 177)

De fato – parece-nos –, um certo pessimismo faz parte do próprio âmago da visão de mundo que os indianos, em suas várias doutrinas e filosofias, mantêm acerca do mundo e da condição humana a ele atrelada. Note-se como, de maneira geral, a noção de *karman* domina os próprios fundamentos desta cosmovisão. Esta palavra, de origem sânscrita, significa, em sua etimologia, “ação”. Uma vez que o mundo é dominado por uma força de caráter negativo, chamada de “ilusão” (*maya*), cada atitude contribui para promover o movimento que engendra um ciclo interminável de ilusões, círculo este movimentado pelo “apego” (*trsnā*) às sensações. Detenhamo-nos, brevemente, na análise do pensamento jainista como exemplo clássico da cosmovisão indiana. De acordo com a maior parte dos historiadores ocidentais que se dedicaram ao assunto, Vardhamana Mahavira, aceito como o fundador do jainismo, teria morrido por volta de 526 a. C. Todavia, para outros estudiosos, o jainismo é bem mais antigo, remontando a Parsvanatha, que nasceu em torno de 872 a. C. De qualquer forma, para os jainistas,

todo e qualquer ato ou pensamento acarreta uma acumulação de nova substância cármica. Prosseguir vivendo significa continuar sendo ativo, seja na fala, no corpo ou na mente. Significa continuar fazendo algo todos os dias, o que resulta na inconsciente armazenagem de 'sementes' de ação futura que crescem e amadurecem, transformando-se em 'frutos' de sofrimentos, alegrias, situações e existências vindouras. (ZIMMER, 1986, p.174)

Tais “sementes” cármicas se alojam no que, inspirados por Leibniz, poderíamos denominar de “mônada vital” e, ao passarmos pelas várias experiências da existência, ver-se-iam então consumidas. Todavia, esta mesma dinâmica responde por atrair novos materiais para este centro vital anímico e perpetuar todo o processo, mantendo sempre em movimento o chamado *samsara*, ou círculo de continuidade das causações da existência, conforme definimos no segundo capítulo quando tratamos do pensamento budista. Para o hinduísmo clássico, este processo apenas teria fim quando a partícula divina individual presente em cada ser (*Atman*) se fundisse à totalidade (*Brahmam*). Note-se que, para a filosofia tradicional indiana, a existência não é apenas marcada por sofrimentos; não existe, dentro desta perspectiva, a negação do prazer; o que temos é, antes, uma impaciência que beira, mesmo, a revolta diante do estado de absoluta impermanência de todas as coisas. Os prazeres humanos – sensuais, emocionais ou intelectuais – são vistos como uma ilusão mesquinha, à qual os homens ignorantes insistem em se ater. Sentem-se, tais monges e ascetas, como que exaustos

diante disto tudo, desejando, com todas as forças, partir em busca da libertação deste mundo de veementes aflições associadas a fenômenos instáveis e passageiros, e atirar-se à procura de uma realidade interior que lhes traga um senso de realização sem limites. De fato, a própria saciedade de um desejo já implica, em si mesma, as condições suficientes para que um novo anseio apresente-se à consciência, dando-se, então, um ciclo interminável em que o ser humano se vê arrastado pelas poderosas correntes da vontade – em realização ou frustração –, rumo a um possante turbilhão de emoções, sensações e demais fenômenos anímicos de similar ordem. O simples ato de condescender com um desejo põe em movimento este fluxo que desliga o ser de seu centro interno e o arrasta rumo a uma interminável desolação. A libertação viria, deste modo, por meio de uma existência ascética que interromperia o processo de abastecimento de matérias-primas para esta dinâmica cármica e libertaria o ser.

O monge jaina não se permite reagir ante qualquer evento que aflija sua pessoa ou que aconteça diante dele. Sujeita seu físico e sua psique a um rigoroso treino de ascético distanciamento e chega realmente a ser indiferente às investidas do prazer e da dor e a todos os objetos, desejáveis, repugnantes ou até mesmo perigosos. [...] Sua intenção é conseguir um estado de paralisia psíquica intencional. (ZIMMER, 1986, p.178).

Assim, tais monges não mais percebem ou mesmo pensam como os homens comuns; todavia, paradoxalmente, como diria Lao-Tsu, nada fica por conhecer. As limitações impostas pela personalidade que possibilitam as experiências individuais deixam de existir: dá-se, prontamente, uma intuição perfeita de tudo que é factível de conhecimento, não havendo, mais, qualquer necessidade de experiência. Inexistem quaisquer interpretações destas intuições, ou, muito menos, o ato subjetivo de valoração moral em termos da economia psíquica do indivíduo. As diversas faculdades do entendimento humano que nos limitam em nossas vivências quotidianas se dissolvem e até mesmo a capacidade de sentir deixa de se manifestar nos santos jainas que alcançaram a libertação. Sua indiferença para com os dilemas e aflições humanos é absoluta.

Notemos, pois, como este estado interior, associado por Pessanha, simbolicamente, à idéia de morte corporal, liga-se à visão indiana clássica, essencialmente pessimista da realidade. Também seu ideal é aquele de um estado de apatia total, sem limites, possibilitada pela destruição da centelha interior que infunde movimento ao ser. Aqui, devemos mencionar um ponto de vista da filosofia clássica ocidental que também adota este ângulo de visão.

Nas escolas filosóficas gregas dos Cínicos, dos Estóicos e dos Epicuristas existia o conceito de “apatia”. Tal conceito, etimologicamente, significa insensibilidade, ou como afirma Diógenes Laertios, a ausência de paixões; não obstante, para os filósofos das escolas

mencionadas logo acima, tal noção converteu-se em ideal moral, passando a significar completa indiferença em relação a quaisquer emoções, bem como, mesmo, o desprezo destas. Aqui, a insensibilidade converte-se em um ideal de vida muito difícil de alcançar, não sendo, de modo algum, um dom propiciado pela natureza. Para eles, pois, a apatia representaria a própria felicidade. A filosofia moderna e contemporânea tende a questionar esta condenação sumária das emoções e dos estímulos sensoriais, preferindo neles encontrar algum valor positivo. Para estas escolas, porém, em especial para o estoicismo, é da insensibilidade que viria a “virtude”, associada, intimamente, ao domínio de si próprio e à renúncia a tudo, exceto ao pensamento e à sabedoria. Igualmente para Epicuro, a verdadeira felicidade teria uma natureza “negativa”: consistiria, em essência, na ausência de sofrimento, na quietude, na insensibilidade. Uma vez exposto o homem às forças anímicas suscitadas pelo desejo e pela ânsia de sua satisfação, destruir-se-ia a serenidade de espírito – uma espécie de bem-estar intrínseco à alma – e ter-se-ia, de pronto, inaugurado o caos interior que subverteria a harmonia da *psiquê* e levaria o homem ao vício e à animalização. Antes há o homem que se dedicar à “ataraxia”, conceito formulado por Demócrito e, posteriormente, admitido pelos Epicuristas e Estóicos. Seu significado, intimamente associado àquele encerrado na idéia de apatia, sugere o ideal da imperturbabilidade da alma, igualmente proveniente do domínio ou, mesmo, da extirpação das paixões. Tal estado, como observa Diógenes Laertios, resultaria na virtude da magnanimidade: Esta virtude “é o conhecimento ou atitude que torna uma pessoa superior a tudo que acontece, seja bom ou mau” (LAERTIOS, 1977, p. 203). Assim, a filosofia grega da época helenística – Aristóteles, como bem observa Bertrand Russell, foi o último dos grandes pensadores que olhava para o mundo alegremente – baseava-se no seguinte axioma: “O mundo é mau; aprendamos a tornar-nos independentes dele.” (RUSSELL, 1967, p. 271). Para tais homens – habitantes cansados de um mundo exaurido pelas guerras intestinas, pela barbárie, pela incerteza quanto ao futuro – o entusiasmo natural fora destruído pelas decepções perante um mundo que agonizava. Para Epicuro, por exemplo, ao homem sensato cabia a meta de buscar, muito mais, a ausência de dor que a presença do prazer. Assim, seria uma vida simples e tranqüila, o objetivo do homem sensato; almejar abarcar um universo de prazeres e posses somente lhe traria, afinal, insegurança e aborrecimento. Como bem se poderia observar acerca de Camilo Pessanha, a filosofia de Epicuro era uma moral de valetudinário, cujo razão de ser era fazer um homem, dominado pelas limitações fisiológicas, adaptar-se a um mundo no qual a felicidade tornara-se virtualmente impossível. Assim, a extinção absoluta do ser afigurar-se-ia, àqueles que habitavam uma civilização fatigada e que se julgava à beira de um abismo de incertezas e

provações, um repouso bem-vindo para as agruras do corpo e do espírito. Inclusive, Maria Jose de Lancastre, na edição das cartas de Pessanha escritas a membros da família Castro, faz notar acerca do poeta: “Pode-se já colher aqui, de forma quase flagrante, um grande desejo de abandono ao instante, ao ponto suspenso de um presente imóvel que Pessanha procurará talvez alcançar com o uso dos narcóticos.” (LANCASTRE, 1984, p. 105). Cremos, pois, que este presente imóvel associa-se, intimamente, à ataraxia grega, ambas a constituir-se em uma fuga dos tormentos intrínsecos à condição humana.

Como visto, tanto certos filósofos gregos quanto muitos indianos assumem um ponto de vista comum no que diz respeito à relação do homem com o sofrimento. A procura contínua, para ambos os grupos, é sempre por uma realidade que lhes proporcione um contentamento ininterrupto, um esvaziamento dos centros psíquicos responsáveis pelo aporte das experiências desagradáveis. Tal ponto de vista, parece-nos, cai, com perfeição, a uma natureza neurastênica, como a des Esseintes ou de Roderick Usher, dotada de alguma propensão para filosofia e para o entendimento racional dos dilemas humanos. Mal dotado quanto a este último ponto – trata-se de um poeta e não de um filósofo –, Pessanha mergulha num devaneio simbólico, em busca de uma panacéia extrema para todos os sofrimentos que lhe combalem o espírito. Filosoficamente falando, a sua percepção de mundo permanece na esfera de um ego individual, de um substrato pessoal para o seu senso de autoconsciência. O eu lírico aqui descrito é perfeitamente convencional em seu caráter e visão-de-mundo, em nada distinguindo-se da condição ontológica em que existem os seres humanos. Seu senso de identidade – as propriedades que lhe determinam o ser – não sofre quaisquer modificações, gravitando em torno dos mesmos dilemas e questiúnculas que conformam o estar-no-mundo de qualquer reles mortal. Seu desejo por desfrutar desta paz trazida pela condição de “morto” alude, de modo perfeitamente claro, à existência de uma consciência agrilhoadada ao universo temporal de um eu pessoal, a um anseio por certa forma de sensação feita perdurar na continuidade ou “vir-a-ser”<sup>3</sup>. Aqui inexistente, portanto, qualquer descrição de reais estados alterados da consciência que apontassem rumo a uma efetiva experiência de transcendência conforme a buscamos neste estudo.

Investiguemos, agora, o próximo poema que selecionamos para análise.

#### Branco e vermelho

---

3 Não confundamos o que aqui vai afirmado com o desejo puro e simples por auto-aniquilação do ser numa ação de cunho suicida. Em verdade, o santo preconizado pela metafísica indiana está livre de qualquer anseio pessoal, nem por existir nem por não-existir: Seu universo interior esvai-se de qualquer senso pessoal de lucro e repulsa e ele se desloca pela vida à fora como uma folha atirada ao vento, sem qualquer noção de um ego individual, separado da totalidade mediante interesses mesquinhos.

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 esvaímento.

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 distancia 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 mêdo tremem,  
 E as pálpebras me tremem  
 Quando o açoite vibra.  
 Estala! e apenas gemem,  
 Pálidamente 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 fronteiras 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 esvaímento.

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...

(Clepsydra, 1994, p. 147 - 150).

Principiemos nossa análise pelo título do poema. Já a presença de um título, dado pelo autor, é coisa um tanto rara na produção de Camilo Pessanha. Este, centra-se em duas cores, o branco e o vermelho. Como afirmam Chevalier e Gheerbrant, o branco significa ora a ausência, ora a soma de todas as cores. Sua posição é, assim, no ponto que assinala, por vezes, o início, por vezes, o fim de um ciclo: afinal, o momento da morte – ponto de junção entre o visível e o invisível – é também o início de uma outra situação: trata-se, assim, de “uma cor de “passagem”, no sentido [...] dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 141) (*grifo no original*). Lembrando Kandinsky, o branco afigura-se, desta maneira, como o símbolo de um mundo em que todas as cores se desvaneceram, suscitando na alma de quem o contempla o mesmo efeito do silêncio absoluto. Tal silêncio, todavia, não pode ser confundido com uma ausência total de vida: sugere, antes, um nada anterior a todo começo, encerrando, em si próprio, todas as realizações, embora ainda em estado de latência. Em todo pensamento simbólico, a morte antecede a vida, uma vez que todo nascimento, por princípio, é um “renascimento”. Assim, é fácil de compreender-se porque em todo o Oriente – e mesmo na Europa, por muito tempo –, o branco é a cor da morte e do luto. Em sua dimensão negativa, o branco contrapõe-se ao vermelho, como a morte à vida: é a cor da mortalha, do vampiro em sua busca sedenta pelo sangue, assim como do mundo sobrenatural e seus habitantes – a se ressaltarem diante das trevas noturnas – e de todas as aparições fantasmagóricas. Associado ao movimento solar que se desloca de leste para oeste todos os dias – o nascer e o morrer

diários do sol –, o branco é a cor da partida para a morte. Ao mergulhar no horizonte, o sol possibilita a inauguração do tempo da ausência, do vazio noturno privado das cores diurnas, do desaparecimento da consciência. Eis tal momento representado pelo branco “fosco” da morte. Todavia, ao nascer no Leste, atravessado o período noturno, ei-lo associado ao retorno à vida: é o branco prenhe de possibilidades, conforme o caracterizamos anteriormente. Este é o momento da alvorada: conquanto ainda vazia de cores, esta indistinção inicial acha-se de todo rica de potenciais, é o instante do branco “brilhante” da vida: “esse momento de vazio total entre a noite o dia, quando o mundo onírico recobre ainda toda a realidade: ali está o ser interdito, suspenso numa brancura côncava e passiva.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 143). O branco é, pois, a cor daquilo que se encontra em exceção, do que paira para além do mundo normal ou natural, do que medeia nos limites fronteiros entre o conhecido e o desconhecido, entre a vida e a morte – uma suspensão inaudita e temporária da ordem convencional das coisas; um afastamento provisório da normalidade; um tempo sem sons, cores, movimento; negativo em si mesmo; isento de quaisquer propriedades. Assim, é o branco a cor por excelência da “passagem”; sua associação com a morte alude, necessariamente, a um recomeço, como, nas cosmogonias arcaicas, o estado mortuário costumava implicar, por necessidade, um novo nascimento. Neste seu caráter iniciatório, o branco torna-se “a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa: é a cor da teofania [...], cujo vestígio permanecerá ao redor da cabeça de todos aqueles que tenham conhecido Deus” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 144). Voltemos, doravante, a nossa atenção para os significados associados à cor vermelha.

Universalmente, o vermelho é visto como o símbolo fundamental do princípio da vida. Em sua variante clara, “é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irreduzível. [...] [Ele] seduz, encoraja, provoca, é o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 944). Já em seu tom escuro, “bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. [...] [Ele] alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 944). Assim, seu significado gravita em torno da noção de “vida”: em sua forma brilhante é um estímulo à ação e ao exercício das energias vitais; em sua variante escura, é um estímulo à atenção e ao cuidado perante ameaças que podem ceifar a vida. Seu sentido é matricial, uterino: “O vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de

saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 945). Conhecida é a associação entre a cor vermelha e a simbólica guerreira: como *locus* propício à batalha, em seu seio, dá-se o embate entre céu e inferno, sua natureza é orgiástica e libertadora, sendo a cor associada a Dioniso. Ambivalente, o vermelho incorpora em si um enorme poder de fascínio graças à capacidade de, intimamente, conectar os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão. Na heráldica, o vermelho está ligado, enquanto virtude espiritual, ao amor ardente ao divino; enquanto virtude mundana, acha-se associado à valentia e ao furor; como vício, ele denota crueldade, assassinato e carnificina; entre as compleições do homem, ele representa a colérica. No extremo Oriente, também este significado permanece o mesmo: evoca o calor, a intensidade, a ação e a paixão; é a cor da tendência humana e universal para a expansão, para a intensificação das forças. Representa, ainda, o sangue, a vida, a beleza e a riqueza; é a cor da união.

Assim, percebemos muito claramente que o simbolismo da cor branca revela-se, diametralmente e em muitos aspectos, antagônico àquele apresentado pela cor vermelha. Em sua dimensão nefasta, o branco opõe-se ao vermelho: na simbologia associada ao vampirismo, a epiderme do vampiro é branca em sua absoluta palidez: ser que perambula à cata noturna de sangue, substância que é incapaz de produzir em seu estado de morto-vivo. O sangue é um elemento característico do mundo diurno, ou melhor, enquanto condição *sine qua non* da vida, ele é a própria condição para o mundo diurno – mundo do qual o vampiro acha-se, para sempre, exilado, sob pena de sua completa destruição. Em muitas culturas, o branco é a cor, não, de fato, do casamento em si, mas, daquela que se dirige ao casamento em estado de “pureza” – condição neutra, passiva na qual tudo ainda se acha por realizar; uma vez este casamento realizado, o branco deve ceder lugar ao vermelho. Ou seja, o branco é a cor da passagem, daquela que se encontra em estado que antecede o exercício pleno de sua condição de mulher, representada, então, pelo vermelho. Analogamente, em muitas culturas africanas, como no-lo afirmam ainda Chevalier e Gheerbrant, jovens indivíduos submetidos a rituais iniciáticos e retirados da sociedade, besuntam o corpo com substâncias de coloração branca para representarem seu estado de exclusão (momentânea) da sociedade. Uma vez decorrido este período, uma vez alcançado o estágio de homens plenos e responsáveis por si mesmos, a cor branca sobre seus corpos dará lugar à vermelha. Ainda de acordo com estes autores, o branco, para os sufistas, é a cor essencial da sabedoria oriunda do centro divino interno e vocação intrínseca do homem; já o vermelho é a cor do existir, achando-se mesclado às forças obscuras do mundo e em flagrante choque com os obstáculos que lhe impedem o pleno

exercício de força e energia. Passemos, agora, para o corpo do poema em si mesmo.

Toda a experiência vivida pelo sujeito poético se inicia com a irrupção brusca e intensa de uma sensação de dor. Ambas as propriedades associadas ao estado doloroso – imprevisibilidade e agudez – suprimem ao eu lírico o sentido visual e induzem-lhe uma sensação subjugante de esvaimento. Após tal deslumbramento, tudo que este sujeito passa a perceber, de pronto, é um espaço forjado a partir da própria luminosidade – têm-se uma clara associação sinestésica: o tormento corporal apresenta-se-lhe sensorialmente e, mesmo, espacialmente, como um imenso deserto. Já não se está, aqui, no nível de uma simplória realidade objetiva: mundo interior e mundo exterior têm as suas fronteiras dissolvidas, mesclando-se num *continuum* espacial indiferenciado e regido por forças que se manifestam simbolicamente. Tudo é tão intenso que a psiquê do eu poético experimenta uma espécie de colapso das faculdades da percepção, deixando de sentir e pensar como os homens normalmente fazem e mergulhando num êxtase que o eleva e o faz pairar acima do chão, imerso numa sensação indescritível de contentamento. Em meio a esta vivência, contudo, o sujeito poético passa a ter uma visão, experimenta um tipo de revelação imagética e fortemente simbólica associada ao espaço desértico no qual ele próprio se percebe ao ser absorvido pela luz. O amortecimento sensorial aqui descrito faz-nos lembrar das narrativas místicas atribuídas a Dionísio, o Areopagita: eis o exemplo de um clamor extraído da obra *Teologia mística* e que viria muito a propósito da experiência descrita por Pessanha: “Oh obscuridade luminosíssima, obscuridade maravilhosa que irradia em relâmpagos esplêndidos e que, não podendo ser vista nem percebida, inunda com a beleza de seus resplendores os espíritos santamente cegados, revelando-lhes os mistérios divinos.” (AREOPAGITA *apud* ORTEGA, 1990, p. 188). A visão lhe mostra uma caravana, situada à distância – lá, ao longe, na linha do horizonte – a deslocar-se lentamente: macilentos, encurvados, exaustos, escravizados pelos grilhões severos impostos pela sua condição de homens. Mas o tormento de tão infeliz turba de peregrinos não se reduz a isto: eis que sobre eles abate-se cruel azorrague, disseminando o temor, fazendo-os gemerem diante de tamanho castigo e, após terrível exaustão, caírem miseravelmente. O vívido terror que se apossa de cada um que cai, uma vez que inexiste compaixão para estes, fá-lo buscar levantar-se de imediato. Somente quando o esgotamento faz-se absoluto – esgotamento diante deste caminhar absurdo rumo a lugar nenhum – é que cada um cai irremediavelmente pelo chão, privado dos sentidos e tomado pela sensação de fenecimento. Assim, é somente quando a extinção completa da vida se faz presente é que leva consigo o sofrimento. Ei-los, afinal, vencidos pela morte e, somente então, tornados, para sempre, serenos. É o instante em que a luz surge-lhes e condu-los a um

mundo onírico, delirante de deleite e entorpecimentos. É, pois, a dor levada ao extremo que anuncia e prefigura a finitude, o dissolver-se todo, condição *sine qua non* para que se alcance, em realidade, a satisfação possível neste mundo. Assim, compreende-se facilmente a intensidade da exclamação presente nos versos finais: a vida é o mal; o existir é, de fato, a condição precípua de todos os males e, somente o aniquilamento, pode trazer a libertação definitiva, a serenidade duradoura. É ela que põe fim ao contínuo agonizar; é ela que interrompe os suplícios da existência e, por si mesma, pode trazer, mediante este tempo de delírio e de subversão da consciência objetiva, a fruição e o júbilo. Esta perspectiva anti-panglossiana põe, em considerável medida, a problemática em questão perante o dilema, já fundamental em Platão, que opõe conhecimento objetivo e sofrimento. Na perspectiva do filósofo grego, só existe sofrimento para o homem incapaz de enxergar a realidade: é somente o fato de encontrar-se agrilhado ao cerne da ilusão, tomando ilusórias aparências por verdades efetivas, que o indivíduo realmente sofre. Em outros termos, simplificando a questão, quanto maior é o grau de lucidez adquirida pelo homem, tanto menor é a intensidade de sofrimento que o aflige. Para Pessanha dá-se exatamente o oposto: quanto mais se perde de uma visão objetiva do real – mergulhando no delírio e na alucinação – tanto mais se ganha diante da meta de banir o sofrimento. Inverte-se, pois, a valorização moral acerca do binômio realidade/ilusão: é preferível submergir febril e totalmente no desvario que antecede a morte que aferrar-se obstinadamente ao real: eis a fórmula de superação do sofrimento.

Passaremos agora a examinar alguns elementos simbólicos relevantes dentro da economia interna do texto. O primeiro destes é o espaço onde a vivência acontece, o “deserto”. Para Chevalier e Gheerbrant,

o deserto comporta dois sentidos simbólicos essenciais: é a indiferenciação inicial ou a extensão superficial, estéril, debaixo da qual tem de ser procurada a realidade. [...] A ambivalência do símbolo é manifesta a partir da simples imagem da solidão. É a esterilidade, sem Deus. É a fecundidade, com Deus, mas devida a Deus só. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 331-2).

O deserto é o local específico para o processo interior de revelação do transcendental, pois é nele que reina a continuidade maior; é nele que o silêncio predomina, rompido pelos açoites dos ventos que fustigam as areias e as fazem viajar quilômetros, de um lado para o outro, rumo a parte alguma. Lembrando o simbolismo paradoxal do texto de Blavatski, traduzido, entre outros, por Fernando Pessoa, é somente lá que se pode ouvir a *Voz do Silêncio*. A solidão absoluta priva o eremita das distrações perniciosas à concentração interior necessária à

percepção do “imponderável”. Os estímulos sensoriais multifacetados, a intensidade do movimento e dos apelos pela saciedade dos desejos, os afazeres mundanos e dispersivos, todas circunstâncias características da vida urbana, comprometem decisivamente a busca pela superação dos limites humanos que deve resultar na experiência do transcendental. Na simbologia de Pessanha, o deserto é tanto a região do êxtase quanto a da expiação. É sob a aparência de um deserto que a luminosidade se lhe apresenta quando do “doce esvaimento”; é sob a aparência de um deserto que se lhe revela o cenário no qual a humanidade pena sem alívio. Assim, é, tanto, o espaço da morte benfazeja, quanto o da vida atroz; sua ambivalência fundamental permite-lhe figurar como um espaço de transição: possibilita as circunstâncias dolorosíssimas da existência humana, ao mesmo tempo em que permite ao sujeito poético mergulhar no êxtase maior que prenuncia a morte. Substancialmente, pois, o deserto afigura-se, neste poema, como o local da revelação e da transcendência: é nele que a luz apresenta-se e é nele que os elementos do drama vivido têm a sua existência efetiva.

Um outro elemento de valor dominante em toda a narrativa é a “luz”. A luz é, por princípio, um elemento que, muito embora informe, necessita de um certo espaço para apresentar-se como tal: fala-se da luz como se originando em um ponto e, após viajar por certas regiões, chegando a um outro no qual revela-se como fenômeno. É, pois, um elemento que se expressa, sempre, num deslocamento, numa certa continuidade. Além disso, como observam Chevalier e Gheerbrant em seu monumental *Dicionário de símbolos*, a luz é sempre vista como sucedendo a uma época de trevas:

assim como acontece na vida humana em todos os seus níveis, *uma época sombria é seguida, em todos os planos cósmicos, de uma época luminosa, pura, regenerada. O simbolismo da saída das trevas se encontra nos rituais de iniciação, assim como nas mitologias da morte, do drama vegetal (semente enterrada, trevas de onde sairá uma planta nova, neófito) ou na concepção dos ciclos históricos.* (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 567.) (grifos no original)

Conhecido é o axioma medieval: *Post tenebras lux*. A luz provem das trevas como a ordem do caos. Bem observa Durand: “Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma.” (DURAND, 2001, p. 67) Neste sentido, importante é a sua faceta de conhecimento, esclarecimento ou iluminação. Fazer-se luz é estabelecer-se a sabedoria, banir a ignorância e a desordem e descobrir um sentido maior da realidade:

toda epifania, toda aparição de uma figura ou de um signo sagrado é cercada

de um nimbo de luz pura, astral, na qual se reconhece a presença do Além. [...] Nessa acepção mística, a glorificação da luz é total, uma vez que se torna, ela própria, a Epifania primordial, onde a Qualidade sensível é tão forte que, sem precisar encarnar-se numa forma, Deus se revela nela, faz dela Manifestação, em oposição às trevas. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 569-70.)

Para o movimento iluminista, como é bem sabido, a luz, ao invés de associar-se a um elemento divino que irrompe na realidade humana, tem uma origem endógena: expressa-se mediante o debruçar-se da razão por sobre si mesma, bem como por meio da tomada de rédeas desta razão cônica de si própria sobre o eu e sobre o mundo. Em ambas as circunstâncias, todavia, a leitura do princípio luminoso é a mesma: sua presença indica, indubitavelmente, uma revelação, um descortinamento, um descerrar de véus – associados às trevas e, igualmente, à ignorância – uma manifestação inequívoca da “Verdade” e da “Ordem”. No texto de Pessanha, a luz é o princípio maior que, desenvolvendo-se após a dor e, mesmo, constituindo-se numa progressão desta, forja a transcendência do sujeito lírico. Com efeito, é a dor que priva o eu lírico da visão: após a cegueira inesperada, é a luz que lhe surge, em primeira instância, como objeto da percepção: em meio a ela, brotam as revelações imagéticas e a tomada de consciência do sujeito poético perante o que é então vivido. É, pois, um sinal explícito da revelação, mas não de uma qualquer: seu sentido é ontológico: trata-se de uma percepção pertencente à esfera do ser, resvalando por entre as fronteiras da vida e da morte, rumo a uma esfera maior, para além da linguagem e do intelecto.

O último dos símbolos fundamentais que desejamos abordar neste estudo encontra-se no verso final do poema: a “flor”. Princípio de natureza passiva, graças ao seu formato facilmente associado a um receptáculo, a flor é vista, por vezes, como a imagem das virtudes da alma e, portanto, da perfeição espiritual. Associa-se, frequentemente, ao simbolismo da infância e, por extensão, a um estado edênico de pureza e de inocência. Também está a flor associada ao alcançar de um estado espiritual: a floração é o resultado de uma espécie de iluminação espiritual, o realizar do estágio buscado como o alvo de certas disciplinas espirituais. No poema de Pessanha, a flor aparece como um atributo da cor vermelha: remetendo ao estudo simbólico que apresentamos antes, o vermelho é uma cor fortemente associada ao princípio vital e a categorias que lhe são correlatas: ação, paixão, movimento, opulência, união. Assim, temos dois símbolos associados à vida: vermelho e flor. Com efeito, o vermelho está em flor: não há como enfatizar melhor a remissão intencional à vida. De fato, dada a natureza altamente abreviada do discurso expresso nos três versos finais desta última estrofe, eles representam um desafio aos exegetas do poeta português. Além disso, a mudança

da linha geral adotada ao longo de todo o poema é explícita: as duas primeiras estrofes e a penúltima tratam da experiência transcendental; as outras todas que se situam entre estas descrevem a situação da caravana da humanidade em seu cortejo lancinante pelas areias desérticas. A última, porém, começa como um clamor pela abreviação da chegada da Morte, destino tão ansiado como a possibilidade estrita de alívio para os suplícios que acometem o sujeito poético. A esta última estrofe voltaremos quando for o momento de delinear o sentido maior e sintético do texto, segundo o nosso ponto-de-vista.

É fácil perceber que, subjacente a este texto, a cosmovisão de Pessanha permanece fundamentada nos mesmos princípios que nortearam a elaboração do poema estudado anteriormente. Para ele, a existência é sinônima de sofrimentos indizíveis: o simples fato de existir traz, em si, intrinsecamente, as sementes do sofrimento e, a cada passo angustioso que executamos sobre a terra, estas sementes desenvolvem-se e terminam por conduzir-nos ao estado de moribundos. É aí, quando a morte – anjo benfazejo que, ao dissolver os liames que nos conectam à dor, liberta-nos das desventuras – vem buscar-nos, que despertamos deste pesadelo que é o simples fato de existir.

Já pela natureza simbólica do título do poema, pode-se perceber que a sua tônica geral situa-se na tensão entre duas categorias fundamentais e antagônicas: a vida e a morte. É apenas quando tocado pelo poder avassalador da experiência de morte que o eu lírico se projeta aos cumes da percepção e obtém um vislumbre abrangente e definidor acerca da existência humana. É interessante notar aqui que o abismo existente entre as duas categorias opostas é transposto pela experiência da dor. A morte evidencia-se à sua sensibilidade, a princípio, como uma intensa e brusca sensação de dor; ou melhor, podemos afirmar que a dor prenuncia a chegada da morte, sendo o primeiro estágio desta. De fato, a dor precipita a experiência de anestesiamento que então opera a destruição das faculdades cognitivas e sensitivas e possibilita um estado interior de grande satisfação. De posse de todo este esplendor de contentamento radiante, livre da dor inicial que lhe transmuta a sensibilidade, o sujeito lírico se torna capaz de obter a percepção reveladora sobre como esta mesma dor constitui-se na própria essência do existir humano. Apenas quando a consciência se esvai, esvai-se também com ela a dor.

Particularmente junto ao imaginário do Ocidente, a dor desempenha um papel essencial no que diz respeito à relação entre a condição humana e os estados superiores da percepção e da associação com o sagrado. Certamente, o mito cristão de base judaica da imolação do cordeiro inocente na cruz mostrou-se decisivo para conformar um ponto de vista segundo o qual é apenas por meio do sofrimento que se chega a purificar a alma e se pode

e elevar às alturas celestes. Para além dos efeitos das práticas ascéticas na indução de estados alterados de consciência, conforme já abordado anteriormente, podemos perceber como a dialética entre sofrimento e prazer, permite mapear o percurso iniciático em direção ao contato com o transcendente. Aparentemente, a lógica se reduz a um raciocínio simplista: quanto mais se sofre aqui neste mundo dominado pelo pecado, mais se poderá gozar das delícias propiciadas pelo mundo pós-morte. Assim, num sentido mais profundo, a dor parece contribuir para a anulação da personalidade e, por meio do cultivo sistemático da negação do prazer e do enfrentamento e aceitação do sofrimento, é como se a alma pudesse descobrir, ao final do percurso, todo um jardim de delícias espirituais. Aqui, temos uma situação mais complexa do que simplesmente afirmar-se que se trata de uma mera imitação do exemplo de Cristo. Neste caso, o martírio – exemplo seguido por tantos cristãos no passado – afigura-se a experiência suprema: a dor máxima descortina a salvação e elege o crente como benquisto de Deus e apto a contemplar diretamente a sublime glória de Sua presença. De fato, a experiência da dor como associada à condição humana pelo poema de Pessanha acha-se inserida numa perspectiva análoga ao conceito de “desgraça” desenvolvido por Simone Weil, na obra *Espera de Deus*. Para ela, a desgraça “se apodera da alma e marca-a profundamente, com um sinal que só a ela pertence, o sinal da escravidão. [...] A desgraça é um desarraigamento da vida, um mais ou menos atenuado equivalente da morte, levado irresistivelmente a estar presente na alma pelo alcance [...] da dor física.” (WEIL, 1987, p. 101-2). Para ela, pois, este estado de infortúnio extremo perfaz três níveis o físico [o sofrimento corporal], o anímico [a angústia] e, por fim, o social [a degradação e a repulsa]. É o estado de um sofrimento exacerbado e intraduzível que paira para além da simples dor física e atira o indivíduo numa condição irremediável de desalento e miséria absolutos.

Voltando à cosmovisão subjacente ao poema em análise, pela perspectiva de Pessanha, a própria condição humana é aquela de desgraçados, de indivíduos que se encontram numa condição de extrema desventura, escravizados, obrigados a perambular continuamente sem destino, impedidos de descansar, de tomarem alento, de mitigarem os tormentos e porem bálsamo nas feridas. Para estes, pois, lembrando a perspectiva exposta por Charles Baudelaire na obra *Pequenos poemas em prosa*, mencionada no primeiro capítulo deste estudo, a morte seria, antes, uma “boa-nova”. A vida, sim, maculada por toda sorte de infortúnios, seria, de fato, intolerável. A propósito desta obra, nela existe um pequeno texto que ilustra com perfeição a perspectiva sobre a morte que estamos discutindo. O texto se chama “O tiro e o cemitério” e trata de um destes diletantes, um dândi que, após munir-se da necessária dose de cerveja e charutos, dirige-se a um cemitério das imediações com vistas a desfrutar dos

prazeres do paladar junto ao aprazível clima ensolarado de então e em meio às benesses da vegetação dominada por flores e uma magnífica e elevada relva. Não obstante, nem tudo é paz e repouso: nas imediações do campo-santo, atiradores dedicam-se a aperfeiçoar suas habilidades no manejo de armas de fogo. Os estrépitos dos disparos contrastavam, então, ruidosamente, com a tranqüilidade do cemitério. Sentado sobre um túmulo onde achou por bem descansar seu próprio peso, eis que de lá ressoam palavras que amaldiçoam a insensatez e a inquietação dos vivos: o discurso de desprezo para com as preocupações e anseios humanos culmina com estas terríveis palavras: “Se soubésseis como o prêmio é fácil de alcançar, como o alvo é fácil de atingir, e como tudo é nada, exceto a Morte, não vos fatigáreis tanto, laboriosos vivos, e perturbaríeis menos o sono daqueles que, desde muito, atingiram o Alvo, o único verdadeiro alvo da detestável vida.” (BAUDELAIRE, 1980, p. 111). Sem nenhuma mudança, sem qualquer adaptação, estas palavras coincidiriam, perfeitamente, com os sujeitos líricos de Pessanha em ambos os poemas que selecionamos para estudo neste capítulo. Com efeito, a cosmovisão subjacente a todos estes textos é uma só: a vida é estado desprezível, uma vez que intrinsecamente marcada pelo sofrimento, pela frustração e pela efemeridade; é apenas na morte que o homem encontra, de fato, paradoxalmente, o sentido de sua existência, realizando o seu destino potencial e alcançando o estado de inércia e imperturbabilidade que lhe permitem superar os severos e enfadonhos limites do viver.

Como tônica geral do texto – categorias que presidem a economia interna do poema –, temos a complexa dinâmica entre a morte e a vida, não entendidas como grandezas objetiváveis, mas como símbolos que presidem antagonisticamente o próprio percurso humano. Intimamente associado a estas duas categorias predominantes, temos um outro par de opostos de menor magnitude, embora não menos relevante na organização interna do texto: o gozo e o tormento. É, com efeito, o intenso sofrimento inicial que inaugura a experiência vivida pelo sujeito lírico: após destruir a configuração original de circunstâncias, a dor lancinante deslumbra-o e priva-o da faculdade da visão. Imediatamente após este efeito sensorial, apresenta-se à consciência o outro elemento deste par de opostos: o gozo. Este último acomete-o quando o eu poético sente-se, ao mesmo tempo, erguido pela luz e privado das faculdades da percepção. Em se tratando destes conteúdos anímicos presentes no poema, temos um certo interstício quando o sujeito lírico passa a descrever a visão que experimenta acerca da humanidade. Somente nas duas estrofes finais é que a subjetividade do eu volta a se tornar o objeto maior de descrição. Assim, esta dor terrível parece associar-se de perto com o princípio tanático. Aquilo a que se costuma chamar de “vida” é, em essência, de fato, um

prelúdio demorado e agônico para a finitude. É somente quando a morte avizinha-se do homem que se principia o despertar para a verdadeira “vida”. Em que pese a contradição explícita, julgamos compreender que, na perspectiva assumida por Camilo Pessanha neste poema, é somente quando a Morte abraça o moribundo que se inicia, em verdade, uma etapa da existência interior – ou quiçá, de algum modo, metafísica ou ocultista (Pessanha era maçom, lembremo-nos disto) – do eu. cremos, pois, que a leitura mais satisfatória dos dois últimos versos do poema alude a esta experiência. Notemos, conforme já mencionamos antes, que os quatro primeiros versos da última estrofe constituem-se em um clamor vigoroso pela chegada da Morte. O quinto e o sexto sugerem uma espécie de argumento, de justificativa para todo este ansiar: vem, sem delongas, ó Morte, que o meu estertor aí já está; vem, pois, cumprir a promessa de – assim, o interpretamos – por um termo a toda esta aflição. Notemos que estes dois versos terminam em pontos, ao passo que os quatro primeiros o fazem em vírgulas, sendo que, ao final, temos dois versos concluídos em reticências. Assim, os interligados pelas pausas rápidas proporcionadas pelas vírgulas sugerem um ritmo contínuo e interligado de apelação veemente, de convocação angustiante que se projeta dos lábios do moribundo quase num jato. Quando passamos ao momento dos argumentos – argumentos estes dirigidos à Morte –, a pausa é incisiva e marcada pelos pontos. É como se dissesse: olha, vê bem, toma consciência de que sofro as agonias finais; é ora, portanto, de cumprir a promessa que fizeste. Já os versos finais assemelham-se a uma espécie de devaneio não dirigido a um interlocutor específico, frases um tanto soltas de um monólogo: parecem, antes, constituírem-se em notas – um tanto desconectadas entre si – que a consciência em estado de esvaecimento comunica ao aparelho fonador frente à realidade que se lhe dá a conhecer. Julgamos ainda perceber que, entre os dois versos, há uma espécie de “evolução”: o primeiro indica claramente que o estado subjetivo altera-se: do real passa-se a um plano psíquico de devaneio ou, talvez, ainda, de delírio. O verso “Já o sonho começa...” indicia o início deste processo. A seguir, o eu lírico passa a descrever a única percepção que obtém desta situação: “Tudo vermelho em flor...”. Conforme o minucioso estudo simbólico que realizamos anteriormente, os dois símbolos sugerem, decididamente, a presença da vida. É como se, graças à chegada da Morte, se revelasse, por fim, a Vida em sua real e própria natureza. Aquilo a que a humanidade tola e ferrenhamente se agarra, chamando de vida, seria, antes, um pobre simulacro, uma ilusão amarga e dolorosa, infinitamente longínqua daquilo a que se poderia chamar, em realidade, de Vida. É somente o toque da Morte que descortina ao homem a Vida em sua efetiva natureza. Como diria António de Oliveira, “Morte como a superação de todas as contingências e como nível de vida superior” (OLIVEIRA, 1979, p. 108).

Com base no estudo feito no início deste capítulo, passaremos, à guisa de conclusão, a sintetizar – de acordo com o viés fenomenológico que buscamos imprimir a este texto – as características propriamente místicas ou transcendentais presentes no poema em estudo. A primeira destas diz respeito à alteração dos parâmetros espaço-temporais. Em meio à sua visão, o sujeito lírico mergulha num estado em que tempo e espaço alteram-se, passando a obedecer a requisitos próprios, desconectados daqueles que governam a realidade ordinária. Em segundo lugar, podemos nos referir à impossibilidade de apreensão da vivência por meio das palavras. A princípio, o eu poético descreve a sua experiência – experiência, recordemo-nos, fortemente subjetiva – de modo difuso, deixando de fora a natureza exata dos estados de espírito associados à dor, à luminosidade e ao esvaimento; a seguir, passa a descrever, de maneira eloqüente, o percurso da caravana; por fim, quando alcança o estágio final do processo, nada mais que o verso “Tudo vermelho em flor...”. A natureza do que foi vivido, de fato, permanece, absolutamente, inapreensível. Um outro elemento característico dos estados de transcendência também se mostra aqui: a forte carga emocional indiciando um comprometimento profundo dos conteúdos mais íntimos da psiquê: a dor é intensíssima; o gozo do entorpecimento é avassalador – o envolvimento da sensibilidade é absoluto, sem limites. Inclusive, é de tal intensidade subjetiva que a vivência extrai toda a sua força. Um outro apanágio da experiência mística é a fusão completa das múltiplas facetas do processo cognitivo: intuição, sensibilidade, raciocínio interligam-se para possibilitar uma apreensão globalizante do real. Acreditamos localizar um indício desta situação no verso em que o sujeito poético afirma: “Não sinto já, não penso”. Para nós, dado o contexto geral em análise, esta afirmação sugere, fortemente, a ocorrência de um estado de consciência no qual os diferentes aspectos da consciência se mesclam num todo indiferenciado, possibilitando uma apreensão *sui generis* da realidade. Porém, o aspecto mais fortemente associado à concepção “clássica” da experiência transcendental é o percurso tríplice que pode ser assim sistematizado: inicialmente, a presença irrestrita da “luz”; a esta se segue uma sensação indescritível de gozo; por fim, sobrevém uma sensação intensa de segurança, triunfo ou salvação. Tal percurso encontra-se, em minúcias, na trajetória experimentada pelo eu poético do poema de Pessanha: há, logo após a presença dominante da dor atroz, uma irrestrita imersão na luz; a seguir, dá-se o imenso deleite; ao final, sobrevém o senso de salvação, como nos sugerem fortemente os dois versos finais do poema já analisados aqui. Mas não somente isto: nas experiências místicas também costuma acontecer uma dilatação da compreensão que projeta uma perspectiva mais ampla acerca da condição humana e da própria realidade, muitas vezes mediante imagens arquetípicas ou simbólicas – é a chamada qualidade noética da

experiência transcendental. Igualmente, o poema permite identificar esta mesma ocorrência, uma vez que após a experiência da luz e do deleite, sobrevém a visão da humanidade enquanto uma caravana a vagar sem rumo pelas areias escaldantes de um deserto que não tem fim. Tais revelações, conforme afirmamos anteriormente, acham-se fortemente atreladas a um senso íntimo de autoridade e certeza que se sustenta em si mesmo. Tal certeza parece exalar-se do poema, uma vez que a vivência é apresentada como uma espécie de revelação divinatória que esclarece a essência íntima e o caráter último da condição humana. Temos apenas mais um elemento a ser apontado: todo este processo de percepção transcendental adquire uma associação forte com uma vivência simbólica de Morte e Renascimento. A impressão de dissolução, todavia, é aguardada como uma situação intensamente almejada e repleta de benesses e de plenitude. Igualmente, no poema de Pessanha, temos uma característica idêntica: a morte é ansiosamente procurada, crendo o sujeito lírico que nela encontram-se o fim de todas as dores e um estado de viva felicidade: pode-se conjecturar, como já o fizemos anteriormente, que a Morte esconderia, em verdade, a Vida em sua realidade e totalidade.

## Considerações Finais

Agora, passados todos estes longos meses em que este texto foi gestado, é o momento de refletir sobre seu sentido e sobre os ganhos e fracassos que este percurso produziu. Não obstante os múltiplos enfoques teóricos que insistimos em assumir, não obstante a recorrência freqüente a ícones da modernidade como Baudelaire e Freud, entre vários outros, a confecção do texto ordenou-se dentro de um olhar eminentemente “escolástico”. Uma idéia foi desenvolvida – cuja essência enraíza-se, conforme dito na introdução, no percurso íntimo do autor – e, a seguir, utilizada como instrumento operacional para sondar as regiões limítrofes no universo da poética de Pessanha. Em que pese a contradição intrínseca ao conceito medular aqui utilizado, e em que pese também a natureza paradoxal das experiências associadas à esfera da transcendência, o plano adotado seguiu meticulosamente a tarefa de, mediante as ferramentas disponíveis, manipular a matéria-prima textual e tratá-la de maneira a fazer expressar os pontos-de-vista aqui defendidos. Que não se queira nisto ver qualquer ato de violência epistemológica, à semelhança do que tencionara fazer Francis Bacon, ao afirmar que a natureza – personificada, então, sob a forma de um ente feminino – deveria ser agrilhoada e, ainda que se recorrendo à tortura, obrigá-la a revelar seus segredos. Não chegamos a tanto. Preferimos, quais antigos bardos druídicos de eras pré-cristãs, encantar o texto, seduzi-lo com voz em clamores análogos aos das sereias que tentaram Odisseu, dissolver-lhe as resistências e fazer com que, por fim, revele-nos os segredos que tão bem – em se tratando de um texto vivamente simbolista como o de Pessanha – vela. Desde o ponto de partida, preocupou-nos muito mais a exceção do que a regra: não queríamos mostrar que os conceitos com os quais lidávamos prestavam-se a explicar o corpus camiliano em sua totalidade ou, mesmo, que se tratavam de traços predominantes, do ponto de vista numérico, na produção do poeta português. Queríamos, antes, mostrar que, de alguma maneira e em certos momentos, tais elementos manifestavam-se significativamente, muito embora de forma sub-reptícia e difusa, quase sempre por meio de sugestões ao invés de por afirmações explícitas e definitivas. Assim, o olhar impressionista que propomos na introdução percorre inteiramente este trabalho, pois o veículo, assim o cremos, não deve destoar, substancialmente, daquilo que porta em si. O paralelo com obras e autores que de alguma forma apresentavam afinidades com a produção de Pessanha mostrou-se inevitável: ao exibirmos proximidades e distanciamentos, buscamos aclarar o sentido dos conteúdos sobre

os quais nos debruçávamos, fazendo notar o quanto achavam-se em sintonia com marcos do cânone literário ou, por intermédio das forças criadoras do autor português, bem como das peculiaridades do seu caráter, inovavam em algum aspecto. Por fim, e acima de tudo, cremos que obtivemos sucesso em demonstrar que, mais que um marco fundamental da poética em língua portuguesa, a obra de Camilo Pessanha traz, em seu âmago, problemáticas, categorias e aberturas que remetem à esfera maior da existência humana, que remetem àquilo que, desde o primeiro *homo sapiens*, colocou-se – ainda que talvez obscura e debilmente – como a questão fundamental do sentido do existir. Por detrás de seus queixumes e lamúrias, havia em Pessanha uma profundíssima insatisfação com o *status quo* de ambos os mundos – ocidental e oriental – que o fazia viajar para o país dos sonhos e, de lá, por intermédio de uma intuição sempre desperta e aguçadíssima, de uma voz interior que não ousava silenciar-se diante dos empecilhos da sua vida solitária e desregrada, entoar clamores sobre o dilema do existir. Para além da banalidade desregrada que muitas vezes caracteriza os estudos acadêmicos contemporâneos – sempre afeitos a modismos teóricos efêmeros e acéfalos –, julgamos termos obtido sucesso na missão de demonstrar que Pessanha é um daqueles que merecem figurar na galeria de autores cuja obra, imorredoura, é um marco da grandeza da alma humana e da atemporalidade daquele sentido íntimo alerta para o absurdo maior da existência ao qual aludimos a pouco e que faz com que, de fato, sejamos humanos em toda a extensão do termo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Diagnostic and statistical manual of mental disorders**. Third Edition, Revised. Washington, DC: American Psychiatric Association, 1987.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARISTÓTELES. **Problema XXX**. Disponível em: [http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/traducao\\_problema30.htm](http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/traducao_problema30.htm). Acessado em: 25 de maio de 2007.

ARISTÓTELES. Problema XXX. In: RADDEN, Jennifer. **The nature of melancholy: from Aristotle to Kristeva**. New York: Oxford University Press, 2002.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Jaraguá do Sul: Editora Avenida, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe, sua vida e suas obras; Novas notas sobre Edgar Allan Poe; O pintor da vida moderna. In: MODERNO, João Ricardo (org.). **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Tradução Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BÉNÉJAM-BONTEMS, Marie J. “Idade de Ouro”. In: BRUNEL, Pierre (org.) **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BRITO, Bernardo Gomes de. **História Trágico-Marítima**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores: Contraponto Editora, 1998.

BURKE, Edmund. **A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful with an introductory discourse concerning taste, and several other additions**. In: BURKE, Edmund. *The Works of the Right Honourable Edmund Burke, Vol. I*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/1/5/0/4/15043/> Acessado em: 20 de junho de 2009.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999

DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Oitava edição Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.

FRANCHETTI, Paulo. **Nostalgia, exílio e melancolia**: leituras de Camilo Pessanha. São Paulo: Edusp, 2001.

FREUD, Sigmund. Mourning and Melancholy. In: RADDEN, Jennifer. **The nature of melancholy**: from Aristotle to Kristeva. New York: Oxford University Press, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise Curioni. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1978.

HEIDEGGER, Martin. **Conceitos fundamentais da metafísica**: mundo, finitude, solidão. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

HEIDEGGER. Que é metafísica? In: **Coleção os pensadores**. Tradução Emildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. V. I, II. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2001. (original: HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. Tübingen Max Niemeyer Verlag, 1967 (digitalizado)).

HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

HUMPHREYS, Christmas. **A western approach to zen**. London: Mandala, 1985.

HUMPHREYS, Christmas. **O zen-budismo**. Tradução Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

HUSSERL, Edmund. Investigações Lógicas. In: **Coleção os pensadores**. Tradução Zeljko Loparic. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Tradução Luísa Buarque de Holanda. Rio de

Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

JAMES, William. **As variedades da experiência religiosa**. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, s/d.

KAPLAN, Harold; SADOCK, Benjamin; GREBB, Jack. **Kaplan and Sadock's synopsis of psychiatry: behavioral sciences, clinical psychiatry**. Seventh edition. Baltimore: Williams & Wilkins, 1994.

KANT, Immanuel. The Critique of Pure Reason. In: **Kant**. (Org) Robert Maynard Hutchins. London: Encyclopaedia Britannica, 1980.

LAËRTIOS, Diôgenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1977.

LANCASTRE, Maria (org.) **Camilo Pessanha – Cartas** (a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório). Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

LEMOS, Esther de. **A Clepsidra de Camilo Pessanha**. Lisboa: Editorial Verbo, 1981.

L'ISLE-ADAM, Villiers. **Axël**. Tradução Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

LOCKE, John. An Essay concerning Human Understanding. In: **Locke, Berkeley, Hume**. (Org) Robert Maynard Hutchins. London: Encyclopaedia Britannica, 1952.

LYTTON, Edward Bulwer: **Zanoni**. Disponível em: <http://manybooks.net/titles/lyttonedetext01zanon10.html>. Acessado em: 01 de junho de 2009.

MARSHALL, John. **A short history of greek philosophy**. London: Percival and Co., 1891 (edição digitalizada).

McRAE, Charles. **Fathers of biology**. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/2/4/4/5/24456/>. Acessado em 12 de junho de 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLINGTON, Barry (Org.). **Wagner: um compêndio**. Tradução Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

MUSASHI, Miyamoto. **O livro de cinco anéis**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

ORTEGA, Alícia. **A mística e os místicos: do amor que excede a todo conhecimento**. São Paulo: ECE, 1990.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego-português e português-grego**. Porto: Apostolado da Imprensa, 1957.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I**. Tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

POE, Edgar Allan. **Complete tales & poems**. New Jersey: Castle Books, 2002.

QUINCEY, Thomas de. **Confessions of an english opium-eater**. New York: Dover Thrift Editions, 1995.

RADDEN, Jennifer. **The nature of melancholy: from Aristotle to Kristeva**. New York: Oxford University Press, 2002.

RAMOS, Manuela. Camilo Pessanha, orientalizado e «dilletanti da sinologia» In: António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português. Disponível em: <http://manueladramoslivro2001.wordpress.com/indice/5-camilo-pessanha-orientalizado-e-%C2%ABdilletanti-da-sinologia%C2%BB/> Acessado em: 22 de abril de 2011.

RIMBAUD, Arthur. **Uma estadia no inferno, poemas escolhidos, a carta do vidente**. Tradução Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RUSSELL, Bertrand. **História da filosofia ocidental**. Vol. 1. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967.

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

SHAKESPEARE, William. **The complete works**. London: Wordsworth editions, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Dores do mundo**. Tradução Albino Forjaz de Sampaio. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1921.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

SIMÕES, João Gaspar. **Camilo Pessanha**. Lisboa: Arcádia, s/d.

SOUSA, A. Tavares de. **Curso de história da medicina**: das origens aos fins do século XVI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

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

SUZUKI, Daisetz. **Introdução ao zen-budismo**. Tradução Murillo Nunes de Azevedo. São Paulo: Pensamento, s/d.

SUZUKI, Daisetz T. **Essays in zen buddhism**: three series London: Rider and Company, 1970.

TABONE, Márcia. **A psicologia transpessoal**. São Paulo: Cultrix, s/d.

VAUGHAN, Frances, WALSH, Roger (Orgs.). **Caminhos além do ego**: uma visão transpessoal. São Paulo: Cultrix, s/d.

WEIL, Simone. **A gravidade e a graça**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WEIL, Simone. **Espera de Deus**. São Paulo: ECE, 1987.

WHITE, John (org.). **O mais elevado estado de consciência**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, s/d.

WILSON, Edmund. **Axël's castle**: a study in the imaginative literature of 1870-1930. Disponível em: [http://www.archive.org/stream/axelscastle030404mbp/axelscastle030404mbp\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/axelscastle030404mbp/axelscastle030404mbp_djvu.txt). Acessado em: 01 de junho de 2009.

WILBER, Ken. **O espectro da consciência**. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, s/d.

ZIMMER, Heinrich. **Filosofias da Índia**. Tradução Nilton Almeida Silva e Cláudia Giovani Bozza. São Paulo: Palas Athena, 1986.