

CAMILO PESSANHA: O MORTO ALEGRE E A POESIA MODERNA¹

Izabela Leal
UFPA

RESUMO:

A poesia moderna, desde Baudelaire, não cessa de apontar para uma experiência de crise: crise da linguagem, crise do sujeito, crise da própria poesia. Dissociada de qualquer função social, sua falta de lugar no mundo torna-se cada vez mais explícita. O poema começa então a anunciar o seu próprio fim, e não é de surpreender que o poeta, para escrever, tenha a necessidade de ocupar o lugar do morto, numa antecipação do fim da vida que se traduz como uma aptidão para morrer contente. Camilo Pessanha, seguindo os passos do “Le Mort Joyeux” (“O morto alegre”) de Baudelaire, nos revela o caráter paradoxal da escrita como experiência impossível da morte.

PALAVRAS-CHAVE:

Camilo Pessanha; poesia moderna; morte; escrita.

ABSTRACT:

Since Baudelaire the modern poetry points to an experience of crisis: crisis of language, of subject and of poetry itself. Dissociated from any social function, its lack of place in the world becomes increasingly explicit. The poem begins to announce its own end and it's not surprising that in order to write the poet needs to take the place of the dead, anticipating the end of life that can be described as an ability to die happily. Camilo Pessanha, following Baudelaire's steps in “The Grateful Dead”, reveals writing's paradoxical character of being an impossible experience of death.

KEYWORDS:

Camilo Pessanha; modern poetry; death; writing.

É bem conhecido o lugar problemático ocupado pelo poeta em plena Paris, capital do século XIX, que as *Flores do mal* tornam visível. Diante de uma sociedade em transformação, marcada cada vez mais pela consolidação do capitalismo, Baudelaire desempenha ao mesmo tempo o papel de vítima e de acusador, sendo portanto um efeito

¹ Uma versão deste texto foi apresentada no colóquio “Camilo Pessanha, orientalismo, exílio e a estética finissecular” realizado em Paris (2008). Algumas reflexões que desenvolvo aqui partiram da minha dissertação de mestrado, “Estranha sombra em movimentos vãos: imagens da escrita poética em Camilo Pessanha” (2003), posteriormente publicada num livro em coautoria com a Prof. Gilda Santos intitulado *Camilo Pessanha em dois tempos* (2007).

e uma contestação dessa mesma sociedade. Sabemos bem quais são as mudanças sentidas pelo autor de “A uma passante” na Paris da segunda metade do século XIX, cidade que apaga, pouco a pouco, através de mudanças urbanísticas, os vestígios do velho mundo para acolher a multidão impessoal que agora ocupa as ruas e os espaços públicos. Em meio ao caos urbano, não são apenas as antigas construções que se dissolvem, mas também as relações entre os indivíduos, que, como Benjamin descreve a partir de um texto de Engels, agora se limitam a correr de um lado para o outro, fechados em si mesmos, sem trocar um mínimo olhar (BENJAMIN, 2000, p. 54). Diante dessa multidão indiferente, cuja emergência vem acompanhada pelos instrumentos da técnica e da industrialização, o poeta aparecerá como um crítico do presente, que despreza o progresso e, ao mesmo tempo, reconhece na modernidade o que ela representa de ruptura em relação aos valores tradicionais do passado.

Em sua passagem pela Exposição Universal de Paris de 1855, Baudelaire foi sensível à importância do mercado na sociedade capitalista, o que lhe permitiu refletir acerca da condição da obra de arte nessa mesma sociedade. A obra de arte, como assinala Agamben, ocupa agora o mesmo lugar da mercadoria, mas, bem entendido, da mercadoria desvinculada de seu valor de uso, sendo um puro fetiche. Há uma confusão de valores entre presente e passado, velho e novo, e a modernidade não deixa de anunciar um passado que não passou de todo, e que no entanto não tem mais lugar, produzindo um tipo de nostalgia. A experiência da modernidade é a experiência da perda dos valores do passado e, ao mesmo tempo, a produção de um presente que não formulou novos valores para a existência, um presente no qual o velho continua a se apresentar sob a forma de uma fantasmagoria, assombrando-o e transformando-o num presente infinito, num presente que não passa. O novo, nesse sentido, é uma falácia, e Baudelaire materializa essa autoironia no poema, buscando sempre o fim que o presente não fornece, que a própria linguagem não fornece. Segundo Blanchot, a poesia de Baudelaire executa essa operação complicada, ela é possível e impossível, “possível porque ela ainda não é, se ela se realiza a partir do que a faz fracassar, e impossível porque não é nem capaz da ruína completa, que lhe daria a base da sua realidade.” (BLANCHOT, 1997, p. 133-134). A constatação de que a escrita fracassou e de que o poema, o verdadeiro poema, aquele que teria o seu lugar no mundo ainda não foi feito, confere à escrita um caráter de adiamento interminável. Adiamento que promete sempre para um futuro que nunca chega uma tarefa que também nunca se concretiza.

Diante da evidência do fracasso e da promessa de uma felicidade sempre por vir, diante da extrema insatisfação com a própria poesia, o poeta apela então para um último recurso, lançando mão, curiosamente, de uma tentativa de administrar a morte, de chegar ao fim. Daí que o tema da morte apareça de forma recorrente em muitos poemas de Baudelaire, entre os quais podemos citar “O esqueleto lavrador”, “O sonho

de um curioso” e “O morto alegre”². Os três encenam, de uma forma ou de outra, um diálogo com a morte, apontando para uma reflexão da escrita como uma experiência antecipada da morte, mas de uma morte que não se realiza e que se apresenta então como impossibilidade de morrer, como impostura. Essa tematização expõe uma tensão entre o possível e o impossível, entre o infinito e a finitude, já que a experiência da morte, sendo impossível de ser vivenciada, torna-se apenas uma ampliação da própria vida.

Em “O esqueleto lavrador” o poeta interroga os “tíbios campônios em destroços” a propósito de seu eterno trabalho sobre a terra, um trabalho para o qual o repouso nunca chega, porque nem mesmo a morte e o nada se presentificam para liberar os corpos de sua atividade:

[...]
 Quereis (de um destino tão duro
 Espantoso e límpido emblema!)
 Mostrar que nem na cova extrema
 Sequer dormir nos é seguro;

Que o Nada conosco é falsário;
 Que tudo, a morte até, nos mente,
 Que desde sempre e eternamente
 Talvez nos seja necessário

Nalgum país desconhecido
 Escalpelar a terra má
 E empurrar uma áspera pá
 Com pé descalço e dolorido?
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 349)³

Em “O sonho de um curioso” o poeta sonha que assiste à própria morte como se estivesse num teatro, afirmando que “Eu morreria sem susto, e a terrível aurora / Me envolvia. – Mas como! O que então se passou? / O pano já caíra e eu não me fora

² “Le squelette laboureur”, “Le rêve d’un curieux” e “Le mort joyeux”.

³ [...]

Voulez-vous (d’un destin trop dur
 Épouvantable et clair emblème!)
 Montrer que dans la fosse même
 Le sommeil promis n’est pas sûr;

Qu’envers nous le Néant est traître;
 Que tout, même la Mort, nous ment,
 Et que sempiternellement,
 Hélas! il nous faudra peut-être

Dans quelque pays inconnu
 Écorcher la terre revêche
 Et pousser une lourde bêche
 Sous notre pied sanglant et nu ?

embora.”⁴ (Ibidem, p. 439), em ambos os casos, a morte é um horizonte inatingível, que não se faz presente. Para além da ideia da cessação da vida como uma promessa que nunca se cumpre em termos de descanso – porque mesmo os esqueletos continuam a lavar a terra –, ou um futuro que nunca chega, interessa-me particularmente outro tema bastante curioso relacionado também à morte: aquele apresentado em “O morto alegre”:

Na planície em que o lento caracol vagueia,
Quero eu mesmo cavar um buraco bem fundo,
Onde possam meus ossos repousar na areia,
Como o esqualo a dormir no pélagos profundo.

Odeio o testamento e a tumba me nauseia;
Ao invés de implorar uma lágrima ao mundo,
Prefiro em vida dar aos corvos como ceia
Os trapos que me pendem do esqueleto imundo.

Ó vermes! vós a que não chegam luz ou ruído,
Eis que vos toca um morto alegre e destemido;
Filhos da podridão, demiurgos do artifício,

Vinde pois sem remorso ungir-me os membros tortos,
E dizei-me depois se resta algum suplício
A este corpo sem alma e morto dentre os mortos!⁵
(Ibidem, p. 285)

Nele, a situação é um pouco diferente, uma vez que o poeta deseja estar morto e imagina a consumação da própria vida; mas o que torna a morte impossível nesse caso é o fato de o morto se dirigir aos vermes que o devorarão se autodefinindo como “um morto alegre e destemido”. É assinalável a confusão entre vida e morte: estando vivo, o sujeito já está morto; estando morto, ele ainda está vivo. Não posso deixar de pensar na

4 “J’étais mort sans surprise, et la terrible aurore / M’enveloppait. – Eh quoi! n’est-ce donc que cela? / La toile était levée et j’attendais encore.” (p. 438)

5 Dans une terre grasse et pleine d’escargots
Je veux creuser moi-même une fosse profonde,
Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
Et dormir dans l’oubli comme un requin dans l’onde.

Je hais les testaments et je hais les tombeaux;
Plutôt que d’implorer une larme du monde,
Vivant, j’aimerais mieux inviter les corbeaux
A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.

O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux;
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,

A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-moi s’il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts!

imagem do zumbi, o morto-vivo, o morto que não morre, aquele que revela de uma forma explícita a presença do infinito no finito. No poema de Baudelaire, o atributo “alegre” indica que a morte é sempre uma espera, e o que há no desejo de morte é ainda a vida, já que sua interrupção deveria caracterizar-se como uma pura ausência de atributos: há apenas mortos, nunca mortos alegres.

Em *O espaço literário*, no capítulo “A obra e o espaço da morte”, Maurice Blanchot se debruça sobre uma anotação que Kafka faz em seu diário:

Voltando a casa, eu disse a Max que em meu leito de morte, contanto que os sofrimentos não sejam excessivos, eu estarei contente. Esqueci de acrescentar, e mais tarde o omiti propositadamente, que o que escrevi de melhor se deve a essa capacidade que tenho de morrer contente.⁶ (BLANCHOT, 2000, p. 109) (Tradução minha)

Ressalto desde já a costura sutil que une a escrita a essa vocação para a morte, não de uma forma aleatória, mas como se a morte fosse a própria condição da escrita. A recorrência do tema do morto alegre me faz pensar o quanto Camilo Pessanha está em ressonância com outros escritores e poetas modernos. Pessanha, em muitos poemas, ofereceu-nos também essa “tonalidade da perspectiva crepuscular do moderno” (BENJAMIN, 2000, p. 76), essa atração pela morte experimentada pelas populações doentes, para citar as palavras de Walter Benjamin. De fato, tal caráter crepuscular não é um privilégio da poética de Baudelaire e se faz notar em muitos autores do fim do século XIX e início do XX, entre os quais incluo, obviamente, nosso Camilo Pessanha. Na obra do poeta português a morte é uma presença constante, e seus versos são lidos muitas vezes em consonância com a sua própria vida, sendo o efeito de uma personalidade apática, desiludida, pessimista e desistente, como a que de fato exibiu, mas não só, pois sua poética se inscreve num contexto mais amplo; contexto no qual a experiência de morrer contente desempenha um papel determinante.

Para citar apenas de passagem alguns poemas que não podem deixar de ser mencionados quando pensamos na relação intrínseca que os versos de Pessanha estabelecem com a morte, enumero aqui “Branco e vermelho”, “Poema final”, e até “Inscrição”. Em “Branco e vermelho”, por exemplo, a experiência da dor que marca a primeira estrofe – “A dor, forte e imprevista, / Ferindo-me, imprevista, / De branca e de imprevista, / Foi um deslumbramento, / Que me endoidou a vista, / Fez-me perder a vista, / Fez-me fugir a vista, / Num doce esvaimento” (PESSANHA, 2009, p. 107) – abre um campo sensorial dominado por um estado de êxtase a partir do qual será iniciado um percurso alucinatório. No “êxtase da luz”, vemos desfilarem “na areia imensa e plana” uma caravana de escravos condenados e

⁶ “En revenant à la maison, j’ai dit à Max que sur mon lit de mort, à condition que les souffrances ne soient pas trop grandes, je serais très content. J’ai oublié d’ajouter, et plus tard je l’ai omis à dessein, que ce que j’ai écrit de meilleur se fonde sur cette aptitude à pouvoir mourir content.”

de infelizes torturados pela “enorme dor humana”. Aqui, o poeta se confunde com o objeto observado e partilha com eles a mesma dor: “A cada golpe tremem / Os que de medo tremem, / E as pálpebras me tremem / Quando o açoite vibra” (Ibidem, p. 108). É preciso notar que a confusão entre sujeito e objeto da percepção não é de todo equivalente, uma vez que o percurso dos escravos será marcado pela exigência de seu fim, pela concretização da morte. Se há no poema uma disjunção entre o sujeito e a cena que ele contempla, essa disjunção remete a uma promessa de morte que não se cumpre, ao menos para aquele que a deseja. Por isso, na última estrofe, o poeta se endereça à morte, pedindo-lhe que venha cumprir sua promessa: “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...”. (Ibidem, p. 109)

A última estrofe do poema é marcada por uma mudança de direção, e recomeça. Pessanha utiliza o recurso poético de estruturar a penúltima estrofe pela repetição de versos da primeira e da segunda. Mas é preciso notar que a introdução de uma cor, o vermelho, no último verso do poema produz uma mudança de tonalidade no texto, até aí marcado pela predominância ofuscante do branco. De fato, é como se o último verso, “Tudo vermelho em flor”, mostrasse a chegada de uma nova narrativa. A morte, mais uma vez, pode ser lida como a impossibilidade de chegar ao inacessível, há uma antecipação da morte que remete sempre à vida, uma experiência que não termina e por isso sempre se repete.

Assinalo o quanto essa imagem de uma morte que não se realiza, de um fim que nunca acontece, é também uma metáfora da condição da escrita. O deserto que se revela em “Branco e vermelho” pode ser comparado à página branca na qual o poeta erra ao tentar seguir o seu percurso, a escrita do poema, percurso sem fim e sempre marcado pela exigência do recomeço. Essa errância na qual o poeta se vê engajado indica igualmente uma ausência de origem, na medida em que o gesto inaugural que funda o ato de escrita é, ao mesmo tempo, o gesto que denuncia que nunca houve origem, que ela está perdida desde sempre.

O primeiro poema de *Clepsidra* – “Eu vi a luz em um país perdido. / A minha alma é lânguida e inerte. / Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme...” (PESSANHA, 2009, p. 53) revela uma ressonância espantosa com “O morto alegre” de Baudelaire. Em primeiro lugar, há a ideia de “cavar um buraco bem fundo” (BAUDELAIRE, 1985, p. 285) na terra para a obtenção de um almejado descanso; em segundo lugar, há a imagem do verme, sendo que no poema de Baudelaire os vermes são convocados a devorar o morto alegre que chegará, ao passo que no poema de Pessanha o trabalho sobre a imagem do verme é um pouco mais sutil. Ali, o verme serve como termo de comparação, pois o poeta não diz que quer ser devorado pelo verme, mas sim que quer ser *o próprio verme*. O verme, em seu sumiço debaixo da terra, é o *alter ego* do poeta, aquele cuja obra só se realiza por meio de um desaparecimento.

Além disso, o poema “Inscrição” parte da privação de relação com a origem, privação descrita no segundo verso como um enfraquecimento. Numa leitura mais imediata, poderíamos identificar o “país perdido” a Portugal, associando o país de Pessanha a toda uma rede de significantes que passam pela ideia de decadência, de desolação, de fracasso, leitura que não deixa de ser bastante pertinente. Outra leitura possível seria estabelecer uma relação entre o país perdido e o poeta, o que significa que não é o país que está perdido, mas que as ligações entre o poeta e seu país natal foram quebradas, cindidas. Ora, se se trata do país em que o poeta viu a luz – seu país natal – e se trata também do verso de abertura do livro, é o livro inteiro que estará marcado pelo signo do exílio, de uma perda que não pode ser eliminada, compensada ou mesmo ultrapassada. Acrescento a esse sentido um dado autobiográfico que ganhará também um desdobramento posterior: o exílio voluntário de Pessanha em Macau. A condição inelutável do exílio pode ser reforçada, no sentido autobiográfico, pelo trecho de uma carta escrita por Pessanha, transcrita e comentada por Paulo Franchetti no livro *Nostalgia, exílio e melancolia – leituras de Camilo Pessanha*: “Todo o meu passado que me fugiu assim que eu voltei as costas. Agora escuso de tornar a Portugal.” (FRANCHETTI, 2001, p. 19)

Notável também, ainda que com contornos mais sutis, é a interrogação em um poema bastante conhecido de Pessanha, um poema dedicado à mãe morta que denuncia uma ruptura, uma profanação da origem. Vê-se claramente a ação destrutiva da temporalidade, o poder do arbitrário e da morte que governam o mundo, maculando e destruindo todos os objetos que estão ligados à figura materna, e que, nesse caso, poderiam apontar para um pretense estado de harmonia anterior:

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,
 Onde esperei morrer – meus tão castos lençóis?
 Do meu jardim exíguo os altos girassóis
 Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?
 Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)
 A mesa de eu cear – 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!... Nem te ergas mais da cova.
 Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...
 Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.
 Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais,
 Alma da minha mãe... Não andes mais à neve,
 De noite a mendigar às portas dos casais.
 (PESSANHA, 2009, p. 79)

Por isso, me arrisco a dizer desde já que, para além das queixas de um poeta melancólico por natureza, o que esses versos iluminam é a própria condição do discurso poético em finais do século XIX e início do XX, isto é, a constatação de que estamos entregues a um mundo devastado, no qual nos submetemos a “dia[s] de inúteis agonias”

(Ibidem, p. 78), e que nos arrastamos em meio às ruínas de uma terra arruinada. O olhar de Pessanha é semelhante àquele que Benjamin atribui à figura do alegorista, uma visão que se dirige aos destroços e às cinzas, às estruturas minerais e calcárias; obras da morte claramente percebidas pela “vista [que] sonda, reconstrói, compara. / Tantos naufrágios, perdições, destroços! / Ó fúlgida visão, linda mentira!” (Ibidem, p. 89)

O mundo descrito por Pessanha é um mundo fragmentado, quebrado, destruído: “Róseas unhinhas que a maré partira... / Dentinhos que o vaivém desengastara... / Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...” (Idem); e o gosto duvidoso de algumas imagens pode ser pensado a partir dessa consciência extrema do processo de dissolução das coisas no mundo, o que explica que mesmo a matéria orgânica apareça como uma substância em decomposição: “À flor da vaga, o seu cabelo verde, / Que o torvelinho enreda e desenreda... / O cheiro a carne que nos embebeda! / Em que desvios a razão se perde! Pútrido o ventre, azul e aglutinoso, / Que a onda, crassa, num balanço alaga, [...]”. (Ibidem, p. 88) Nessa terra regida pela impermanência a ação do tempo é sempre destrutiva e, em alguns casos, é como se os acontecimentos se desencadeassem em um momento impróprio, sempre cedo ou tarde demais: “Floriram por engano as rosas bravas / No inverno: veio o vento desfolhá-las...”. (Ibidem, p. 76)

É precisamente essa compreensão da modernidade como uma espécie de consciência da morte presente na linguagem, consciência que Benjamin não cessou de mostrar nos versos de Baudelaire, que busco reencontrar nessa leitura de Camilo Pessanha. As palavras de Jeanne Marie Gagnebin põem em evidência o papel da alegoria no mundo moderno, precisamente o mundo fraturado que se revela nos versos da *Clepsidra*:

A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas. (GAGNEBIN, 2004, p. 39)

No caso de Pessanha, a consciência da ação corrosiva do tempo agrava-se ainda mais se pensarmos que a decadência por ele sentida vai além da transformação da sociedade que Baudelaire experimentou, já que Portugal, assumindo uma posição periférica em relação ao mundo europeu, é também uma das vítimas do processo de industrialização e da consolidação do capitalismo nos países dominantes da Europa, como a própria França de Baudelaire, por exemplo.

Nesse sentido, não deixa de ser interessante lembrarmos o texto “Macau e a gruta de Camões”⁷, escrito por Pessanha em 7 de junho de 1924, no qual o autor compara a

⁷ Este e outros textos de Pessanha foram reunidos por Daniel Pires num livro intitulado *Camilo Pessanha: prosador e tradutor* (1992).

atividade poética desenvolvida por Camões, seu compatriota do passado, e a que ele e seus contemporâneos realizam no presente. Se Camões e Pessanha padeceram da condição de exilados, a distância de quatro séculos que se interpõe entre eles ocasionará efeitos muito diferentes. Ora, no tempo em que Pessanha vive, tempo de profunda decadência da pátria, a terra natal não mais fornece um substrato capaz de alimentar o espírito dos poetas. Assim, aqueles que se encontram no exílio sofrem uma espécie de atrofia, um exílio ainda mais profundo do que o vivido pelo grande Camões:

[...] a terrível acção depressiva do clima e do ambiente físico e social dos países tropicais, se não tiveram poder contra a assombrosa vitalidade criadora do poeta máximo, têm-no, todavia, não só para esterilizar em cada um de nós, os pigmeus que a quatro séculos de distância o contemplamos, o pouco de aptidão versificadora que algum tivesse, mas ainda para destruir, mesmo nos melhores dotados, a comezinha parcela de imaginação de que é indispensável dispor quem intente evocar a estatura do gigante, o seu esbelto perfil e a sua augusta figura. (PIRES, 1992, p. 305)

Não cabe mais a esses poetas raquíticos, entre os quais Pessanha se inclui, cantar a glória da pátria – até mesmo porque ela não mais existe – ou suas conquistas e triunfos. Cabe-lhes, sim, cantar as ruínas, a fragmentação, a morte. Se Camões, ainda que ao final d’*Os Lusíadas* declare ter “a voz enrouquecida,/ [...] de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida” (*Lus.*, X, 145), ele nunca duvidou que seu magnífico poema fosse capaz de restaurar o esplendor da pátria que, à sua época, já via definhando. Basta lembrar os conselhos oferecidos a D. Sebastião!

Pessanha, por sua vez, ao compor o poema “San Gabriel”, ironicamente escrito na data comemorativa do quarto centenário do descobrimento da Índia, não pode mais fazer um poema de celebração e apresenta apenas um olhar nostálgico em direção ao passado, sendo mais uma súplica para que São Gabriel – que, como lembram Paulo Franchetti e Maria Helena Nery Garcez (1993, p. 52), é tanto o arcanjo da anunciação à Virgem Maria como também o nome da nau capitânia de Vasco da Gama – ofereça novamente aos portugueses a restauração de um bem perdido. Sim, pois agora, em finais do século XIX, os portugueses que atravessam os oceanos são os tais pigmeus, essas “[...] almas tristes, severas, resignadas, / De guerreiros, de santos, de poetas.” (PESSANHA, 2009, p. 85). Aqui, cabe mais uma vez a ressonância com Baudelaire no famoso *Mon coeur mis à nu*. Segundo o poeta francês, “existem apenas três seres respeitáveis: o padre, o guerreiro, o poeta”⁸, três figuras que representam tanto um tempo passado como também uma abnegação, um sacrifício voluntário que se associa, mais uma vez, à temática da morte, sendo que no tempo passado a morte é plena de sentido, uma vez que os trabalhos individuais se ligam de forma indissociável ao destino da coletividade e da nação.

⁸ “il n’existe que trois êtres respectables: le prêtre, le guerrier, le poète.”

O mundo que Pessanha observa no final do século XIX é um mundo de “formas inconsistentes” (PESSANHA, 2009, p. 106), diante do qual o poeta experimenta um sentimento de impropriedade, de exílio, que culminará fatalmente no seu próprio sacrifício, seu desejo de morte. O exílio, no caso de Pessanha, não é apenas o exílio voluntário em Macau, mas também a perda de uma terra prometida, colocada ao abrigo da arbitrariedade e da finitude. É nesse lugar em que o poeta se vê lançado ao acaso e ao provisório que a poética de Pessanha reencena a experiência de morrer contente. E aqui retomo as palavras de Blanchot sobre Kafka:

Morrer contente não é, na sua opinião, [de Kafka] uma atitude boa em si mesma, pois o que ela exprime acima de tudo é o descontentamento com a vida, a perda da alegria de viver, essa alegria que é preciso desejar e amar antes de tudo. A capacidade para morrer contente significa que a relação com o mundo normal está desde sempre quebrada: Kafka de algum modo já está morto, isso lhe foi dado, como o exílio lhe foi dado, e esse dom está ligado àquele de escrever.⁹ (BLANCHOT, 2000, p. 113) (Tradução minha)

Conclusão espantosa: o dom de morrer contente está ligado ao dom de escrever. E aqui reencontramos a imagem do zumbi, do morto-vivo. Por isso, comento agora o poema “Porque o melhor, enfim”, no qual se descortina a presença do poeta que, a exemplo do “morto alegre” de Baudelaire, também se imagina no mundo de Tântatos, “Sorrindo interiormente, / Co’as pálpebras cerradas” (PESSANHA, 2009, p. 100). No poema de Pessanha, a morte é vista como repouso, em oposição ao tumulto do mundo exterior, sendo uma forma de encontrar a felicidade que lhe foi negada em vida. Mas a morte não poderá jamais ser um lugar de chegada efetiva, ela é uma promessa que não se cumpre, um horizonte imaginado e almejado, mas não verdadeiramente atingido, um sonho de morte, semelhante ao de Baudelaire:

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.

9 Mourir content n’est pas à ses yeux [de Kafka] une attitude bonne en elle-même, car ce qu’elle exprime d’abord, c’est le mécontentement de la vie, l’exclusion du bonheur de vivre, ce bonheur qu’il faut désirer et aimer avant tout. ‘L’aptitude à pouvoir mourir content’ signifie que la relation avec le monde normal est d’ores et déjà brisée: Kafka est en quelque sort déjà mort, cela lui est donné, comme l’exil lui a été donné, et ce don est lié à celui d’écrire.

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.
 [...]

Roubos, assassinatos!
 Horas jamais tranquilas,
 Em brutos pugilatos
 Fracturam-se as maxilas...

E eu sob a terra firme,
 Compacta, recalçada,
 Muito quietinho. A rir-me
 De não me doer nada.
 (PESSANHA, 2009, p. 100-102)

De fato, se é possível assinalar que a poesia dá a ver um hiato entre ela própria e a sociedade moderna, o espaço em que o poeta se desloca será necessariamente o da ruína, no sentido de que a poesia é o instrumento através do qual a crise de sua época se anuncia, crise que se explicita no próprio poema através de um mecanismo sacrificial que é a transformação do próprio poeta – e, por que não dizer, da poesia moderna – em vítima. O sacrifício é necessário como ato final que marca a instabilidade do poeta, sua falta de lugar no mundo, aquilo que funda a sua razão de ser e a razão de escrever. Daí que Benjamin afirme tão categoricamente que a morte é “o selo de uma vontade heroica” (BENJAMIN, 2000, p. 74). A poesia moderna, tomando para si uma função crítica, não cessa de anunciar a sua crise e de prometer o seu próprio fim, não cessa de alardear o seu fracasso, como a “estranha sombra em movimentos vãos” (PESSANHA, 2009, p. 80) de Pessanha tão bem expressa em um de seus poemas mais conhecidos. E se a poesia dá a ver o seu malogro, o reflexo que apresenta no espelho não pode deixar de evocar a figura da caveira, a imagem da morte: “Só o meu crânio fique / rolando insepulto no areal”. (PESSANHA, 2009, p. 116).

Entretanto, é preciso assinalar que a imagem da morte é realmente a de um “crânio insepulto”, ela insiste e persiste, mas nunca comparece na forma de um puro apagamento. Por isso, os “esqueletos lavradores” ainda trabalham mesmo depois de mortos, por isso também o “morto alegre” é um morto muito familiar, que ainda sorri “c’os pálpebras fechadas”. Se a morte fosse possível, ela eliminaria qualquer resquício das atividades e

sensações cotidianas que remetem invariavelmente à vida. Na poesia moderna a morte não se liberta de seu estatuto de promessa; ela faz com que o infinito se encarne no finito, fazendo com que a tarefa da escrita seja um trabalho interminável.

Por mais que a poesia prometa o seu fim, por mais que o poeta deseje escrever o “Poema final” que impediria a vinda de outros poemas e revelaria de uma vez por todas o engodo do qual faz parte, seu trabalho se mantém num desdobramento do presente, prometendo sempre o porvir. A morte que desponta no poema não se torna uma verdadeira presença, fazendo com que a poesia problematize eternamente o seu lugar e o seu fim. E o poema fracassado, malfeito, menosprezado, comercializado, insiste em ser escrito; há sempre mais e mais poemas a escrever. Porque [isso é] o melhor, enfim...

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2007

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. (Edição bilingue). Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

_____. *Mon coeur mis à nu*. In : _____. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. v. III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2000
_____. O fracasso de Baudelaire. In: _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. (Org. Emanuel Paulo Ramos.) Porto: Porto editora, s/d.

FRANCHETTI, Paulo e GARCEZ, Maria Helena Nery. A viagem de Vasco da Gama na virada do século. In: _____. *Estudos portugueses e africanos*, n. 22, Campinas, jul./dez. 1993, p. 51-64.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. (Org. Paulo Franchetti.) São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

PIRES, Daniel (Org.). Macau e a gruta de Camões. In: _____. *Camilo Pessanha: prosador e tradutor*. Lisboa: Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau, 1992.

MINICURRÍCULO:

Izabela Leal é professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Pará (UFPA). Tem Mestrado em Literatura Portuguesa pela PUC-Rio com dissertação sobre Camilo Pessanha e Doutorado em Literatura Portuguesa pela UFRJ, com tese sobre Herberto Helder. Publicou junto com Gilda Santos o livro *Camilo Pessanha em dois tempos* (2006) e junto com Caio Meira e Ana Alencar o livro *Tradução literária: a vertigem do próximo* (2011).