

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAMILA MARCHIORO

POESIA DO INDIZÍVEL: CAMILO PESSANHA E CECÍLIA MEIRELES EM
COMPARAÇÃO



CURITIBA

2018

CAMILA MARCHIORO

POESIA DO INDIZÍVEL: CAMILO PESSANHA E CECÍLIA MEIRELES EM
COMPARAÇÃO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientador: Prof Dra. Raquel Illescas Bueno.

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
COM OS DADOS FORNECIDOS PELA AUTORA
Bibliotecária: Rita de Cássia Alves de Souza – CRB9/816

Marchioro, Camila

Poesia do indizível: Camilo Pessanha e Cecília Meireles em comparação
/ Camila Marchioro. – Curitiba, 2018.
253 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Profª. Dra. Raquel Illescas Bueno.

1. Poesia brasileira. 2. Meireles, Cecília, 1901-1964 - Crítica e
interpretação. 3. Poesia portuguesa. 4. Pessanha, Camilo, 1867-1926 -
Crítica e interpretação. 5. Literatura comparada. I. Título. II. Universidade
Federal do Paraná.

CDD B869.1




ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS

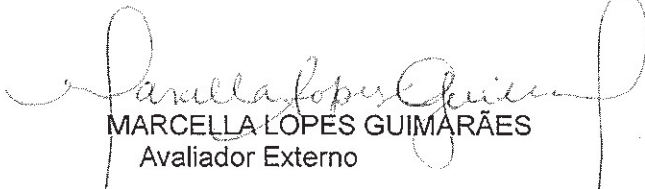
No dia vinte e seis de junho de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 1013, R. General Carneiro, nº.460 – Ed.D.Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição da doutoranda **Camila Marchioro** para Defesa Pública de sua tese intitulada POESIA DO INDIZÍVEL: CAMILO PESSANHA E CECÍLIA MEIRELES EM COMPARAÇÃO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ANTONIO AUGUSTO NERY (UFPR), JOANA MATOS FRIAS (FLUP), LUCI MARIA DIAS COLLIN (UFPR) MARCELLA LOPES GUIMARÃES (UFPR), MIGUEL SANCHES NETO (UEPG). Dando início a sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A banca examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela Aprovação da aluna. A doutoranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ANTONIO AUGUSTO NERY, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 26 de junho de 2018.


ANTONIO AUGUSTO NERY
Presidente da Banca Examinadora


JOANA MATOS FRIAS
Avaliador Externo


LUCI MARIA DIAS COLLIN
Avaliador Externo


MARCELLA LOPES GUIMARÃES
Avaliador Externo


MIGUEL SANCHES NETO
Avaliador Externo



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da banca examinadora designada pelo colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **Camila Marchioro** intitulada: POESIA DO INDIZÍVEL: CAMILO PESSANHA E CECÍLIA MEIRELES EM COMPARAÇÃO, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

Curitiba, 26 de junho de 2018.


ANTONIO AUGUSTO NERY
Presidente da Banca Examinadora


JOANA MATOS FRIAS
Avaliador Externo


LUCI MARIA DIAS COLLIN
Avaliador Externo


MARCELLA LOPES GUIMARÃES
Avaliador Externo


MIGUEL SANCHES NETO
Avaliador Externo

*Para Alexandre, que navega comigo
na tempestade e na calma.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente às professoras Raquel Illescas Bueno e Joana Matos Frias, pela generosidade e compreensão, pelo suporte e diálogo. Às professoras Patrícia da Silva Cardoso e Luci Collin, pelas valiosas sugestões e pela inspiração. Aos professores Arnaldo Saraiva e Gustavo Rubim, por compartilharem comigo o seu conhecimento. A Miguel Sanches Neto, pela leitura do projeto de doutorado-sanduiche e pela participação na banca. À professora Marcella Lopes Guimarães, pela leitura atenciosa do texto. A Sandra Mara Stroparo, pelo carinho. À Universidade do Porto e aos professores que lá me receberam. À Fundação António Quadros e Mafalda Ferro, por compartilharem os arquivos da família. Ao Instituto Cultural de Macau e Mônica Simas, pelas indicações de leitura. A Laura Patrício, pela sensibilidade, carinho, auxílio e compreensão. Às instituições portuguesas que me receberam, por permitirem o acesso aos seus arquivos e pela disponibilidade do seu pessoal. A Valdecir, pela força e resiliência. Aos meus familiares, pela presença e suporte nos momentos mais difíceis desse trajeto. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelas bolsas de estudos de Doutorado e de Doutorado-sanduiche. Aos poetas do Brasil e de Portugal.

*Pelo contrário, o meu ensinamento
é baseado no reconhecimento de
que o mundo objetivo, como uma
visão, é uma manifestação da
própria mente; ensina a cessação
da ignorância, desejo, ação e
causalidade; ensina a cessação do
sofrimento que surge das
discriminações do mundo triplo.*

Lankavatara Sutra

*Que as águas mães nos
purifiquem,
elas nos farão brilhantes.
Que com óleo sagrado nos
purifiquem.
Estas deusas lavam toda a
impureza e delas eu me levanto
pura e iluminada.*

RigVeda 2. 41.1

RESUMO

A presente tese tem por objetivo investigar o conteúdo temático das obras de Camilo Pessanha e Cecília Meireles colocando-os em comparação. Discorre-se sobre as similaridades de suas personalidades e sobre a sua conexão com as temáticas e formas poéticas provenientes de algumas tradições orientais. Elabora-se uma retomada da tradição portuguesa do mito do Oriente e observa-se como os poetas em questão se relacionam com essa temática. O eixo da tese é tentar elucidar como alguns dos versos e poemas de Pessanha e Meireles dão corpo poético ao difícil empenho de caminhar pelos labirintos da própria mente. Para isso, usa-se como apoio a fenomenologia, partindo dos conceitos elaborados por Edmund Husserl e encontrando seus pares no pensamento indiano. Tomam-se como base, então, textos da tradição sânscrita, tais como o *Yoga Sutra*, de Patañjali e vários *Sutras* budistas, especialmente do budismo Chan (Zen). São colocados como centrais os livros *Clepsydra*, de Camilo Pessanha, tal como concebido na sua primeira publicação em 1920, e *Canções*, 1956, de Cecília Meireles. A partir dos poemas desses livros, abre-se espaço para demais composições de ambos os autores e analisa-se a presença, nos seus versos, das metáforas do indizível.

Palavras chave: Poesia e Filosofia. Portugal e o Oriente. Camilo Pessanha. Cecília Meireles.

ABSTRACT

The present thesis aims to investigate the thematic content of Camilo Pessanha's and Cecília Meireles' works by comparing them. It discusses the similarities of their personalities and their connection with the themes and poetic forms coming from some Eastern traditions. It resumes the Portuguese tradition of the East's myth and it observes how the poets in question relate to this theme. The thesis' central thread is to try to elucidate how some verses and poems of Pessanha and Meireles give poetic contours to the difficult effort of walking through the mind's labyrinths. For this, phenomenology is used as support. It starts from the concepts elaborated by Edmund Husserl and finds its pairs in the Indian thought. Then it uses texts from the Sanskrit tradition, such as Patañjali's *Yoga Sutra* and various Buddhist *Sutras* – especially from Chan (Zen) Buddhism – as basis for the discussions. The book *Clepsydra* by Camilo Pessanha, as conceived in its first publication in 1920, and the book *Canções*, 1956, by Cecília Meireles, receive special attention. Starting from the poems of these books, the compositions of both authors are commented on. Subsequently, it analyzes the presence of the metaphors of the unspeakable in some verses.

Keywords: Poetry and Philosophy. Portugal and the East. Camilo Pessanha. Cecília Meireles.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	“DIZEI-ME QUEM SOU”: POETAS E ESTILOS DE ÉPOCA	5
2.1	CAMILO PESSANHA, CECÍLIA MEIRELES E A LITERATURA LUSÓFONA	5
2.1.1	Pessanha no fim-de-século português	8
2.1.2	Vozes do outono: o poeta estranho	20
2.1.3	“Na aresta do futuro”: modernidade e modernismos	32
2.1.4	Camilo Pessanha: modernismo e a Geração de <i>Orpheu</i>	44
2.1.5	“No fugir das perspectivas”: Cecília Meireles antes de <i>Viagem</i>	67
2.1.5.1	“O rio que se abriu para o mar”	75
2.1.6	O modernismo de Cecília Meireles	84
2.1.7	“A errante essência da água e do vento”: de <i>Viagem</i> a <i>Canções</i>	90
3	CAMILO PESSANHA, CECÍLIA MEIRELES, PORTUGAL, CHINA E ÍNDIA	102
3.1	“AO LONGO DA VIOLA MOROSA”: A CHINA	117
3.1.1	Um pouco mais de China	122
3.2	“EIS O GANGES”: A ÍNDIA	125
4	“NÃO OUVIR NEM VER”: PERCEPÇÃO E CONHECIMENTO	131
4.1	“COM OS SONHOS DO CORAÇÃO NAS MÃOS”: POESIA E FILOSOFIA	131
4.2	FENOMENOLOGIA DO CONHECIMENTO E O PENSAMENTO INDIANO	134
4.3	A FENOMENOLOGIA DE EDMUND HUSSERL E O TEMPO	142
4.4	OS CAMINHOS DA MENTE: DO PENSAMENTO INDIANO À FENOMENOLOGIA	147
4.5	PENSAMENTO INDIANO, BUDISMO E FENOMENOLOGIA: A EXPERIÊNCIA DOS POETAS	154
4.5.1	Camilo Pessanha e a tradição Chan: autoconhecimento e percepção	156
4.5.2	Cecília Meireles e a contemplação	171
5	A NOITE ESCURA MAIS EU: VOZES DO SILÊNCIO	184
5.1	DO SOFRIMENTO PURO, “DO SERENO DESESPERO” E “DA ÁGUA MORRENTE”	192
5.2	ENTRE MIRAGENS DO NADA E FLORES DE ESPUMA: POESIA, FENOMENOLOGIA E MEDITAÇÃO	204
5.3	“TUDO É MAR E MAIS NADA”: A ÁGUA COMO METÁFORA DO INDIZÍVEL	219
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	229
	REFERÊNCIAS	232

1 INTRODUÇÃO

Diferentemente do que se dá com a maioria dos títulos de trabalhos deste gênero, *Poesia do indizível* não é necessariamente o fio condutor da tese, mas o seu ponto de chegada. Portanto, o leitor atento perceberá que, no decorrer da maior parte do texto, não se fala em “indizível” de modo direto, ainda que ele esteja lá sob outras formas. Esta tese também não leva o leitor pela mão, funciona mais por justaposições de ideias. Esse foi o modo que encontrei para tornar a leitura mais participativa. Evito dizer aquilo que tenho a certeza de que o leitor, por si mesmo, é capaz de inferir. O tema aqui abordado e o modo como é tratado foge dos moldes mais comuns do que se espera para uma tese em literatura e, seja pela ousadia ou pela tentativa de alargar as margens do que é possível em letras no Brasil, o texto tem as suas falhas, certamente, todavia sinto-me muito contente com o resultado final, especialmente pelo seu pioneirismo.

A ideia de colocar Pessanha e Cecília em um mesmo trabalho surgiu, paradoxalmente, da minha não vontade de fazer uma tese. Em 2014 eu passei no processo seletivo para o programa de pós-graduação em Letras da UFPR, mas decidi que não iria participar. Não compareci ao dia da inscrição até que recebi um telefonema da coordenação do curso me convencendo a entrar no programa uma vez que eu já havia passado por todo o processo seletivo. Eu entrei, mas o meu projeto inicial, sobre simbolismo no Brasil e em Portugal, já não mais me agradava. Eu revisei aquele projeto centenas de vezes na esperança de que pudesse salvar algo. O único nome que restou foi “Camilo Pessanha”. Naquela época eu havia finalizado há pouco tempo o mestrado com um trabalho sobre Cecília Meireles e acabei por reler a poesia de Pessanha com ecos das minhas leituras cecilianas, foi assim que eu comecei a ver em Pessanha uma série de temas similares aos de Cecília, o que me chamou muito a atenção. Não consegui me livrar da ideia da comparação e, quanto mais lia, mais fazia sentido colocá-los lado a lado.

Em 2015 fui a Portugal como bolsista CAPES de doutorado-sanduíche para recolher mais material tanto sobre Pessanha como sobre Cecília. Lá eu tive a oportunidade de mergulhar profundamente na poesia de ambos (além de me encontrar com outros tantos poetas) e a questão da percepção em seus versos foi algo que não pude ignorar, cada vez mais se evidenciava para mim algo que parecia ser central para os dois. Percepção, filosofia, fenomenologia, caminhos da mente... esses temas passavam longe da minha ideia inicial de trabalho e também pareciam

aquém das minhas possibilidades naquele momento, teria sido mais fácil ignorar o que eu via e seguir em um trabalho mais leve, distante da filosofia e de temas que dialogam com religiões. Entretanto eu não consegui ir contra tudo o que eu percebia cada vez que lia um poema. Por isso esta tese resulta de um empenho árduo que tenta dar conta de um material que nem sempre é o mais acessível para o profissional das letras.

O trabalho aqui exposto coloca em comparação dois poetas que à primeira vista não parecem ter muito em comum a não ser o fato de fazerem parte da tradição literária de língua portuguesa. O cotejo entre suas obras foi motivado, primeiramente, pelo estudo das peculiaridades que envolviam suas personalidades e também pela singular conexão de ambos com o Oriente. Um olhar cauteloso e aprofundado sobre a vida e a obra de ambos ressaltou que Camilo Pessanha e Cecília Meireles assemelham-se em vários aspectos, seja pela inclinação à solidão e ao exílio, seja pela disciplina do estudo continuado de filosofias, línguas e literaturas das tradições orientais.

Dispor os seus textos lado a lado aguçou os contornos e conteúdos de seus versos realçando a conversa com temas e formas da poesia chinesa e uma temática comum, a saber: a peregrinação por si mesmo, a investigação da natureza e dos modos da mente. A maneira como desenvolvem os versos e caracterizam os objetos dá margem ao entendimento de que os poemas promovem uma viagem pelas imagens da própria mente, deixando transparecer a consciência de que o mundo que se vê é moldado pelos modos mentais.

A fim de dar conta de uma temática intrigante, complexa e que se relaciona diretamente com temas da filosofia, recorreu-se aos estudos de Husserl sobre a fenomenologia e a textos das tradições orientais que endossam o posicionamento encontrado nos poemas e que estão em diálogo direto com a fenomenologia husserliana. Tendo visto a questão da percepção como ponto fulcral na poesia de Pessanha e Meireles e diante das opções sugeridas pela minha orientadora em Portugal, achei prudente utilizar Husserl como um ponto de partida a fim de tentar entender de modo mais profundo o ambiente poético que se colocava diante de mim. A inserção dos textos da tradição oriental era já parte de meu projeto inicial e que ficou muito mais bem organizada após a descoberta das correlações entre fenomenologia, budismo e hinduísmo. O filósofo alemão é marco de uma importante revolução da intelectualidade ocidental e traz para o Ocidente uma nova possibilidade de compreensão da mente humana e do mundo tal como concebido por ela, formulando a possibilidade novos modos de conhecer. O seu posicionamento corroborou uma visão integral da crise da cultura europeia na virada do século XIX para o XX, elucidando os problemas do período, que, certamente, atingiram Pessanha e Meireles – cada um a seu tempo e modo.

Sendo assim, o primeiro capítulo discorre sobre as conexões histórico-literárias dos poetas com os seus países e suas épocas, como se relacionam com a cultura local, as características de suas primeiras publicações, suas relações com o modernismo e o simbolismo. Dá-se relevo às suas peculiaridades e ao que os distingue dentre as demais produções dos períodos nos quais se inseriram, sublinhando as suas características de isolamento e solitude.

O segundo capítulo aborda as relações entre Portugal e o Oriente, a configuração do mito do Oriente na tradição literária portuguesa e como os poetas dialogam com os aspectos inerentes a essa temática. São investigadas as conexões históricas de Camilo Pessanha com a China e de Cecília Meireles com a Índia, recuperam-se versos e textos que explicitam o teor e a importância da cultura desses locais em suas vidas e obras.

O terceiro capítulo introduz a fenomenologia de Edmund Husserl, explica seus conceitos mais aplicáveis ao caso dos poetas em questão e as conexões entre fenomenologia e o pensamento indiano (suas variações no hinduísmo e budismo). Investiga-se a crise das ciências europeias e as atmosferas da época na tentativa de conectar a experiência dos poetas com um tempo de crise. Explica-se o pensamento das tradições orientais tendo como horizonte as obras de Camilo Pessanha e Cecília Meireles. Ao fim, toma-se a China como ponto de intersecção entre os dois, dado que Cecília Meireles também se voltou ao estudo do budismo (que se origina na Índia) e da literatura chinesa, enquanto que não se tem notícia das conexões de Pessanha com a Índia. A partir disso, discorre-se sobre as particularidades dos poemas de ambos em comparação com alguma poesia chinesa.

O quarto capítulo é a análise efetiva de *Clepsydra*, de Camilo Pessanha e do livro *Canções*, de Cecília Meireles. Diante do alargado corpus de poemas da autora brasileira, foi necessário selecionar um livro que mais proximamente se relacionasse à *Clepsydra*, apesar de Meireles ter vários livros que podem ser colocados a par da poesia de Pessanha, *Canções* mostrou-se exemplar por ter um maior conjunto de poemas que refletem uma jornada lírica pelos terrenos obscuros da mente. Nesse capítulo é que se efetivam as análises de poemas. Comparam-se os temas tendo como ponto de partida os dois livros e depois expandem-se as análises para mais poemas. O ponto central do capítulo é a questão da percepção, especialmente como formulada por textos da tradição budista (considerando a origem sânscrita do budismo, optou-se por usá-lo como ponto comum para comentar as obras). Os aspectos abordados são: constatação do sofrimento, metáforas do autoconhecimento (noite, escuridão), a peregrinação pelos modos da mente, a tentativa de cessação das imagens mentais, metáforas do deserto e a água como metáfora do indizível. Por fim, são feitas as considerações finais.

O fio que conduz a tese, portando, é a investigação e conhecimento da natureza da mente tal como expostos pela poesia de Camilo Pessanha e pela poesia de Cecília Meireles. O silêncio parece ser sua meta e as “águas da mente” a matéria com que trabalham e que auxilia no entendimento do mundo como sonho e miragem. O paradoxo se impõe como instrumento importante na tarefa de narrar o inenarrável e, ao fim, os eus líricos chegam a um local que antecede o nascimento, lugar que revela o potencial latente da criação

2 “DIZEI-ME QUEM SOU”: POETAS E ESTILOS DE ÉPOCA

*Nem sei de onde venho,
Que azar me fadou!?...
(...)
Miragens do nada,
Dizei-me quem sou...*

Camilo Pessanha

São muitos os elos que aproximam a vida e a obra de Camilo Pessanha e Cecília Meireles. Desde a personalidade “insular” até as estreitas relações com o Oriente, estas duas personagens ímpares da literatura lusófona partilharam do manto obscuro da incompreensão, por serem ambos poetas de difícil inserção nas correntes literárias de sua época. Abulia, desapego, despojo, ruína, areia, água, entre outros temas, foram presenças em seus versos e refletiram, de algum modo, um olhar introspectivo sobre a experiência humana.

2.1 CAMILO PESSANHA, CECÍLIA MEIRELES E A LITERATURA LUSÓFONA

Para melhor situá-los e uni-los, tomemos Portugal como ponto de partida comum. Cecília Meireles, embora nascida no Rio de Janeiro a sete de novembro de 1901, descendeu de família açoriana e devido à morte precoce de seus pais foi criada pela avó portuguesa Jacinta Garcia Benevides, proveniente da Ilha de São Miguel. Deste modo, a escritora brasileira manteve desde cedo contato com uma prosódia majoritariamente lusitana da língua portuguesa, convivendo a maior parte de seu tempo com um registro bastante próximo daquele usado pelos portugueses, segundo a própria autora: “quanto a Portugal, basta dizer que minha avó falava como Camões” (MEIRELES, 1964).¹ Posteriormente, é relevante a presença do primeiro marido, também português, Fernando Correia Dias. Por isso a poesia de Cecília Meireles, ainda que escrita em parte durante o auge do modernismo brasileiro, apresenta um ritmo, léxico e uma dicção cuja leitura e fruição podem ser feitas sem nenhum prejuízo de compreensão por leitores portugueses. Tanto é que não se estranha o fato de, à altura da morte de Correia Dias, a jovem poeta ter podido contar mais com o auxílio dos amigos portugueses que com o de amigos

¹ Entrevista publicada na revista *Manchete*, edição nº 630, em 16 de maio de 196, e posteriormente no livro *Pedro Bloch Entrevista*, Bloch Editores, em 1989.

brasileiros, fato este que resultou na publicação, em 1939, de seu primeiro grande livro: *Viagem*, devidamente dedicado aos seus amigos de além-mar. Embora as relações afetivas e familiares de Cecília Meireles sejam muito importantes na construção de sua identidade pessoal, a dicção de sua poesia não está necessariamente ligada apenas a esses fatores. Ou seja, a autora é herdeira de uma tradição lusitana, todavia esteve absolutamente envolvida nos e pelos aspectos mais contrastantes da cultura e da literatura brasileira. Nota-se, portanto que a aproximação de sua poesia com o verso lusitano e seu aparente afastamento do tom moderno do Brasil se dá por escolha consciente, por gosto, vontade, opção.

A delicada e estreita relação que escolhera estabelecer com Portugal a coloca, portanto, no centro da cultura lusitana de um modo peculiar, destoando assim do perfil dos demais poetas² brasileiros de sua época que, embora também mantivessem laços com Portugal, estavam mais estritamente ligados aos modelos franceses de produção literária, uma vez que a proposta modernista voltava-se para a nacionalização³ (ainda que houvesse uma vontade cosmopolita notadamente marcada pela relação estabelecida entre os poetas brasileiros e Paris), de modo que o rompimento com a outrora metrópole se fazia mister.

Obviamente que o Brasil e o Rio de Janeiro, em particular, são imprescindíveis para Meireles, seu amor pela cidade natal está explicitado, por exemplo, na crônica “Lamento pela cidade perdida”,⁴ em que a autora revela seu gosto pelo Rio de Janeiro e seu pesar pelas mudanças que ocorriam tanto na estrutura física da cidade quanto no modo de agir da sociedade. Não obstante a genuína relação com a sua pátria, não se pode deixar de notar que Cecília Meireles passou a vida a beira-mar, olhando saudosamente para o horizonte desejando estar com seus amigos portugueses conforme explicita em inúmeras cartas das quais destaca-se o trecho da seguinte, escrita ao poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues em 26 de maio de 1947: “Agradeço-lhe imenso a descrição das festas do Senhor Santo Cristo. Quem me dera estar

² Especialmente aqueles poetas diretamente relacionados à primeira fase modernista.

³ Esta nacionalização, tal como proposta por Oswald de Andrade em seu “Manifesto da poesia pau-brasil”, foi classificada como “afrancesada” pelo grupo formado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo. Estes, por sua vez, formularam uma proposta que era, a seu ver, “mais nacionalista” e em 1929 publicaram o manifesto “Nhengaçu Verde-Amarelo — Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta”. Entretanto, com a Revista de Antropofagia (1928-1929) e o Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade deu novo contorno à veia nacionalista. Opondo-se ao extremismo da Escola da Anta, o manifesto de Andrade abriu as portas para um novo modo de relação com as culturas externas ao Brasil, revelando a possibilidade da colagem, do pastiche e reestruturando os valores das relações “fonte e influência” por meio da ousadia da intertextualidade. Cecília Meireles não se conectou a nenhum desses grupos, mas sua correspondência com Mário de Andrade indica a sua admiração pelo poeta e a sua conferência sobre modernismo brasileiro proferida em Portugal ainda nos anos 1930 deixa claro que a autora estava bem informada dos acontecimentos à sua volta.

⁴ A crônica foi datada de 1952. Esta e outras crônicas sobre Rio de Janeiro e Portugal podem ser lidas na série *Crônicas de Viagem*, edição anteriormente organizada pela editora Nova Fronteira e que recentemente passou aos cuidados da Global Editora.

mais perto – mas não quero fazer projetos, embora tudo esteja se pondo de tal maneira que eu creio ter de voltar à sina de emigrante e bem posso aparecer um dia pela rua do Frias (...)” (MEIRELES, 1998, p. 111). Foram quase duas décadas de correspondência com o poeta açoriano e em todo esse período são raras as cartas em que a brasileira não demonstre o desejo de estar em Portugal.

Assim, as saudades de Portugal e as saudades de um Rio de Janeiro que já não existe mais são um elemento que une Cecília Meireles a Camilo Pessanha. O lamento pela distância e o sentimento de exílio pertencente à personalidade da autora a aproximam do autoexílio e da relação complexa do poeta coimbrão com sua pátria lusa.

Foi em 1894 que Camilo Pessanha chegou a Macau. Tendo partido menos por uma famosa decepção amorosa e mais pela necessidade – tentara estabelecer-se em Portugal após ter se formado em Coimbra, mas as oportunidades escassas o encaminharam a prestar concurso para provimento de cargos docentes no recém-criado Liceu de Macau (FRANCHETTI, 2001, p.15) – o poeta manteve acesas as chamas da saudade desde a partida e, embora muitas decepções o tenham circundado, Pessanha deixou explícito em seu texto “Macau e a gruta de Camões” o grande valor da pátria para a obra de um escritor. Distante de Portugal, Camilo Pessanha encontrou-se em uma situação em relação ao seu local original e à família que muito o aproxima da vivência de Cecília Meireles. A orfandade da escritora brasileira e a perda precoce do seu marido português criaram para ela uma atmosfera de isolamento similar à que Pessanha teria vivenciado nas terras da China.

Não obstante a comum inclinação para a solidão e as similaridades no padrão de vínculo estabelecido com Portugal, os poetas ainda partilharam de um interesse comum: o Oriente. Este como lugar, meta, mito, presença, língua, cultura e mesmo filosofia, foi parte crucial da vida e da obra de ambos e as conexões se deram, nos dois casos, desde a infância e de maneira muito similar. Conforme se pode avaliar pela seguinte carta de Pessanha em que diz: “já devem ter feito em cacos a pequena chávena da China, em que minha mãe me dava o café (...)” (PESSANHA, 2012, p. 115), as especiarias e objetos vindos de além-mar envolviam até mesmo o ambiente familiar.

Observa-se, destarte, que a presença do Oriente na vida dos dois poetas se deu temporaneamente. Desse modo, a cultura lusitana no seio da casa de Cecília Meireles é relevante para a compreensão das formas com que o Oriente foi se configurando em seu imaginário desde menina:

O Oriente tem sido uma paixão constante na minha vida: não, porém, pelo seu chamado "exotismo" - que é atração e curiosidade de turistas - mas pela sua

profundidade poética, que é uma outra maneira de ser da sabedoria. Como se cristalizou em mim esse sentimento de admiração emocionada por esses povos distantes, não é fácil de explicar em poucas linhas. Mas foi uma cristalização muito lenta, dos primeiros tempos da infância. E lembro-me nitidamente desses antigos encontros, que me deixavam tão pensativa e interessada, antes que eu pudesse adivinhar, sequer, a sua significação. (MEIRELES, 1980, p. 36).

Certamente que esta vivência com especiarias, desenhos de toda a sorte e caixas provenientes dos mais remotos cantos do Leste do globo eram parte do cotidiano do povo português há séculos e aos poucos tornaram-se também algo partilhado pelos demais povos europeus, entretanto a força da lembrança da chávena chinesa, no caso de Pessanha, e o peso do fascínio causado pelos produtos provenientes de lugares tão remotamente desconhecidos, no caso de Meireles, assumem um peso singular na vida adulta desses escritores, dado o olhar poético inerente às suas personalidades.

Por tudo isso, ainda que tenha havido um diálogo literário demasiado próximo do simbolismo francês – que se apropriou do Oriente como parte da reação contra o naturalismo e o realismo, em favor da espiritualidade, da imaginação e dos sonhos – tanto o poeta coimbrão quanto a poeta carioca já traziam consigo uma experiência de Oriente que fora eminentemente marcada pela história portuguesa, revivida mitologicamente por meio da literatura lusófona e que fez e ainda faz parte, como em nenhuma outra nação ocidental, da construção da identidade do povo.

2.1.1 Pessanha no fim-de-século português

Camilo Pessanha nasceu em 7 de setembro de 1867, em Coimbra. Acredita-se que tenha escrito seu primeiro poema no ano de 1885, “Lúbrica”, no decorrer de seus primeiros anos do curso de Direito, feito em sua cidade natal. Neste primeiro escrito, segundo o autor António Dias Miguel em *Camilo Pessanha — elementos para o estudo da sua biografia e da sua obra*, 1956, são evidentes influências do poeta Cesário Verde. No início do ano de 1887 publicou no jornal *Gazeta de Coimbra* o poema “Madrigal”, cuja temática enfatiza a frieza de uma mulher, abrindo espaço para uma das imagens mais recorrentes de sua obra. Ainda no mesmo ano, também na *Gazeta de Coimbra*, publicou “Soneto de Gelo”, poema que concentra muitos temas que viriam a ser significativos em *Clepsydra*, como por exemplo a ambiência lúgubre, a obscuridade, o frio, a sensação de impotência, a anunciação da ruína, entre outros.

Pode-se dizer que 1887 foi um ano bastante produtivo, pois publicou mais “Entre Gaiatos”, “Crónica da alta”, “Na pasta do Abel Aníbal” e compôs “Tenho sonhos cruéis n’alma doente”, “Encontraste-me um dia no caminho” e “Fez-nos bem, muito bem esta demora”.⁵

Dado o cariz de suas primeiras publicações, evidencia-se em Pessanha o olhar mais reflexivo, pessimista e ainda que denote uma busca pela fé, como em “Soneto de Gelo”: “Eu mesmo quero a fé, e não a tenho...”, não há manifestações de um misticismo, atitude que marca a sua diferença em relação aos denominados Simbolistas. “Soneto de gelo” é emblemático no sentido em que marca um ponto interseccional entre a descrença na “ciência”, a busca pela fé e um forte sentimento de descabimento: “O Deus, o mesmo Deus que te fez crente... / Nem saibas que esse Deus omnipotente / Foi quem arrebatou a minha crença”, o que reforça o momento histórico conflituoso no qual se situava o poeta e que influenciou sobremaneira os rumos da poesia local. Todavia, não é fácil localizar Camilo Pessanha como um Simbolista, mesmo no sentido amplo e genérico do termo.

“Soneto de gelo” oferece um entendimento preciso do cenário literário e histórico em que se colocavam as primeiras composições do poeta coimbrão. Poucos anos depois, em 1890, após uma estadia em França, outro poeta de Coimbra, Eugenio de Castro (1869 —1944), publicou *Oaristos*, obra inaugural que deu espaço para composições poéticas muito mais livres e ousadas no que diz respeito à métrica, disposição das palavras na página do livro e uso de metáforas. Vejamos um trecho do prefácio da primeira edição:

(...) Com duas ou três luminosas exceções, a Poesia portuguesa contemporânea assenta sobre algumas dezenas de coçados e esmaiados lugares-comuns.

Tais são:

olhos cor do céu, olhos comparados a estrelas, lábios de rosa, cabelos de ouro e de sol, crianças tímidas, tímidas gazelas, brancura de luar e de neve, mãos patricias, dentes que são fios de pérolas, colos de alabastro e de cisne, pés chineses, rouxinóis medrosos, brisas esfolhando rosas, risos de cristal, cotovias soltando notas também de cristal, luas de marfim, luas de prata, searas ondulantes, melros fôrçolas assobiando, pombas arrulhadoras, andorinhas que vão para o exílio, madrigais dos ninhos, borboletas violando rosas, sebes orvalhados, árvores esqueléticas, etc..

No tocante a rimas, uma pobreza franciscana: lábios rimando sempre com sábios, pérolas com cérulas, sol com rouxinol, caminhos com ninhos, nuvens com Rubens (?), noite com açoite; um imperdoável abuso de rimas em ada, ado, oso, osa, ente, ante, o, ar, etc..

⁵ Todos os dados referentes à biografia do poeta, incluído as datas das publicações de seus escritos esparsos, encontram-se no espólio do autor, acessível na Biblioteca Nacional de Portugal, visitado por mim em 2015. Há ainda uma cronologia do poeta elaborada por Daniel Pires no livro *Correspondências, dedicatórias e outros textos: Camilo Pessanha* (2012). É ainda possível acessar a mesma cronologia de Pessanha feita por Daniel Pires no seguinte link da Biblioteca Nacional: <http://purl.pt/14369/1/cronologia1927.html>

No tocante a vocabulário, uma não menos franciscana pobreza: talvez dois terços das palavras que formam a língua portuguesa, jazem absconsos, desconhecidos, inertes, ao longo dos dicionários, como tarecos sem valor em lojas de arrumação.

Tais os rails por onde segue, num monótono andamento de procissão, o comboio misto que leva os Poetas portugueses da actualidade à gare da POSTERIDADE, Poetas suficientemente tímidos para temerem o vertiginoso correr do expresso da ORIGINALIDADE. (CASTRO, 1985, p. 89-95).

A crítica de Eugénio de Castro dirigida aos poetas românticos e realistas de seu tempo demonstrou a sua acurada relação com o movimento simbolista francês, além de que sua obra evidenciou o clima de inquietação finissecular (que em Portugal se agravava com os ecos do “Ultimato Inglês”).⁶ O poeta estava profundamente conectado com a proposta do Simbolismo e, portanto, seu livro *Oaristos*, anterior à publicação da revista *Arte* (1895), já trazia fortes os traços de um novo estilo:

(...) Este livro é o primeiro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas. As ARTES POÉTICAS ensinam a fazer o alexandrino com cesura imutável na sexta sílaba. Desprezando a regra, o Poeta exhibe alexandrinos de cesura deslocada e alguns outros sem cesura. Tal fizeram, em França, Francis Vielé-Griffin e Jean Moréas. Os alexandrinos são lançados em parselhas, mas os últimos quatro versos de cada Poema têm (tal se faz nos tercetos) suas rimas cruzadas. Salvo erro, é a primeira vez que assim se corta o alexandrino. Pela primeira vez, também, aparece a adaptação do delicioso ritmo francês, rondel. Introduz-se o desconhecido processo da aliteração: veja-se o poema XI e muitos versos derramados ao longo desta silva. Ao contrário do que por aí se faz, ornaram-se os versos de rimas raras, rutilantes: na mais extensa composição, a composição IV, que tem cento e sessenta e dois alexandrinos, não se encontra uma única rima repetida. (Idem, *ibidem*).

Dado o conteúdo do prefácio acima, percebe-se o que os críticos António José Saraiva e Óscar Lopes afirmaram acerca do simbolismo português: este estava marcado “por preocupações versificatórias e verbais” (SARAIVA; LOPES, 2001, p. 976). Ainda que o livro de Castro tenha sido uma oposição aos lugares-comuns que dominavam a poesia portuguesa, o poeta não adotou os princípios filosóficos dos simbolistas franceses. Nota-se em seus poemas especialmente o elemento inovador do estilo e dos temas, rompendo com o velho culto romântico da natureza, com o idealismo amoroso e com o exagero emotivo. O livro não logrou grandes aclamações, entretanto o movimento teve boa adesão de jovens poetas, como Alberto de Oliveira, Justino de Montalvão, D. João de Castro, António Nobre, João Barreira – maiores

⁶ Eugénio de Castro fundou em 1895, com Manuel da Silva Gaio, a revista internacional *Arte*, da qual foi diretor entre 1895 e 1896. Na revista foram publicados textos de escritores portugueses e estrangeiros da época, tais como Gustave Khan, Verlaine e Mallarmé.

expoentes do movimento, segundo Trindade Coelho (COELHO apud RAMOS, 1947, p. 31) – entre outros dos quais se destaca Alberto Osório de Castro, amigo de Camilo Pessanha.

Naquela época, segundo José Carlos Seabra Pereira em “Camilo Pessanha e a transmutação simbolista”:

Pessanha escreve contos e poemas para periódicos secundários e entremeia ficção com digressão impressionista ou crítica literária nas “Crônicas da Alta”; mas logo depois, em 1889, fica à margem da emergência da arte “novista” no despique entre a *Boémia Nova* e *Os Insubmissos*. Então, além de Osório de Castro fazer sair (agora no seu jornal *O Novo Tempo* de Mangualde) mais “Crônicas da Alta” e episódicos poemas de Pessanha, é decerto graças à ligação com ele que outros poemas de Camilo podem surgir também em órgãos nefelibatas como *O Intermezzo* portuense. (SEABRA PEREIRA, 1995, p. 129).

Seabra Pereira salienta ainda que o nome de Pessanha passou a figurar já na primeira tentativa de fixação de um cânone “novista”, quando o grupo renovador do Porto redigiu *Os Nefelibatas*. Pessanha enviara para publicação um bom número de composições suas, o que de algum modo contraria a ideia mitificada de que não anotava absolutamente nada. Outro ponto levantado por Seabra Pereira diz respeito à relação que o escritor manteve com os grupos literários que o circundavam:

importa considerar que tem sido exagerada a distância que Pessanha desde jovem se teria mantido dos grupos literários coetâneos; importa reconhecer que, desde os inícios, o escritor se revela, pela índole dos seus textos, não alheado das novas orientações estéticas, mas próximo da plena sintonia com essas tendências. (Idem).

Contribuiu assim, entre alguns contos, com os já citados poemas “Lúbrica”, “Madrigal”, “Na pasta do Abel Aníbal”, também “Caminho”, “Interrogação”, “Crepuscular”, “Estátua”, “Soneto” e “Madalena”, além de “Soneto de gelo”. Tendo, em 1888, reprovado o quarto ano do curso de Direito e com grave doença nervosa que o impediu de se matricular na Faculdade, escreveu a seu primo José Benedito:

Mando o número *disso* [revista *A Crítica*], os únicos saídos, por enquanto. Acredita que não tem sido falta de consideração não tos mandar até hoje. Em primeiro lugar nada tenho com a direção do papelucho; em segundo lugar mesmo que tivesse, envergonhava-me da companhia... e de mim. Mando-tos porque mos pedes; vão os únicos exemplares com que fui contemplado, e ainda bem que me tiras de casa esse remorso. (PESSANHA, In *Correspondência, dedicatórias e outros textos*, 2012, p. 241).

O tom da carta demonstra o despreço do poeta por suas criações e também o seu distanciamento em relação aos criadores da revista, o que reitera o estudo de Seabra Pereira a

respeito de Eugénio de Castro ter sido de suma importância para as publicações de Pessanha e reitera ainda o isolamento do poeta em relação aos círculos literários da época. Na sequência da carta ao primo, Camilo Pessanha argumenta sobre a situação em que foram escritos os tais poemas e contos:

(...) nas férias grandes passadas me luziu a ideia de duas séries, uma de prosa outra de verso, que deixaram a perder de vista todos os meus feitos de até então.

A prosa seria contos e chamar-se-ia “Solidões”, não minha, mas das figuras: estados de espírito diverso, apreendidos no olhar que uma avó estende pelo seu passado, no tremor de lábios de um velho na presença dos quinze anos de uma rapariga que o desdenha, ingenuamente impudica, no corar de qualquer burguesinha, que vê da sua janela o último namorado que lhe mentiu, etc.

O verso não teria nome. Dividi-lo-ia em duas partes. A primeira havia de ser a luta pela realização do prazer, com a certeza de lutar por uma aspiração falsa. (...) A outra parte – exceções, consolações, aniquilamentos parciais do eu, estases, espasmos e modorras. (Idem).

Seriam essas as ideias de Pessanha no final do século XIX. Segundo a carta, cerca de dois anos antes ele repudiara alguns escritos seus em detrimento da sua ideia para as duas referidas séries.

Na carta, Camilo Pessanha relata ter conhecido os defeitos de sua criação e por isso “deitou” os poemas no saguão, mas seu condiscípulo Lomelino os teria aproveitado e os “levou” (Idem, p. 242). Suas contribuições “às avessas” naquele momento teriam sido “Na pasta do Abel Aníbal”, “Crónica da alta” e “Dia aziago”. O condiscípulo provavelmente se trata de Lomelino de Freitas, redator, ao lado de Armelim Júnior, da revista *A Crítica: ciência, literatura e crítica*, e em 1895 redator da revista *Boémia velha* (CARVALHO PRATA, 2006, p. 74). A revista *Boémia velha* satirizava a revista *Boémia nova*, nas palavras do historiador da educação Manuel Alberto Carvalho Prata em *Imprensa estudantil coimbrã*:

Neste ano de 1889, duas revistas coimbrãs, *Insubmissos* e *Boémia Nova*, disputavam, no âmbito da literatura portuguesa, a primazia na introdução de novas experiências rítmicas e estilísticas, fazendo eco de nomes sonantes das letras francesas.

A revista *Boémia Velha* (nome de oposição a *Boémia Nova*) aparece enquadrada nesta polémica. Daí que o seu conteúdo seja, fundamentalmente, uma crítica, por vezes parodística, à revista *Boémia Nova*. Fazem-se críticas e reflexões aos escritos de Alberto de Oliveira, a quem tratam por “Albertinho de Oliveira” (p. 2, col. 1), Carneiro de Moura, Alberto Osório de Castro e António Nobre, entre outros. (PRATA, 2006, vol I, p. 75).

No ano que se segue à “contribuição” de Pessanha para *A Crítica*, o poeta viria a estreitar seus laços com Alberto Osório de Castro, colega na Faculdade de Direito e diretor do periódico de Mangualde *O Novo tempo*, onde publicou “Crônica da alta”, “Crepuscular” e

“Interrogação” (PIRES, 2012, p. 39). Uma vez que Pessanha tornara-se grande amigo de Osório de Castro e dado o teor satírico de *Boémia velha* (cuja redação Lomelino de Freitas integrava) em relação à revista com a qual o amigo Osório colaborava, era muito possível que Pessanha, já em 1888, tenha se manifestado sinceramente ao dizer ao primo que caso tivesse alguma relação com a diretoria de *A Crítica* “envergonhava-me da companhia... e de mim” (PESSANHA, 2012, p. 241).

Sendo assim, é plenamente justificável que Camilo Pessanha tenha incluído na primeira publicação da *Clepsydra* em 1920, apenas um dos seus poemas escritos antes de 1894 (ano em que partiu para Macau) – o poema em questão é “Estátua”.

Pode-se dizer que, de algum modo, Pessanha partilhava de algumas das ideias de Eugénio de Castro, pelo que se pode perceber das ásperas palavras do poeta da *Clepsydra* sobre o livro de António Fogaça, *Versos da mocidade*, editado em Coimbra em 1887:

A obra de Fogaça é suspensa sobre as nuvens. Ora é cheia de metáforas gratuitas e obscuras, que o leitor não lhe compreende o sentido (“Ninguém percebeu”), ora, pelo contrário, cai no excesso oposto, “no pior do romantismo decadente, pretensioso, mascarado de frases novas”.

As livrarias enchem-se assim de minúsculos volumes, como o de Fogaça, onde em cem páginas se esgota o estéril impulso lírico da mocidade. Destinados a amarelecer nas montras dos livreiros. (PESSANHA, Março de 1888.).

José Carlos Seabra Pereira, no mesmo artigo supracitado, diz sobre o posicionamento de Pessanha em relação aos *Versos da Mocidade*:⁷

com congruência, ao subscrever desassomburada crítica dos Versos da Mocidade dum A. Fogaça então muito festejado, mostra-se convictamente oposto aos epigonismos românticos e às suas mesclas com perfunctórias assimilações (descritivas ou narrativas) do Parnasianismo.” (SEABRA PEREIRA, 1995, p. 130).

⁷ Na edição de 1945 os poemas da *Clepsydra* foram divididos entre “Sonetos” e “Poesias”, contrariando o que Pessanha deixara claro no texto sobre Fogaça:

Preferiu que saísse tudo: reuniu todos esses versos num título que pudesse abrangê-los, embora não lhes precisasse uma característica, não significasse coisa nenhuma: Mágoa e risos, por exemplo...

Bem claro, que na Mágoa e risos podia ter incluído as Orações do Amor!

Depois, como esta última parte ficava desproporcionada, e continha 62 sonetos (64 páginas de impressão) subdividiu a Mágoa e risos em sonetos e não sonetos. (PESSANHA, “Crónica da Alta [Versos da Mocidade, de António Fogaça]”, *In. A Crítica*, 1888).

Camilo Pessanha explicita a sua predileção por um “vetor estruturante” que ordene o livro enquanto obra de arte. De modo que se pode supor que na *Clepsydra* de 1920 o poeta tenha prezado por isso. Entretanto a crescente descoberta de novos poemas do autor fez com que os editores procurassem novos meios de inseri-los à *Clepsydra*.

O que reafirma uma possível simpatia de Camilo Pessanha pelos ares simbolistas que pairavam em Coimbra naquele período é outro texto que escreveu, tempos depois, sobre o livro *Flores de coral*, do amigo Alberto Osório de Castro. Este em tom notadamente diverso daquele feito ao A. Fogaça:

Só poucos têm uma vocação artística sincera e duradoura, que sobrevive ao embate da vida real. Entre estes é de incluir Alberto Osório de Castro, já há muitos anos marido e pai, constrangido pela sua profissão de magistrado no Ultramar a mudanças frequentes (“através de milhares de léguas, cada uma das quais escava de repente um abismo no jardim dos seus afectos e das suas divagações entre o instante que passa e o que lhe sucede”), forçadamente longe dos círculos literários, condenado à solidão intelectual. Mas nele sobrevive irredutivelmente o poeta, porque a sua inspiração é autêntica, não alimentada “parasitariamente das falsas e convencionais emoções de uma psicologia de pacotilha, corrente na boémia dos meios chamados intelectuais”. (PESSANHA *apud* SPAGGIARI, 1982, p.39).

O trecho coloca em relevo a preferência de Pessanha pela genuinidade do poeta e mostra a crença em que haveria um lugar de “inspiração autêntica”, que se daria distante de uma “psicologia de pacotilha”, insuficiente e superficial, corrente “nos meios chamados intelectuais”. Tal ponto de vista está conectado com a propensão do autor para afastar-se de grupos intelectuais ou mesmo correntes de pensamento e artísticas. Desse modo, não é possível afirmar que Pessanha tenha aderido convictamente aos ideais simbolistas, mesmo que Verlaine tenha sido um de seus poetas de eleição.

Sobretudo, o que se pode afirmar, dado o teor do conteúdo do trecho acima, é que Camilo Pessanha primava pela relação íntima do poeta com a inspiração em um meio autêntico, propiciado por um contato profundo com o mais secreto do poeta. Acerca disso, a estudiosa da obra de Pessanha, a professora italiana Barbara Spaggiari, colocou:

(...) poeta tem como único objectivo o de “realizar por meio da verdade, a beleza” Este conceito da *verdade*, a que Pessanha alude aqui de forma breve, constitui um elemento fundamental da sua poética. A poesia, se por um lado é para ser considerada como uma arte subjectiva (a par da música, como vimos), por outro deve ser objectiva “pelos temas que lhe servem de motivo — lendas, aspectos, episódios; porém através do aspecto (e ao mesmo tempo que o esteta o apreende e investiga quantidade de beleza que pode produzir, afeiçoando-a determinada forma literária) o consciencioso observado científico, de que o esteta se duplica, interpreta fenómeno e perscruta o fundo de que o mesmo aspecto é a superfície: a natureza íntima das coisas, as relações e fatalidade dos seus destinos. Mais do que isso: no fenómeno de cada uma das aparências que interpreta, não se esquece de discriminar a participação da sua própria alma, o espelho em que se revelam”. (SPAGGIARI, 1982, p. 40).

Sendo assim, mesmo distante de um ambiente que alimentasse o fazer artístico, o escritor, enquanto artífice, tornar-se-ia princípio, meio e fim de sua própria inspiração e criação, não havendo para além disso nada mais genuíno e, conseqüentemente, comprobatório da “vocação artística”. Salvaguarda-se, ainda, a extrema importância dada pelo poeta à solidão, o que nos permite aplicar para Pessanha o que ele mesmo afirmou acerca do amigo Alberto Osório, uma vez que também Camilo Pessanha estivera “forçadamente longe dos círculos literários, condenado à solidão intelectual”. De modo que é possível afirmar que também o poeta da *Clepsydra* fazia parte da estirpe dos poucos que “têm uma vocação artística sincera e duradoura, que sobrevive ao embate da vida real”.

A noção, por parte de Pessanha, da existência de uma “vocação poética” coloca o seu pensamento alinhado ao humanismo de Petrarca, que muito influenciara Camões e para quem o “desejo de beleza” seria central no fazer poético. Veja-se o trecho da seguinte carta em que o poeta italiano explicita a sua concepção do que seja um poeta:

A meritare il nome di poeta non basta far versi, e dice Orazio a ragione:
far giusti i versi o a par di noi dettare
rîtmica prosa, a meritare no basta
il nome di poeta

Ma quiesti, ch'io sappia, non há mai scritto un verso solo, e ad altro inteso,
mai per comporne non fece studio alcuno, senza il quale nessuna cosa, pur
facilissima, puó riuscirci ben fatta.
(PETRARCA, 1865).⁸

Petrarca refere-se a Nicola di Lorenzo, sobre quem boatos eram de que poderia livrar-se de uma sentença de morte pelo fato de “ser poeta”. Sob o ponto de vista de Petrarca, Di Lorenzo não poderia ser visto como um poeta, independentemente de andar entre poetas, porque não havia feito versos e, sobretudo, porque não havia se dedicado ao estudo desta arte – portanto faltava-lhe, em todo o caso, o “dom divino”.⁹

Camilo Pessanha não se refere à dádiva, mas à vocação, o que pode ser entendido como algo muito próximo se tomarmos por base de comparação o texto ao poeta Alberto Osório de Castro. De modo que para Pessanha, ser poeta é mais que fazer versos “parasitariamente das falsas e convencionais emoções de uma psicologia de pacotilha”, ser poeta é ser capaz de criar

⁸ Para merecer o nome do poeta não é suficiente apenas fazer versos, e Horácio diz com razão: fazer versos corretos ou ao nosso lado ditar rítmica prosa não é o bastante para merecer o título de poeta. Mas este, que eu saiba, nunca escreveu um só verso, e ainda mais, nunca fez estudo algum para compor, sem o qual nada, por fácil que seja, pode resultar bem feito. (Tradução minha).

⁹ Para os humanistas engenho, arte e dádiva caminham juntos na formação e surgimento do poeta (MARCHIORO, 2015, p. 75) assim, para Petrarca, o poeta era portador do dom de ver a Verdade, todavia, para que essa vocação se manifestasse era necessário árduo estudo das formas poéticas para por meio delas revelar a Verdade aos demais.

uma obra mesmo diante do mais completo isolamento, o que comprovaria a verdadeira vocação e não apenas um comportamento parasita, de imitação.¹⁰

Por tudo isso, se havia no poeta coimbrão forte relação com o simbolismo francês, notadamente no que diz respeito ao mergulho interior e à busca pela inspiração autêntica – tendo como base a sua própria visão acerca do “ser poeta” – isso se deu de modo genuíno e não por vontade de cópia ou desejo de pertencimento a um grupo.

Não obstante, a crítica colocou durante anos Camilo Pessanha no mais alto patamar do simbolismo português. Andrade Muricy chegou a classificá-lo como o “Verlaine português”:

Eminente simbolista foi Camilo Pessanha (1867-1926) este sim: o Verlaine português – que longamente viveu e morreu no Oriente, na velha Macau. A sua obra, compreendida no livro *Clepsydra* (...) abrange apenas quarenta poesias, mas de melindrosa pureza, de quase imaterialidade expressional, frequentemente como de translúcido e misterioso hermetismo. (...) Camilo Pessanha, só conhecido postumamente, foi o derradeiro poeta do simbolismo português e, sem dúvida, o maior e mais perfeito. (MURICY, 1987, p.87).

Muricy seguia o ritmo natural de uma crítica literária que buscava sempre correspondências entre os movimentos franceses e as literaturas portuguesa e brasileira, reiterando o que notou Antonio Candido em *A formação da literatura brasileira*: a característica de a literatura brasileira ser um galho da portuguesa que por sua vez é um galho da francesa. São evidentes as relações entre Pessanha e o Simbolismo francês, todavia, assim como salientaram os estudiosos da obra de Pessanha, Paulo Franchetti e Gustavo Rubim, sobre a importância de desvincular a obra do poeta coimbrão de certos mitos sobre sua biografia, colocar a relação de Pessanha com o Simbolismo como ponto máximo de sua obra e ter apenas este sentido como base de análise pode ofuscar grande parte de sua poesia, notadamente aquela escrita sob o sol nascente do Oriente. Vale, portanto, mais que fazer uma retomada da história e características do movimento simbolista (direcionamento comum às teses sobre Camilo Pessanha), analisar de perto o cenário que cercava o poeta durante a sua juventude em Portugal e verificar como ele se posicionou em relação aos movimentos literários da época.

No anteriormente citado texto a A. Fogaça (que viria a morrer no mesmo ano sem terminar o curso de Direito), Camilo Pessanha deu mais uma demonstração da sua ideia de poesia. O autor escreveu em “A importância de um vetor estruturante”:

¹⁰ Lembremo-nos ainda que um dos motivos que fizeram com que Ana de Castro Osório insistisse na edição de um livro que reunisse os poemas de Pessanha foi o fato de ouvir seus versos serem recitados sem nenhum cuidado no seio da boémia portuguesa, prática que desconfigurava a real poesia de Pessanha. Sendo assim, o texto do autor da *Clepsydra* para o amigo Osório de Castro pode também ser lido, hoje, como um indício do que pensaria o autor daqueles que se apropriavam de versos para récita nos salões intelectuais da época.

Consta de tentativas. O Sr. António Fogaça, como todos os novatos em arte, não tem um princípio, uma noção, um sentimento, que o arraste conscientemente, presidindo à conceção de todas as suas obras. Impressionável e pouco atenta, a sua imaginação é vibrada desordenadamente por coisas diversíssimas: por princípios de filosofia lidos de fresco, pela sensualidade, pelo amor de uma noiva, por trechos de paisagem, pela cadência dos versos que estão mais em voga. Só à influência destes posso atribuir a maior parte dos sonetos e alguma poesia mais, (...). (PESSANHA, 1888.).

Fixemo-nos por ora no seguinte período: “a sua imaginação é vibrada desordenadamente por coisas diversíssimas (...) pela cadência dos versos que estão mais em voga”. Esta colocação demonstra que Camilo Pessanha conhecia a forma parnasiana e simbolista que pairava sobre a obra de Fogaça. Acerca do livro, afirma José Carlos Seabra Pereira em “Romantismo tardio e surto Neo-romântico no fim-de-século”:

Sob a precedência do sentimento crescem e multiplicam-se os *Versos da Mocidade*. Nem o já apreciável apuro formal, nem alguns assomos de distanciamento chão perante vivências e mitos de matriz romântica (v.g. «Conselho amigo» e o donjuanismo) iludem a ligação de Fogaça à tradição subromântica do Portugal oitocentista. A continuidade estilística e a discursividade separam-no ainda da poesia «novista» que então estava a chegar com a sua estética da sugestão, tal como da sua abstenção *artiste* o separam a sátira de costumes e de mentalidades («O frade», «O novo Visconde»). Pelo contrário, os temas e motivos associam Versos da Mocidade à nebulosa neo-romântica do fim-de-século. (SEABRA PEREIRA, 1998, p. 942).

Apesar do cunho neorromântico do livro, Seabra Pereira salienta adiante alguns poemas que apresentam ar decadentista e, por fim, assinala:

(...) a ênfase polissindética e reiterante, a variante do popularismo artístico no descante estudantil de «Para a guitarra», as hesitações com que o patente esforço de variação estrófico-rimática alcança sucessos de leveza rítmica ou de composição em anadiplose («A uma Andaluza») — mau grado poder antecipar, como notou Miranda de Andrade, alguma das inovações técnicas que Eugénio de Castro reivindicará nos *Oaristos* de 1890. (Idem).

Quando Pessanha referiu-se à “cadência de versos que estão mais em voga” poderia estar aludindo justamente ao ar quase simbolista da obra de Fogaça, que antecipa, de algum modo, as inovações técnicas de *Oaristos*. Sendo assim, pode-se entender que Pessanha, além de prezar por uma coerência temática, valorizava uma cadência condizente com o “vetor estruturante” (eixo para o livro) em lugar de seguir algum modismo. O que revela que muito provavelmente as escolhas métricas do autor de *Clepsydra* estejam estreitamente relacionadas à temática dos versos e de todo o livro, conseqüentemente. A opção de Pessanha por este procedimento se daria, nesse sentido, por fidelidade ao seu ideal de poesia e não por preocupação em estar condizente com os valores de uma escola literária. Nota-se pelo teor da

redação de Pessanha ao livro de Osório de Castro, bastante posterior à apreciação ao livro de Fogaça, que os ideais poéticos do autor pouco mudaram e que seu conceito de boa poesia se formou ainda na juventude, o que certamente motivou a crítica a descartar, por muitos anos, a influência da China em sua obra.

Contudo, a posição do poeta coimbrão em relação ao livro *Flores de coral* mostra que embora envolto pela atmosfera literária finissecular e pelos ideais do Simbolismo que tomava formas novas em Portugal, especialmente por meio das revistas que circulavam por Coimbra à época de sua formação em Direito, a obra de Camilo Pessanha foi marcadamente influenciada pela sua experiência de autoexílio no ultramar, sua vivência a bordo de navios e sua solidão distante da pátria. Por tudo isso é que a poesia de Pessanha começou em Portugal e amadureceu em Macau, muitos de seus poemas foram reelaborados sob o sol do Oriente, o que lhes confere uma dimensão nova que excede em muitos pontos a prática do simbolismo europeu.

Não obstante todo o seu potencial afastamento da cena literária portuguesa, Camilo Pessanha foi considerado, conforme citado acima, como o maior expoente do Simbolismo em Portugal. Não sendo um romântico, tampouco um realista, dado o uso que fez de assonâncias e aliterações, como no poema “Chorai arcadas do violoncelo”, e de um ritmo similar ao de Verlaine: “vim a descobrir que o ritmo dos meus decassílabos que tanto me preocupavam é o do verso de Verlaine”, seria inoportuno classificá-lo de outro modo, sobretudo antes do surgimento da *Geração de Orpheu*. Todavia, percebe-se que o caso de Pessanha é muito mais complexo. Com a publicação do primeiro número de *Orpheu* em 1915, a classificação do autor enquanto um simbolista, embora não questionada pela crítica da época, pode ser redimensionada. Mesmo que tenha certamente lido Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, a sua poesia é demasiado diferente do Simbolismo desses três grandes poetas franceses, sobretudo pela relação estreita com Macau e algumas línguas locais.

Quem sutilmente chamou a atenção para a difícil inserção de Camilo Pessanha nos movimentos literários de sua época foi Cecília Meireles em sua antologia *Poetas novos de Portugal* (1942) dirigida por Jaime Cortesão. À altura da publicação da citada antologia, Camilo Pessanha havia falecido há cerca de 16 anos, o que faz com que sua inclusão no livro seja um tanto peculiar e, de fato, o poeta é o mais antigo que consta na antologia. A autora escolheu uma série de nomes que figuravam na cena portuguesa com publicações entre os anos 20 e 40, o que inclui a *Clepsydra*, dada à estampa em 1920. O foco do livro de Meireles é a *Geração de Orpheu* de modo que no prefácio afirmou o seguinte:

Preferiu-se começar por Camilo Pessanha, por menos conhecido no Brasil, e por mais próximo do grupo de que se vai tratar.

De sensibilidade delicadíssima, a que a arte e os costumes da China onde por muitos anos viveu não deixaram de imprimir vestígios, sua obra – musical, cheia de intenções, de descontentamentos do cotidiano, do imediato, do real, é uma viagem interior frágil e arriscada. Nasce de sua poesia uma outra atmosfera de imagens novas. Os mais pungentes instantes ganham dentro dela uma expressão etérea. Os espetáculos que conhecemos, aí são vistos em transparência, como num sonho lúcido, ao mesmo tempo feliz e completamente desiludido. (MEIRELES, 1942, p. 27).¹¹

Exímia conhecedora das coisas do Oriente, Meireles é um dos primeiros nomes a chamar a atenção para a importância da China na obra de Pessanha. Ao colocá-lo como “mais próximo” do grupo modernista, a autora sensivelmente demonstrou acurado olhar crítico tanto no que diz respeito à obra do escritor coimbrão quanto à sua localização em relação ao modernismo. Camilo Pessanha não só influenciou os modernistas portugueses como antecipou muitos dos recursos poéticos usados por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Antes de aproximar a poesia de Pessanha à dos modernistas portugueses, vejamos como a crítica abordou no decorrer dos anos a situação do poeta com o Simbolismo.

¹¹ Retornarei a esta mesma passagem na parte quatro deste mesmo capítulo a fim de abordar as relações entre Cecília Meireles e Camilo Pessanha.

2.1.2 Vozes do outono: o poeta estranho

*Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.*

Verlaine

A visão de Camilo Pessanha como o expoente do movimento simbolista português foi reproduzida sem maiores questionamentos desde a morte do autor até meados década de 80 do século passado. O livro de Esther de Lemos *A 'Clepsidra' de Camilo Pessanha* (1956), um marco da tradição crítica sobre o autor, foi o primeiro a consolidar e apresentar de modo profundo e sistematizado as relações de Pessanha com o Simbolismo. Desde então, os trabalhos que tentam tornar evidentes as relações entre Pessanha e Verlaine, por exemplo, tornaram-se incontáveis. Com as contribuições que a Literatura Comparada trouxe no decorrer do século XX (especialmente após a década de 1950 com o ensaio “A crise da literatura comparada”, de René Wellek) a tentativa de espantar a “angústia da influência” e a revisão do uso de termos como “fonte e influência” contribuíram positivamente para que a crítica passasse a olhar de modo mais consciente para as obras. O peso dos clássicos passou a ser reavaliado, fomentando assim uma visão mais complexa da relação entre textos literários de diferentes épocas e culturas. Nesse sentido, a obra de Camilo Pessanha foi beneficiada, uma vez que a crítica passou a revisar a sua unânime classificação como marco simbolista lusitano.

O livro de 1982 de Barbara Spaggiari denota em seu título as leves mudanças na perspectiva crítica: *O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha* sutilmente revela que Pessanha passou a ser visto como um simbolista a seu modo. Nesse livro, a autora salienta que a obra do poeta português não se restringiu a uma mera imitação dos motivos e ritmos encontrados em Verlaine. Sobre o talento daquele afirmou:

Para além do modelo verlainiano, são também a música e o som em geral, os verdadeiros protagonistas da obra de Pessanha: as ressonâncias nasaladas da viola, o suspiro lamentoso de uma voz fantasma, o murmúrio longínquo das barcas, o bater obsessivo da chuva, as vozes além túmulo de um velho disco, a melodia atormentada de um violoncelo, são sons que evocam imagens e se traduzem em palavras, em ritmo de versos e em sucessão medida de sílabas. (SPAGGIARI, 1982, p. 13).

Assim, Pessanha teria ido além da simples cópia, recriando sobre os motivos do poeta francês a sua própria poética. João Camilo em sua crítica “A *Clepsidra* de Camilo Pessanha”, 1894, feita para o número 10 da revista *Persona*, usa o termo “aproximação” para abordar as relações entre a obra do poeta coimbrão e do poeta francês. Olhar Pessanha por esse ângulo, tal como Spaggiari, redimensiona o trabalho do poeta, ressaltando que sua poesia não se restringiu à “influência” ou “herança”: “conhecedor e admirador da poesia de seu tempo (...) é verdade que Camilo Pessanha não seguiu à letra as propostas de Verlaine”, e prossegue:

mas as modificações que Camilo Pessanha introduziu, ao nível de acentos no decassílabo, o partido que tirou do ‘enjambement’ e a variedade de ritmos e formas que utilizou justificam uma aproximação com o autor de *Romances sans Paroles*”. (PESSANHA, 1984, p. 20).

As similaridades entre a poesia de Pessanha e a poesia do poeta francês são facilmente traçadas a partir de uma aproximação no modo de abordar o tema da fugacidade do tempo; todavia, atribuir que tal tópico na obra de Pessanha encontre fonte na obra de Verlaine é fechar os olhos a uma longa tradição de poetas portugueses da qual Camões é o pilar. Dessa forma é importante recordar que já o poeta de *Os Lusíadas*, no espírito do século XVI, abordara a fugacidade da vida no soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”.

No seguimento da corrente que consagrou o poeta de *Clepsydra* como o grande simbolista lusitano, encontra-se a crítica de Álvaro Cardoso Gomes, que o classifica como “legítimo herdeiro de Verlaine”:

Mas de todos os poetas simbolistas do período o mais importante foi mesmo Camilo Pessanha, que, com sua única obra poética *Clepsidra* (1920), chegou até a influenciar Fernando Pessoa. Isso porque, ao contrário de Eugênio de Castro, por exemplo, soube como levar às últimas conseqüências a revolução simbolista em Portugal. Assim, de um lado, Pessanha é o legítimo herdeiro de Verlaine, com seus versos musicais que exploram as íntimas relações entre as sonoridades e os estados de alma mais íntimos, como vem expresso em seu poema “Violoncelo” (...)Mas, do outro lado, Camilo Pessanha é também o poeta que expressa o sofrimento frente à brevidade da vida, a incapacidade do homem de captar o que quer que seja da realidade circundante (...)Poeta refinado, manifestando em sua poesia o sentimento de uma dor cósmica, Camilo Pessanha soube dar como ninguém intensa força à palavra poética, explorada em todas as suas nuances. (CARDOSO GOMES, 1994, p. 45-47).

Veja-se que a visão de Cardoso Gomes é bastante mais restrita que a de Spaggiari e de João Camilo no que concerne às relações da obra de Pessanha com a de Verlaine, todavia, o crítico chama a atenção para a importância do poeta coimbrão dentro do movimento modernista português, direção para a qual atentara Cecília Meireles em sua antologia. Álvaro Cardoso Gomes (1986, p. 14-16) distinguiu três correntes para o simbolismo português, Camilo

Pessanha seria o maior representante da terceira, a qual partiria em busca de uma “expressão fluida, quase transparente” e cuja influência de Verlaine lhe atribuiria a evidente sugestividade dos versos.

Outro crítico que salientou a importante relação entre Camilo Pessanha e o modernismo português foi Óscar Lopes, segundo o qual o poeta teria produzido “o melhor conjunto de poemas simbolistas portugueses, que exerceram profunda influência na geração de Orpheu” (SARAIVA; LOPES, 2001, p. 977) e ainda sustenta que a obra de Pessanha seria a mais “pura” representação do simbolismo português. Gustavo Rubim, em seu livro *Experiência da alucinação*, a respeito do fato de Lopes ver em Pessanha tanto um precursor do modernismo quanto um exemplo puro de simbolista, escreveu:

Se é certo que nada nos força a ver nisto um flagrante de contradição, não o é menos que, por um lado, a “pureza cristalina” do simbolismo de Pessanha se torna problemática a partir do momento em que esse simbolismo se deixa ler melhor à luz do que lhe é estranho. (RUBIM, 1993, p. 75).

Assim, Gustavo Rubim em seu livro de 1993 fez o excelente trabalho de comentar detalhadamente o posicionamento de Pessanha sobre poesia e concomitantemente colocar em questão a avaliação de que o poeta da *Clepsydra* seria o maior expoente do simbolismo português. Desse modo, Rubim afirmou:

A avaliação, mais ou menos consensual, de Pessanha como maior dos simbolistas portugueses não tem, nesse sentido, outro valor que o de um enquadramento histórico-literário pouco rigoroso, já que nenhum dos que a subscrevem alguma vez chega a procurar demonstrar a plena coincidência ou identificação do poeta da *Clepsydra* com a poética que faz do símbolo a essência mesma da poesia. (Idem, p. 73).

O termo “simbolismo”, portanto, teria sido empregado para a obra de Pessanha, segundo Gustavo Rubim, como “avaliação e classificação genérica, estilística e periodológica” e “acaba (ou começa) por funcionar como dispositivo de resistência a uma leitura que dê conta do que é singular na poesia e na poética de Pessanha, incluindo as diferenças e distâncias em relação a tudo o que aquele termo implica” (Idem, p. 74).

Anna Balakian em *The Symbolist movement*, 1977, inicia sua introdução afirmando que ainda que elusivo, o termo *Simbolismo* tornou-se uma etiqueta convencional para historiadores da literatura designarem a era pós-romântica. Fato que ao mesmo tempo propiciou um alvo para aqueles críticos literários que consideravam o Simbolismo como uma classificação artificial para escritores esparsos, separados uns dos outros em termos de nacionalidade, tempo e gênero literário (BALAKIAN, 1977, p. 3). Entretanto, em critérios

estritos, a palavra *Symbolism*, para os franceses, continuava a denotar um período bem específico compreendido entre 1885 e 1895 cuja vanguarda teria como expoentes Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé (Idem). A autora ainda chamou a atenção para o fato de que ao longo dos anos a crítica tentou delimitar a corrente simbolista de várias maneiras, tanto de modo cronológico quanto por meio da tentativa de demonstrar aspectos comuns entre poetas que se opunham ao Romantismo entre tantas outras classificações e separações.

Sob esse prisma, definir o que foi o Simbolismo tornou-se tarefa complexa. Nas palavras de Balakian, o excesso de possibilidades para o termo quase que o desqualifica totalmente enquanto rótulo literário (Idem, p. 5). Todavia a autora ressaltou que, apesar das complexidades, o uso do termo é importante uma vez que é algo perigoso deixar o autor em um “vácuo” e atribuir apenas às suas características pessoais a existência de traços que são, na verdade, a estilização de uma herança comum (Idem, p. 8).

Por um lado, abordar a obra de Camilo Pessanha como uma simples ramificação do Simbolismo¹² francês e especificamente enquanto herança de Verlaine, é reduzir a arte do poeta português em relação à obra do poeta francês e ter como maior base de comparação apenas componentes formais. Por outro lado, não se trata de isolar Camilo Pessanha da experiência social e cultural de sua época, e sim de avaliar melhor e mais detalhadamente as relações do poeta com esse contexto. Conforme os estudos mais recentes de Gustavo Rubim e Paulo Franchetti, entre outros críticos, é possível verificar que a poesia de Pessanha não se restringiu à aproximação com o Simbolismo. É fato, segundo Balakian em *The fiction of the poet*, 1992. É fato que o Simbolismo se espalhou para além das fronteiras de Paris e influenciou muitos poetas tendo, inclusive, sido muito popular nos anos de 1920. Assim certamente Pessanha terá mantido laços estreitos com o Simbolismo francês, mas o faz de modo assaz particular. Nesse sentido, a poesia de Pessanha se tornou algo único no cenário lusitano da época, mesclando os elementos simbolistas aos pré-modernistas e adicionando a isso uma invulgar dicção relacionada à estética oriental.

Por ora, vejamos o que há em Pessanha que seja diverso do Simbolismo. Gustavo Rubim mostrou-se bastante lúcido em sua supracitada argumentação. Se retomarmos o que alguns teóricos definiram como característica do simbolismo português poderemos perceber o quanto o poeta coimbrão também se afasta dessa vertente, o que dá validade à asserção de Rubim.

¹² Seguindo o raciocínio de Balakian, *Symbolismo* refere-se ao movimento francês que se deu em Paris entre 1885 e 1900 e *simbolismo* refere-se ao estilo simbolista fora dos limites cronológicos do movimento.

Para Massaud Moisés, por exemplo, a poesia simbolista portuguesa – fazendo jus ao seu projeto de sugestividade – ao repudiar uma linguagem direta, comum à prosa narrativa, mostra-se apegada, ainda, à forma parnasiana, sofrendo influências do decadentismo francês e de um tipo de neogarretismo que a prende a um “tradicionalismo de base histórica e folclórica” (MOISÉS, 2005, p. 213-214).

Ao recobrar o supracitado texto de Pessanha sobre Fogaça, percebe-se que o poeta da *Clepsydra*, conforme análise anterior, repudiava certas aparências da época e quanto ao “tradicionalismo de base histórica e folclórica”, não parece haver muitos exemplos na poesia de Camilo Pessanha.

Já Álvaro Cardoso Gomes¹³, em *O simbolismo* (1944), observou que o simbolismo português tem inclinação para a valorização do ambiente campesino, enquanto que o Simbolismo francês tende mais a um cariz urbano, cosmopolita (1986, p. 19). Quanto ao ambiente campesino, pode-se verificar que as paisagens de Pessanha são assaz “estranhas”, não parecendo estritamente atreladas a nenhum desses dois traços (seja de ar campestre ou urbano). Veja-se o poema “Floriam por engano as rosas bravas”, em que o aparente ambiente campesino emoldurado pelas rosas no frio é quebrado pela enrijecida presença de “acrópoles de gelo”, que transportam o leitor para um ambiente fora de correlação seja com o campo seja com uma cidade cosmopolita do século XIX. A rosa brava, ou rosa canina, presente no poema, é uma flor nativa tanto da Europa quanto do noroeste da África e da Ásia oriental. A presença da mulher envolta em “pétalas” e a nebulosidade do entorno remetem, ainda, a estilos da tradicional pintura chinesa:¹⁴

E sobre nós cai nupcial a neve,
Surda, em triunfo, pétalas, de leve
Juncando o chão, na acrópole de gelos...
(PESSANHA, 1997, p. 84).

Sendo assim, é plenamente bem colocada uma referência que Gustavo Rubim fez a Jorge de Sena.¹⁵ Este, ao fazer o quadro de uma imagem global da literatura portuguesa, referiu-

¹³ Crítico literário, professor, ensaísta, romancista e poeta brasileiro.

¹⁴ Sobre a tradicional pintura chinesa: a representação da figura feminina relacionada às flores é comum na pintura de estilo Gongbi, enquanto que o uso de imagens difusas, “esfumadas” é comum ao estilo Xieyi, ver exemplos no anexo.

¹⁵ Lisboa, 2 de novembro de 1919 — Santa Barbara, Califórnia, 4 de junho de 1978. Foi poeta, crítico, ensaísta, ficcionista, dramaturgo, tradutor e professor universitário português. Em 1959 exilou-se no Brasil e em 1964 mudou-se para a Califórnia.

se a Pessanha como um “simbolista estranho” (SENA *apud* RUBIM, 1993, p. 74). Rubim ainda sublinhou que “a valorização de Pessanha como o ‘único e verdadeiro simbolista da literatura portuguesa’ não impede que se reconheça, simultaneamente, a quase total ausência de símbolos no seu cancionero” (Idem, *ibidem*). O crítico reforçou seu posicionamento ao recordar que Esther de Lemos, em seu emblemático ensaio, afirmou que “em Pessanha são raros os símbolos fixos” (LEMOS *apud* RUBIM, 1993, p. 74).

Por tudo isso, são vários os fatores que problematizam a assunção de Pessanha como um simbolista apenas, sem considerar a sua relação com o modernismo – talvez Pessanha tenha sido o poeta lusitano de maior expressão e importância da virada do século XIX para o XX. Atribuir a ele o título de expoente máximo do simbolismo em Portugal terá sido um modo generoso de a crítica reconhecer a sua contribuição, todavia, o poeta tem, ao longo de todos esses anos, revelado que a sua complexidade ultrapassa a referida classificação. Por isso, a inserção do poeta coimbrão ao lado dos poetas de *Orpheu* é um ponto invulgar sobre a coletânea de Cecília Meireles, sendo ela pioneira em unir a modernidade de Pessanha à sua relação com a China. Este forte e ambíguo laço estabelecido com certa cultura chinesa, a meu ver, foi um pioneirismo de Pessanha e uma das nuances que torna a poesia de Pessanha tão peculiar.

No ensaio “Da caligrafia ao ideograma”, Gustavo Rubim minuciosamente explicita o fino e complexo conhecimento de Pessanha sobre a arte chinesa e o relaciona com a escrita do mesmo poeta. Sobre a visão do autor da *Clepsydra* acerca da caligrafia chinesa, escreve:

Trata-se de destacar o efeito do destaque que Pessanha concede à questão da escrita enquanto elemento capaz de diferenciar a China não só da Europa, mas “de todo o resto do mundo”. (...) O primeiro passo dessa abertura à escrita chinesa na sua diferença irreduzível dá-se aqui, com o simples registro da incompatibilidade entre a “escritura fonética” dos europeus e a arte caligráfica dos chineses. (...) Os europeus mal podem “compreender” a sua existência, limitados como estão pela estrutura de sua própria escrita. (RUBIM, 1993, p. 10).

Nesse sentido, Rubim realçou a importância do contato de Pessanha com a China abrindo espaço para pensar que o relevo que o poeta português deu à caligrafia enquanto a arte que é (e realmente o é para os chineses) indica uma possível conexão entre seu modo de escrever poesia e a arte da inscrição da caligrafia.

A caligrafia chinesa graficamente compara-se à pintura devido a sua rica variedade de forma e esboço, ainda exibe o rítmico fluxo da música sem deixar de ser uma linguagem escrita. Nesse sentido, Gustavo Rubim torna evidente a importância do contato com a China para a obra do autor.

O aprofundamento da percepção de que há certa presença mandarin na poesia de Pessanha encontra apoio em dois ensaios de Paulo Franchetti, ambos parte do livro *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*, 2001. O primeiro, denominado “Uma poética da nostalgia”, aborda a experiência de Pessanha ao deixar o país rumo a Macau. O texto, portanto, trata da “saudade”:

ao longo desse duplo percurso, temporal e espacial, esse coágulo que somos nós perde um pouco de si, impregna aquilo que nos impressionou ou nos seduziu: algo se desprende de nós e fica para trás, e nós nos vamos assim dissolvendo ao longo dos eixos do tempo e do espaço. É o sentimento decorrente dessa percepção que o poeta denomina genericamente de saudade e que tem, no contexto em que surge, uma forma específica: menos do que uma perspectiva de recuperação de um bem perdido, é a consciência de que não é possível apreender as experiências e mantê-las, não é possível incorporá-las à subjetividade. (FRANCHETTI, 2001, p. 16).

O texto de Franchetti é um denso comentário sobre um trecho de uma carta que Camilo Pessanha escrevera ao seu amigo Alberto Osório de Castro (1868 – 1946) em 30 de abril de 1894, aos 26 anos, pouco depois de chegar a Macau. O excerto da carta é o seguinte:

E eu que tinha saudades de quanto ia deixando, até de Barcelona, onde estive cinco dias, até de Colombo onde estive duas horas. Porque a gente é bem um grumo de sangue, que por toda a parte se vai desfazendo e vai ficando. (PESSANHA *apud* FRANCHETTI, 2001, p. 15).

Conforme Franchetti elabora seu argumento, evidencia-se o peso que a experiência da distância da pátria teve para Pessanha e como isso se consolidou na sua poesia. Evidencia-se assim a importância que a percepção e a vivência assumem em Camilo Pessanha. Confluem dois pontos cruciais: a experiência de Pessanha e a noção oriental da fugacidade da vida.¹⁶ A experiência do autor encontra alicerce em certo modo de confrontar a vida propagado por algumas das mais tradicionais culturas orientais, tais como hinduísmo e budismo.¹⁷ Franchetti cita o restante da carta em que Pessanha expõe seu sentimento sobre a notícia de que sua mãe

¹⁶ A questão da impermanência modifica-se um pouco do hinduísmo para o budismo. No hinduísmo há a ideia de *atman*, que seria algo fixo – uma verdade fundamental que existe dentro de cada um. Nesse sentido, diante da impermanência (*anitya*) haveria ainda algo em que alguém pudesse se fixar (o verdadeiro “eu”). Já para o budismo, a impermanência, identificada pelo conceito *anicca* (tradução para a língua Pali do termo sânscrito *anitya*), é parte dos três marcos da existência. O budismo, por sua vez, menciona que não há, nesse mundo, nada que seja permanente ou fixo. Como tudo está sujeito à mudança, a decadência é um componente inerente a todas as coisas, a existência é sempre um fluxo contínuo, um vir a ser, como um rio que flui. Essa noção está fortemente presente na poesia de Pessanha e Meireles.

¹⁷ É certo que a tradição greco-latina também tem sua expressão desse tipo de pensamento no estoicismo, por exemplo, todavia a abrangência e a atualidade do budismo e do hinduísmo justificam a sua importância na virada do século XIX para o XX. As leituras e traduções de textos das religiões da China, Índia e Japão naquele período se fortaleceram e adentraram o século XX.

estava muito doente. Segundo Franchetti: “sobressai o sentimento da perda do lar materno como lugar de referência” (Idem, p. 18)

Agora, que solidão a minha (...) já devem ter despejado o travesseiro que minha Mãe encheu de rosmaninho para eu dormir, já devem ter feito em cacos a pequena chávena da China em que minha Mãe me dava o café, já devem ter deitado ao lume a mesa de pinho em que minha Mãe me punha o jantar. Quem me dera poder ir acudir a todas estas tristes coisas. (Idem).

O crítico segue sua densa argumentação cujo foco é a relação com a pátria – retornarei a esse ponto mais adiante, quando abordar a vivência do Oriente em Pessanha e Cecília Meireles. Para o momento interessa a abertura que o crítico deu à importância da experiência do exílio para Pessanha ao relacionar o trecho acima ao poema “Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho”. Desse modo, revela-se que vários temas de sua poesia seriam impossíveis sem a experiência da distância da pátria, que culmina, nesse caso, com a vivência de outra realidade, agora pautada pelo Oriente.

O segundo ensaio de Franchetti chama-se “O rastro de sangue”, no qual analisa o poema “Quando voltei encontrei meus passos...”. Primeiramente, o crítico explora a primeira versão composta em 1895 e publicada em 1898 (FRANCHETTI, 2001, p. 40). A primeira variante do poema, portanto, foi escrita um ano após a chegada de Pessanha a Macau, o último terceto deste soneto, à época, terminava da seguinte maneira:

O esforço inútil! E vem logo a maré
E apaga-vos. (Meus passos – para quê?)
– como um cão que lambe um rastro de sangue...
(PESSANHA apud FRANCHETTI, 2001, p. 39).

A ideia do “rastro de sangue” e do poema em geral em muito se conecta com o sentimento exposto por Pessanha na carta analisada no ensaio anteriormente citado, o poema parte de uma ideia simples, a da vida enquanto caminhada e aprofunda seus possíveis sentidos na constatação de que os momentos do passado estão ainda vivos, frescos na areia (FRANCHETTI, 2001, p. 43-44). A presença do sangue sublinha a vivacidade da memória representada pelos passos “ainda vivos” na areia. Franchetti apresenta outra versão do poema, datada de 1908, provavelmente, na qual, entre outras mudanças, a última estrofe surge refeita:

**Onde fostes? Meus passos! Para quê?
Até vir apagar-vos a maré,**

Como um cão que lambe um rastro **sangrento**.

(PESSANHA *apud* FRANCHETTI, 2001, p. 49. Grifos meus).

Esta versão nunca chegou a ser publicada e Franchetti avalia que aqui o poema ganhou um tom mais dramático, além de apontar para algumas mudanças na versificação. Em 1915, nos autógrafos que serviram de base para a *Clepsydra* de 1920, consta, ainda, uma terceira versão (FRANCHETTI, 2001, p. 50). Nesta, a última estrofe se constrói com uma mudança mais drástica:

Toda essa extensa pista –para quê?

Se há-de vir apagar-vos a maré,

Com as do novo rastro que começa...

(PESSANHA *apud* FRANCHETTI, 2001, p. 51).

Franchetti faz uma análise das alterações. Entretanto, por ora interessa salientar o trabalhoso trato do poeta na construção de seus versos. A persistente reescrita do mesmo poema por cerca de 20 anos revela algumas transformações no sentido dos versos que podem estar diretamente ligadas à vivência de Pessanha e ao seu modo de interpretar algumas peculiaridades da vida, sublinha-se aqui a questão do tempo. A versão mais recente, feita depois de anos sobre o solo de Macau, mostra uma acurada e sutil relação com uma maneira mais diversa de conceber as ações humanas e sua inserção no tempo. O rastro apagado pela maré e que insiste em recomeçar, tolamente, para ser apagado mais uma vez.

O rastro, o sangue e a frieza da mulher são temáticas importantes que fazem parte das primeiras composições de Pessanha antes de sua ida a Macau. Veja-se o poema “Madalena”, em que “os cabelos de rastros” de Madalena, que se enrolam ao seio, parecem ao mesmo tempo se confundir com o “Ensanguentado, enxovalhado, inútil,” peito do eu lírico a talvez “Sangrar, poluir-se, ir de rastros na lama,” (PESSANHA, 1997, p.174). De modo que os rastros do cabelo de Madalena levariam à “subjugação” na qual se encontra o eu lírico, como que a rastejar ensanguentado na lama. Tal frieza feminina se revela também em “Estátua”:

E o meu ósculo ardente, alucinado,

Esfriou sobre o mármore correto

Desse entreaberto lábio gelado...

Desse lábio de mármore, discreto,

(Idem, p. 66).

Tais temáticas parecem se reconfigurar após a experiência da viagem marítima e da distância da pátria. Assim, as suas primeiras composições feitas longe de Portugal começam a carregar características que apontam para novos temas, como a passagem do tempo. Assomam-se a isso as primeiras composições em que “os olhos” são elemento fundador dos sentidos do poema, como em “Paisagens de inverno”:

Ó meu coração, torna para trás.
Onde vais a correr, desatinado?
Meus olhos incendiados que o pecado
Queimou... Voltai, horas de paz.
(Idem, p. 82. Grifos meus).

Ainda no mesmo poema: “— Cismai meus olhos como dois velinhos” e “Sossegai, esfriai, olhos febris.” “Paisagens de inverno” também evoca a passagem do tempo: “Extintas primaveras evocai-as: / — Já vai florir o pomar das macieiras,”. A passagem do tempo começa a ser incorporada por meio da representação das estações, algo muito comum à poesia chinesa, de modo que em outro poema também redigido em 1894, “Passou o outono”, a percepção da mudança constante também é dada por uma paisagem. Nesse caso, o outono dá lugar ao inverno e, dessa vez, a mulher é figurada juntamente à água, conforme demais poemas escritos em Macau, como “Vênus”.

“Fonógrafo” é outro poema cuja composição, segundo Daniel Pires, é de 1894 (PIRES, 2012, p. 43-44). Ao final deste poema o verso “Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!”, marcado pela recorrência de palavras divididas por pontos finais (detalhe utilizado pelo modernismo para marcar a velocidade) e pela composição de uma paisagem “idílica”, dialoga diretamente com uma sorte de poemas orientais, chineses e japoneses. Em especial “Que eflúvio de violetas” traz traços de *Kireji* (palavra que pode servir para encerrar o sentido do *haikai*). É notável o pioneirismo do poema de Pessanha, que composto em 1894 e reescrito em 1896 carrega em si mostras que estão presentes em composições tidas como modernas. O último verso não apresenta verbos, e quebra com a métrica decassilábica que vigorava no decorrer do poema:

(...)
Muda o registo, eis uma barcarola:
Lírios, lírios, águas do rio, a lua...
Ante o Seu corpo o sonho meu flutua

Sobre um paul — extática corola.

Muda outra vez: gorjeios, estribilhos
Dum clarim de oiro — o cheiro de junquinhos,
Vívido e agro! — tocando a alvorada...

Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas
Quebrou-se agora orvalhada e velada.
Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!
(PESSANHA, 1997, p. 68).

De certa forma, o *haikai* pode ser um elemento de conexão no qual o ocidental encontrou referências que serviram ao retrato da velocidade moderna. Em “Fonógrafo” a estranheza do aparelho fonográfico e a sua velocidade são o foco da ação poética. Portanto, Pessanha possivelmente tenha aproveitado alguma leitura da literatura do Oriente em seu poema.¹⁸

Ao considerarmos a relevância que o *haiku* teve para o modernismo brasileiro, em termos de ideal “de registro direto da sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do presente” (FRANCHETTI, 2008),¹⁹ torna-se plausível que alguns traços modernos da poesia de Pessanha tenham encontrado seu berço nos modelos poéticos orientais, ainda mais se avaliarmos que esses versos compostos por períodos curtíssimos espaçados pelo ponto final não estavam presentes em seus primeiros escritos.

Sendo assim, quando vive a experiência de Macau, a poesia do autor de *Clepsydra* passa a dar forma embrionária ao que viria a ser central para a expressão em poesia modernista portuguesa. O contato com as culturas do Oriente passa a ser incorporado à sua arte, entretanto essa incorporação se dá de modo muito diverso do que fizera um Eça de Queiroz, por exemplo

¹⁸ Em 1895 Venceslau de Moraes, amigo de Pessanha, escreveu *Traços do Extremo Oriente*, e desde 1894 também fizera parte do corpo docente do Liceu de Macau, juntamente com o amigo poeta (a essa altura Moraes já conhecera o Japão e viria a ser o primeiro a traduzir *haikai* para a língua portuguesa).

¹⁹ Em 1925, no prefácio ao *Poesia Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, Paulo Prado inclui um terceto em francês a que chama “*haikai*”. Todavia, o *haikai* colado por Paulo Prado no prefácio não se tratava de um *haikai*, tampouco se tratava de poesia japonesa, era, sim, um terceto retirado do poema “*Art Poétique*”, de Joseph Seguin. Sobre a escolha do *haikai* como síntese de alguns preceitos do movimento modernista brasileiro, Paulo Franchetti escreve em “*O Haikai no Brasil*”, 2008:

O *haikai* japonês aparece, então, como ideal de coloquialidade, de registro direto da sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do presente. E também como modelo literário não-europeu para o projeto nacionalista brasileiro, que visava, nas suas palavras, “romper os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada”. (FRANCHETTI, 2008, In. *Alea* vol.10 no.2 Rio de Janeiro July/Dec).

(vide *O Mandarin*): os ares orientais inspirados por Pessanha são expirados pela sua voz, de modo que já não é mais possível delinear os limites entre o que ele trouxe de Portugal e o que ele aprendia na China. Tudo se une para formar a expressão única de um poeta ímpar, aliás, de um sujeito ímpar. A sua poesia, portanto, passa a ser expressão de identidade, tentativa de recolha de fragmentos esparsos, “Dentinhos que o vaivém desengastara... Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos”. O seu olhar desconstruído para o tempo (pairar no tempo, parar o tempo) e a fragmentação da construção de uma identidade lírica são aspectos importantes tanto da heteronímia pessoana quanto da formação de um personagem central do modernismo português como Lúcio, das *Confissões de Lúcio* (Mário de Sá-Carneiro).

Camilo Pessanha foi professor de filosofia do Liceu de Macau e certamente não deixou de conhecer a cultura e filosofias locais, demonstrando saber, inclusive, o nome das deidades; veja-se o caso em que manda de presente ao amigo Antonio Pinto de Miranda Guedes uma representação de *Avalokiteshvara*, conforme a carta datada de Macau, 20 de fevereiro de 1912:

A figurinha creio que o senhor Miranda Guedes a reconhecerá: é a *Kun-Iam* dos chineses, *Avalo-Kitesvara* dos hindus, – úbere de inexaurível piedade para todos os budistas, e que fundamentalmente não difere daquele “Cheia de graça, Mãe de misericórdia” do soneto de Antero e dos místicos enternecimentos da nossa adolescência. (PESSANHA, 2012, p. 265).

Dessa maneira, é justificável a coerência de um estudo que busque distinguir, dentre todas as complexas partes que formam a poesia de Pessanha, as presenças orientais em sua obra. É nesse sentido que o presente estudo segue: tentar-se-á mostrar alguns delineamentos de sua escrita que ainda não foram contemplados com a extensão e profundidade requeridas pelo desenvolvimento de uma tese. O foco principal, portanto, é a relação do poeta com a China. Prossegue-se agora com uma reflexão que aproxima os temas e ritmos de Pessanha com os da Geração de *Orpheu*.

2.1.3 “Na aresta do futuro”: modernidade e modernismos

*Ah, seremos apenas imagens inúteis, deitadas no barro,
do mesmo modo solitárias, silenciosas,
com a cabeça encostada à sua própria recordação.*

Cecília Meireles, “Futuro”.

Segundo Marshall Berman, a modernidade se divide em três fases: “Na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem ideia do que as atingiu.” (BERMANN, 1986, p. 16), sendo assim, o ato das Grandes Navegações portuguesas consistiu em uma atitude moderna, em uma espécie de embrião da modernidade que atingiria seu ápice no século XX. Ao final do século XIX começam a se desenvolver estes embriões “modernos”, que culminariam nas dezenas de “ismos” que vimos nascer com vigor do início à metade do século passado. Tais “ismos” talvez sejam a face mais evidente e vibrante da alta modernidade, esse conglomerado díspar de formas de expressão foi denominado de *modernismo*.²⁰ As mudanças que vimos ganhar forma na pintura e literatura foram fecundadas em um tempo anterior, conforme Berman expõe, e sobretudo pairavam abstratas – quase invisíveis – sobre a sutil cadeia de mudanças que assolou a sociedade ao longo de vários séculos. Assim, se quisermos compreender os fenômenos modernistas, vale tentar retomar o discurso filosófico da modernidade e as suas raízes no Romantismo.

Habermas abre o capítulo 1 de *O discurso filosófico da modernidade* (1985) descrevendo as ideias centrais de Max Weber, mostrando como este buscava compreender o motivo de, no Ocidente, o desenvolvimento artístico, econômico, científico, político, etc, ter seguido a via da racionalização. E o que Weber concebe como “racional”, salienta Habermas, é o processo de secularização da Europa, nesse caso, o que sociólogo alemão descreveu a partir do ponto de vista da racionalização não foi apenas a secularização da cultura, mas o desenvolvimento da sociedade moderna e suas novas estruturas marcadas pela diferenciação de

²⁰ Mihai Spărosu em seu livro *Modernism and Exile* (2014) apresenta a definição que Roger Griffin em *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, 2007, dá sobre modernismo: o qual seria uma reação negativa à modernidade, especialmente em relação à “decadência” desta última. Griffin coloca que o modernismo ocupa e incorpora vários elementos mais antigos da modernidade. Para ele, o modernismo surge na metade do século XIX e é um termo genérico usado para uma variedade de reações à decadência cultural resultante das radicais transformações das instituições tradicionais, das estruturas sociais e sistemas de crenças devido ao impacto da modernização, tais reações foram alimentadas pela progressiva temporalização da história (característica da modernidade, como vimos acima). Como consequência surge a tendência de reimaginar o futuro como um ‘lugar’ aberto para a realização de utopias (GRIFFIN, 2010, p. 54).

duas funcionalidades: 1. institucionalização da intensão econômica; 2. ação administrativa (HABERMAS, 1998, p. 2).

Habermas prossegue explicando que a racionalização cultural e social do cotidiano também dissolveu as formas de vida tradicionais e adiciona que pensadores como Durkheim e George Herbert Mead veem o mundo como caracterizados pelo tratamento reflexivo também das tradições, que perderam o seu status “*quasinatural*” pela universalidade das normas de ação, generalização dos valores e por “padrões de socialização que orientam formação de ego-identidades” (Idem, *ibidem*).

Desse modo, o conceito de *modernização* refere-se na verdade, para Habermas, a uma série de conceitos tais como: formação do capital, mobilização de recursos, incremento da produtividade de trabalho e estabelecimento do poder centralizado (Idem, *ibidem*).²¹ Tais elementos citados são notadamente reconhecidos amplamente como definidores da modernidade e são até mesmo usados como fomentadores gerais dos movimentos eclodidos no século XX, mas vejamos como e quando eles começam a receber o sentido que passaram a ter no século passado e que perdura ainda hoje. Um dos mais notáveis pensadores cujas ideias ecoam até o presente século, no que se refere à conceitualização mais abrangente que temos sobre a modernidade, foi Hegel. Habermas explica que o filósofo foi o primeiro a usar o conceito de *modernidade* em contextos históricos (Idem, p. 5). A descoberta do “Novo Mundo” foi um divisor de águas no processo de reconfiguração da ideia que se tinha sobre “a própria época” e Habermas explica que o Renascimento e a Reforma marcaram o limite entre “os tempos modernos” e a Idade Média, pelo que o conceito secular de *modernidade* expressa a certeza de que “o futuro já começou”.

Ainda na mesma página, o autor apresenta uma ideia desenvolvida por Reinhart Koselleck. Este mostra, a partir da mudança do termo *nostrum aevum* (nosso tempo) para *novas aetas* (novos tempos), como a consciência histórica que expressa a si mesma como “idade moderna” constitui uma perspectiva histórico-filosófica. Por tudo isso, a compreensão bem como a criação do conceito de modernidade só é algo possível a partir do rompimento com aquilo que se concebeu como uma “época anterior”. Portanto Habermas pondera: “A isso correspondem **a nova experiência do progresso e da aceleração dos acontecimentos históricos** e a compreensão da simultaneidade cronológica de desenvolvimentos historicamente não simultâneos” (Idem, p. 6. Grifos meus). Note-se que esse novo modo de olhar para a própria

²¹ Habermas sugere que a teoria da modernização tal como é possível de ser abstraída a partir dos conceitos de Weber dissocia a “modernidade” de sua origem moderna europeia e a caracteriza como um modelo espaço-temporalmente neutro para referir-se a processos de desenvolvimento social em geral.

era, ou seja, a consciência de que se está vivendo um *novo* momento, modifica a relação do sujeito com o tempo. Conforme citado por Habermas, veja-se o que Hegel elaborou no prefácio à *Fenomenologia da mente*:

It is surely not difficult to see that our time is a birth and transition to a new period. The spirit has broken with what was hitherto the world of its existence and imagination and is about to submerge all this in the past; it is at work giving itself a new form... [F]rivolity as well as the boredom that open up in the establishment and the indeterminate apprehension of something unknown are harbingers of a forthcoming change. This gradual crumbling... interrupted by the break of day, that like lightning, all at once reveals the edifice of the new world. (HEGEL *apud* HABERMAS, 1998, p. 6. Grifos meus).²²

Conclui Habermas que, por ser novo, o mundo moderno se distingue do velho ao se abrir para o futuro; donde arraiga-se em Hegel a ideia de “Nosso mundo, nosso próprio tempo”, época que teria tido seu início a partir da cesura que o Iluminismo e a Revolução Francesa significaram para os seus contemporâneos mais esclarecidos no final do século XVIII e começo do XIX (Idem, *ibidem*).

É dessa elaboração de Hegel, explica Habermas, que conceitos dinâmicos tais como “revolução”, “progresso”, “emancipação”, “crise”, “desenvolvimento”, “*Zeitgeist*” e a expressão “tempos modernos” – no século XVIII – adquiriram um novo significado que permanece válido até nossos dias (Idem, p. 7). Finalmente chegamos aos pontos que se exibiram solenes no século XX por meio dos movimentos vanguardistas: a fragmentação do sujeito, sua individualidade, a necessidade de autoafirmação/conhecimento e a relação do homem com o tempo/aceleração do tempo. Note-se a centralidade da questão do tempo na conceitualização do termo “modernidade”; uma vez que esta denota o futuro que se revela a todo o instante. Assim, um dos aspectos principais da subjetividade do sujeito moderno é a sua percepção do tempo enquanto *o agora* e a relação desse presente que impera soberano com um passado acabado e decaído.²³

²² Certamente não é difícil ver que nosso tempo é um nascimento e UMA transição para um novo período. O espírito rompeu com o que até então era o mundo de sua existência e imaginação e está prestes a submergir tudo isso no passado; está em ação dando a si mesmo uma nova forma ... [F]rivolidade, bem como o tédio que se abre no *establishment* e a apreensão indeterminada de algo desconhecido são precursores de uma mudança futura. Este desmoronamento gradual ... interrompido pelo romper do dia, que como um relâmpago, de uma só vez revela a edificação do novo mundo. (Tradução minha).

²³ Os movimentos modernistas expressaram essa questão de vários modos, conforme podemos ler nos manuais sobre o período em termos como: fragmentação da linguagem, predileção pelo verso livre, fragmentação das representações visuais, recorte/colagem, etc. No eixo comum da roda das expressões estéticas estão as vanguardas que demonstram a relação do sujeito moderno com esta nova forma de conceber o tempo por meio de reconfigurações formais. Poetas como Cecília Meireles e Camilo Pessanha abordam a questão do tempo a partir do aprofundamento filosófico dessa nova relação.

Os conceitos chave da filosofia hegeliana lançam luz ao problema que se eleva a partir do fato de a modernidade estar consciente de sua própria época: “a modernidade não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade” (Idem, *ibidem*), o que, segundo Habermas, explica a recorrente tentativa de afirmar-se a si mesma, de se auto-definir e compreender. O adjetivo *moderno*, no entanto, só viria a ser elaborado como o conhecemos em meados do século XIX:

The “moderns,” using historical-critical arguments, called into question the meaning of imitating the ancient models; in opposition to the norms of an apparently timeless and absolute beauty, they elaborated the criteria of a relative or time-conditioned beauty, and thus articulated the self-understanding of the French Enlightenment as an epochal new beginning. Although the substantive *modernitas*, along with the pair of adjectival opposites, *antique/moderni*, had already been used since late antiquity in a chronological sense, in the European languages of the modern age the adjective “modern” only came to be used in a substantive form in the middle of the nineteenth century, once again at first in the realm of the fine arts. This explains why *Moderne* and *Modernität*, *modernité* and *modernity* have until our own day a core aesthetic meaning fashioned by the self-understanding of avant-garde art. (HABERMAS, 1998, p. 8).²⁴

Partindo de Baudelaire, para quem a experiência estética se confundia com a experiência histórica e para quem a obra de arte moderna ocupa um lugar notável na intersecção do eixo entre atualidade e eternidade, Habermas define que o ponto de referência da modernidade torna-se agora uma atualidade que se consome a si mesma, custando-lhe:

the *extension* of a transition period, of a most recent period constituted at the center of the new age (and lasting several decades), becomes the reference point of modernity. The actual present can no longer gain its self-consciousness from opposition to an epoch rejected and surpassed, to a shape of the past. Actuality can be constituted only as the point where time and eternity intersect. In this way, modernity is rescued, not from its infirmity surely, but from triviality; in Baudelaire’s understanding, it is so disposed that the transitory moment will find confirmation as the authentic past of a future present. It proves its worth as that which one day will be classic: “Classic” is henceforth the “flash” at the dawning of a new world – which will of course have no duration, for its collapse is already sealed with its appearance. This

²⁴ Os “modernos”, usando argumentos histórico-críticos, questionaram o significado de imitar os modelos antigos; em oposição às normas de uma beleza aparentemente atemporal e absoluta, eles elaboraram os critérios de uma beleza relativa ou condicionada pelo tempo, e assim articularam a autocompreensão do Iluminismo francês como um novo começo épico. Embora o substantivo *modernitas*, junto com o par de opostos adjetivos, *antiqui/moderni*, já tivesse sido usado desde a antiguidade tardia em um sentido cronológico, nas línguas europeias da era moderna o adjetivo “moderno” só passou a ser usado em de forma substantiva em meados do século XIX, mais uma vez, a princípio, no âmbito das belas artes. Isso explica por que *Moderne* e *Modernität*, *modernité* e *modernity* têm até os nossos dias um significado estético central formado pela autocompreensão da arte de vanguarda. (Tradução minha).

understanding of time, radicalized yet again in surrealism, grounds the kinship of *modernity* with *mode* (or *fashion*). (Idem, p. 9).²⁵

Instaurado o tempo como ponto fulcral do conceito de modernidade, pode-se perceber que aquilo que separa a modernidade das épocas anteriores é, sobretudo, a sua autoconsciência. Habermas elucida que para Baudelaire a obra de arte autêntica está radicalmente presa ao instante do seu surgimento, dado que se consome na atualidade. Ela é capaz de “deter o fluxo constante das trivialidades, romper a normalidade e satisfazer o anseio imortal de beleza durante o momento de uma ligação fugaz do eterno com o atual” (Idem, *ibidem*). Note-se que tais colocações de Baudelaire assumirão importância invulnerável para os grandes nomes dos movimentos modernistas ao logo do início do século XX, pois é justamente nesse momento de sua explanação que o poeta francês se refere ao termo modernidade: “da beleza fugaz e passageira da vida presente, do caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar “Modernidade” (BAUDELAIRE *apud* HABERMAS, *ibidem*). A fugacidade do tempo passa a ser, então, outro aspecto inerente à concepção de modernidade, o que, diz Habermas, alterou especificamente a constelação do presente na relação com o passado e o futuro.

O sujeito moderno vive uma nova relação temporal com a sua época, ele está sempre envolto pela transitoriedade: estamos diante do *tempo-presente*. Habermas salienta que a consciência moderna do tempo não se manteve estagnada, mas que tem sido continuamente reavaliada por um pensamento radicalmente histórico dos jovens hegelianos até Heidegger, passando por Nietzsche e Yorck von Warthenburg até chegar a Walter Benjamin. O autor ainda aborda outros fatores que caracterizam a modernidade, entre eles está mais uma contribuição singular de Hegel, que se refere à conceitualização da *subjetividade*. Habermas elucida que tal conceito provém da inquietude daquele filósofo diante do fato de uma modernidade sem modelos ter de estabilizar-se com base nas condições que ela mesma produziu. A modernidade desperta para si mesma, donde provém a necessidade de se auto-certificar, por isso Hegel sente que os tempos modernos estão caracterizados por uma estrutura de auto-relação que ele

²⁵ A extensão de um período de transição, de um período mais recente, constituído no centro da nova era (e que dura várias décadas), torna-se o ponto de referência da modernidade. O presente real não pode mais ganhar sua autoconsciência de uma oposição a uma época rejeitada e superada, a uma forma do passado. A realidade pode ser constituída apenas como o ponto em que o tempo e a eternidade se cruzam. Dessa maneira, a modernidade é resgatada, não de sua enfermidade, com certeza, mas da trivialidade; no entendimento de Baudelaire, está tão descartada que o momento transitório encontrará a confirmação como o passado autêntico de um futuro presente. Isso prova o seu valor como aquele que um dia será clássico: “Clássico” é daqui em diante o “*flash*” no alvorecer de um novo mundo – que naturalmente não terá duração, pois seu colapso já está selado com sua aparência. Essa compreensão do tempo, radicalizada novamente no surrealismo, fundamenta o parentesco da *modernidade* com a moda (ou *fashion*). (Tradução minha).

denomina *subjetividade* (Idem, p. 16). A subjetividade está elucidada pelo filósofo por meio da “liberdade” e da “reflexão”. Habermas explica:

In this context, the term “subjectivity” carries primarily four connotations: (a) *individualism*: in the modern world, singularity particularized without limit can make good its pretensions; (b) *the right to criticism*: the principle of the modern world requires that what anyone is to recognize shall reveal itself to him as something entitled to recognition; (c) *autonomy of action*: our responsibility for what we do is a characteristic of modern times; (d) finally, *idealistic philosophy* itself: Hegel considers it the world of modern times that philosophy grasps the self-conscious (or self-knowing) Idea. (HABERMAS, 1998, p. 17).²⁶

Para o autor, o princípio da subjetividade define as manifestações da cultura moderna, seus conceitos morais são moldados com o fim de reconhecer a liberdade subjetiva dos indivíduos, fundando-se no direito que o indivíduo tem de discernir como possível o que ele deve fazer e na exigência de que cada um busque o bem-estar particular sobre o bem-estar dos outros (Idem, pp. 17 – 18). Tal fato tem reverberação expressiva nas artes modernas, que, segundo Habermas, revelam sua essência no romantismo, para o qual forma e conteúdo são determinados pela absoluta interioridade. Tais aspectos estão certamente presentes na poesia de Pessanha e Meireles, sobretudo o que Habermas aponta como proveniente da “ironia divina” (elevada a conceito por Friederich Schlegel), que espelha a experiência de um eu descentrado para o qual todos os laços estão rompidos.²⁷

Todos esses conceitos centrais que auxiliam a definir a modernidade consistem no eixo e no norte das experiências estéticas conhecidas como modernistas. Entretanto podemos ponderar algumas reflexões. Diretamente relacionado ao conceito de subjetividade e às modulações conceituais com as quais se expressam as experiências do tempo na modernidade, está a ideia desenvolvida nas ciências naturais de que existem fatos objetivos a serem observados e um observador neutro. Para Ronald Schleifer em *Modernism and time* (2000) a sua progressividade, a possibilidade de assuntos e os objetos que podem ser “abstraídos” da temporalidade dão origem à separação entre presente e passado e modos de representação que possuem o que Michel Foucault chama de “o poder obscuro de fazer uma impressão passada presente mais uma vez” (SCHLEIFER, 2000, p. 3. Tradução minha).

²⁶ Nesse contexto, o termo “subjetividade” tem basicamente quatro conotações: (a) *individualismo*: no mundo moderno, a singularidade particularizada sem limites pode fazer valer suas pretensões; (b) *o direito à crítica*: o princípio do mundo moderno exige que o que alguém deve reconhecer se revele a ele como algo com direito ao reconhecimento; (c) *autonomia de ação*: nossa responsabilidade pelo que fazemos é uma característica dos tempos modernos; (d) finalmente, a própria *filosofia idealista*: Hegel considera o mundo dos tempos modernos de modo que a filosofia apreende a ideia de autoconsciência (ou autoconhecimento). (Tradução minha).

²⁷ Habermas exemplifica que, na filosofia, tal princípio da subjetividade está como subjetividade abstrata no *cogito ergo sum* de Descartes e na figura da consciência de si absoluta, em Kant (p. 18).

Schleifer aponta que a diferença entre os pensadores do século XVIII e os modernistas do século XX é o fato de que aqueles estavam respondendo à primeira Revolução Industrial e estes à segunda. Esta diferenciação trará ainda nuances importantes para a concepção da temporalidade – nesse caso, Schleifer refere-se ao que Heidegger, seguindo Nietzsche, descreve como “o momento em que o passado e o presente ‘colidem’” (Idem, *ibidem*).

Na conta da colisão entre passado e presente entra um termo de suma importância na composição da sociedade moderna: a relação com um passado configurado pela oposição da experiência religiosa/temporal do Outro. O exílio e o Oriente têm função fundamental nas novas experiências temporais e em um novo modo de vislumbrar o tempo, que contempla inclusive a possibilidade da sua superação. A suposição que vigorava nos primórdios do século passado (e vigora até hoje em vários nichos da sociedade) acerca da existência de um observador neutro e de fatos a serem objetivamente avaliados fora do “eu” passa a ser questionada por um novo modelo filosófico: a fenomenologia. Tal ocorrência filosófica se eleva em pleno centro do período do *modernismo*.

A fenomenologia, conforme desenvolvida por Edmund Husserl, compartilha de muitas semelhanças com certas culturas orientais e consiste em um exemplo interessante do modo como a sociedade moderna do século XX conhecia a si mesma e ao tempo – seja porque Husserl aponta para um novo caminho (a eliminação da dualidade sujeito/objeto), seja porque descreve/critica a ideia comum do pensamento natural (que vulgarmente recebe a alcunha de “modo científico”) acerca do tempo enquanto algo a ser observado pelo sujeito e fora dele.²⁸ Não é de se estranhar, portanto, que Camilo Pessanha e Cecília Meireles, tendo em comum o sentimento do exílio e a ligação com o Oriente, não é de se estranhar que também tenham trazido para sua vida e obra um novo modo de abordagem do tempo em relação à percepção do sujeito – conectando-se dessa maneira ao exemplo de Husserl, ainda que não necessariamente o tenham lido.

Assim como a modernidade “possibilitou” uma nova relação do sujeito com o tempo, ela também salientou certos temas que já eram comuns em outras épocas, como o do exílio. Segundo Mihai Spărișu, em *Modernism and exile*, a característica autorreflexiva da

²⁸ Vale ressaltar que o pensamento moderno acerca do tempo se distingue do pensamento antigo pela concepção da linearidade temporal, ou seja, o sujeito moderno (secular) percebe o tempo como uma linha reta, com projeção de presente, passado e futuro, é capaz de organizá-lo historicamente e até mesmo capaz de conceber a ideia de *atemporalidade*. Já o sujeito antigo, das sociedades “tradicionalistas”, concebia o tempo como algo cíclico, sagrado e eterno.

modernidade fez com que esta também se tornasse autoconsciente da questão do exílio e da utopia. O autor sublinha:

Given the ubiquity of exile and utopia in the past century, it would not be implausible to characterize some faces of high modernity such as Modernism, but also Avantgarde, Futurism, and Postmodernism, as products of an acute exilic consciousness that often seeks to generate utopian social schemes in an attempt to compensate for its exacerbated sense of ontological loss. (SPARIOSU, 2015, p. 85).²⁹

Spariosu explana que esse sentimento de perda ontológica se agudiza com a secularização, mas sobretudo com a percepção negativa do vazio. Tal medo é, prossegue o autor, uma característica comum à imaginação utópica do exílio. A morte é um dos tabus mais importantes e difíceis de se superar, portanto mais produtivo e real para tais modernos (Idem, *ibidem*). Em Pessanha, o exílio está presente não apenas em sua ida à China, mas especialmente no ímpeto do autoaniquilamento, da cessação do sofrimento, do desejo de não chegar (conforme veremos na próxima parte). Já em Cecília Meireles, além da melancolia e da insistente tentativa de se colocar diante da morte, a imaginação utópica que cria “a Ilha do Nanja”³⁰ também mostra o motivo do exílio como parte de sua vida e obra.

Esta sombra da modernidade, projetada por meio de um sentimento insular na poesia de Pessanha e Meireles, gradua as cores da sensação do afastamento de si mesmo e promove a tentativa de encontrar dentro de si “a própria pátria”, pois, conforme Edward Said em *Reflections on exile and other essays*, o exílio é:

the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted; And while it is true that literature and history contain heroic, romantic, glorious, even triumphant episodes in an exile’s life, these are no more than efforts meant to overcome the crippling sorrow of estrangement. The achievements

²⁹ Dada a onipresença do exílio e da utopia no século passado, não seria implausível caracterizar algumas faces da alta modernidade, como o modernismo, mas também a vanguarda, o futurismo e o pós-modernismo, como produtos de uma consciência exílica aguda que muitas vezes busca gerar esquemas sociais utópicos em uma tentativa de compensar seu senso exacerbado de perda ontológica. (Tradução minha)

³⁰ Veja-se um trecho do poema Pastoral V, de Cecília Meireles:

(...)
Porque a Ilha está pousada em fogo,
cercada de oceano,
e seu limite mais firme é o inconstante céu.

E os homens detêm-se a ouvir vozes de vulcões,
vozes de sereias,
vozes da lua,
na Ilha do Nanja.

of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever. (SAID, 2000, p. 173).³¹

Ainda que os autores aqui citados não tenham sofrido um exílio no sentido mais restrito da palavra, o sentimento de perda de si mesmo e a constante busca de reconhecer a própria consciência atrelados à sensação de inadequação ao mundo ao seu redor provocam em Pessanha e Meireles a angústia de quem “perdeu algo para sempre”.³²

Para além dos aspectos filosóficos que nos auxiliam a compreender os conceitos “modernidade” e “modernismo”, há o ponto de maior relevância que é a questão histórica. A modernidade é, sobretudo, um conjunto de mudanças históricas que fomentaram novos modelos de pensamento, formas de agir e interagir. Como já acima citado, Marshall Berman assume que a modernidade se inicia no século XVI tendo seu ápice no século XX. Concentremo-nos então no período da modernidade que abrange a vida e a obra dos poetas aqui em questão: o final do século XIX e início do século XX.

O evento mais marcante do início do século passado e que de certo modo “rompeu” com os séculos anteriores foi a Grande Guerra. A Primeira Guerra Mundial alterou o mapa da Europa e Médio Oriente, diluiu impérios, alterou regimes, transtornou economias, modificou sociedades, e, dentre tantos outros fatos, teve repercussões sobre a história das ideias, configurando-se em um grande acontecimento (RÉMOND, 1993, p. 15). As mudanças provocadas pelos movimentos que culminaram na primeira Grande Guerra e que este evento trouxe para o mundo se manifestaram nos mais diversos níveis da sociedade. Assim, a Primeira Guerra foi um porto de virada que marcou a modernidade. Fora a Guerra da Secessão, uma guerra civil, a Europa não vira uma guerra tão longa em seu solo desde às guerras napoleônicas (Idem, p. 20). Portanto, a sua duração foi uma das características que a singularizaram juntamente à extensão geográfica e a formas novas e inéditas, o que inclui novas armas, a organização dos efetivos e à “guerra psicológica” – fomentada pelo bombardeio às capitais e cidades abertas (Idem, p. 27).

Como consequência da vitória dos Aliados, “ a figura da Europa e a fisionomia do mundo saem profundamente transformados” (Idem, p. 29). A vitória dos Aliados é, segundo

³¹ O exílio é a fenda insalubre forçada entre um ser humano e um lugar nativo, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial nunca pode ser superada; E, embora seja verdade que a literatura e a história contenham episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfantes na vida de um exilado, não são mais que esforços destinados a superar o sofrimento mutilado do estranhamento. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (Tradução minha).

³² Sobre o exílio em Pessanha ver: *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*, de Paulo Franchetti. Sobre o exílio em Meireles cito alguns de seus poemas: “Exílio”, de *Vaga música*, “Desejo de regresso” e “A voz do poeta exilado”, de *Mar absoluto...*, “Abriu-se a janela”, em *Canções*.

René Remond, a vitória de um regime político. A democracia se instala sobre as ruínas dos regimes aristocráticos, monárquicos e absolutistas. Além disso, o Oriente, extremo e médio, veio a sofrer as consequências dessa guerra, no caso deste último, o império Otomano fora derrotado, alterando completamente a “paisagem” local donde emergiram novos estados e problemas geopolíticos que perduram até hoje. Na Ásia, China e Japão são talvez os mais modificados pelo processo da Guerra. A China vinha da dissolução de seu Império e ainda não conseguia se encaixar como um estado membro de uma sociedade internacional, assim, o início da Primeira Guerra foi como um alívio, entretanto, sem a pressão ocidental, uma vez que as potências ocidentais estavam centradas na guerra, o Japão passou a pressionar a China. Diante da ameaça nipônica, a China entra na Primeira Guerra tanto para afastar essa ameaça quanto para garantir sua soberania, revertendo sua situação de inferioridade resultante de tratados desiguais. Após a Guerra a Ásia ascende, o Japão passa a reivindicar o seu lugar ao lado das demais potências mundiais. Já a China vivencia aquela que é considerada a primeira manifestação do nacionalismo chinês, um protesto contra a decisão das potências ocidentais em Versalhes, que entregou Shandong ao Japão. Assim, a Primeira Guerra foi extremamente impactante para as colônias portuguesas e seus habitantes.³³

Essa guerra não viria apenas a alterar o mapa mundial³⁴ e a situação das colônias, viria ainda a ter um impacto sem precedentes na história da literatura. As manifestações literárias do início do século não passaram incólumes a esse grande evento, era impossível ignorar as

³³ Dentre as potências coloniais, Portugal era a que menos se encontrava representada na China, sendo Macau o seu único porto, uma cidade com pouco mais de 120 mil habitantes, à época, e duas pequenas ilhas. Praticamente sem potencial militar, Macau parecia de pouca importância naquele contexto militar do Extremo Oriente. Entretanto, para Portugal era importante que cada uma de suas colônias participasse nos planos dos aliados. Assim, a entrada de Portugal na Primeira Guerra preservou-lhe as colônias, dado que o Reino Unido reconheceu a soberania portuguesa diante da Alemanha no que se referia às colônias em África. Ainda que Goa, Macau e Timor não tivessem as mesmas garantias inglesas que Moçambique e Angola, para Portugal Macau era equivalente aos locais dominados no continente africano. Por isso, diante do caos da Primeira Guerra, em 1914 Carlos da Maia é nomeado governador de Macau. A colônia estava em meio a uma confusão política, o conflito mundial eclodia na Europa e o Japão declarava guerra à Alemanha em 15 de agosto de 1914, a pressão alemã aumentava no Extremo Oriente, mas ao final do conflito, a presença alemã na China e na bacia do Pacífico seria totalmente erradicada. Mesmo assim, o governo de Carlos Maia foi significativo pois devido à guerra e especialmente às revoluções na China, havia em Macau uma extrema desestabilização administrativa. O novo governador reorganizou a colônia, inseriu um sistema de escolas primárias, construiu uma leprosaria na ilha de D. João e um sistema de subsídios aos três principais hospitais, aumentando a importância macaense no cenário chinês por cerca de dois anos.

³⁴ O Brasil, recordemos, permaneceu neutro nos primeiros três anos da guerra e apenas após o ataque alemão a navios brasileiros em águas francesas foi que o país se posicionou contra a Tríplice Aliança. O país não enviou soldados, apenas mantimentos e auxiliou com o patrulhamento no Oceano Atlântico. A Primeira Guerra teve impactos positivos na industrialização do país e na economia com a exportação de matérias primas tais como borracha. No entanto, se a Primeira Guerra não impactou tanto o Brasil fisicamente como se deu com a Europa, os impactos “intelectuais” não foram poucos, a vanguarda modernista do país herdou os impactos culturais desse gigantesco conflito mundial. Ademais, os imigrantes vindos dos países atingidos pelo conflito mudariam muito o tom local.

máquinas de guerra, as tropas, a organização, o caos e a morte. As vanguardas artísticas do século XX marcharam ao lado das tropas no modo como se manifestam.

O termo *avant-garde* é originalmente do léxico militar, significando o pelotão inicial que segue abrindo o caminho para os demais. Um dos movimentos artísticos mais importantes do período dialogou intimamente com os modos da guerra. O Manifesto Futurista (*Manifesto del Futurismo*) concebido pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti foi publicado no jornal francês *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909 e suas ambições expandem as imagens da guerra para o terreno das artes. Os tópicos do manifesto deixam claras a conexão com certos aspectos da guerra que viria a se iniciar em 1914:

1) Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade; 2) Os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia, a rebelião; (...) 3) (...) Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco; 9) Queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias que matam e o desprezo pela mulher. (MARINETTI, *Le Figaro*, 1920. Tradução minha).

De certo modo, o futurismo capta os movimentos da época, os expõe, organiza e colore. Muitos de seus adeptos serviram e morreram no *front*, como Umberto Boccioni (1880–1916) e Antonio Sant’Elia (1888–1916). O Futurismo queria construir um novo mundo e fomentava a destruição do antigo. No artigo “The Great War and the European *avant-garde*”, Marjorie Perloff recorda o que o pintor alemão Franz Marc escreveu em seu prospecto para o Almanaque Blaue Reiter (1912):

Today art is moving in a direction toward which our fathers never even have dreamed. One stands before the new works as in a dream and hears the horsemen of the Apocalypse in the air. An artistic tension is felt all over Europe... Everywhere in Europe new forms are sprouting like a beautiful anomalous seed, and all the places where new things are occurring must be pointed out. (MARC *apud* PERLOFF, 2005, p. 143)

A autora segue exemplificando que mesmo o Dada, ou, mais precisamente, o pré-dadaísmo, não estava imune a essa visão da guerra como expurgo apocalíptico e cita Richard Huelsenbeck em *Memórias de um baterista Dada*, “por um tempo, meu sonho tinha sido fazer literatura com uma arma no bolso.” (HUELSENBECK *apud* Idem, *ibidem*. Tradução minha).

Claramente nem Pessanha nem Cecília trazem “coragem, audácia e revolta” em seus poemas no sentido em que os aproxima da expressão da guerra, mas há um certo desconcerto em relação ao mundo que dialoga com as questões modernas fomentadas por esse período.³⁵

A centralidade da temática da morte na poesia de Camilo Pessanha e Cecília Meireles deriva da sua própria condição moderna, de um estar no mundo sem querer, de uma sensibilidade exacerbada que os leva à impotência. Entretanto esse tema terá seus contornos marcados pela experiência dos modelos orientais do budismo e do hinduísmo, respectivamente. Nesse sentido, é como se os poetas aqui estudados encontrassem na estética da poesia oriental, nos temas de um certo budismo e da filosofia Vedanta, um antídoto para a grande inquietude que os assolava e que era também o problema de sua época. Ainda que tenham vivido em anos diferentes, esse traço essencial do encontro com um certo Oriente e do uso do conhecimento adquirido por meio desse encontro como elemento apoiador de novas possibilidades de lidar com a morte, o vazio e o tempo os aproxima. Logo, temos que exílio, melancolia, autorreflexividade, morte e tempo são temas presentes tanto em Pessanha quanto em Meireles e nos dois casos esses temas são abordados a partir de uma perspectiva moderna que encontra no Oriente não a estética dos poemas breves, mas a essência do pensamento filosófico que gera tal estética.

Diante de todas essas questões que se apresentam como moldes para o sujeito moderno (morte, exílio, subjetividade, percepção do tempo, autorreflexividade), a proposta de Husserl abre espaço, no Ocidente, para uma prática de suma importância que terá suas configurações também na poesia de Pessanha e na poesia de Meireles, a saber: a observação da própria consciência.

³⁵ Para Pessanha, a Primeira Guerra parecia ser algo distante, em setembro de 1914 o poeta publicava as suas traduções de elegias chinesas no jornal *O progresso*, de Macau, entretanto, em 1915 parte para Portugal em uma licença de 7 meses, no dia da partida é acompanhado até o cais pelo então governador de Macau, certamente o Carlos Maia – que lá estava devido à guerra e tinha muita consideração pelo poeta. Pessanha permanece em Lisboa de setembro de 1915 a abril de 1916 (parte antes do tempo, especula-se que devido à fala de ópio), nesse período estrutura a *Clepsidra* e é contatado por Fernando Pessoa. Ainda que afirme para Ana de Castro Osório em carta de 05 de novembro de 1916 que, fora umas poucas afeições, nada verdadeiramente tem realidade no mundo para si, – por onde passa como um sonâmbulo – os acontecimentos da guerra de algum modo o atingiram, seja pela figura de Pessoa e de Orpheu, seja por Carlos Maia. O período da guerra foi produtivo e Pessanha teve muitas contribuições publicadas em jornais.

2.1.4 Camilo Pessanha: modernismo e a Geração De *Orpheu*

É nesse cenário de instabilidade – de medo diante do vazio – que se encontrava o leitor português ao, em 1915, se deparar com a revista *Orpheu* (um novo Orpheu, concomitantemente grego, português e europeu) e, mais especificamente, com dois poemas: “16”, de Mário de Sá-Carneiro e “Ode triunfal”, do heterônimo Álvaro de Campos. A revista modernista rompia com tudo o que se vira até o momento em termos de literatura nas fronteiras de Portugal. Vanguardista, crítica, até mesmo violenta, *Orpheu*, representada pela figura de Fernando Pessoa, viria a pedir contribuição de Camilo Pessanha para o seu terceiro e malfadado número.

Desse modo, assim como os traços simbolistas de sua obra foram reconhecidos pela crítica, já não é mistério a importante presença do poeta para o movimento modernista português. Ainda que tenha passado grande parte de sua vida em Macau, o efeito da figura de Camilo Pessanha na cena literária portuguesa à sua época chegou até o nosso atual século.

Muito dessa admiração pode ser creditada ao momento histórico no qual o modernismo literário se inseria, certamente fomentado pelo rompimento que o Simbolismo propusera em relação ao cristianismo e ao romantismo.³⁶ A busca pelo Oriente foi uma das marcas dessa cisão. Não mais reprimidos pela Igreja e com o fim da inquisição, os intelectuais estavam agora livres para ver o outro não apenas como um bárbaro a ser catequizado. Ainda que Portugal tivesse encontrado há séculos o seu Oriente, foi necessária uma grande modificação no modo de olhar o outro para que a arte e a cultura dos povos orientais pudessem ser finalmente conhecidas e vistas não apenas como manifestação inferior de povos hereges. A oposição ao positivismo e à burocratização impulsionaram atitudes como a de Wenceslau de Moraes em seu livro *O culto do chá*, de 1905 em que o espírito europeu está “despoetizado pela chateza dos ideais da época” (MORAES, 1905, p. 7). O posicionamento de Wenceslau de Moraes acerca do europeu revela a atitude moderna de rompimento com o próprio passado em busca do novo. Em muitos casos, naquele período, as imagens vindas de povos da China, Índia, Japão, Oriente Médio e partes da África foram motivos de fuga e inspiração para uma nova estética.

Com o intuito de demonstrar as mudanças na estética do período que compreende as primeiras duas décadas do século XX, seguem-se abaixo imagens de capas de revistas e discos do período para posteriormente compará-las com a capa da revista *Orpheu*.

³⁶ Pode-se inferir, então que a aparentemente paradoxal estética de Pessanha (mescla de elementos simbolistas e modernos) é nada mais que natural, estabelecendo-se como uma escultura que contém em si os veios traçados por alguém que intensamente viveu a sua época. O poeta é tanto herdeiro do Romantismo, quanto do Simbolismo ao mesmo tempo em que a partir dessas e de outras relações culturais insere em sua voz o tom de um certo Oriente, em um processo que reflete a lógica de sua época, como resultado de processos históricos e culturais anteriores.

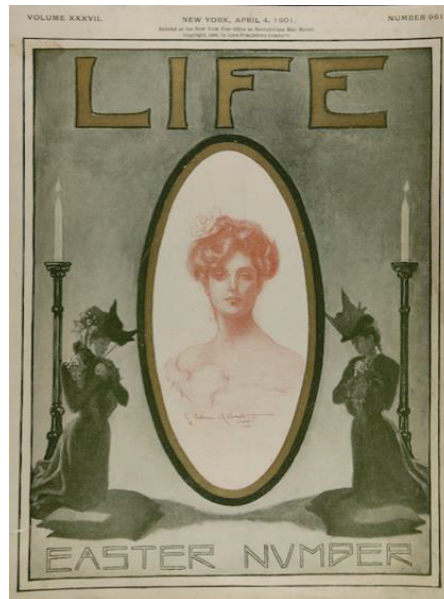


Figura 1. LIFE Publishing Company. [Cover]. LIFE XXXVII.961 (1901): Cover. Print.

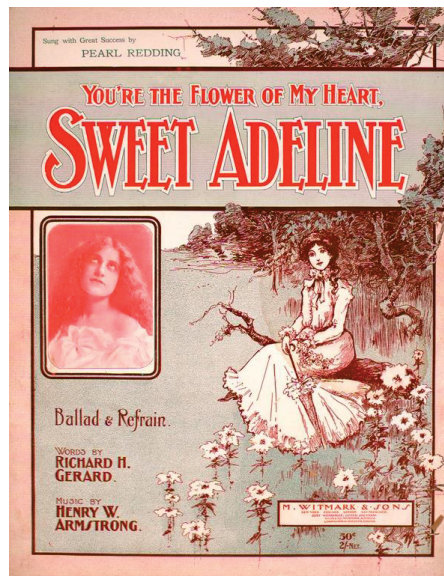


Figura 2. Gerard, Richard M. and Henry W. Armstrong. *You're the flower of my heart, sweet Adeline*. New York: M. Witmark & Sons, 1903: Cover. Web.

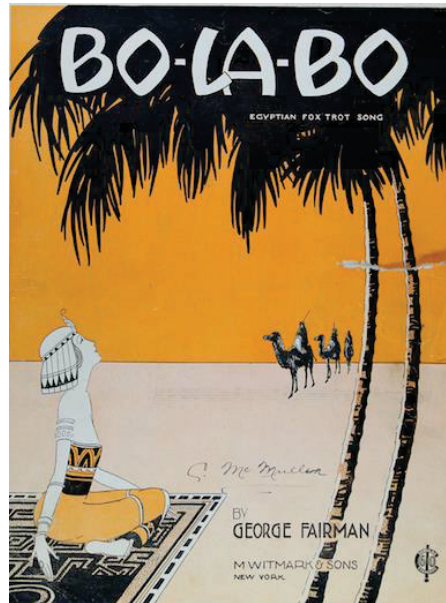


Figura 3. Fairman, George. *Bo-La-Bo: Egyptian foxtrot song*. New York: M. Witmark & Sons, 1919: Cover. Print.³⁷



Figura 4. Eastman, Max, ed. [Cover]. *The Masses* 9.1 (1917): Cover. The Modernist Journals Project. Brown University and The University of Tulsa.³⁸ Web. Cover art by Carlo Leonetti

As duas primeiras figuras (a capa da revista *Life* e a capa do disco *You're the flower of my heart, sweet Adeline*), de 1901 e 1903, respectivamente, utilizam o mesmo matiz de cores e em ambas há dois tipos de representações femininas: uma de vestes medidas, prudentes e protetoras que recobrem todo o corpo deixando apenas o rosto em evidência, outra de ombros

³⁷O link para ouvir o conteúdo de *You're the flower of my heart, sweet Adeline* é: https://archive.org/details/78_youre-the-flower-of-my-heart-sweet-adeline-golden-memory-boys-richard-h-gerard_gbia0005979b e de *Bo-La-Bo* é: archive.org/details/TedLewisCollection1919-1934

³⁸ Para conferir o projeto sobre as revistas modernistas e visualizar mais revistas, visitar o site: <http://www.modjourn.org/>

à mostra em tons de um *rosé* que remete à feminilidade e à suavidade. Há ainda certo ar de mistério dado pelo tom mais escuro e frio que, na primeira figura, envolve as duas representações femininas em posição solene e reverente e que, na segunda figura, circunda o desenho de uma jovem sobre um galho seco. Ressalta-se também a força da simetria na Figura 1 e o mistério pesado dos detalhes da reprodução da natureza, atrás da mulher, na Figura 2.

Já as figuras seguintes rompem drasticamente com o ar solene e o estereótipo europeu de feminilidade. Na capa de *Bo-La-Bo: Egyptian Foxtrot Song*, 1919, ainda permanece a perspectiva, todavia os traços são mais retos e há uma menor rigidez em relação à fidelidade com a realidade, uma vez que a figura feminina e mesmo as palmeiras são retratadas por meio de uma economia de linhas. A representação da mulher é agora orientalista, os braços e ombros nus e o pescoço ereto dão sensação de desejo. As cores vibrantes e nítidas, o forte contraste, a geometria étnica e os dromedários remetem ao deserto do Oriente Médio. Em *Bo-La-Bo* é a referência a Cleópatra, a sedutora rainha do Egito, que se contrapõe às figuras ajoelhadas, solenemente cristãs, da primeira imagem. As imagens remetem um Oriente idealizado, fonte de exotismo e sedução, um local de romance.

A Figura 4, capa da revista *The masses*, 1917, os olhos, boca e nariz são sombra, indicação, sugestão de um rosto de mulher. O cabelo é solto e não está figurado fio a fio, a presença de um véu na cabeça remete ao Oriente. As cores fortes (vermelho e verde e o tom castanho do cabelo) sugerem um ar tropical. A boca vermelha e o colar que adorna o busto, em composição com o verde, sugerem frutos maduros, redimensionando o olhar do observador para a figura feminina ali representada.

Por fim, a capa de José Pacheco para a revista *Orpheu* em 1915 retrata uma figura feminina completamente nua, de cabelos longos, soltos e de braços abertos entre dois altos círios. As linhas são ainda mais leves e soltas que as das ilustrações das figuras anteriores. A composição é bastante sugestiva e – se compararmos esta capa com a da Figura 1, em que também há a representação feminina entre dois círios – é possível verificar nitidamente a dimensão da mudança e o quanto a estética modernista se afastara do preciosismo que ainda pairava nos primeiros anos do século XX. É muito interessante notar a semelhança temática entre a capa de *Life*, 1901, e a capa de *Orpheu*, ao mesmo tempo em que as diferenças são invulgares. As velas remetem ao mistério e ao oculto em ambos os casos, todavia a revista de 1915, ao representar a mulher nua, expressa liberdade e remete à clareza:

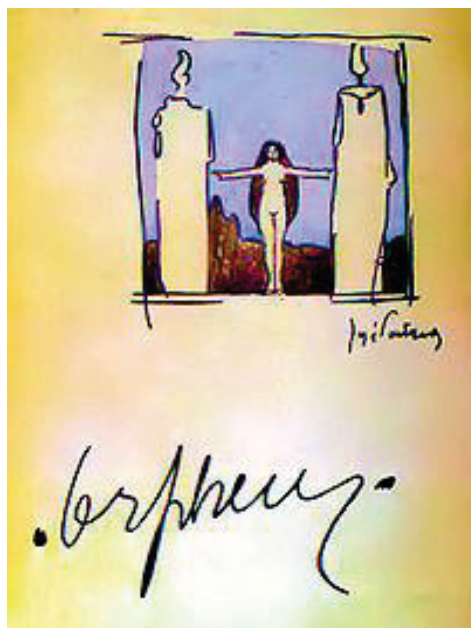


Figura 5. *Orpheu*, fascículo n.º 1, Janeiro–Fevereiro–Março de 1915, capa de José Pacheco.

As imagens acima sugerem a ambiguidade de um tipo de modernidade que se instaura a partir de meados do século XIX e se intensifica com a chegada da primeira década do século XX. Se por um lado há a rigidez de “Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder;” (BERMAN, 1986, p. 16), por outro, há o desejo de liberdade e a vontade de certo rompimento com o passado, detalhes que se manifestaram especialmente nas artes daquele século. Assim, a liberdade aparentemente despreocupada dos traços das capas das revistas acima, que desvaloriza a perspectiva e a fidelidade ao real figurativo, relaciona-se muito bem com o modo despretenso e fluído das artes orientais, tais como a pintura chinesa e as representações artísticas e arquitetônicas do subcontinente indiano, as quais não pretendem ser fidedignas às formas tais como são apreendidas na natureza. Assim, os movimentos modernistas dão cor e tom às vivências da terceira fase da modernidade. Segundo Peter Howarth:³⁹

But the experience of actually reading a lot of modernist poetry is more like an immersion, where there is no longer a clear distance between what you are seeing and the position you are invited to see it from. Things are being said, but it’s not clear who is saying them, or why they matter. Grammatically, it is often uncertain who is the subject and what is the object, or what is a main clause and what a subclause, and without knowing these things your mind cannot place or frame the scene, and has to keep a number of phrases in

³⁹ Professor senior de literatura moderna em Queen Mary, University of London.

suspension without knowing which will be the central one. (HOWARTH, 2012, p. 5).⁴⁰

Tal imprecisão também está muito próxima dos ideais de certa poesia chinesa e do *haiku* japonês. Esta característica de sugestão e incerteza que vigora a partir do século XX na poesia, tanto na forma como no conteúdo, também reflete o paradoxo da modernidade:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. (BERMAN, 1986, p. 12-13).

Este indício não deixa de estar no primeiro número de *Orpheu* e tampouco tal sentimento passou despercebido por Camilo Pessanha. O poema “Opiário” (uma composição decadente dedicada a Mário de Sá Carneiro) de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, revela a inquietação do sujeito que, a bordo do vapor, já não pode mais ser dono de si mesmo. As linhas livres das ilustrações modernas surgem no poema por meio da atmosfera esfumada pelo ópio. A busca pelo “Oriente a oriente do Oriente” iniciada pelos decadentes e elevada a seu expoente máximo pelos movimentos modernistas do início do século XX exprime o tédio, o enfado, o cansaço, a náusea e o abatimento de um sujeito desajustado que já não encontra “a mola para adaptar-se” (PESSOA, 1965, p. 302) a uma sociedade que não lhe convém, mas da qual faz parte. Os sentimentos provocados pela vida à deriva em um navio a meio caminho do Oriente e do Ocidente (no canal de Suez) são ainda metáfora que exprimem a releitura das transformações de uma experiência estreitamente vinculada com a tradição portuguesa das navegações.

Também Camilo Pessanha expressou seu sentimento de mundo em carta escrita em 26 de janeiro de 1909 para o amigo Carlos Amaro. A bordo de um navio rumo à China, Pessanha escreveu: “Sabe o que eu agora desejaria? Não chegar ao meu destino nunca. Ir assim, indefinidamente assim, a bordo de um navio, sem destino” (PESSANHA, 2012, p. 174). O poeta demonstra o desejo de despojar-se da sociedade por meio de uma vida à deriva que

⁴⁰ Mas a experiência de realmente ler muita poesia moderna é como uma imersão em que já não há mais uma distância clara entre o que você está vendo e o posicionamento com que você é convidado a ver. Coisas são ditas, mas não está claro quem as diz, ou por que são importantes. Gramaticalmente, muitas vezes, não está certo quem é o sujeito e qual é o objeto, ou o que é uma cláusula e um subcláusula, e sem saber isso sua mente não pode montar um quadro da cena, tendo que manter uma série de frases em suspensão sem saber qual é a mais importante. (Tradução minha).

poderia permitir-lhe o afastamento de seu destino melancólico, que aparece simbolicamente atado à ideia de descer à terra firme. Em “Opiário”, o mesmo desejo de permanecer a bordo é manifesto na 18ª estrofe: “Não chegues a Port-Said, navio de ferro!/ Volta à direita, nem eu sei para onde!” (PESSOA, 1965, p. 303). Este sentimento de “não pertencimento” à sociedade se dá pela possibilidade de distanciamento da terra e de permanecer em flutuação.

Na mesma linha do desejo de deriva expresso por Campos, Camilo Pessanha, em outra carta escrita ainda a bordo e novamente destinada a Carlos Amaro, confessa: “Adeus. Esta monótona vida de bordo entorpece, embrutece” (PESSANHA, 2012, p. 176). O peso da vida de bordo somado às angústias em relação ao futuro dita o tom da carta, entretanto o entorpecimento provocado pela vida no cais não é exclusividade de Pessanha. Na segunda estrofe de “Opiário” observa-se uma dicção notavelmente similar: “Esta vida de bordo há de matar-me./ São dias só de febre na cabeça / E, por mais que eu procure até que adoeça,/ Já não encontro a mola para adaptar-me “ (PESSOA, 1965, p. 302).

Já próximo da China e diante da impossibilidade de permanecer eternamente à deriva, dado que a realidade da terra firme se tornava cada vez mais palpável, Pessanha, na carta seguinte ao mesmo amigo, questiona: “Passado amanhã pelo fim da tarde, devo estar em Macau... Que destroços irei ali encontrar do incessante naufrágio que tem sido a minha pobre vida? Nem quero lembrar-me disso” (PESSANHA, 2012, p. 176). E ao final acrescenta: “De Macau lhe direi a permanente dor surda da minha alma, dor quase adormecida enquanto os meus olhos se distraem, de dia, nos espetáculos em que vão repousando [...]” (Idem, p. 178). Este abatimento diante da vida permeia a maioria de suas cartas e denota a insatisfação de Pessanha em relação a uma sociedade à qual não se ajusta e que esteve sempre a escandalizar-se com suas escolhas de vida.⁴¹ Nem a China e o Oriente acalentaram sua inquietação. O ópio, portanto, pareceu ser uma possível fuga de um universo mesquinho regido pela necessidade de adequações a ritos sociais rasos.

Ao ler as cartas do autor de *Clepsydra*, a temática da “vida a bordo” ou “vida à deriva” evidencia-se como um possível símbolo para a inadequação do sujeito frente a uma sociedade mutante e fragmentada que dele espera algum ajustamento.

A vida de bordo é a vida paradoxal em que o indivíduo deixa de ter o controle do seu futuro, uma vez que passa a ser carregado pela máquina, ao mesmo tempo em que a precisão das engrenagens o impede de ser vítima de qualquer desvio provocado pelo acaso. A rapidez da máquina, sua precisão incerta e a impossibilidade de o humano reger a própria vida geram

⁴¹ Robert Hughes aponta o Romantismo como momento inaugural da modernidade, enquanto que Chateaubriand, Novalis e Coleridge colocam o período como o início de uma tradição de resistência ao Iluminismo.

tipos que, cada vez mais fragmentados, estão sempre a correr atrás de si mesmos na tentativa de juntar seus pedaços e de se encontrarem. Pessanha, em “Enfim levantou ferro”, suspira: “Miragens do nada, disse-me quem sou...”.

Em um mundo no qual o navio de ferro vem a ser o símbolo para a “jornada da vida”, nem China ou Índia, que no imaginário ocidental foram por décadas símbolos do paraíso terrestre, são capazes de possibilitar a esses sujeitos decadentes e desajustados alguma harmonia com o mundo. Esses homens flutuantes são incapazes de adequação. O tom decadentista decalca dos traços mais sutis aos mais fortes a experiência moderna do século XIX. Esse século de progresso que se nutria das esperanças derramadas pelo sangue da Revolução Francesa e bebia ainda das gotas dos ideais românticos, alimentava ainda um sentimento de pessimismo e desconfiança que se espalhava especialmente pelas metrópoles. Assim, a metade desse século deu espaço para que artistas começassem a manifestar o cansaço, o enfado de um mundo em decomposição. A ideia de morte e decomposição relaciona-se de modo estreito com a ascensão da sociedade burguesa e com o capitalismo.⁴² Por tudo isso, naquela época se moldava uma experiência que se intensificaria no final do século, construindo o que Marshall Berman afirmou logo no início de seu livro sobre a modernidade:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. (BERMAN, 1986, p. 14).

Tal fato transparece na experiência pessoal e lírica de Pessanha: passados vinte anos de vida em Macau e a China não tivera sido capaz de modificar a abulia do poeta, que justifica ao amigo Carlos Amaro quase três anos depois do desembarque:

Há muito que eu deveria ter-lhe escrito [...]. Não mo tem, porém, permitido a minha própria e enorme tristeza (de um destino sombrio já de há muito

⁴² Charles Baudelaire é considerado uma figura central desse período (motor inicial do decadentismo), sua consciência de época assume o decadentismo e renuncia a modernidade do século XX. A força da figura de Baudelaire, sua relação com o Simbolismo e sua posição decadente enquanto reveladora da experiência do homem moderno problematizam as separações/classificações literárias enquanto vistas como separações. Baudelaire surge como ponto de encaixe, um elo, entre Romantismo, Simbolismo e Modernismo, revelando as transformações da modernidade. Walter Benjamin em *Um lírico no auge do capitalismo* concebe Baudelaire como um “catalizador” da condição existencial do poeta e da poesia na era moderna capitalista. Para Benjamin, o estudo da obra de Baudelaire constitui uma possibilidade invulgar de compreensão das transformações pelas quais passou a sociedade moderna. A percepção do decadentismo como parte integral do centro da modernidade auxilia-nos a entender como o tom decadentista de “Opiário” cabe nos versos de um poeta *modernista* como Fernando Pessoa, e como a experiência de Camilo Pessanha pode ser concebida enquanto algo de suma importância para a vivência lusitana da modernidade, pois o poeta concentrou em si e exprimiu por meio de cartas e poemas o turbilhão de emoções da sua época.

reconhecido e irrevocável) [...]. E escreve o Carlos Amaro que feliz sou eu em viver na China! Eu vivo mas é em um covil de bandidos [...]. (PESSANHA, 2012, p. 178).

Aí manifesta-se uma inadequação que o leva a buscar um “Oriente a oriente do Oriente”. Ele continua à deriva mesmo em terra firme e sua vida se funde à sua obra. Esse sentimento certamente veio a ser trabalhado também pelo movimento modernista português, mais explicitamente por Sá-Carneiro.

A carta de Fernando Pessoa endereçada a Pessanha e uma resposta de Sá-Carneiro a um inquérito – qual seria o melhor livro dos últimos trinta anos – registraram o mérito que a figura de Pessanha alcançara no meio moderno. Na carta de Pessoa lê-se:

Logo da primeira vez que nos vimos, fez-me V. Exa. a honra, e deu-me o prazer, de me recitar alguns poemas seus. Guardo dessa hora espiritualizada uma religiosa recordação. Obtive, depois, pelo Carlos Amaro, cópias de alguns desses poemas. Hoje, sei-os de cor, aqueles cujas cópias tenho, e eles são para mim fonte continua de exaltação estética. (PESSOA, 1984, p. 49).

O escrito destinava-se a pedir que Camilo Pessanha autorizasse a publicação de alguns de seus poemas no malfadado 3º número de *Orpheu*, fato este que nunca se realizou, dada a não publicação deste número da revista. Pessoa pede “a honra de publicar umas dez a vinte páginas de sua colaboração”, sublinhando que, se Pessanha pudesse enviar ainda mais colaborações, ficariam “sobradamente honradas” as páginas da revista (Idem, ibidem).⁴³

Em 13 de abril de 1914, é publicada no jornal *República* a resposta de Mário de Sá-Carneiro ao inquérito sobre “O mais belo livro dos últimos 30 anos”; o poeta afirmou o seguinte:

(...) a melhor obra de Arte escrita nos últimos 30 (...) anos é um livro que não está publicado – seria com efeito aquele, imperial, que reunisse os poemas inéditos de Camilo Pessanha, o grande ritmista (...). Rodopiantes de Novo, astrais de Subtileza os seus poemas engastam mágicas pedrarias que transmudam cores e músicas, estilizando-as em ritmos de sortilégio (...). (SÁ-CARNEIRO, 1984, p. 51).

Desse modo, a poesia de Pessanha foi para os poetas d’*Orpheu*, como nas palavras de Pessoa, “fonte contínua de exaltação estética”. Os relatos são posteriores à ida do poeta para Macau. Tendo partido do país em 1894, retornou a Portugal algumas vezes até 1915 (data aproximada da carta de Pessoa) para tratar de problemas de saúde, tendo nesse intercurso, provavelmente, deixado entre os amigos alguns de seus tão admirados versos. Assim, mesmo

⁴³ Fernando Pessoa menciona na carta a vontade de publicar os seguintes poemas de Pessanha: “Violoncelos”, “Tatuagens”, “O Estilita”, “Castelo de Óbidos”, “O Tambor”, “Nocturno”, “Passeio no Jardim”, “Ao longe os barcos de flores”, “O meu coração desce...”, “Passou o Outono já”, “Floriram por engano as rosas bravas...” e “O Fonógrafo”.

que distante, é notável a influência deste poeta coimbrão na geração que mudou os padrões da literatura portuguesa. Sobre o prestígio que o escritor coimbrão possuía no citado período, afirma Paulo Franchetti:

Na verdade, desde os anos 10, Pessanha já era um poeta cultuado nos círculos mais intelectualizados da boêmia portuguesa, onde seus versos circulavam de mão em mão, em manuscritos ou em cópias feitas a partir das declamações de Carlos Amaro. Dentre os novos poetas que colecionavam cópias de poemas de Pessanha, um chegou a planejar a inclusão de todos os poemas conhecidos no malogrado número 3 da revista *Orpheu*, como forma de os preservar e divulgar. (FRANCHETTI, 2009, p. 1).

Os relatos citados são uma documentação que atesta explicitamente a admiração de Pessoa e Sá-Carneiro pela poesia de Pessanha, entretanto é possível verificar a força da presença do poeta da *Clepsydra* naquilo que constituiu o corpo denso da orientação e da obra poética publicada pelos dois importantes modernistas da revista *Orpheu*. A proximidade do teor poético da obra e da personalidade de Pessanha com a proposta da geração d' *Orpheu* pode ser avaliada já a partir da introdução feita por Luis de Montalvôr ao primeiro número da revista. Nela lemos o seguinte: “Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do: — Exílio! Bem propriamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segrêdo ou tormento...” (MONTALVOR, 1971, p. 11).

A escolha da palavra “exílio” para caracterizar a proposta da revista aponta para o seu deslocamento em relação ao que se produzia na cena literária da época, o que gerou uma série de críticas malditosas que estamparam as primeiras páginas de alguns jornais com comentários jocosos ridicularizando os jovens escritores, chegando a chamá-los literalmente de “doidos varridos”. Atitude esta que comprovou o isolamento da geração de *Orpheu*, salientando o seu afastamento em relação às regras que regiam o fazer literário e o modo de apresentação das revistas daquele período. Por conseguinte, o grupo colocou-se voluntariamente em exílio, sem se afastar sentimentalmente da pátria, tal qual fizera Camilo Pessanha.

A palavra exílio, portanto, assinala uma característica que vai muito além dos significados do próprio termo. Conforme Spariosu explica, o sentimento de exílio pode ser expresso como tédio crônico, ansiedade existencial, hipocondria e alienação social. Nas mentalidades modernista e pós-modernista o medo do vazio está, em geral, associado ao medo da morte, que muitas vezes se traduz em obsessão com a extinção do próprio e de outras pessoas, o que aumentou a violência social como resultado da desvalorização geral da vida individual

(SPARIOSU, 2015, p. 86).⁴⁴ Exilar-se, tanto no caso de Pessanha quanto no de *Orpheu*, corresponde a um ato profundo de ruptura, não forçado ou imposto por outro, mas voluntário, reiterando a força renovadora na arte e na vida tanto de Pessanha quanto daqueles que compunham a moderna geração literária portuguesa. O exílio de *Orpheu* também é o de ser única e de afastar-se dos padrões estéticos que vigoravam em Portugal à época.

O exílio de Camilo Pessanha, em paralelo com o exílio proposto por *Orpheu*, não se resume à sua voluntária partida para o Oriente, uma vez que também a sua poesia revela o infatigável caminhar solitário de quem escolheu a própria alma como refúgio. Veja-se a terceira estrofe da terceira parte do poema conhecido por “Caminho”:

(...)
Cada um por seu lado!... Eu vou sozinho,
Eu quero arrostar só todo o caminho,
Eu posso resistir à grande calma!...
(...)
(PESSANHA, 1997, p. 151).

A poesia de Pessanha remete a um sujeito que, à exemplo do poeta, caminha aparentemente sempre só, muitas vezes sem rumo. No poema tríptico conhecido como “Roteiro da Vida” é possível perceber, tanto em relação à forma quanto em relação ao conteúdo, várias palavras que salientam o desejo de exílio e outros tantos motivos que podem também ser verificados na poesia de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. A partir do tríptico, será feita a demonstração de como o estilo de Pessanha aparece também nos poemas de Pessoa e Sá-Carneiro em *Orpheu*. Para tanto vejamos a primeira parte do tríptico de Camilo Pessanha:

Enfim, levantou ferro.
Com os lenços adeus, vai partir o navio.
Longe das pedras más do meu destêro,
Ondas do azul oceano, submergi-o.

Que eu, desde a partida,
Não sei onde vou.
Roteiro da vida,

⁴⁴ Esse ímpeto pela extinção pode ser lido nos versos de “Ode Triunfal” enquanto que a violência está implícita no tom de Moltalvor. Teremos ainda, em Portugal, um poema como “A cena do ódio”, de Almada Negreiros, que reitera o posicionamento de Spariosu.

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...
(Idem, p. 165).

No poema há um movimento de alternância entre estrofes de versos mais longos e estrofes de redondilhas menores (segunda, quarta e sexta estrofes). As estrofes mais curtas são redondilhas marcadas na segunda e quinta sílaba. Pode-se dizer que são regulares, enquanto que as demais estrofes são irregulares seja em relação ao número de sílabas dos versos ou à tonicidade, o que lhes dita o ritmo. Do mesmo modo, o conteúdo se alterna. Nas estrofes em redondilha o tema se concentra na figura do eu lírico, em seu sentimento em relação ao fato de mover-se com o navio e em seu posicionamento diante da vida. Já as estrofes irregulares relacionam-se ao exterior, aos traços do navio e da paisagem que envolvem o eu lírico em movimento, o que gera um contraste entre o movimento do navio e a impotência do viajante lírico.

A alternância entre as formas se dá concomitantemente à alternância do foco, ou das imagens construídas. No segundo e terceiro versos, ao dizer que “vai partir o navio / longe das pedras más do meu desterro”, parece-nos que o desterro é o ponto de partida do navio, de modo

que o eu lírico estaria exilado e principiaria, então, em uma nova jornada. Este trecho do poema consiste em um exemplo de como o motivo do exílio se instaura na poesia de Pessanha. Para além do motivo do exílio, este poema parece conter condensados na sua fluidez e irregularidade alguns traços estéticos que serão expandidos ao máximo, por exemplo, na “Ode triunfal”.

Os versos “Pomares, chalets, mercados, cidades...” ou “maquinista, dá mais força no vapor”, assim, isolados, reproduzem o movimento da máquina, no caso o navio. Este movimento da máquina reproduzido pelo poema é o que se encontra como o grande diferencial do primeiro número de *Orpheu*. É possível perceber, em alguns poemas da revista, a exploração de uma dicção que já estava presente em Pessanha, ainda que muito condensada. Veja-se o seguinte trecho da “Ode triunfal”:

Luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hotéis,
Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,
E Piccadillies e Avenues de l'Opéra que entram
Pela minh'alma dentro!

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô la foule!
Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
(PESSOA, 1987, p. 241).

Estes versos podem ser lidos como uma hiperextensão do verso de Pessanha em que o eu lírico, a bordo do navio, observa passar “Pomares, chalets, mercados, cidades...”. Ocorre, na “Ode”, uma descrição minuciosa, de modo que todos os componentes da cidade são retratados segundo a velocidade da máquina. O aprofundamento da matéria da “Ode” em relação ao poema de Camilo Pessanha se dá também no fato de que ao invés de manter-se à distância a observar a cidade, o eu lírico é como que traspassado pelo que observa, pois “entram por sua alma dentro”. Sendo assim, a velocidade com que narra os fatos, uma velocidade em ritmo de máquina, o atravessa, fazendo parte do seu próprio ponto de vista e o conjugando à paisagem.

O verso de Pessanha “Maquinista, dá mais força no vapor” é ousado e a dança irregular do seu poema apresenta muitos vestígios que estariam estreitamente conectados a vários atributos do movimento modernista português. Pode-se dizer que o eu lírico pede “mais força no vapor” porque deseja que o navio se choque contra as pedras, ou seja, deseja morrer no navio, pela velocidade da máquina: “Nalguma rocha ignota/ Se vai despedaçar, com violento

fragor...”. O tom melancólico que persiste no poema de Pessanha é reiterado pelo desejo exposto nesse verso.

Ao almejar a velocidade, também o eu lírico do poema de Pessanha se deixa “traspassar” em algum nível pela força da máquina. O desejo de morte pela máquina está presente também na “Ode triunfal”, porém moldado pelo êxtase em lugar da abulia:

(...)

Eu podia morrer triturado por um motor

Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.

Atirem-me para dentro das fornalhas!

Metam-me debaixo dos comboios!

Espanquem-me a bordo de navios!

(PESSOA, p. 242).

Aprofundemo-nos mais um pouco no ritmo impresso por Pessanha no seu poema: os versos em redondilha mantêm um tom de abulia, de desencanto com o mundo, diferenciando-se do efeito gerado pelo ritmo e conteúdo dos versos maiores das outras estrofes. Desse modo, o poema segue em uma espécie de *pas des deux* poético a fim de enfatizar o movimento dicotômico. São estrofes intercaladas que, unidas pela totalidade do poema, seguem em ritmos diferentes, criando um ar certamente inesperado.

O poema não apresenta apenas variação no ritmo e compasso, note-se como, de um tipo de estrofe para o outro, também varia a temática. No caso da primeira estrofe “Enfim, levantou ferro”, bem como nas terceira e quinta estrofes, o tema se desenvolve em torno do que se passa no ambiente que circunda o eu lírico, ou seja, é evidenciado aquilo que o eu lírico percebe a sua volta e o que se dá com o navio; paralelamente, as segunda, quarta e sexta estrofes tratam da navegação interna de um eu lírico que não sabe de onde vem nem para onde vai e de seu sentimento íntimo: “A olhar da amurada,/ Que triste que estou!”. O poema evidencia duas navegações: uma no plano “real” e outra simbólica, dando ao navio status de símile para a própria jornada da vida moderna. Navega a nave sobre as águas e o eu lírico sobre o mar da vida. Tal profundidade metafórica só é alcançada devido ao contraponto dos compassos, ritmos e temas dispostos alternadamente nas estrofes.

Este recurso é reconfigurado por Pessoa na “Ode triunfal”, onde há também algumas estrofes e versos em que o tom eufórico do eu lírico parece ser amenizado, estes trechos aparecem marcados pelos parênteses. São ao todo, assim como no poema de Pessanha, seis

intersecções de versos marcados pelos sinais gráficos e que deixam entrever com mais proximidade uma certa intimidade do eu lírico. Vejamos o último e mais longo exemplo dos trechos entre parênteses da referida ode (juntamente com as estrofes que o precedem e seguem) e como o tom dele difere dos demais versos do poema:

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos — e eu acho isto belo e amo-o! —
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
A gentinha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
Maravilhosamente gente humana que vive como os cães
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para eles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

(Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
E o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
A luz do sol abafa o silêncio das esferas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...)

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!
Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus.
E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios
De todas as partes do mundo,

De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios,
Que a estas horas estão levantando ferro ou afastando-se das docas.
Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!
(Idem, p. 245).

Assim como nas estrofes em redondilhas do tríptico de Camilo Pessanha, o trecho entre parênteses da “Ode triunfal”, conforme citação acima, demonstra certa e um sentimento destoante do restante das estrofes do poema. Tal oposição é facilmente notada pelo uso da conjunção adversativa “mas”, que abre a estrofe seguinte aos parênteses sublinhando uma relação ambígua do eu lírico em relação ao seu mundo exterior. Todo o louvor que fizera à vida moderna e às máquinas é sutilmente ameaçado diante da estrofe entre parênteses em que um certo tom nostálgico emerge: “A luz do sol abafa o silêncio das esferas / E havemos todos de morrer, / Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo, / Pinheirais onde a minha infância era outra coisa / Do que eu sou hoje...” (PESSOA, 1987, p. 244). Essa é a segunda ocorrência de um elemento natural (notadamente aqui os pinheirais) no poema, os primeiros foram outra árvore e uma borboleta também presentes em um trecho entre parênteses: “(Um orçamento é tão natural como uma árvore / E um parlamento tão belo como uma borboleta.)” (Idem, p. 241).

Os trechos constituem comentários pontuais acerca daquilo que profere efusivamente no decorrer da ode, de modo que tais inserções são uma leve indicação de que o tom efusivo pode, na verdade, não ser natural ou parte inerente de sua personalidade, uma vez que a presença de outro tom da mesma voz abre margens para a dúvida. Os seis comentários pontuais são breves, sendo que o último, já ao final do poema, estende-se e alcança uma profundidade nostálgica que até então não havia aparecido. É como se aos poucos o poeta ganhasse “liberdade” dentro de seus parênteses e ao fim deixasse entrever uma realidade subjacente à euforia mecânica dos motores. Nesta estrofe “à parte”, ao mesmo tempo dentro e fora do poema, temos a figura de um trabalhador cansado e descontente (em uma possível alusão aos massacrados pela revolução industrial e às mazelas trazidas pelo progresso), a constatação da morte como algo certo para todos (uma possível crítica ao apego pela tecnologia que, não obstante, não pode frear a vida e impedir o seu curso natural) e, por fim, uma referência à infância onde era “outra coisa/ Do que eu sou hoje...”.

Instaurada a dicotomia, os poemas ganham dimensão maior, permitindo-nos questionar o progresso, a presença da máquina na sociedade, as novas relações sociais que se

instauravam e que são narradas por um eu lírico cujo tom eleva ao leitor a grande questão: “o que pode o ser diante da vida/ destino?”.

O efeito gerado por dois tons diferentes abre caminho para uma série de interpretações e dá indícios de uma possível ansiedade por parte de ambos os poetas. Notadamente esta contraposição de sentimentos seria muito bem trabalhada posteriormente por Fernando Pessoa na sua composição heteronímica, em que o poeta compreende em sua obra uma infinidade de personalidades, individualidades e modos de perceber o mundo. Aspecto que revela a sua genialidade. Podendo, como todos, ser apenas um e seguir apenas uma filosofia ou ideologia, Pessoa libertou-se de todas para ser várias: “toda a gente em toda a parte”.

Tal aproximação auxilia a compreender a relevância que os versos de Pessanha tiveram para a obra de um poeta como Fernando Pessoa. Paulo Franchetti bem lembrou e citou em seu trabalho “Da ilha deserta ao cruzeiro do sul – uma leitura do motivo das navegações na poesia de Camilo Pessanha”, 2009, um documento avulso, datado de 1934, encontrado no espólio de Fernando Pessoa:

A cada um de só três poetas, no Portugal dos séculos dezanove a vinte, se pode aplicar o nome de “Mestre”. São eles Antero de Quental, Cesário Verde e Camilo Pessanha. Concordo que (outros) se lhes anteponham quanto ao mérito geral; não concordo que algum outro se possa antepor a qualquer deles nesse abrir de um novo caminho, nesse revelar de um novo sentir que em matéria literária propriamente constitui a mestria. É mestre quem tem que ensinar; só eles na poesia portuguesa desse tempo, tiveram que ensinar. O primeiro ensinou a pensar em ritmo; descobriu-nos a verdade de que o ser imbecil não é indispensável a um poeta. O segundo ensinou a observar em verso; descobriu-nos a verdade de que o ser cego, ainda que Homero em verdade o fosse e Milton se em verdade o foi, não é qualidade necessária a quem faz poemas.

O terceiro ensinou a sentir veladamente; descobriu-nos a verdade de que para ser poeta não é mister trazer o coração nas mãos, senão que basta trazer nelas os simples sonhos dele.

Estas palavras que não são nada bastam para apresentar a obra do enorme poeta Camilo Pessanha. O mais, que é tudo, é Camilo Pessanha. (PESSOA, apud FRANCHETTI, 2009, p. 2).

Para além das possibilidades da forma, temáticas como a do tempo, fusão de presente, passado e futuro, por exemplo, são elementos tratados de modo muito intrigante em Pessanha e que surgem também em Caetano de Campos, Álvaro de Campos e Bernardo Soares com abordagem semelhante. Assim, *Orpheu* trouxe Pessanha implícito em “Ode Triunfal”, em “Tabacaria” e ainda nas contribuições de Sá-Carneiro.

No caso dos poemas publicados por Mário de Sá-Carneiro no primeiro número da revista, é possível notar a presença de uma dicção melancólica que pode ter raiz na poesia de Pessanha. Dos 12 poemas publicados por Sá-Carneiro em *Orpheu*, um dos que apresenta traços mais evidentes da poética de Camilo Pessanha é “Salomé”, que de algum modo recobra “Madalena”, de Pessanha. Outro exemplo da possível influência do poeta coimbrão no movimento modernista encontra-se no poema “16”, também de Sá-Carneiro, é este que será observado na sequência deste estudo, para tanto vejamos o poema na sua totalidade:

Esta inconstância de mim próprio em vibração
é que me há-de transpor às zonas intermédias,
E seguirei entre cristais de inquietação,
A retinir, a ondular... Soltas as rédeas,

Meus sonhos, leões de fogo e pasmo domados a tirar
A torre de oiro que era o capo da minha Alma,
Transviarão pelo deserto, moribundos de Luar -
E eu só me lembrarei num baloiçar de palma...
Nos oásis depois hão-de se abismar gumes,
A atmosfera há-de ser outra, noutros planos;
As rãs hão-de coaxar-me em roucos tons humanos
Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...

Há sempre um grande Arco ao fundo dos meus olhos...
A cada passo a minha alma é outra cruz,
E o meu coração gira: é uma roda de cores...
Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo...
Já não é o meu rastro o rastro de oiro que ainda sigo...
Resvalo em **pontes de gelatina e de bolores...**
- Hoje a luz para mim é sempre meia-luz...

.....
.....

As mesas do Café endoideceram feitas ar...
Caiu-me agora um braço... Olha lá vai ele a valsar,
Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei...

(Subo por mim acima como por uma escada de corda,

E a minha ânsia é um trapézio escangalhado...)

(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 83. Grifos meus).

Os trechos acima destacados são aqueles que estão mais explicitamente relacionados à poesia de Pessanha. Há, no poema “16”, note-se bem, uma dicção de decadência tão profunda que chega a levar o eu lírico ao que parece ser uma decomposição, dando indícios de putrefação do próprio corpo. A impressão gerada é a de que esse sujeito-lírico que caminha por rastros de ouro, indo sabe-se lá para onde, deixa pelo caminho pedaços de si, como sua carne a ser comida pelas rãs e seu braço, que cai e sai a valsar. Há algo que se desprende do corpo a partir da inconstância do eu: “Esta inconstância de mim próprio em vibração/ É que me há de transpor às zonas intermédias”, ou seja, há uma vibração inicial que o levará a outros planos. Poderia se tratar de uma sublimação, todavia isso que se desprende e se vai desmoronando salienta uma impressão de fragilidade, demonstrando a vulnerabilidade do sujeito poético em relação ao mundo. Com ares de dança, cada verso fortalece a ideia de que aos poucos, “n’outros planos”, o eu lírico será desprovido de si mesmo até ao máximo da imagem em que sobe acima de si mesmo como que por uma escada, um processo que poderia ser sublime não fosse o verso final: “(Subo por mim acima como por uma escada de corda, / **E a minha ânsia é um trapézio escangalhado...**)”.⁴⁵

A imagem do trapézio escangalhado reforça a ideia de fracasso e vulnerabilidade, uma vez que quem ouse equilibrar-se em um trapézio assim tem a queda como a maior das possibilidades. A imagem forte de desmoronamento do corpo para elevação de si mesmo, reforçada pela presença do trapézio quebrado, dá a entender que a elevação não pode ser plena de modo que, mesmo o eu lírico “chegando ao alto”, isto se dará com muito custo e mediante grandes perdas, quedas, quebras, rasgos. Tudo isto apresenta uma coexistência interessante entre alto e baixo, de modo que o alto do trapézio traz a iminência da queda e a proximidade do lodo em que estão as rãs. Sendo assim, o poema é um contrário harmonioso em sua composição – harmonia de efeito angustiante – que mostra um corpo destruído por uma queda que ainda não se deu e a tentativa da subida, apontando para um ciclo infinito de um devir queda.

Este tom morrediço e quase exânime também está presente de modo muito semelhante na poesia de Pessanha em que, apesar do desmembramento do corpo, há uma razão que persiste

⁴⁵A palavra “ânsia” está grafada em maiúscula no original da revista *Orpheu*. (ORPHEU, volume I, Edições Ática: Lisboa, 1971)

e observa o processo “decompositório”. Vejamos alguns exemplos do tríptico cuja primeira parte foi analisada anteriormente:

Nesgas agudas do areal

E gaivotas que voais em redor do navio,

Tomais o meu cérebro mole,

– Esmeralda viva do Canal⁴⁶

E desertos inundados de sol! –

Meu pobre cérebro inconsequente e doentio!

(...)

Recortes vivos das areias,

Tomai meu corpo e abride-lhe as veias...

O meu sangue entornai-o,

Difundi-o, sob o rútilo sol,

Na areia branca como em um lençol,

Ao sol triunfante sob o qual desmaio!

(...)

Só o meu crânio fique,

Rolando, insepulto, no areal,

Ao abandono e ao acaso do simum...

Que o sol e o sal o purifique.

(PESSANHA, 1997, p. 179).

Em ambos os poemas os eus líricos parecem estar em “flutuação” e desprendimento, ou seja, soltos no mundo. Em Sá-Carneiro isso fica evidente em: “e seguirei entre cristais de inquietação,/ A retinir, a ondular... Soltas as rédeas”. Em Pessanha, a imagem de estar sobre um navio sem rumo certo é o que possibilita a interpretação.

No tríptico do poeta de *Clepsydra*, há um desejo de se desfazer de si mesmo, desejo tal que deixa sutil percepção de uma possível purificação final. Assim, o desmembramento do

⁴⁶ Pode ser uma referência ao Canal de Suez. Há de se pensar, logo, em um simbolismo da passagem, pois o Canal é o que divide dois mundos, Ocidente do Oriente. A travessia deste canal é em si uma viagem moderna, uma vez que no tempo das Grandes Navegações até meados do século XIX era necessário contornar toda a África para chegar ao Oriente. Inaugurado em 17 de novembro de 1869, o Canal foi uma das mais grandiosas obras daquele período da modernidade. A imagem de travessia, portanto, parece ainda remeter a um purgatório, a um local de espera e sublimação da alma para a realização de uma passagem.

corpo parece ser um caminho que possibilitaria libertação, veja-se bem o símbolo do crânio insepulto. Já em Sá-Carneiro, o desprendimento está para além do desejo, parece ser algo possível, entretanto não vem a ser motivo de “libertação” e tampouco traz algum alívio. O poema, por sua vez, é angustiante dado que as imagens reforçam um certo desencanto – também muito presente na poesia de Pessanha. Há uma aparente impossibilidade do eu lírico do poema “16” chegar efetivamente a algum lugar: “Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo.../ já não é o meu rastro o rastro d'oiro que ainda sigo...”.⁴⁷ Em Pessanha, recorde-se a primeira parte do poema, lê-se: “Que eu, desde a partida, / Não sei onde vou. / Roteiro da vida, / Quem é que o traçou?”. Nos dois casos são imagens que denotam a incerteza do caminho, todavia o desejo de desprendimento do corpo e purificação do crânio pela areia dá uma sobrevida ao eu lírico criado por Camilo Pessanha, enquanto que em Sá-Carneiro a imagem final é aquela do trapézio escangalhado.

Muito do tom de Pessanha é comparável ao de Sá-Carneiro, especialmente no que diz respeito ao tema da aniquilação. Aniquilação do próprio eu, talvez, entretanto há uma diferença crucial em ambos para a qual deve-se atentar. Em Pessanha, embora haja esse desejo de esvaimento, há sempre um eixo que permanece consciente, assim a ideia de ruína está muito presente em seus versos, entretanto há algo que resiste: uma razão (consciência-inconsciente) do poeta capaz de observar a sua própria destruição e há também a presença da água, que move seus versos, como um vetor estruturante. Na poesia de Sá-Carneiro a aniquilação chega a extremos e não sobra mais nada.

Desse modo, seja pela presença da máquina e pela força da contraposição, seja pelo tema da aniquilação e pela presença da melancolia e do exílio, a poesia de Pessanha parece ter sido um poço comum do qual tanto Pessoa quanto Sá-Carneiro beberam. Apesar da sua pequena obra, o poeta coimbrão concentrou em seus versos um denso e rico material poético que parece ter sido desenrolado pelos modernos poetas portugueses.

É interessante notar, portanto, o quanto a poesia de Camilo Pessanha pode ter sido um dos lugares de partida para a inovação proposta por *Orpheu*, pois ainda que em diálogo com o futurismo italiano e as ideias provenientes de Paris, a geração de *Orpheu* não deixou de estar relacionada, em um plano cronológico, com a literatura portuguesa que a antecedeu, ainda que por uma relação de ruptura. Todavia, se colocarmos Pessoa e Sá-Carneiro ao lado de Pessanha, temos que em relação à poesia realizada por este, há mais aprofundamento e hiperextensão dos temas e um trabalho primoroso sobre o estilo do que ruptura por parte daqueles. Sendo assim,

⁴⁷ Essa imagem recupera ainda outro poema de Pessanha em que há um eu lírico a perseguir em círculos os próprios passos: “Quando voltei encontrei os meus passos/ Ainda vivos sobre a úmida areia”.

seria possível dizer que Camilo Pessanha, se não foi um precursor do modernismo lusitano, foi uma das suas maiores influências, abrindo o caminho para a ousada e exilada geração modernista de *Orpheu* renovar o fazer literário da sua época.

Sendo assim, é possível ainda verificar como Pessanha antecipou em sua poesia a experiência de estar a bordo. O tríptico conhecido como “Roteiro da Vida” é um poema que liga a obra de Pessanha à de Fernando Pessoa. No tríptico, Pessanha ensaia versos livres, além de trabalhar com uma variedade métrica e rítmica inovadoras.

A influência de Pessanha em Pessoa pode ser bem explicitada quando avaliamos este tríptico lado a lado com os dois poemas de Álvaro de Campos publicados em *Orpheu*. Um dado importante sobre o poema de Camilo Pessanha é o fato de o manuscrito pertencer a Carlos Amaro, sendo possivelmente um dos poemas escritos a bordo pelo poeta e enviado juntamente com as cartas supracitadas. A primeira parte do tríptico:

Enfim levantou ferro.
Com os lenços adeus, vai partir o navio
Longe das pedras más do meu desterro,
Ondas do azul oceano, submergi-o

Que eu desde a partida,
Não sei onde vou.
Roteiro da vida,
Quem é que o traçou?
(PESSANHA, 1997, p. 165).

Note-se o alívio despertado pelo afastamento da terra, representada pelas “pedras más do meu desterro”. Há o desejo de que o desterro seja submergido pelas ondas do oceano. A segunda estrofe promove uma grande quebra rítmica no poema e seu conteúdo aponta para a incerteza do sujeito diante das surpresas da vida, esse sujeito não sabe de onde vem nem mesmo para onde vai. E a voz poética clama que o maquinista dê mais força no vapor para que o navio se despedace:

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

(Idem).

Desejar morrer pela máquina é algo que encontramos, também, na “Ode triunfal”. Há também, na penúltima estrofe de “Opiário” um desejo de morte semelhante, e cito: “Ah que bom que era ir daqui de caída / Pra cova por um alçapão de estouro” (PESSOA, 1965, p. 305)

Na segunda parte do tríptico de Pessanha, temos que o sujeito passa a desejar o aniquilamento de modo mais explícito: “Recorte vivo das areias, / Tomai meu corpo e abride-lhe as veias. / O meu sangue entornai-o [...]” (PESSANHA, 1997, p. 179). Há, claramente, uma forte conexão com as imagens putrefatas de Baudelaire, todavia a terceira parte do tríptico traz uma possibilidade de redenção e purificação:

Só o meu crânio fique
Rolando insepulto no areal,
Ao abandono do acaso e do simum...
Que o sol e o sal o purifique.
(Idem).

A purificação do crânio assim como a flor da Índia que Campos não encontrou na Índia, mas que lhe vem a nascer na cabeça em “Opiário”, são elementos diretamente relacionados às culturas do Oriente nas quais há a possibilidade da iluminação do homem. Hinduísmo, taoísmo, budismo trazem essa concepção em algumas de suas vertentes. A indicação para outra cultura e o uso de imagens fragmentadas criam uma poética moderna em ambos os casos.

Em “Opiário”, os efeitos do ópio se fazem presentes na estrutura fragmentada do poema, nos fatos narrados de modo não linear, no peso dado pelo ritmo longo e na obscuridade das imagens que remetem à nebulosidade provocada pela fumaça. A febre e a doença relatadas por Campos foram companheiras de vida de Pessanha e o ópio, para ambos, pareceu ser o único remédio diante dos males da modernidade.

Por tudo isso compreende-se o motivo de Cecília Meireles, em *Novos poetas de Portugal*, ter dado importância à presença do poeta coimbrão no movimento d’*Orpheu* ao intitular uma parte de seu estudo como “Camilo Pessanha e o Grupo de ‘Orpheu’”, colocando o poeta ao lado dos modernistas, sem nomeá-lo como parte integrante do grupo.

A inclusão de Camilo Pessanha como um poeta novo de Portugal ao lado de Fernando Pessoa e dos demais modernistas mostra que Cecília Meireles não achava que a obra do poeta

da *Clepsydra* estivesse relacionada mais imediatamente apenas com o simbolismo finissecular. Se a importância de Pessanha para o movimento modernista hoje já não é mais segredo, o olhar aguçado da escritora brasileira problematizou de modo pioneiro e sutil a classificação da poesia de Pessanha. Assim, temos que em 1942 é certo que Cecília Meireles já tivesse lido profundamente a obra de Pessanha a ponto de incluí-lo na sua antologia.

2.1.5 “No fugir das perspectivas”: Cecília Meireles antes de *Viagem*

A supracitada antologia de Cecília Meireles é reflexo do seu intenso interesse por todo tipo de matéria literária e, obviamente, por Portugal. A escritora iniciou-se muito jovem nos caminhos da poesia. Em 1919, aos 18 anos, publicou seu primeiro livro de poemas, *Espectros*, seguidos de *Nunca mais... e Poema dos Poemas*, em 1923, e *Baladas para El-Rei*, em 1925. Estes três primeiros livros não foram incluídos pela autora na primeira organização de sua Obra Completa. Após um hiato de mais de dez anos, em 1939 a autora publicou *Viagem*, o que dividiu a sua obra em duas fases, uma imatura e outra madura, esta compreendida a partir de 1939. A explicação de Leila Gouvêa para a exclusão desses primeiros livros é o fato de que a expressão poética contida neles não fazia parte da identidade poética e estilística alcançada pela autora em sua maturidade (GOUVÊA, 2008, p. 26).⁴⁸ Meireles também foi relacionada ao Simbolismo, especialmente devido a esses seus primeiros anos de contribuição poética. A sua contribuição com o grupo da revista *Festa* corroborou ainda mais a visão de uma presença simbolista em seus escritos. É verdadeiro que seus livros de juventude carregam em si aspectos muito fortes de uma certa estética Simbolista, mas ao mesmo tempo se relacionam com uma tradição muito anterior, como por exemplo os poemas *bhakti* (poesia devocional) de Rumi e Mirabai, de Santa Teresa D’Ávila e São João da Cruz. Esse tom inicial de sua poesia ganha novas formas a partir de 1927 e daí por diante uma nova estética se configura: Cecília Meireles modula a sua tão característica voz.

Na vida da poetisa brasileira não se pode abordar um antes e depois do Oriente, como no caso da biografia de Pessanha (em que a sua ida para Macau consiste em um fato singular que abre espaço para um adensamento na análise das nuances na temática de sua poesia),

⁴⁸ Na dissertação de Mestrado *Cecília Meireles e o símbolos do Absoluto* faço uma análise do conteúdo destes três primeiros livros relacionando-os com o restante da obra da autora e tendo o livro póstumo *Cânticos* como um “rito de passagem”.

todavia é possível traçar para a autora um divisor de águas justamente no período que compreende a publicação de *Baladas para El-Rei*, 1925, e *Viagem*, 1939. Os escritos que compreendem esse período e que permitem uma análise das mudanças no estilo de Cecília Meireles encontram-se nas suas contribuições para a revista *Festa* e no livro póstumo *Cânticos*, que teve sua primeira publicação em 1981 e cuja datação do manuscrito é de 1927, de acordo com Antonio Carlos Secchin (em *Cecília Meireles: poesia completa*, 2001).

Segundo Miguel Sanches Neto em “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”, 2001, a ligação da autora com o grupo *Festa* demonstra, em um primeiro momento, uma condição “pós-simbolista” (SANCHES NETO In. MEIRELES, 2001, p. xxiv, v. 1). O crítico explica adiante:

Não se trata de, portanto, uma “neo-simbolista” que apenas voltava ao Simbolismo de maneira passiva, **mas de uma autora que parte deste movimento, e do que havia nele de conexões com o Parnasianismo, rumo a uma arte moderna escoimada de seu materialismo limitador, fazendo preponderar um desejo de unificação e não de cisão, de universalização e não de particularização.** Esse desejo se realiza muito pelo desprendimento dos vínculos terrenos, num movimento de ascensão que lhe dá um olhar mais amplo sobre o homem e a existência. (Idem. Grifos meus).

A autora começou a relacionar-se com o grupo de poetas por volta de 1922, no Rio de Janeiro, e contribuiu para a revista *Festa* com alguns desenhos e poemas. Entretanto, sobre o caso do simbolismo e demais similaridades com outros escritores, Cecília Meireles confessou a Armando Côrtes-Rodrigues em carta datada de 1947 ao comentar sobre o fato de ter um lido um poema de um autor espanhol muito semelhante a um poema que ela mesma escrevera:

Se um crítico mal intencionado visse isso, pensaria em plágios. Sabe V. uma das ruindades que fez comigo o Agripino Grieco, um dos nossos críticos, não sei porque meu inimigo? - disse num jornal (e deve andar em livro) que principiei imitando o Pereira da Silva, um poeta que me achava parecida com Mallarmé (veja V.!...) e que agora “simiescamente” imitava o Fernando Pessoa. (MEIRELES, 1998, p. 99).

Pereira da Silva foi considerado um poeta cuja obra estava envolta pelo ar simbolista. De modo que em seu início Cecília Meireles era comparada, portanto, com os simbolistas. Entretanto, após a publicação de *Viagem*, 1939 e de *Vaga música*, 1942 tal aproximação mudara e a poeta passou a ser, no caso acima, maldosamente comparada a Fernando Pessoa. Tal atitude de Agripino Grieco, ainda que malditosa, revela a mudança de dicção na obra de Cecília Meireles a partir da sua fase madura. A semelhança com Fernando Pessoa chega a ser comentada por Côrtes-Rodrigues, o que aproxima a poesia de Meireles ao modernismo português. A sua ligação com o grupo de *Festa*, por tudo isso, não limitou nem ditou os

caminhos de sua poesia, que já dava notas, em 1927, do que viria a assumir com a publicação de *Viagem*.

O grupo de jovens escritores que compunha a revista *Festa* era formado em especial por católicos que "defendiam a renovação de nossas letras na base do equilíbrio e do pensamento filosófico" (DAMASCENO, 1967, p. 11). Cecília Meireles jamais comprometeu-se doutrinariamente com algum grupo, todavia essa vinculação, segundo Darcy Damasceno, demonstrava a feição espiritual de sua arte, inspirada em elevado misticismo. Os postulados da corrente (que era bem diferente do grupo paulista da famosa semana de 1922) eram: velocidade da expressão (surpreender), totalidade (o artista permeando por todas as realidades a fim de recriá-las em sua arte), brasilidade (valorização da realidade brasileira) e universalidade (visão de um Brasil integrado à realidade universal).

Representado principalmente por Tasso da Silveira e Andrade Muricy, os valores do grupo contrariavam a liberdade de ideias do movimento modernista paulistano. Diferenciava-se ainda pelo fato de os espiritualistas não se preocuparem em romper com formas literárias anteriores. Segundo Darcy Damasceno, a renovação do grupo *Festa* se dava mais no plano ideológico e, no que diz respeito à métrica, julgavam válidos os instrumentos herdados unidos ao verso livre decadentista, cujas qualidades rítmicas eram diversas daquelas propostas pelos modernistas de *Klaxon*. Assim, mesmo utilizando metros tradicionais, Cecília Meireles foi apontada como exemplo das novas possibilidades de que a corrente espiritualista se julgava dotada (DAMASCENO, 1967, p. 13). Ainda que houvesse diferença entre os ideais de *Festa* e *Klaxon*, Mário de Andrade publicou alguns textos na revista carioca.

Dado o exposto acima e considerando o substrato marcadamente espiritual de suas primeiras publicações, no mesmo ensaio supracitado Miguel Sanches Neto afirmou acerca do estilo da autora:

Logo, não se pode cobrar de uma poeta espiritualista como Cecília uma poesia de inovações linguísticas, de colorido nacional. De experimentações ou de posicionamentos políticos, sejam de sexo ou de classe. (...). Tal movimento se efetiva em um estilo conectado com a lírica portuguesa. (SANCHES NETO In. MEIRELES, 2001, p. xxv, v. 1).

Para o crítico, a recusa das primeiras obras quando da elaboração da primeira antologia em 1958 e depois em 1963 (um ano antes da morte da poeta) é um fato que não pode ser ignorado, uma vez que revela que Cecília Meireles já não se reconhecia plenamente nelas, ainda que sejam "manifestações de uma identidade que se firmará no nosso panorama poético a partir da publicação de *Viagem* (1939)" (Idem, p. xxvii). Sobre seu estilo, notadamente acerca do uso

das palavras, Cecília Meireles afirma em entrevista a Pedro Bloch: “Se eu inventei palavras? Não. Isto nunca me preocupou. No inventar há uma certa dose de vaidade. ‘Inventei. É meu’. O que me fascina é a palavra que descubro, uma palavra antiga abandonada e que já pertenceu a tanta gente que a viveu e sofreu!” (MEIRELES In. BLOCH, 1989, p. 33) e, na mesma entrevista, afirma ainda:

Tenho pena de ver uma palavra que morre. Me dá logo vontade de pô-la viva de novo. ‘Solombra’, meu novo livro, é uma palavra que encontrei por acaso e que é o nome antigo de sombra. Era o título que eu buscava e a palavra viveu de novo. (Idem).

Assim, sua vinculação ao grupo da revista *Festa* se deu bem a seu modo, provavelmente devido ao interesse comum pelos temas da universalidade e da mística. A revista teve duas fases, a primeira em 1927/28 e a segunda em 1935 e Meireles contribuiu para as duas, tanto com poemas em prosa quanto com desenhos e ilustrações.⁴⁹

Uma vez que militava em favor da Escola Nova, a autora passou a criticar a obrigatoriedade do ensino religioso, pois era adepta do ideal de uma educação igualitária, portanto laica, universal e plural. Esse foi um dos motivos da sua desvinculação do grupo, já que os demais prezavam pela obrigatoriedade do ensino do catolicismo nas escolas (decreto n.º 19.941 de 30/4/1931).

Cecília Meireles tinha uma compreensão diferente da universalidade. Enquanto os católicos brasileiros tentavam justificar uma união nacional (nacionalista) fundada no misticismo cristão, a autora não promovia os limites nacionais, pelo contrário, buscava uma unidade humana acima de qualquer nacionalidade e religião; provavelmente por isso não se ligou nem a grupos estéticos nem a grupos religiosos, almejando a liberdade e igualdade de todos os povos (ideais muito provavelmente herdados de suas leituras do romantismo inglês e alemão). A autora manifestou seu desgosto em relação ao decreto que reestabelecia o ensino religioso nos níveis primário, secundário e normal com o objetivo de aproximar o governo provisório da Igreja Católica:

Um decretozinho provinciano, para agradar a alguns curas, e atrair algumas ovelhas... Porque – não se acredita que nenhum espírito profundamente religioso – qualquer que seja a sua orientação religiosa – possa receber com alegria esse Decreto em que fermentam os mais nocivos efeitos para a nossa pátria e para a humanidade. (MEIRELES, 1931).⁵⁰

⁴⁹ Entre 1929 e 1930 Cecília colaborava também com os números de domingo de *O Jornal*. Entre 1930 e 1933 dirigiu, no *Diário de Notícias*, a página de educação, onde começou a publicar suas opiniões sobre a Escola Nova. Em meados da década escreveu para *A Nação* e a *Gazeta*, desvinculando-se assim, com o fim da revista *Festa*, do grupo espiritualista.

⁵⁰ “Página de Educação”. In. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1931.

Embora Cecília Meireles não fizesse esse tipo de manifestação em sua poesia, o trecho acima esclarece que, como em inúmeros outros casos, a autora jamais deixou de manifestar sua opinião, especialmente diante do que julgasse consistir em desigualdade ou opressão. Nesse caso, o receio da autora estava no estabelecimento do vínculo entre igreja e estado.⁵¹ Por todas essas divergências de pensamento é que se compreende o afastamento de Cecília do grupo da revista *Festa*. Tal atitude demonstra a fidelidade da autora aos seus preceitos de liberdade e paz, os quais encontravam respaldo também nas filosofias da Índia, na figura de Gandhi e nos ideais do poeta indiano Rabindranath Tagore, criador da Escola Nova de Santiniketon.⁵²

Ainda que a poesia de Cecília Meireles não traga evidentemente aspectos da realidade política ou social do Brasil, com a exceção do *Romanceiro da inconfidência*, as contribuições da autora para os jornais nos períodos que compreendem a sua contribuição para a revista *Festa* indicam uma profunda lealdade a seus ideais de liberdade e igualdade. Dessa maneira, evidencia-se uma estreita conexão entre vida e obra no sentido em que seus poemas são traços elevados daquilo que norteava suas ações; enquanto que suas manifestações nas páginas dos jornais não deixam de ser outra face de um mesmo modo de agir e pensar. Essa busca pela liberdade surge em sua poesia por meio de imagens suscitadas pelo movimento das águas e das nuvens, a que se deve o adjetivo “etéreo” tantas vezes empregado pela crítica.

A sua escrita fluida, as conotações livres de seus traços poéticos estão completamente de acordo não apenas com uma estética moderna que vigora na primeira metade do século XX, mas ainda com outros períodos literários em que poetas fugiram a seu modo das normas estéticas. Herdeira do Romantismo, não são poucos os poemas em que o poeta demonstra a sua inadequação ao mundo vigente, o seu desfalecimento diante do descompasso entre a vontade e possibilidade, como lemos em “A última cantiga”: “Ainda que sendo tarde e em vão,/ perguntarei por que motivo/ tudo quanto eu quis de mais vivo / tinha por cima escrito ‘Não’”.

⁵¹ Nome recorrentemente citado na revista *Festa* como filósofo e pensador, Tristão de Athayde foi criticado por Cecília Meireles em carta a Fernando Azevedo, segundo consta no artigo “Cecília Meireles e o ensino religioso nos anos 1930: embates em defesa da escola nova”, de José Damiro de Moraes. A autora refere-se a Athayde, conforme Damiro Moraes demonstra, na carta de 23 de maio de 1932 na qual examina as tentativas de Athayde de desmoralizar a Escola Nova: “para Meireles, [Athayde] buscava confundir a tendência pedagógica com o comunismo.” (DAMIRO MORAES, 2016)

⁵² Em 1934 o Pavilhão Mourisco do Rio de Janeiro recebera a primeira biblioteca infantil do estado, criada por Cecília Meireles. Em 1937 (ano do advento de Getúlio Vargas, a quem Cecília Meireles chamou em sua página de educação de “Sr. Ditador”) a biblioteca foi fechada sob a desculpa de que continha livros perigosos para a formação das crianças, como “As Aventuras de Tom Sawyer”, de Mark Twain. A decisão repercutiu negativamente inclusive nos Estados Unidos, o que não impediu o fechamento do local. Já em 1929, sua tese intitulada “O Espírito Vitorioso” – sobre a liberdade individual na sociedade – não agradara principalmente ao católico Alceu Amoroso Lima, que fizera parte da banca examinadora e que, dois anos depois, chamaria os defensores da Escola Nova de “comunistas”.

Acerca do ritmo, veja-se o que Luís Bueno notou em Cecília Meireles:

Há quem diga, nesse campo, que a poesia de Cecília Meireles apela para uma musicalidade fácil, calcada nas formas versificatórias mais tradicionais e populares da língua. É claro que seu canto não é "a palo seco" como o de João Cabral, mas um exame detalhado de sua técnica revela uma poeta que trabalha com frequência na linha de uma sutil dissonância, obtida basicamente de duas formas. A primeira, mais perceptível, se dá pelo contraste entre o ritmo regular de uma poesia potencialmente comunicativa e a disforia de um eu que se encontra naquele impasse sem saída, impossibilitado, portanto, de partilhar qualquer tipo de experiência comunicativa. A segunda, mais técnica, é ir provocando "tropeços rítmicos" no leitor. Cecília Meireles é mestre em estabelecer um ritmo quase encantatório para, estrategicamente, deslocando os acentos internos do verso, criar uma estranheza no interior do que parecia tão pacificamente regular. (BUENO, s/p, 2001).⁵³

Cecília Meireles, portanto, utiliza aquilo que é mais facilmente apreendido pelo leitor (uma métrica aparentemente antiga, propagada pelas cantigas) para provocar nele o tropeço. Por isso, no interior de um verso aparentemente regular o leitor se depara com a quebra, em um movimento que cativa e repele constantemente, tal como as ondas do mar. Luís Bueno ainda escreveu, notando de modo preciso o impasse moderno da literatura de Meireles:

Desde "Poema dos Poemas", portanto, Cecília Meireles dá mostras de perceber o grande conflito, também percebido por Jorge de Lima e Murilo Mendes, que é ser religioso e poeta em plena modernidade. Ou seja: ela já lidava, como eles lidariam, com o binômio tempo e eternidade. Sua solução, ou melhor, sua forma de incorporação do impasse que é ser alguém que se debruça sobre os problemas da eternidade num tempo em que é absolutamente impossível dar as costas para o que é temporal, seria bastante pessoal e seguiria o caminho que ela própria havia sugerido em "Poema dos Poemas": o interesse não pelo monumental, mas por absolutamente tudo que há no mundo, especialmente pelo que é pequeno e transitório. É isso que se vê no ecletismo de "Viagem": a convivência do banal com o grandioso na justaposição de diferentes poemas, o que chega a perturbar Mário de Andrade, por ver-se jogado para todos os lados. (Idem).

O olhar para o pequeno e efêmero (como a rosa) e a eternização do instante por meio da poesia são a atitude religiosa de Cecília Meireles para com a escrita. A poesia é o lugar do sagrado, pelo que a autora sacraliza o finito por meio de uma transfiguração em que a captação do momento iguala o pequeno ao grandioso.

Se a poeta não pode ser considerada moderna por sua expressão estática como o foram os modernistas de *Klaxon*, pode ser considerada devido à atualidade de seu pensamento. A sua posição religiosa não era algo arraigado em um passado estanque, na verdade dialogava de modo direto com o que vigorava de mais atual no que diz respeito às preocupações com a

⁵³ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0411200109.htm>

liberdade do homem e rompia radicalmente com um conservadorismo cego que visava a reprimir e manter cativo o pensamento. A atitude de Cecília Meireles era, portanto, moderna nesse sentido e sua disposição religiosa era nova, cujos semelhantes encontraram-se apenas no mesmo século em que a autora viveu.

Para Baudelaire a modernidade seria formada pelo “transitório, o efêmero, o contingente”, ao mesmo tempo que pelo “eterno” e o “imutável”. Baudelaire afirmou que a modernidade deveria “extrair o eterno do transitório”, isto é evidenciado em muitos poemas de Cecília Meireles, como o que se segue, intitulado “Epigrama n.º. 5”:

Gosto da gota d’água que se equilibra
na folha rasa, tremendo ao vento.

Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra:
e ela resiste, no isolamento.

Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto:
pronto a cair, pronto a ficar – límpido e exato.

E a folha é um pequeno deserto
para a imensidade do ato.

(MEIRELES, In *Viagem*, 2001, p. 228).

A partir da impermanência da gota que se equilibra na folha, cristal “pronto a cair, pronto a ficar”, o poema revela a força da eternidade em expressões como “Todo o universo” e “a imensidade do ato”. Compreende-se aos poucos o fato de a poeta não se ter vinculado a nenhum movimento literário no decorrer de toda a sua jornada, nem ter buscado reproduzir em sua poesia elementos formais que a prenderiam a uma determinada época. A consciência da mudança constante do mundo e da efemeridade da vida, que a acompanhava desde criança devido à orfandade, aparece em sua poesia na opção por motivos mais perenes, concebendo uma nova estrutura, como acima, em que cria um ritmo marcado pela força da rima ao mesmo tempo que inconstante, realçando o processo de equilíbrio da gota e estendendo o mesmo equilíbrio à sua experiência moderna, que “extraí o eterno do transitório”.

Seu livro *Viagem* (1939) reúne poemas compostos entre 1929 e 1937. Miguel Sanches Neto relaciona o motivo da viagem ao modernismo, citando *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Macunaíma*, *Cobra Nonato*. Para o crítico, Cecília subverte o conceito modernista

sob o qual “os autores daquele momento viam no perder de horizontes uma possibilidade de fazer a radiografia do país profundo” (SANCHES NETO, 2001, p. xxxiii):

Seu livro dialoga com toda uma tradição de modernidade que apostou no deslocamento do espaço como projeto linguístico, folclórico, histórico e sociológico, assumindo o papel de observador e de coletor de dados. Viajar, para esta geração, era anexar novas realidades, nacionais ou internacionais, tirando o Brasil de seu isolamento e de seu autodesconhecimento. A poesia nascida sob tal primado se caracterizou [*sic*] por um olhar telúrico e tinha como programa a definição de uma identidade fragmentária de nação. (...) Os modernistas passaram a olhar a paisagem de um veículo mais rápido, definindo assim os recortes inusitados de nossa paisagem.

Quando Cecília batiza seu primeiro grande livro com o nome de *Viagem*, está prometendo se inserir num discurso já desgastado. Ela, no entanto, faz uma desleitura deste tópico, colocando a viagem dentro de uma perspectiva antigeográfica, que remete à ideia de transitoriedade. (Idem, p. xxxiii-xxxiv).

Desse modo a matéria da viagem é reconfigurada a partir da ótica ceciliana, ganhando nova roupagem que a afasta da já fixada tradição modernista, remetendo sua obra tanto para um passado distante, aquele que figura nos mitos de criação, quanto para um novo caminho, moderno a seu modo. Cecília recria a espiritualidade dentro do diálogo com o distante e o mais próximo sem estar atada a nenhum deles, fazendo jus à sua maneira de vislumbrar o mundo, ou seja, tendo consciência nítida do quão transitórias e impermanentes podem ser as tradições, por mais próximas que estas estejam, como no caso da tradição da “viagem modernista”, acima exemplificada por Miguel Sanches Neto.

O fato que se mostrou essencial nas primeiras décadas das contribuições poéticas de Cecília Meireles, ou seja, até 1939, foi, portanto a sua viagem para Portugal em 1934 ao lado do então marido Fernando Correia Dias. Assim como se deu com Camilo Pessanha, a experiência do navio e da viagem através do mar trouxe mudanças importantes na expressão poética de Cecília Meireles de modo que não é mero acaso que a sua primeira grande composição esteja relacionada a esse tema e a Portugal. Sendo assim, esses são alguns dos fatores que cercam a produção ceciliana e que explicam a sua relação com o modernismo brasileiro.

A escritora não esteve nada desatenta ao que se passava em seu país em termos literários. Em sua viagem a Portugal foram notáveis as conferências que proferiu, especialmente “Notícia da poesia brasileira”, em que falou sobre a poesia dos modernistas do Brasil, sendo talvez a primeira a apresentar tal tema em Portugal. Com a publicação, em 1944, da antologia de poetas portugueses, a autora demonstrou também seu conhecimento sobre o modernismo português, de modo que seu aprofundamento teórico na literatura da época salientou que sua

propensão estética, em relação a sua própria criação, se deu sempre por meio de minuciosa escolha. Se não seguiu a vanguarda modernista como se solidificava no Brasil, foi por critério próprio – e veremos mais adiante que alguns desses critérios têm uma relação bastante próxima com o Oriente.

2.1.5.1 “O rio que se abriu para o mar”

*E no rio que se abriu para o mar
E no mar que se coalhou em mundo.
Tu tiveste um destino assim.
Faze-te à imagem do mar.
Dá-te à sede das praias
Dá-te à boca azul do céu.*

Cecília Meireles

Espectros, o primeiro livro de Cecília Meireles (um dos que ela excluiu de sua obra completa), foi publicado em 1919, um ano antes da *Clepsydra* de Camilo Pessanha. Os seguintes saíram em 1923 e 1925, sendo *Nunca mais... e Poema dos poemas* e *Baladas para El Rei*, respectivamente. Darcy Damasceno em *Cecília Meireles: O mundo contemplado* (1967) percebe que *Nunca mais... e Poema dos poemas* trazem forte influência de simbolistas como Verlaine e Rabindranath Tagore, além de estarem prenhes de conceitos relacionados já à Filosofia Perene. Alguns críticos como Dilip Loundo, Ruth Vilela Cavalieri e Ana Maria Lisboa de Mello leram estes conceitos à luz da mística oriental, em especial sob a ótica do budismo e hinduísmo.

Tanto Leodegário A. de Azevedo quanto Damasceno sugerem uma “inspiração transcendente” em *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, bem como um certo ar simbolista, que é bem analisado por Leodegário de Azevedo em *Poesia e estilo de Cecília Meireles* (1970) tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo. Para Leodegário A. De Azevedo Filho, essa fase inicial de Cecília Meireles é realmente herdeira do Simbolismo e se vincularia a uma linha penumbriata e intimista.⁵⁴ A técnica do verso é a clássica, nas palavras de Azevedo, fazendo-se uso da *terza rima* italiana (Idem, p.24). O poema “Depois do Sol”, segundo o crítico,

⁵⁴ O simbolismo brasileiro foi um período obscuro no cenário literário nacional especialmente devido à sua desorganização proveniente das incompreensões entre os grupos, que não conseguiam se estruturar em um todo homogêneo (CASTELO, 1941, pp. 11 a 121). Constituiu, portanto, uma etapa, um momento de passagem. Por não estar preocupado com a métrica do modo como estavam os parnasianos, deixou o verso livre como grande legado, tanto que Oswald Andrade e os modernistas da Semana de 1922 não tiveram apenas o parnasianismo como alvo de seus “ataques”. O próprio Oswald salientava em “Questões de Arte”, 1921, que Alphonsus de Guimarães valia por todos os poetas da Academia Brasileira (SILVA BRITO, 1978, p.21). Sendo assim, a passagem de Cecília Meireles pelo simbolismo ajudou a moldar a liberdade métrica, base de sua poesia madura.

tem ritmo simbolista que retoma Verlaine e Marterlinck (p. 25). Sobre outro poema, “Noturno de Amor” refere que a atmosfera “ao mesmo tempo mítica e sensual” é “marca originária de seus traços expressivos de natureza barroca” (p. 26).

Foi Leila V.B Gouvêa quem percebeu que alguns símbolos de maturidade cecilianos já haviam sido moldados nas primeiras composições da autora:

A opção pela renúncia como saída aos embates terrenos ressoará Cruz e Sousa, além dos ideais orientistas já mencionados. Ecos de Antonio Nobre, e mesmo de Antero, também foram detectados por mais de um crítico. Há referência explícita (e algumas implícitas) a Verlaine, cuja poesia Cecília Meireles glosa mais de uma vez (no soneto "A Chuva Chove" e "Agitado") –, e a quem viria a dedicar uma póstuma "serenata" datada de 1944, apesar de haver reconhecido seu posterior distanciamento do autor de *Romances sans Paroles*. (GOUVÊA, 2008, p. 34).

A opção de Meireles pela exclusão dos primeiros livros de sua obra revela a mudança de dicção de uma fase à outra. Segundo Miguel Sanches Neto, a autora foi marcada desde a infância por uma sensação de deslocamento e orfandade, sentimento que contribuiu para a configuração de uma obra que recusa a identificação pacífica com o imediato ao mesmo tempo em que promove a reunificação de tempo e espaços por meio da palavra, criando uma mitopoética que garante uma temporalidade livre das amarras cronológicas (In. MEIRELES, 2001, p. xxii, 1 v). Sanches Neto credita à orfandade de Cecília Meireles a sua relação poética com a morte. A própria autora, em depoimento, afirmou que tal intimidade com a morte a fez apreender as relações entre o efêmero e o eterno.

Além do já sublinhado ar simbolista, seus primeiros escritos mostram a ideia da erradicação dos desejos e apontam para uma possibilidade de cessação do sofrimento. Todavia, tanto em *Baladas para El-Rei* quanto em *Nunca mais... e poema dos Poemas* há a agonia e o sofrimento, de quem tenta a todo o custo a união com o Absoluto por meio de um casamento místico. Há, portanto, uma constante busca pela morte como um dos meios de aproximação ao amado, como se vê em “À hora em que os cisnes cantam”:

(...)Nem palavras. Nem choro. A mudez. Pensativas
abstrações. Vão temor de saber. Lento, lento
volver de olhos, em torno, augurais e espectrais...
Todas as negações. Todas as negativas.
Ódio? Amor? Ele? Tu? Sim? Não? Riso? Lamento?
– Nenhum mais. Ninguém mais. Nada mais. Nunca mais...
(MEIRELES, *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, 2001, p. 34)

Nunca mais...e Poema dos poemas (1923) traz uma atmosfera de renúncia que pode ser entendida como o caminho para um sujeito que se depara com o sofrimento a que está fadada sua existência. Renunciar não é uma opção, mas a única saída para o poeta. Apesar das referências às filosofias orientais que pregam a renúncia dos frutos das ações e também o desapego como forma de libertação, esse livro de Cecília Meireles não coloca tais “passos” como opção e sim como a última coisa à qual se pode agarrar um alguém desiludido devido ao seu fado. Por isso a constatação factual de que não há possibilidade de sublimação para o sujeito desses primeiros escritos.⁵⁵

A escolha do título *Nunca mais... e Poema dos poemas* é uma referência direta ao *Cântico dos cânticos*⁵⁶ e também a São João da Cruz em seu *Cântico espiritual*,⁵⁷ livro em que traduz o amor de Deus por seu povo usando a metáfora da relação entre amantes, criando assim a ideia de “casamento místico”. Ao compararmos a temática mística de *Nunca mais... e Poema dos poemas* e *Baladas para El-Rei Cântico dos cânticos* com a de *Cântico espiritual* veremos que aqueles também revelam uma “vontade por Deus” por meio da ideia de união/casamento místico.⁵⁸ A figura divina se confunde com a de um amado, dialogando também com a tradição dos poetas devocionais da Índia como Mirabai, Kabir e Tulsidas.

Em *Poema dos poemas*, quase todas as composições começam e terminam com o mesmo conjunto de versos (sempre em métrica variada), o que lhes confere uma característica cíclica, ao mesmo tempo em que muitos são compostos de uma única e longa estrofe. O amado, representado por *Eleito* e por *Ti/Tu*, não pertence ao mesmo mundo do eu lírico, daí decorre um

⁵⁵ Segundo Sanches Neto, o livro deve ser pensado justamente pela afirmação de uma atmosfera outonal, em que o eu se sente reduzido à condição fugaz, sem lugar na história e no mundo físico, havendo uma desmaterialização de um eu lírico que vaga nas dimensões do espírito em busca de grandezas metafísicas (SANCHES NETO, 2001, p. xxvii.).

⁵⁶ Cecília Meireles chegou a iniciar uma tradução deste livro para o português.

⁵⁷ Foi tradição constante da Sinagoga e também da Igreja Cristã que em *Cântico dos Cânticos*, sob a alegoria de amores profanos, celebra-se o amor mútuo entre Deus e o seu povo. A ação do Cântico é uma parábola de fundo idílico e um contraste entre duas vidas, dois amores. Uma pastorinha (Sulamita) ama intensamente um jovem pastor e os dois são chamados no texto de “amado” e “amiga”. Com a vida simples e pura dos pastores, contrasta a vida da cidade e suas comodidades, a corte e um rei potentado (simbolizado algumas vezes por Salomão, o mais rico monarca conhecido pela história de Israel) que tenta seduzir a jovem pastora. Mas a donzela recusa as ofertas generosas e permanece satisfeita com sua vida simples e sempre fiel ao seu pastor. O livro entremostra toda a alma fiel atraída pelos amores antagônicos de Deus e do mundo. De certa forma, o livro de Cecília Meireles retoma o diálogo que existe em Cântico. Há um Eleito, espécie de amado que, não sendo humano, pode fazer referência ao que seria o livro bíblico. Deus (assumindo Cântico como alegoria para a relação de fidelidade entre a alma de Israel – posta em risco devido aos deslumbramentos da civilização pagã – e Deus), como se pode perceber em “Poema da despedida”.

⁵⁸ Este livro da autora não alude apenas ao texto hebraico, pois, no que parece ser uma epígrafe, traz algo intitulado *Oferenda*: “A ti/ Ó sol do último céu,/ Por quem sofre/toda a imensa miséria/ Da minha treva...”, o que remete, de certo modo, ao livro *Oferenda Lírica* (*Song offerings* – tradução inglesa para *Gintanjali*), de Tagore. No livro do poeta indiano também há uma conversa com um “Tu” sobrenatural e supremo que parece referir-se ao Absoluto (no hinduísmo: brahman), capaz de tornar alguém “interminável” (eterno).

desejo de morte. A “morte”, grafada com maiúscula, não é o fim, uma vez que há sugestões de um “Antes e depois da morte”. Por isso a ideia metafórica de morte pode estar relacionada ao aniquilamento do próprio desejo, ou aniquilamento da conexão com um mundo em que o eu lírico sente-se afastado do *Eleito*. Sanches Neto afirma que estes livros configuram um discurso que pode ser definido como sugestivo, dado o uso das reticências, que insinuam o mistério do oculto (Idem, p. xxx).

Em 1939, ano da publicação de *Viagem*, Cecília Meireles, em um pequeno prefácio ao volume que viria a ser publicado apenas em 2007 sob o título de *Episódio humano*, escreveu:

Entre 1929 e 1930, *O Jornal* solicitou-me colaboração para os números de domingo. Dessa colaboração, encontrei vinte recortes, – e não me lembro si poderiam ser mais. Relendo-os, verifico, dez anos depois, que ainda me comovem essas páginas. Nelas está minha vida, em toda a sua pureza, numa fase amargurada de construção. Amo essa tristeza conformada da minha disciplina. E olhando para esse tempo de duras experiências, apenas me restaria murmurar: “E a dor tem sempre caminhos mais longos!”. (MEIRELES, 2007, p. 11).

As contribuições em prosa contidas nesse volume trazem uma atmosfera bastante similar às das contribuições contidas na revista *Festa*. Há em seus escritos a referência constante ao tempo mítico da criação do mundo, algo que se confunde com o momento da infância, conforme é notável no conto “Aquele mundo que perdemos”. O texto de Cecília Meireles acima reproduzido alude a uma disciplina triste e conformada. Aspectos relacionados a essa disciplina são também encontráveis no livro *Cânticos*, também póstumo e aqui já citado. É nesse livro que começa a se arraigar uma das ocorrências mais importantes de toda a poesia de Cecília Meireles: o tempo. A efemeridade da vida e a eternidade começam a aparecer lado a lado. Também se explicita a influência do pensamento indiano na sua poesia e o poeta dá indícios de seu entendimento acerca da natureza do divino. Essa fase da vida da autora foi, sem dúvidas, uma fase de descobertas.

Em *Cânticos*, pode-se ver que o poeta aconselha que não haja separação entre o eu e os objetos do mundo. Percebe-se, portanto, uma perspectiva não dualista, sugerindo a possibilidade de identificação com o divino sem a necessidade de morte metafórica. Esse sentimento de pertencimento também está na crônicas publicadas em *Episódio humano*, o que mostra a sensibilidade de Meireles diante do mundo. O diálogo com a estrutura do mito é inserido prodigiosamente, veja-se um trecho de “Debaixo da noite e diante do mar”: “No princípio era assim: essa mesma dormência, uniforme e confusa, com todos os suspiros das vidas profundas reunidos no mesmo silêncio complexo” (Idem, p. 37).

Ainda em *Episódio humano*, encontra-se a composição em prosa intitulada “Transitoriedade”, uma entre tantas em que a revisão do passado, notadamente da infância, surge como um modo de contrapor dois mundos: um pautado pela beleza da comunhão divina e outro pela rigidez da praticidade do homem. A retomada da infância torna-se muito importante nesse processo de mitificação da realidade. O mito resgata o tempo primordial, para promover uma mitificação da experiência individual é necessário recorrer ao tempo primordial do próprio indivíduo, que só pode ser aquele da infância. Nesse processo, Cecília Meireles consegue introduzir a linguagem mítica como parte da sua peculiar forma de narrar a sua própria história, inserindo-se assim no grande drama da vida, revelando no seio do particular a presença coletiva da possibilidade mítica.

Os mundos que se contrapõem e coexistem reaparecem em *Viagem* no poema “Destino”,⁵⁹ em que há uma distinção entre “pastora de nuvens” e “pastores de terra”. Segue-se assim em sua poesia o forte traço que separa o ser poeta do homem apegado ao efêmero. Poetas e santos, portanto, são figurados como aqueles (próximos às crianças) capazes de compreender o que não é efêmero (o mesmo pode ser visto em poemas como “Epigrama nº 7”, “Epigrama nº 13” e “Estirpe”, todos do mesmo livro), ou seja, aqueles capazes de ver, viver e recontar o tempo mítico. Outro escrito de *Episódio humano* que condensa elementos maduros que viriam a fazer parte de *Viagem* é “Cantar de uma vida esparsa”, o repetido motivo “passam as palavras pelo meu pensamento” em muito se assemelha com as inesquecíveis “imagens que passais pela retina dos meus olhos”, de Pessanha. A forte presença da possibilidade do eterno marca a diferença da poética ceciliana em relação à poesia de Camilo Pessanha, o que reforça o quanto esses poetas se dedicaram ao estudo das fontes hindus e budistas, respectivamente. Se Cecília Meireles apresentou-nos poeticamente, muitas vezes, a possibilidade da permanência, Pessanha deu forma ao devir ruína, lembrando-nos de que não há nada no mundo que “resista ao fluxo da água da Clepsidra”.

Já em *Cânticos*, a atmosfera da criação dá lugar a uma linguagem poética bastante direta, no entanto tal característica não suspende o mergulho para dentro de si. Se em *Episódio*

59

Pastora de nuvens, com a face deserta,
sigo atrás de formas com feitios falsos,
queimando vigílias na planície eterna
que gira debaixo dos meus pés descalços.

(Pastores da terra, tereis um salário,
e andaré por bailes vosso coração.
Dormireis um dia como pedras suaves.
Eu, não.
(MEIRELES, In. *Viagem*, 2001, p. 292)

humano é o mundo antes da criação que revela um encontro profundo consigo mesmo, *Cânticos* representa, crê-se, a parcela da poesia de Cecília cuja viagem também se dá para dentro, a fim de desvelar os caminhos propostos por uma filosofia oriental, de modo mais específico, como notou Dilip Loundo em “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética” (2001), relacionada ao conhecimento contido nas *Upanishads*.

Em *Cânticos*, há indício de que pode haver uma total identificação do *tu* individual com os *tus* exteriores e, conseqüentemente, com o todo que o “cerca” e que nele habita, havendo, portanto, uma completa fusão, que faria o sujeito sentir-se eterno. Desse modo, em *Cânticos*, a autora passa a ideia de que é possível confundir-se com Deus e que não há separação entre sujeito e objeto. Assim, passa-se a uma investigação poética acerca da natureza de Deus e dos objetos. Leia-se um trecho do poema “Cântico II”:

(...) Vê a tua vida em todas as origens.
Em todas as existências.
Em todas as mortes.
E sabe que serás assim para sempre.
Não queiras marcar a tua passagem.
Ela prossegue:
É a passagem que se continua.
É a tua eternidade...
É a eternidade.
És tu.
(MEIRELES, 2001, p. 122).

Se nos seus primeiros escritos Cecília Meireles buscava compreender a natureza de Deus e demonstrava crer ser possível conhecê-lo fora de si, em *Cânticos* esse tipo de postura se modifica, e esse desejo dá lugar ao entendimento de que o “si mesmo” também pode ser manifestação divina, vejamos o poema Cântico IV:

(...)Vence a miséria de ter medo.
Troca-te pelo Desconhecido.
Não vês, então, que ele é maior?
Não vês que ele não tem fim?
Não vês que ele é tu mesmo?
Tu que andas esquecido de ti?

(MEIRELES, 2001. p. 123).

Segundo Dilip Loundo, a obra da autora reflete a atitude da poeta perante a vida, marcada por uma consciência do caráter transitório da existência e pela disposição de se submeter a uma disciplina de desapego espiritual como forma de alcançar a compreensão das profundezas da realidade e a eliminação do sofrimento (2001, p. 130). Tal disciplina, identificada por Loundo, pode ser aquela a que a autora se refere na introdução a *Episódio humano*. Nesse sentido, em *Cânticos* surge aquilo que Dilip Loundo chama de “percurso rumo ao transmundo”. Cecília Meireles passa a buscar um caminho que consiste em: desapego gradual dos objetos do mundo; eliminação da identificação do eu com os objetos e, como final do processo, o entendimento da unicidade entre o “si mesmo” e a totalidade dos objetos. Desse modo, os escritos que compreendem os anos de 1927 a 1935 (*Cânticos*, as contribuições para *Festa* e *Episódio humano*), abrem espaço para um novo modo de compreender o mundo e a si mesmo. Isso tudo surge reconfigurado a partir de *Viagem*, 1939.

Entre 1927 e 1935 a autora contribuía para *Festa*. Embora seus escritos publicados na revista não sejam de crucial importância para a compreensão de sua obra poética posterior, verifica-se já nesses textos uma autora diferente da de seus primeiros três livros de poesia, ao mesmo tempo em que se presencia já aí a temática do Absoluto, que culminaria em *Mar absoluto e Outros poemas*, de 1945, o que permite afirmar mais categoricamente a importância que esse tema assume na sua poesia. Já no final da década de 1920 Cecília Meireles se voltava para as culturas da Índia, China e Japão (posteriormente se dedicaria a aprender algumas das línguas locais e traduziria uma sorte de poemas chineses e japoneses):

Na busca por desvelar o mistério da vida, a autora se deparou com um conhecimento compartilhado e desabrochado nas mais diversas culturas ao longo de séculos, notadamente a ideia de que há uma verdade perene e eterna que a tudo subjaz, há algo que está em tudo, que tudo gera, mas não é gerado, algo a que pertencemos e não é pertencido, criador de si mesmo e do qual tudo emana. Foi no Oriente que Cecília teve contato com um conhecimento místico ainda vivo e ao qual ela mais se vinculou simbolicamente. (MARCHIORO, 2015).

Cecília Meireles foi leitora ávida da filosofia hindu, em especial do *Vedanta*. Se a relação de Camilo Pessanha com as filosofias da China é um tanto obscura, a autora brasileira sempre deixou bastante claro o que a encantava na Índia. Foi em uma viagem ao continente asiático que a autora redigiu uma de suas mais interessantes concepções sobre poesia:

(Porque estes orientais têm pela Poesia um respeito análogo ao que se costuma ter pela religião. A Poesia não é um versejar fútil: é uma espécie de iluminação

interior, uma espécie de santidade e profetismo. A palavra do Poeta não é uma habilidade superficial, um diletantismo, – e sim um exemplo, uma revelação, um ensinamento através de sons e ritmos... Que alegria, respirar num país onde ainda se pensa desse modo! Que esperança de vida! Que renovação de fé na humanidade!) (MEIRELES, 1999, p. 266).

A autora revela, similarmente à ideia de Pessanha sobre a vocação do poeta, que a “Poesia” é espécie de iluminação interior, de modo que o poeta estaria no mesmo patamar de um santo e que sua arte seria como que dádiva. Pensando assim, ser poeta, para a autora, assim como para Pessanha, estaria relacionado a uma força interior que independe de modas e escolas literárias, sendo algo muito mais conectado ao perene que ao efêmero.

Já nas contribuições para a revista *Festa* era possível observar a presença da crença nessa “iluminação interior”. Em 1927 Meireles publicou um conto sem título que relata uma personagem despindo-se do eu e dos modos da natureza material, chegando ao reconhecimento de sua própria natureza divina, imperecível e suprema. A personagem, de certa forma, ainda que por instantes, supera o medo da morte. Interessante é notar que a voz feminina ceciliana não é rara na poesia, mas se constituiu numa pérola inigualável quando o assunto é a experiência mística. Talvez o texto que se segue, ainda que suposta ficção, seja um dos poucos a retratar a experiência mística do ponto de vista de uma mulher:

(...) Sinto-me tão vasta... Cheia de vozes, de fisionomias, de gestos.
Acordo às vezes da minha monotonia: e encontro em mim, continuando a viver, as imagens que a vida em mim refletiu... São tantas... São todas! (...)
Vejo-me, assisto-me... Sou tudo. Tenho tudo comigo.
Caminho para lá da infância... Prossigo para lá da morte... Saio da minha ...
própria vida... Continuo no que vive em torno. (...)
Abriu os braços na sombra. E o vestido aberto escorregou-lhe pelos ombros e caiu. Silenciosa: o silêncio do seu corpo: o grande silêncio antigo do seu espírito em que a vida pusera a ilusão das palavras e dos pensamentos falando...
Vinha da noite um presságio ardente de morte. E as aparências todas se desvaneciam; todos os contornos se diluíam; todas as coisas com existência recuavam... Ficava apenas a intenção do primitivo milagre: o sentido que as formas esconderam e esqueceram.
Era a ruína, em torno. Era uma transfiguração.
— Mas, então os seus olhos nunca tinham visto?
E o que a sua boca dissera...
Tudo o que ouvira a si mesma.
E a sua vida... (Mas, onde, a vida?). E era o infinito silêncio de tudo a aguardá-la, a absorvê-la, — e um medo vago de não se encontrar mais naquele silêncio, e a certeza de ir sendo lentamente, fortemente impelida... (...) (MEIRELES, 1927, p. 4-5).

Pode-se entender este conto como um relato do exato momento da comunhão com o Absoluto. O ser humano sendo sem predicados, desvencilhando-se do “eu” e afastando-se da

superfície das formas para penetrar no seu mais profundo. “Vejo-me, assisto-me... Sou tudo. Tenho tudo comigo” (Idem), nesse ponto a personagem (voz que às vezes se mescla à do narrador) contempla-se na sua completude, começa a entender-se enquanto ser, sente-se ligado a algo maior que os contornos do “eu”. Há uma profunda identificação com o todo, o sujeito sente-se ligado às multidões, sente que elas moram nele. Depois, a personagem identifica-se com a própria morte e tudo que tem existência recua, para dar lugar ao Nada e ao princípio de toda a criação, ao formador de todas as formas.

A personagem se despe não apenas do vestido, mas de si própria, das suas categorizações do mundo e do ego. “Vinha da noite um presságio ardente de morte” (Idem), esta frase anuncia a morte do próprio “eu”. “E as aparências todas se desvaneciam; todos os contornos se diluíam; todas as coisas com existência recuavam... Ficava apenas a intenção do primitivo milagre: o sentido que as formas esconderam e esqueceram” (Idem). Aqui as categorizações vão se desfazendo para restar apenas a forma pura, o puro silêncio, o puro ser.

A mulher começa a lembrar de si e assim se desfaz de seu ego, compreendendo que nunca havia deixado de ser, mas estava perdida em si mesma crendo nos seus olhos e nas suas palavras, que eram, na realidade, o desvio do verdadeiro sentido. Finalmente o silêncio. E a personagem depara-se com aquilo que é ela mesma. No final, a personagem se contempla no espelho diante de um dilema que é o dilema que perpassa toda a poesia ceciliana: a prisão na condição humana em oposição à liberdade encontrada na sua natureza divina. O “eu” estava retornando, mas havia algo de diferente, então, com um sorriso sobre-humano, a personagem aceita sua condição, que é ser humana (na prisão do “eu” e do corpo material), todavia com a recordação da sua essência divina: Absoluta.

Esse impasse paradoxal é o que dá forma à maior parte da poesia ceciliana. Tal contradição surge da inclinação própria da personalidade de Cecília Meireles de buscar o autoconhecimento. Essa atitude destoava do ambiente comum em que se davam as relações naquele período em que, segundo Peter Howarth em comentário a um excerto crítico de William Carlos Williams, a civilização contemporânea era uma receita para a desintegração pessoal e social:

With the divorce of mind and body in a rationalised culture (‘learn, but do not touch’) come individuals self-protective to the core, unable to know what they feel, or to feel for anyone else: the anonymous crowd and the petty individual are both aspects of the same problem. (HOWARTH, 2012, p. 10-11).⁶⁰

⁶⁰ Com o divórcio da mente e do corpo em uma cultura racionalizada (‘aprenda, mas não toque’) surgem indivíduos *auto-protegidos* para a essência/coração, incapazes de saber o que sentem, ou sentir por qualquer outra pessoa: a multidão anônima e o indivíduo mesquinho são ambas faces do mesmo problema. (Tradução minha).

Muitos intelectuais sentiram esse desmembramento do indivíduo provocado pelos horários, impérios, máquinas, burocracias e bancos da sociedade moderna industrializada (Idem, p.10). Esse fato agudizou atitudes como a de Cecília Meireles, que se debruçou sobre o extremo oposto na tentativa de salvaguardar alguma integridade. Consequentemente, o posicionamento poético da autora é, de certa forma, uma resposta contundente ao meio no qual se inseria, não podendo estar separado de todo o tumulto provocado pela experiência moderna.

2.1.6 O modernismo de Cecília Meireles

A busca da autora pelo perene no ínfimo, como bem percebido por Luís Bueno, faz parte do grande e difícil empenho de se manter inteiro em uma época em que “tudo que é sólido se desmancha no ar”. Marshall Berman, ao final de seu livro homônimo à frase de Marx, constatou que “o processo de modernização, ao mesmo tempo que nos explora e nos atormenta, nos impele a apreender e a enfrentar o mundo que a modernização constrói (...)” (BERMAN, 1986, p. 329). Por tudo isso é que diante da volatilidade da experiência mundana que a cercava Cecília Meireles se demora diante das coisas em um exercício de contemplação. Darcy Damasceno em *Cecília Meireles e o mundo contemplado*, 1967, já notava tal característica:

Se o contemplar é o árduo exercício da apreensão, e se o amor, polarizando-os, catalisa contemplador e o objeto contemplado, o clima desse exercício deve ser o de exigente disciplina: o afago dos sentidos, a fruição, o gozo do contato não podem nunca atingir os limites da turbção, do arroubo, da cegueira, por maior que seja o deslumbramento no choque com a realidade. (DAMASCENO, 1967, p. 23).

Tal inclinação para a contemplação parece ser uma necessidade em um momento em que mais nada é reconhecível, em que os valores mudam rapidamente. A própria autora escreveu em “Lamento pela cidade perdida”, crônica de 1952 que trata do Rio de Janeiro: “E eis que tudo isso, que era a tua virtude e o teu encanto, desapareceu de súbito, porque uma ambição de grandeza e riqueza toldou sua beleza tranquila. Como resistiriam os pássaros e as

flores aos teus agressivos muros de cimento armado?” (MEIRELES, 1999, p. 6). Tal crônica escancara o processo abrupto da modernização do Brasil.⁶¹

O modernismo carioca recebeu de modo diverso a padronização do tempo imposta pelas inovações tecnológicas. O grupo boêmio carioca reagiu ironicamente manifestando certa desconfiança e até mesmo resistência aos novos empreendimentos – o que os afastava do modelo paulista e fomentou muitos ataques de intelectuais como os de Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo no *Correio paulistano* (VELLOSO, 2015, p. 26). Monica Pimenta Velloso ressalta:

A política sanitária acaba inspirando modinhas populares, que são insistentemente cantadas nas ruas do Rio. Os habitantes da cidade não se sentem participantes da comunidade política enquanto cidadãos, conforme expressam tão vivamente as caricaturas da época. Os intelectuais, notadamente o grupo dos humoristas ligados às rodas boêmias, participam desse clima de rebelião expressando seu descontentamento em ações políticas concretas, e também através de caricaturas, charges e trovinhas satíricas. (Idem, p. 43)

O primeiro marido de Cecília Meireles, Fernando Correia Dias, fazia parte do círculo de caricaturistas e artistas do traço que por meio de seus desenhos ironizavam e satirizavam os acontecimentos da época. Assim é possível compreender o tom de lamento de Cecília Meireles relativamente às mudanças ocorridas em sua leal cidade: sem inclinação para a sátira, ela opta pelo tom lamurioso, mas ainda assim comporta-se consoante à reação de seus conterrâneos cronistas Lima Barreto e João do Rio que se colocavam contra o regime republicano, criticando a visão limitada e estreita da sociedade moderna (VELLOSO, p. 42). A crônica é já de 1952, entretanto revela a intensificação dos aspectos apontados pelos modernistas cariocas anteriores: é como se a autora estivesse diante do resultado final dos processos denunciados antecipadamente pelo grupo carioca das primeiras décadas daquele século. Além disso, também pode refletir um certo eco do pós-guerra.

⁶¹ A modernidade se “instaura” no Brasil de modo diverso do que ocorrera na Europa. É bastante claro que a modernidade *chega* à São Paulo e ao Rio de Janeiro e isso se dá por importação, ou seja, o processo que ocorreu ao longo de séculos nos países europeus acontece no Brasil de maneira abrupta sob a forma das empresas internacionais que começam a monopolizar certos serviços das grandes cidades como São Paulo e Rio no início do século XX. O modo como as sociedades carioca e paulista lidaram com essa nova possibilidade de existência difere um tanto. Se para os europeus as inovações tecnológicas haviam reconfigurado as formas de conceber o tempo (com as ferrovias o tempo passa a ser cronometrado de modo minucioso a fim de evitar o congestionamento das linhas), para o brasileiro tal questão foi percebida de modo singular especialmente pelo contraste que tais inovações estabeleciam com o modo de vida ainda demasiadamente relacionado à agricultura, modo este que ordenava o cotidiano até mesmo das cidades, pois até a chegada das grandes empresas internacionais de serviço de luz, água, malhas ferroviária, etc, a maior parte do capital era proveniente da agricultura e em São Paulo especialmente da indústria cafeeira. Segundo Monica Pimenta Velloso em *Modernismo no Rio de Janeiro*, 2015, o marco que divide o moderno do antigo para os latino-americanos é o fim da Guerra do Paraguai, momento a partir do qual “os relógios andam muito mais depressa”, nas palavras de Machado de Assis (VELLOSO, 2015, p. 37).

O olhar para “o conjunto de seres e coisas que latejam, crescem, brilham, gravitam, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se” parece ser a tentativa de Cecília Meireles “guardar” ou “prolongar” o que estava ameaçado pelos “muros de cimento armado”, pela ambição do progresso. A autora ainda diria a respeito de seu tempo em “Heroica e leal cidade”, crônica do mesmo ano: “(...) o nosso bonde chegou ao fim da linha e está voltando e virando os bancos ao contrário”. (MEIRELES, 1999, p. 6). Esse “contrário” percebido por Cecília Meireles em uma profunda observação sobre o novo modo de brincar das crianças (que agora aprendiam com o cinema e a televisão) relaciona-se com a citação que Berman escolhe de Marx para tratar do fato de a vida moderna ser contraditória na sua base:

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinado, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo (...).

Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material. (MARX *apud* BERMAN, 1986, p. 18).

Para Marx, um novo homem legitimamente moderno conseguiria superar as distorções da modernidade. Para Cecília Meireles, essa tentativa de superação vem por meio da luta contra a “estupidificação da vida humana ao nível da força material” de modo que a revelação da natureza física através dos sentidos se depura e, segundo Damasceno, as impressões recebidas são incorporadas à inteligência e “recriam-se verbalmente, voltando à luz enriquecidas pelo amor do Poeta, vivificadas por efeito de artes encantatórias” (Idem, p. 22).

A opção pela “liberdade”, tão presente na poesia ceciliana, alinha-se de modo interessante com alguns dos aspectos apontados no seguinte trecho:

For all the differences in their political responses, many modernist poets agreed that contemporary civilisation was a culture of emotional repression, social atomisation and one-size-fits-all thinking in business, government and the arts. The task for modernist poetry was to re-harmonise minds and bodies or means and ends, and reawaken in its readers a sense of what freedom and wholeness would feel like.

This hasty sketch does not imply, however, that the modernist poets observed their society neutrally and were moved to write poetry as a response. Their analysis of the damage caused by modern civilisation and the healing role of art belongs to a tradition, a tradition that comes as much from within the theory

of art as sociology, and which began long before the modernists. (HOWARTH, 2012, p. 12).⁶²

A questão da liberdade é um dos pontos mais fortes da poesia de Cecília Meireles e notadamente o eixo central de *Romanceiro da inconfidência*, 1953, e que culmina em alguns de seus mais famosos versos: “Liberdade, essa palavra/ que o sonho humano alimenta, / que não há ninguém que explique/ e ninguém que não entenda”. Outro fato sobre a autora que está alinhado à observação de Howarth é a relação com a tradição. Cecília Meireles tinha muita consciência da sua obra e das expressões literárias e filosóficas que lhe davam base.

Howarth aborda que alguns modernistas trabalhavam, adaptavam os versos e a técnica que vinha do Simbolismo francês, outros voltavam-se para um certo nacionalismo, todavia, para o crítico, o apelo à forma artística para criar uma experiência indivisível em um mundo moderno fragmentado foi expressado pela primeira vez (na tradição ocidental) pelo poeta alemão Friedrich Schiller nas suas *Cartas sobre a educação estética do homem* (1795).

O autor ainda recorda que Schiller argumentou que essa civilização moderna produzia pessoas que nunca viveriam livremente em conjunto, porque foram danificados pela modernidade industrial. O crítico explica que para Schiller o “trabalho da arte é então o de trazer nossas naturezas individuais e sociais de volta à harmonia, uma harmonia que se baseia na crença de que a integração dos nossos corpos sensoriais e nossa mente/espírito livres conforme lemos poesia irá nos ajudar na rearmonização do meio com o fim, da parte com o todo” (Idem, p. 13):

Taste alone brings harmony into society, because it fosters harmony in the individual. All other forms of perception divide man, because they are founded exclusively either upon the sensuous or the spiritual part of his being; only the aesthetic mode of perception makes of him a whole, because both his natures must be in harmony if he is to achieve it . . . only the aesthetic mode of communication unites society, because it relates to that which is common to all. (Idem).⁶³

⁶² Por todas as diferenças em suas respostas políticas, muitos poetas modernistas concordam que a civilização contemporânea foi uma cultura de repressão emocional, de atomização social e um tamanho-único quando se trata de negócios, do governo e das artes. A tarefa para a poesia modernista foi a de harmonizar novamente mentes e corpos ou meios e fins, e despertar em seus leitores uma sensação de qual é o gosto da liberdade e da plenitude. Este breve esboço não implica, no entanto, que os poetas modernistas observavam a sua sociedade de maneira neutra e que foram impelidos a escrever como uma resposta. Sua análise dos danos causados pela civilização moderna e do papel curativo da arte pertence a uma tradição, uma tradição que vem tanto da teoria da arte quanto da sociologia e que começou muito antes dos modernistas.

⁶³ O gosto individual traz a harmonia na sociedade, porque promove a harmonia no indivíduo. Todas as outras formas de percepção dividem o homem, porque são fundadas exclusivamente tanto na parte sensível quanto espiritual de seu ser; apenas o modo estético da percepção faz dele um todo, porque ambas as suas naturezas devem estar em harmonia para alcançá-lo. . . apenas o modo estético de comunicação une a sociedade, porque se relaciona com o que é comum a todos.

Em busca da unidade social, Schiller faz algo importante para o modernismo.⁶⁴ Por conseguinte, segundo Howarth, à arte caberia alcançar um equilíbrio perfeito de forças mente/corpo, mudança/permanência, forma/conteúdo, em contraposição a um mundo no qual tudo está fora de equilíbrio. Schiller, portanto, estabelece um ideal para a cultura que visava à integração do homem, por isso a formação da sensibilidade seria, para ele, uma grave necessidade da época.

A visão de Cecília Meireles não foi diferente, em uma de suas crônicas de educação lemos:

a educação estética é um meio infalível de atingir a alma da criança, sensível e dócil à beleza, amoldável a ela, capaz de se deixar influenciar pelo seu suave jugo, muito melhor do que obrigações rígidas, estabelecidas quase como castigo, e como um castigo, na verdade recebidas (MEIRELES, 2001, p. 26).

Aqui a autora se opõe ao autoritarismo e a automação que tanto fragmentavam o indivíduo moderno, na visão de Schiller. Cecília Meireles, assim como Schiller, via que a conexão entre arte e sociedade eram um ponto essencial, pois assim o indivíduo se formaria livre para apreciar a beleza.

Em consequência, Howarth afirma que “o estilo modernista também se destina a harmonizar a mente e o corpo, os ritmos livres estão necessariamente se movendo em consonância com o conteúdo mental (2012, p. 14). O autor ainda explica que em vez de apenas representar o mundo exterior, a forma modernista procurou tornar a linguagem poética um novo canal para essa expressão, buscando uma “união do coletivo e do indivíduo no centro da consciência imediata”. Naquele momento, exemplifica Howarth, certos editores e poetas se perguntavam, como Eugene Jolas, da pequena revista modernista *Transition* em um resumo dos últimos quinze anos de experiência vanguardista, como um poeta poderia atingir a universalidade. O autor prossegue dizendo que embora Ezra Pound já tivesse a resposta paradoxal de que “a verdade é o indivíduo”, a universalidade ainda era o objetivo. Assim prevalecia uma ambiguidade entre a importância da consciência individual e o Universo (HOWARTH, 2012, p. 15).

Em *Viagem*, alguns desses traços foram notados por Darcy Damasceno. O crítico escreveu que o livro “foi a primeira obra acima de fronteiras que haja aparecido no

⁶⁴ Em seu “On the discrimination of romanticisms” (1924), Arthur O. Lovejoy mostra as dificuldades em se chegar a um consenso acerca das origens do Romantismo e suas definições. O autor também se refere às diferentes definições para Romantismo segundo diferentes pensadores (p. 231). O resultado, segundo ele, é “uma confusão de termos e ideias”, “a palavra ‘romântico’ passou a designar tantas coisas que, por si mesma, não significa nada” (p. 232). Alguns estudiosos veem o Romantismo como algo contínuo com o presente. Desse modo, Lovejoy propõe encontrar as origens do termo e sugere a utilização do plural “romantismos” como possibilidade de diminuir as controvérsias.

modernismo” (DAMASCENO, 1967, p. 20). Os ideais de liberdade e universalidade, portanto, estão presentes tanto na poesia quanto na prosa de Cecília Meireles e não necessariamente têm sua raiz na estética alemã que se formou a partir do romantismo ou tão somente nas bases do Simbolismo. O Romantismo Alemão foi um dos períodos históricos que mais dialogou com uma das grandes paixões de Cecília: a Índia. A fonte desse pensamento que visa à união, tanto para Schiller, provavelmente, quanto para a poeta brasileira, está em antigos textos indianos que, em vários casos, traziam em si ensinamentos de base *Vedanta*⁶⁵ (e no caso de Cecília Meireles *Advaita Vedanta*).⁶⁶ Os românticos alemães, no final do século XVIII, puderam entrar em contato com as ideias contidas na literatura indiana por meio da tradução de George Foster da peça teatral *Shakuntala*, de Calidasa (1791); a peça abriu espaço para que Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schlegel, Wilhelm Humboldt, entre outros, se interessassem pela literatura sânscrita. Adiante, Hegel e Schopenhauer trabalhariam de modos opostos com a filosofia indiana. Já Schlegel chamaria a atenção para a beleza inerente à literatura sânscrita e muitos outros importantes nomes da cultura alemã teriam na cultura sânscrita um porto de vasto conhecimento.

A ideia de eternidade, de um tempo que une passado e futuro (proveniente das filosofias da Índia) e que se estende no “eterno instante”, contrastando e ocorrendo concomitantemente com o tempo efêmero do sujeito que ainda não eliminou o ego, são temáticas fortes da fase madura da autora, constituindo uma característica de sua poética. Notadamente a viagem para Portugal em 1934 une e dá forma a todo um período de

⁶⁵ Uma coleção de textos filosóficos que forma a base teórica para a religião hindu, conhecida também como *Vedanta* (“o fim dos Vedas”, a parte final e mais avançada dos Vedas), é considerada por alguns hindus ortodoxos por conter verdades reveladas (*sruti*) sobre a natureza da realidade última (*brahman*) e descrever o caráter e a forma de salvação humana (*moksha*). Esses textos são, portanto, comentários sobre os *Vedas* e foram transmitidos oralmente por séculos. O Vedanta foi sistematizado por Shankara e difundido para o Ocidente por Ramakrishna e seu discípulo Vivekananda. Os conceitos básicos dos ensinamentos de Ramakrishna são a unicidade da existência, a divindade de todos os seres vivos e a unidade de deus e a harmonia das religiões. Assim como Shankara, há cerca de mil anos, Ramakrishna renovou o hinduísmo, que tinha se fragilizado com o excesso de superstição e ritualismo no século XIX. (MARCHIORO, 2014, p. 24)

⁶⁶ Cecília Meireles não deixou de mencionar os seguidores dessa corrente em suas crônicas:

No entanto, há na Índia uma pobreza voluntária que explica muitas coisas. Lembremo-nos de Ramakrishna (1836 - 1886), que viveu em Calcutá, embebido em misticismo, desprezando todas as comodidades do mundo, e de seu discípulo Vivekananda (1863-1902), que recebeu um estrangeiro com estas palavras: "sou o homem mais pobre do país mais pobre do mundo...". (MEIRELES, 2000, p. 213)

O *Advaita Vedanta* foi a corrente hindu mais difundida no Ocidente. Ela deriva do *Vedanta* e se caracteriza por dar ênfase ao não-dualismo, aspecto que foi parte importante do trabalho de muitos pensadores indianos (como Sri Aurobindo, Tagore, Osho, Ramana Maharshi) e auxiliaram no processo de nacionalização da Índia. Lembremos ainda que o Romantismo Alemão, tendo sido profundamente inflamando por esse tipo de corrente, promulgou e promoveu o ideal de nação alemã. Em *Doutor Fausto*, 1947, Thomas Mann buscou no romantismo as origens do movimento Nacional Socialista alemão, que faria uma leitura enviesada de textos como a *Bhagavad Gita*.

autoconhecimento e transfiguração, ocorrido provavelmente entre 1925 e 1935 (ano da morte de Correia Dias). Se as suas primeiras publicações, ainda na década de 1920, refletem claramente a influência de suas leituras, em *Viagem* há uma estética própria e surgem temas que permanecem por toda a trajetória poética da autora, dialogando proximamente com a moderna poesia portuguesa, o que reforça a escolha em dedicar o livro aos seus amigos de além-mar.

2.1.7 “A errante essência da água e do vento”: de *Viagem* a *Canções*

*Ah! pobres linhas do meu rosto,
desmanchadas do lado oposto,
e sem nexo!*

Cecília Meireles

Se Camilo Pessanha foi poeta de um livro só, o caso de Cecília Meireles é o extremo oposto. Desde a publicação de *Viagem* em 1939 até a publicação de *Canções*, em 1956, a escritora redigiu cerca de dez livros de poemas, além de inúmeras peças teatrais, que ainda estão inéditas, muitas traduções (a partir do alemão, chinês, francês e inglês) e contribuições para jornais e revistas do Brasil e Portugal, textos que, em muitos casos, ainda estão dispersos nos veículos originais de publicação. De seus livros publicados no decorrer da década de 1940 até meados de 1950, os de maior relevo são: *Vaga música* (1942), *Mar Absoluto e Outros poemas* (1945), *Retrato natural* (1949) e aquele que lhe rendeu um grande reconhecimento: *Romanceiro da inconfidência* (1953). Até o ano de sua morte, 1964, a autora ainda daria à estampa, entre outros, mais dois livros que ganhariam os olhos da crítica, sendo eles *Metal rosicler* (1960) e *Solombra* (1963).

Diante de tantas possibilidades em uma obra tão vasta, a escolha do livro *Canções* como ponto central deste estudo se deu especialmente pela similaridade de seus temas com aqueles de *Clepsydra*. Ainda, *Canções* foi escrito após a viagem que Cecília Meireles fez para a Índia e, em termos de comparação, pareceu importante considerar um livro que tivesse sido feito após a autora ter conhecido o Oriente pessoalmente. Assim, outro fato importante sobre este livro é o de que as estreitas conexões com o pensamento indiano e a crescente leitura da obra de poetas da Índia feitas desde a infância se consolidaram com a viagem e ganharam forma em *Poemas escritos na Índia* (1953), livro logo anterior a *Canções*, o que permite perceber como, nessa fase, duas importantes presenças se unem e ganham novos ares por meio da poesia singular de Cecília Meireles. Índia e Portugal se encontram por meio do olhar ceciliano e em

um processo “antropofágico” mesclam-se com “os mares do Brasil” elevando-se em nova potência por meio da arte da poeta. *Canções* é, portanto, o livro que mais parece concentrar as características principais de sua poesia.

Além da escolha de *Canções* como eixo principal da comparação, foram considerados para o presente estudo poemas dos livros *Vaga música*, *Mar absoluto* e *Outros poemas e Retrato natural*. Tal recorte se deu, nesse caso, porque estes livros foram publicados após a veiculação da antologia *Poetas novos de Portugal* (1942), assim tem-se a certeza de que Cecília Meireles já conhecia a obra de Pessanha. O conhecimento profundo da autora acerca dos poetas portugueses parece ser um marco importante na sua biografia, uma vez que foi fomentado pela viagem a Portugal e, nesse sentido, auxiliou a dar novos contornos a sua poesia, o que gerou o rompimento com as suas composições da década de 1920, anteriores à viagem ao país de seus ancestrais. Nesse sentido, *Canções* também se apresenta como um dos livros mais maduros da autora. Não estando nem demasiadamente perto de seu início de carreira, nem estreitamente conectado com a espera da morte, como se dá em *Solombra* (livro escrito enquanto a autora já padecia das dores do câncer que foi o motivo de sua morte em 1964).

Os livros que compreendem a fase conhecida como madura (a partir de *Viagem*) manifestam de modos diferentes temas que são relevantes para este estudo. Os motivos marinhos, por exemplo ganharam conotações diferentes de *Viagem* até *Mar Absoluto*, como foi possível notar a partir da minha pesquisa de mestrado *Cecilia Meireles e os símbolos do Absoluto* (2014).

O livro seguinte a *Viagem* é *Vaga música*, 1942, que tem o mar e o vocabulário que o circunda (“navegador”, “onda”, “velas”, “remos”, “navio” e “âncoras”) como eixo de sua glosa, fazendo crer que a palavra “vaga”, do título, refere-se também à onda. Esta “vaga música” é também a lembrança de algum lugar remoto que, contrariamente ao senso comum, está dentro e não fora do sujeito, o que o torna quase um exilado de si mesmo. O encontro com o infinito como um modo de autorreconhecimento revela, em *Vaga música*, alguém que não se contenta com o mundo das formas precisas/delimitadas quando sabe da força da possibilidade divina de “pairar sobre as águas” e dar luz à todas as formas, sendo todas e nenhuma ao mesmo tempo. Sob esse aspecto, *Vaga música* abre espaço a uma temática que se adensa em *Canções*: a da desconstrução das formas. Vejamos um pouco sobre *Vaga música* para posteriormente compreender *Canções*.

O livro teve excelente recepção não apenas pelo fato de Cecília já ser poeta consagrada devido a sua publicação anterior, mas porque, nas palavras de Menotti Del Picchia, o livro era um desdobramento mais acurado de *Viagem* (PICCHIA, 1942, p. 4). O autor salienta que em

Vaga música Meireles cria um ambiente subjetivo que conscientiza poeticamente o irracional e magistralmente sublinha a capacidade única de a poeta chegar aos terrenos do subconsciente e descortiná-los, dando a eles a forma dos veros, aproveitando o material informe depositado na mente. Menotti Del Picchia vai além em sua análise afirmando que “toda a questão da poesia moderna consiste em saber aproveitar esse material” (Idem, ibidem). Por saber a correta medida da expressão do inconsciente, para o autor Cecília Meireles gravita sobre a linha divisória do consciente objetivo e da subjetividade, o fato de equilibrar-se entre dois mundos é o que alimenta “o mistério de sua poesia” e acrescenta que é notável a presença lusitana em sua arte e que a artista “é moderna sem precisar devorar a carne lírica de Valéry” (Idem, ibidem).

Para o crítico, *Vaga música* é um livro surrealista no que o surrealismo teria de melhor por ser de “um valor lírico que subtiliza e dá sentido sempre transcendente à evocação poética” (Idem); e sublinha que o livro faz emergir uma nostalgia invencível, um maravilhamento de quem está em um mundo todo composto de ângulos, cruamente realista e deseja retornar ao seu mundo interior neblinoso. Tudo isso é para o crítico como “a tristeza de um exilado que não se conforma com a paisagem espiritual e física de seu exílio”, donde a tristeza e o desencanto dão o tom das composições. Finaliza ressaltando que “*Vaga música* talvez seja a mais alta voz poética deste instante brasileiro”.

Temos então nesse livro, especialmente nos poemas “Canção Quase Inquieta”, “A Doce Canção”, “Canção da Alta Noite” e “Reinvenção” um poeta/equilibrista que se equilibra entre a eternidade do Absoluto e a transitoriedade da vida de homens comuns ligados ao *ego*. Vejamos um trecho do poema que elucida a passagem acima:

Canção quase inquieta

(...) Sempre assim:

de um lado, estandartes do vento...

— do outro, sepulcros fechados.

E eu me partindo, dentro de mim,

para estar ao mesmo momento

de ambos os lados.

Se existe a tua Figura,

se és o Sentido do Mundo,

deixo-me, fujo por ti,

nunca mais quero ser minha!

(Mas, neste espelho, no fundo
desta fria luz marinha
como dois baços peixes,
nadam meus olhos à minha procura...
Ando contigo — e sozinha.
Vivo longe — e acham-me aqui...) (...).
(*Vaga música*, Op. cit, p. 337).

Outro movimento do livro está na imprecisão da forma divina. Esse é modo de o poeta dar ao leitor o vislumbre do caminho de quem está diante de um mundo sem formas.

Em Voz Baixa

(...) Mas não. Sempre mais comigo
vou levando os passos meus,
até me perder de todo
no indeterminado Deus.
(*Vaga música*, 2001, p. 353).

Aí se dá a negação da forma, ou seja, o mundo dos “ângulos e linhas” é rejeitado pelo poeta que se arrisca ante o infinito e seu vazio vasto de formas e ao mesmo tempo sem nenhuma.

(...) De ti só resta o que se consome.
Vais para morte? Vais para a vida?
Tua presença n’alguma parte
é já sinal da tua partida.
E eu disse a todos desse teu fado,
para esquecerem teu chamamento,
saberem que eras constituída
da errante essência da água e do vento.
(Idem, p. 357 - 358).

A contraditória face do Absoluto é comparada à água, permeando todos os seres que se colocam à volta do eu lírico. Assim o símile da água começa a se configurar como exemplo daquilo que não se pode expressar. Diante do que é sem forma e que pode assumir todas, o poeta elege a água e o vento como modelos para expressar aquilo que passou a saber quando chegou ao contato profundo com a sua verdadeira essência e descobriu a contradição do infinito.

É como se abarcasse o exato momento da criação, instante em que as formas ainda não tinham ganhado contorno, em que o nada se transformava; nesse exato momento é possível contemplar todas as formas e forma nenhuma. É esse átimo que Cecília Meireles capta e traz, invadindo a realidade dura das formas concretas, dos conceitos ideológicos, da lógica simplória, do materialismo ingênuo.

O mar, de língua sonora,
sabe o presente e o passado.
Canta o que é meu, vai-se embora:
que o resto é apagado
(*Vaga música*, 2001, p. 386).

Há aqui um sujeito contemplativo, quase nulo, que transmite a percepção da eternidade do tempo presentificada no instante. Outros poemas desse livro que têm a mesma conotação são: “Pequena Canção da Onda”, “Descrição”, “Lembrança Rural”, “Canção Mínima”, “Pequena Canção”, “Cançãozinha de Nina”, “Ida e Volta em Portugal”, “Canção da Tarde no Campo” e “Campos Verdes”. Por fim, nesse livro o eu lírico passa a fazer parte integral daquilo que o mar/água e vento representam, pelo que a desilusão e o medo diante do mar, tão fortes em *Viagem*, dão lugar a uma identificação do eu lírico com a mudança constante representada pelo movimento eterno das ondas – som que “deixa múltiplas ressonâncias na alma de quem ouve essa ‘vaga música’” (PICCHIA, 1942, p.4).

Além da questão temática, *Vaga música* impressiona pela variedade rítmica (metros das redondilhas e romanceiros reconfigurados), conforme Osmar Pimentel anotou em “Cecília e a Poesia”, crítica publicada na *Folha de São Paulo* em 6 de novembro de 1943:

Ultrapassando as cadências previsíveis daqueles metros quase invariáveis de tão insistentes, ela significa bem mais que “música já feita, música em série”. O lirismo e as musicalidades de *Vaga Música* transcendem, como numa fuga, aquele “processo musical de repetição”. (PIMENTEL, 1943)

Assim, *Vaga música* equilibra cotidiano e sonho, transitando por ambos os territórios em uma geografia lírica que, segundo Pimentel, é composta de ícones ao mesmo tempo humanos e intemporais e à limpidez e fluidez expressivas soma-se uma lucidez implacável que sempre chama o eu lírico de volta do inefável da música como se pode ler nos seguintes versos de “Canção quase inquieta”: “Sempre assim:/ de um lado estandartes do vento.../ – do outro, sepulcros fechados. E eu me partindo, dentro de mim, / para estar no mesmo momento/ de ambos os lados”.

É desse movimento desenrolado nos dois primeiros livros da fase madura que se consuma “Mar Absoluto”, o poema que abre e que modela os demais do livro *Mar Absoluto e Outros poemas*, dado à estampa em 1945. É nesse livro que a pluralidade temática de *Viagem* e *Vaga música* se reúne sob o símbolo do Absoluto. O mar terreno se molda e se modifica, o balanço eterno das ondas passa a ser metáfora para o movimento eterno da vida absorvida pelo absoluto infinitesimal. Leia o que Leodegário A. de Azevedo Filho percebeu acerca dessa presença na poesia ceciliana:

Em Cecília Meireles é permanente a visão subjetiva do mar, não apenas do mar, mas de toda a realidade exterior. (...) Na ânsia de abarcar o mistério da vida, transfigura elementos do mundo exterior, em plano marcadamente impressionista, para apresentar uma visão renovada dos próprios sentimentos, dos aspectos e das forças da natureza. (AZEVEDO FILHO, 1979, p. 66).

O Mar Absoluto é, portanto, a natureza do próprio eu lírico, que agora se converte em água incorporando-a à sua essência individual – removendo assim as fronteiras entre o “amador e a coisa amada”. Se o mar é vasto e se água aceita todas as formas, então o eu lírico deverá aceitar a mesma condição, conforme o poema “Compromisso”:

(...)
Esta sou eu – a inúmera.
Que tem de ser pagã como as árvores
e, como um druida, mística.
Com a vocação do mar, e com seus símbolos.
Com o entendimento tácito,
instintivo,
das raízes, das nuvens,
dos bichos e dos arroios caminheiros.
(*Mar absoluto e Outros poemas*, 2001, p. 463).

Da descoberta da própria natureza decorre a possibilidade de contemplação plena, expressa nos “motivos da rosa” que compõem, com o poema acima, o corpus de *Outros poemas*, 1945. A partir desse encontro consigo mesmo, o olhar pousado nas coisas da natureza revela sempre o encontro com a eternidade, com Deus. A natureza de si mesmo é também a natureza dos outros, de modo que há um rompimento das camadas que dividem os seres, donde a ideia de unidade/nulidade emerge:

Noite

(...)Somos um
ou dois?
Às vezes,
nenhum,
E em seguida,
tantos!
(Idem, p. 572).

Transeunte

Porque abraçada nos braços meus,
porque obediente à minha solidão,
vivo construindo apenas Deus...
(Idem, p. 537-538).

Com *Mar absoluto e Outros poemas* Cecília Meireles dá forma poética à sua lição de vida e de morte, erigindo à palavra as formas inúmeras do Absoluto. Conforme a filha Maria Fernanda dissera sobre a própria mãe em entrevista a Carolina Matos (março de 1978): “Ela procurava em tudo o Absoluto, num exercício quotidiano de perfeccionismo”, tal perfeccionismo no “constante exercício de si mesma” deu origem a ainda outros importantes livros tais como *Retrato natural*, 1949, *Romanceiro da inconfidência*, 1953, *Canções*, 1956, *Metal rosicler*, 1960, e *Solombra*, 1963. Além desses, a autora ainda publicou livros relacionados às suas viagens como *Doze noturnos da Holanda e O aeronauta*, 1952, *Poemas escritos da Índia*, 1953 e os póstumos *Poemas de viagens* e *Poemas italianos*. Em vida ainda publicou *Amor em Leonoreta*, 1951, *Pequeno oratório de Santa Clara*, 1955, *Romance de Santa Cecília* e os infantis *A festa das letras*, 1937, e *Ou isto ou aquilo*, dado à estampa em 1964 – ano de sua morte.

Viagem, *Vaga música* e *Mar absoluto e Outros poemas* são a tríade que consolida Cecília Meireles como um dos maiores poetas do Brasil. Pode-se notar que a partir de *Retrato Natural* a poesia da autora passa ainda por uma nova etapa, agora já calcada na maturidade exibida pelo uso das formas rítmicas variadas dos três livros anteriores, daí até *Canções*, 1956, a autora só aprimoraria seu estilo mostrando a sua versatilidade máxima no inigualável *Romanceiro da inconfidência* sobre o qual Murilo Mendes afirmou que “ resulta de uma combinação homogênea entre força poética, domínio da língua, erudição, e senso do detalhe histórico valorizado em vista de uma transposição superior, própria ao código da poesia”. (MENDES, 1953).

Canções, de 1956, está dividido em três partes: “Canções”, “Ciclo do sabiá” e “Jogos olímpicos”. Este estudo se concentra apenas na primeira, que contém 38 poemas. O que o aproxima de *Vaga música* é a atmosfera dos sonhos, da mente humana e seus labirintos, já a linha que o afasta é a efetivação da “destruição da forma”. Quer dizer que, se em *Vaga música* o poeta desmancha uma forma exata em detrimento de outra fluida, em *Canções* a forma fluida é destruída numa ascensão ao nada. Então, pode-se dizer que um dos temas centrais, assim como em *Clepsydra*,⁶⁷ é o da superação das imagens mentais, da cessação das impressões (boas ou ruins – numa ideia de “deixar ir, deixar vir”, ou seja, ainda que as imagens se formem, o sujeito não se prende a elas, deixando-se livre). A busca pela paralização de imagens e o objetivo de “acalmar a mente” fazem parte de um processo meditativo que provém da caminhada por si mesmo a partir da qual a impermanência das coisas se revela. O poema de abertura faz transparecer de imediato o desejo pela não forma já no primeiro verso:

Se não houvesse montanhas!
Se não houvesse paredes!
Se o sonho tecesse malhas
e os braços colhessem redes!
(MEIRELES, 1999, p. 1068).

O mundo do “não houvesse” é um mundo que existe a partir do confronto com a natureza interna do sujeito, é uma possibilidade que existe apenas se houver a insistente prática de caminhar por si mesmo, é algo que se dá na própria mente, como no verso seguinte lemos: “Se a noite e o dia passassem / como nuvens, sem cadeias, / e os *instantes da memória* / fossem vento nas areias.” (Idem. Grifos meus). Portanto, procura-se estar sem estar, delinea-se aí uma existência fora das formas – pois, no segundo poema, “há uma outra claridade / para o que se imagina” e então “o tempo se dissolve / nada mais é preciso”. O eu lírico se afasta cada vez mais das prisões de um mundo de categorizações: “nem o que espero foi havido, / tanto me ausento desta esfera.” e percebe que as imagens não são o que são, nem as palavras: “procuro teu nome. / Que nome? Procuro... / – Ah, teu nome é tudo. / E é tudo ilusão.” É um processo de morte e ressignificação, morte da consciência normal para que a consciência interior floresça, assim a consciência externa que leva ao conhecimento do tempo, espaço e objetividade morre – aqui o eu lírico morre, aqui ele renasce. Isso é um dos aspectos da meditação, *dhyana*, como veremos mais adiante.

⁶⁷ As aproximações entre *Canções* e *Clepsydra* são feitas no último capítulo.

O livro *Canções* se encaixa na escrita de vertente intimista de alguns nomes da Geração de 45, tais como Jorge de Lima, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes. Ainda que herdeiros da semana de 22, esses nomes foram contemporâneos de uma sociedade que, segundo Alfredo Bosi, se calçou na realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou após 1930 (BOSI, 2006, p. 383). Bosi explica que as décadas de 30 e 40 ensinaram aos intelectuais brasileiros que: “o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive.” (Idem, p. 384).

Ora, a compreensão dos problemas, novos e velhos, esteve reservada, nas palavras de Bosi, aos autores que amadureceram depois dos anos 30: o modernismo lhes abriu uma porta, mas o caminho passou a ser diferente. *Canções* foi escrito após importantes acontecimentos no cenário cultural brasileiro e mundial, tais como o Estado Novo (1937-45) e a II Guerra. A ideia da liberdade/prisão se consolidou em livros como *A rosa do povo* (Drummond de Andrade), *Poesia e liberdade* (Murilo Mendes), *Memórias do cárcere* (Graciliano Ramos) e mesmo o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. *Canções*, portanto, tem como antecessor um dos livros mais importantes da autora, mas nesse caso a busca pela liberdade se dá de modo mais íntimo, esbarrando nas curvas do eu o livro aborda o tema da liberdade de si mesmo ou a liberdade última.

Alfredo Bosi expõe que o novo sistema cultural posterior a 30 não é necessariamente uma ruptura com o modernismo de 22, mas uma nova configuração histórica que exigiu novas experiências artísticas (Idem, p. 385). Assim, se observarmos as permanências em lugar das rupturas, Bosi salienta que Drummond e Jorge de Lima, ainda que empenhados em superar a “dispersão e gratuidade lúdica” do modernismo de 20, “foram continuadores do seu roteiro de liberação estética”; e mesmo Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Henriqueta Lisboa com uma lírica antiprosáica e essencial (próxima do neo-simbolismo) só são possíveis devido à arte pós-22 (Idem, ibidem).

Vale recobrar ainda que o panorama literário que vigorava entre 1930 e os anos cinquenta apresentava uma lírica que oscilava entre o fechamento e a abertura do *eu* relativamente à natureza e à sociedade, além disso, a poesia desse período era metafísica, universalizante e hermética, aproximando-se da “poesia pura” de Lorca, Rilke, Valéry, Eliot e Pessoa (Idem, p. 386). Assim, os poetas da conhecida “geração de 45” conquistaram novos temas e projetam novas dimensões em seus versos. Da esfera política (Drummond, Murilo Mendes) à religiosa (Cecília, também Murilo, Vinícius Jorge de Lima, numa primeira fase), a poesia

brasileira faz florescer a busca por uma linguagem essencial que envolve as experiências metafísicas (Idem, p. 438).

Essa geração, segundo Bosi, apesar de díspar e bastante diversificada, recolocou no meio literário brasileiro a questão da poesia enquanto arte da palavra. Desse modo, o terreno sobre o qual se consolidam as *Canções* de Cecília é todo ele alimentado pelo húmus das experiências artísticas pós 30 e, assim sendo, nossa autora não se encontra mais isolada no cenário literário brasileiro. Parece-me, então, que os seus textos anteriores aos anos 40, mesmo aqueles experimentais dos anos 20, foram uma prévia do que se consolidaria na poesia brasileira da “geração de 45”. Segundo Joana Matos Frias em *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*, há dois alicerces que fazem parte “do tecido imanente da escrita do autor desde o início, liberdade na literatura e proclamação da universalidade da arte (FRIAS, ANO, p. 25). Segundo a autora, a obra de Murilo surge numa fase de consolidação dos aspectos mais importantes dos primeiros modernistas, pois 1930 foi um ano importantíssimo no que diz respeito à produtividade artística, tanto no Brasil como fora (Idem, Ibidem). Pode-se dizer que a década de 30 foi de extrema importância para Cecília, porque, assim como Murilo, consolida as questões da universalidade da arte e da liberdade nos poemas que virão a compor *Viagem*, livro que assina a sua maturidade. Por compartilharem de uma mesma época, Murilo e Cecília se aproximam em vários aspectos do modernismo anglo-americano, mas fazem isso cada um a seu modo. Se Murilo, como salienta Joana Matos Frias no já referido livro, se aproxima mais da “polifonia entendida como confluência ou convergência de toda a tradição literária do espaço poemático” (p. 26), Cecília está mais próxima do Imagismo.

O Imagismo se pautava na premissa de que a realidade *é*, mas eles estavam convencidos de que havia uma maneira mais adequada de representá-la do que a da ciência. A alternativa óbvia à ciência foi a descrição das coisas tais “como eram”, faziam isso através de uma série de analogias surpreendentes cujo impacto imediato iria atingir o leitor, causando a possibilidade de entender o mundo de maneira diferente do caminho proposto dos cientistas (ora, isso vai muito bem com a própria fenomenologia, que surge no mesmo período, como veremos adiante). Para os Imagistas era possível ver fenômenos individualmente, era possível penetrar mais profundamente na “realidade”, mostrando, na forma de uma imagem arrebatadora, identidades e relações despercebidas até então, mudando a nossa percepção. Aa “realidade alternativa” convocada pelos poetas Imagistas só pode ser apreendida em breves vislumbres, parece fragmentária e incoerente. Cecília parece trabalhar muito com isso, moldando um universo alternativo. Seus epigramas são talvez os poemas que mais condensam a estética Imagista, a forma é breve, o conteúdo é complexo:

O vento voa,
a noite toda se atordoia,
a folha cai.

Haverá mesmo algum pensamento
sobre essa noite? sobre esse vento?
sobre essa folha que se vai?
(MEIRELES, 1999, p. 289).

Os Imagistas não esconderam a sua relação com o Simbolismo francês, de modo que essa conexão de Cecília com o Imagismo remete a um neo-simbolismo e a vinculação de Cecília ao grupo *Festa* entre 1927 e 1934 chama a atenção para isso em sua poesia. De fato, o viés impressionista de seus poemas, seu hermetismo, a presença de elementos como o vento, a água, o mar, o ar, o tempo, que dão aos seus versos um caráter fluido, reforçam a vertente neo-simbolista. A poesia de Cecília como um todo retoma o decadentismo ao se voltar para a observação da fragilidade/efemeridade da vida, para isso utiliza-se de correspondência musicais e pictóricas carregando em si sempre a subjetividade alegórica do símbolo. Todos esses aspectos estão presentes em *Canções*, livro intimista que dá forma à tentativa de desvelar os aspectos mais recônditos da própria mente, aproximando-se também de uma estética surrealista. Sua obra, portanto, é um vasto labirinto de relações sendo um alto exemplo das possibilidades da segunda fase modernista do Brasil. Cecília, portanto, não esteve de todo isolada no cenário literário do modernismo brasileiro, especialmente porque um poeta não se faz de relações sociais apenas com os poetas imediatamente próximos no tempo e espaço. A autora esteve absolutamente imersa em sua época, digerindo novas estéticas, dialogando com inúmeros poetas, dando novo significado ao peso da tradição literária.

De toda a sua vasta obra elevam-se como motivos maiores o mar, a travessia, a busca pelo Absoluto, a aguçada percepção de vários modos do tempo e a estreita conexão com Índia e Portugal. Assim, a conexão com a viagem marítima e Portugal aproximam Cecília Meireles de toda a tradição literária portuguesa que começou com as Grandes Navegações. Por esse motivo é importante situar a poesia de Meireles em relação ao mito do Oriente, cuja centralidade na literatura lusitana (e não na brasileira), aponta para um importante ponto de conexão entre sua poética e essa outra literatura, e, mais importante para este trabalho, aponta para mais uma importante conexão entre sua poética e a de Camilo Pessanha.

Além da configuração poética do Oriente enquanto mito na poesia lusitana, há ainda uma construção imagética, relativa aos povos orientais, feita mais timidamente por viajantes e cronistas. Esse olhar que, em relação àquele do mito, se pretende mais fidedigno a alguma realidade vivida pelos povos orientais, modificou-se com o decorrer dos séculos. Passa-se, portanto, de uma visão pautada quase que exclusivamente pelo cristianismo até, ao final do século XIX, se consolidar em um relato mais parcial da dinâmica da troca de conhecimento entre os povos.

Por tudo isso, no início do século XX, muitos dos relatos lusitanos sobre o Oriente passam a ser escritos sob uma perspectiva que, muitas vezes, não só aceita a diferença como a incorpora, seja na arte, seja nos hábitos diários. Vejamos, no capítulo seguinte, como se deu esse longo processo a partir das Grandes Navegações até finalmente avaliar qual é o olhar que os dois poetas aqui em questão lançam sobre a cultura oriental e que configurações ela assume em sua arte.

3 CAMILO PESSANHA, CECÍLIA MEIRELES, PORTUGAL, CHINA E ÍNDIA

*Canto a sublime Empreza, e o Lusitano,
Que, toda rodeando a Africa ardente,
A furia assoberbou do vasto Oceano,
E abriu as portas do vedado Oriente:
Com mais valor que he dado a peito humano,
As bases foi lançar do Império ingente,
Que fez, crescendo em paz, crescendo em guerra,
Os portugueses immortaes na Terra.*

José Agostinho de Macedo, 1814

A sublimação da experiência histórica do Oriente em mito na literatura portuguesa abarca dimensões dificilmente comparáveis às de outros países e literaturas nacionais. No livro *O mito do Oriente na literatura portuguesa*, 1983, o estudioso Álvaro Manuel Machado escreveu que “seria inimaginável que um ensaio sobre história da literatura em França pudesse fazer do tema do Oriente (...) um tema tão obsessivamente recorrente, tão enraizado na cultura francesa que pudesse torná-lo *mito*” (MACHADO, 1983, p. 11). Ainda que, especialmente no século XIX, o Oriente tenha renascido para a literatura ocidental, notadamente na Inglaterra e na França, a presença das figurações do Leste (médio e extremo Oriente) na literatura portuguesa data desde antes da épica camoniana e alcança seu auge quando recriada sob o signo do mito dos Descobrimentos reforçado em *Os Lusíadas*. Tal força histórica desenhou-se com diferentes contornos ao longo dos séculos, constituindo o que se pode chamar de *mito*.

Mesmo a identidade lusitana está pautada pela descoberta das Índias e a batalha de Alcácer Quibir em 1580 reforçou, ainda que traumáticamente, e redimensionou as figurações do Oriente no imaginário lusitano.

De Camões a Gonçalo M. Tavares, Índia, China, Timor, Japão, entre tantos outros cantos recônditos do extremo e oriental além-mar, são temas de centralidade indiscutível nas letras portuguesas, influenciando inclusive autores estrangeiros que tiveram Portugal como país de eleição, a exemplo de Antonio Tabucchi e seu *Notturmo indiano*, dado à estampa em 1984.

O Oriente foi e ainda é tema e parte da vida de dezenas de poetas, cronistas e romancistas portugueses que passaram ou passam parte de seus dias longe da pátria. A presença lusitana em terras orientais fez com que o vínculo literário português com o tema do Oriente se desse de modo um tanto diverso daquele como aparece em outras literaturas europeias. Ainda

que o orientalismo literário tenha tido adeptos famosos como Byron, Moore, Goethe, Hugo, Chateaubriand, Gautier, Nerval, Flaubert e outros, segundo Isabel Pires de Lima no artigo “O Oriente Literário Entre Dois Séculos”, é importante verificar que:

(...) Portugal, se por um lado participa desta apropriação imaginária que o Ocidente foi fazendo do Oriente, que tem vindo a ser designada por orientalismo, por outro vive-a de um modo especificamente nacional, na medida em que o Oriente foi para nós fonte inesgotável de experiência directamente vivida desde a época renascentista, enquanto destino da grande viagem, peregrinação e errância, vivência de exílio. O Oriente tornou-se num mito histórico, e naturalmente também literário, em estreita articulação com a ideia de Império. Nós éramos os civilizadores, portadores para o Oriente de uma cultura renascentista colhida a Ocidente. (LIMA, s/d, p. 130-131).

Dessa maneira, as incursões portuguesas no Oriente, ao longo de séculos, culminam em uma herança que, aos olhos de Isabel Pires de Lima, determinará a presença distinta do orientalismo na moderna literatura portuguesa.

Por toda a complexa e estreita ligação que Portugal estabeleceu com as terras de além-mar, o autor Álvaro Manuel Machado, ainda em *O mito do Oriente na literatura portuguesa*,⁶⁸ explica os motivos de o Oriente ter assumido a estrutura de mito na literatura portuguesa. Na origem de todo o mito das sociedades existe uma situação de falta, a fim de completar este vazio, a sociedade desenvolve o mito e, segundo o autor: “... da mesma maneira que o mito assegura uma determinada coerência ao grupo que o aceita, também dá coerência ao texto: de fundador nos planos histórico, social, religioso, o mito torna-se assim produtor de texto” (MACHADO, 1983, p. 13).

Nesse sentido, ao analisar as formas que o Oriente assume relativamente a Portugal e à literatura, Machado assinala que se está de fato diante de uma situação de *manque*, o que permite afirmar que as “múltiplas transfigurações” que o tema recebeu ao nível da escrita fazem com que ele possa ser chamado de *mito* (Idem, p. 14). No que concerne ao fato de o Oriente servir de eixo norteador para um ato de autoconhecimento e fundação de uma sociedade, recordemo-nos o que elucidou Edward Said em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, 1978, sobre o Oriente como parte da Europa:

(...) O Oriente não está apenas adjacente à Europa: também é onde estão localizadas as maiores e mais antigas e ricas colônias europeias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas recorrentes imagens do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste. Contudo, nada desse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura materiais

⁶⁸ Em retomada de outro livro seu escrito em coautoria com Daniel-Henri Pageaux (*Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*).

da Europa. O Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso, com apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais. (SAID, 2007, p. 27-28).

A “orientalização” do Oriente e a formulação do mesmo enquanto *mito* na literatura portuguesa têm suas raízes históricas no período dos Descobrimentos. Aos poucos e especialmente com as recorrentes trocas com as terras chinesas, indianas, japonesas entre tantas outras, é que o outrora estranho e misterioso Oriente foi ganhando forma literária, fosse por meio de relatos de viajantes, fosse através da forma poética. A esfumatura que o tema adquire com o tempo não significou que em algum momento os relatos estivessem estreitamente conectados com alguma “verdade” acerca da realidade dos povos orientais. Conforme Edward Said explica em seu supracitado livro, é improvável que qualquer relato ou obra literária venha a alcançar o “sentido interior daquilo que o Oriente é”:

[...] Não se pode dar razão dos fracassos metodológicos do orientalismo dizendo que o Oriente real é diferente dos retratos que dele fazem os orientalistas, ou dizendo que, posto que a maioria dos orientalistas é composta de ocidentais, não se pode esperar que eles tenham um sentido interior daquilo que o Oriente realmente é. Ambas as proposições são falsas. Não é a tese deste livro sugerir que existe algo como um Oriente real ou verdadeiro (islã, árabe ou seja lá o que for); nem é fazer uma afirmação do necessário privilégio de uma perspectiva “interna” sobre uma “externa”, para usar a útil distinção de Robert K. Merton. Ao contrário, venho argumentando que “o Oriente” é em si uma entidade constituída, e que a noção de que há espaços geográficos com habitantes indígenas radicalmente “diferentes” que podem ser definidos com base em uma religião, cultura ou essência racial próprias desse espaço geográfico é igualmente uma ideia altamente discutível. Eu certamente não acredito na proposição limitada segundo a qual apenas um negro pode escrever sobre negros, um muçulmano sobre muçulmanos, e assim por diante. (SAID, 2007, p. 330).

No caso português, as delimitações do Oriente – especialmente na literatura – serviram especialmente para completar a situação de falta. A identidade portuguesa utilizou-se de sua própria configuração de Oriente para construir-se e afirmar-se, de maneira que o Oriente português diz mais a respeito do próprio português que a respeito da realidade dos povos orientais. Assim pode-se notar, com o passar dos séculos, que a mudança nos relatos e na utilização do Oriente enquanto imagem literária reflete também as nuances e mudanças do pensamento português.

Antes da partida das naus guiadas por Vasco da Gama rumo às Índias, já circulavam pela Europa relatos de terras maravilhosas que tinham como posição no mapa as ignotas terras do Oriente. O mito do Éden terrestre, por exemplo, era identificado geograficamente com o

Oriente, o que por si auxiliou a construir uma primeira noção europeia das terras orientais e suas características.

Por volta de 1145 circulou pela Europa a mítica carta de Preste João das Índias, lendário soberano cristão. A sua referência ao fabuloso, nesse escrito, contribuiu para a mitificação do Oriente. Na carta há a descrição de seres fantásticos que viveriam ao leste do globo:

[...] A Nossa Magnificência domina as três Índias; o nosso território começa na Índia posterior, na qual repousa o corpo do apóstolo São Tomé, estende-se pelo deserto em direção ao berço do sol, e desce até a deserta Babilônia, contígua à torre de Babel.

[...] Na nossa terra nascem e crescem elefantes, dromedários, camelos, hipopótamos, crocodilos, metagalináceos, cameteternos, tinsiretas, panteras, onagros, leões brancos e ruivos, ursos brancos, melros brancos, cigarras mudas, grifos, tigres, lâmias, hienas, porcos selvagens grandes como búfalos e com dentes do comprimento de um côvado, grandes cães selvagens do tamanho de cavalos, cuja ferocidade ultrapassa a de quaisquer outras feras [...] Bois selvagens, sagitários, homens selvagens, homens com cornos, faunos, sátiros e mulheres da mesma raça, pigmeus, cinocéfalos, gigantes cuja altura é de quarenta côvados, monóculos, ciclopes e uma ave que chamam fênix e quase todo o gênero de animais que existem debaixo do céu. [...]

[...] A nossa terra abunda em mel e abunda em leite. Em nenhuma terra nossa os venenos são nocivos nem coaxa a rã palradora, não existe o escorpião nem a cobra serpenteia na erva.

[...] Aí, [com efeito], erguem-se quinhentas colunas de ouro e videiras de ouro pendem entre essas colunas, ostentando folhas e ramos, uns de ouro, outros de cristal, outros de safira, outros de pérolas, outros de esmeraldas e as suas paredes estão revestidas de lâminas de ouro, com a espessura de dedos humanos. As suas paredes são ornadas de pérolas, [carbúnculos] e todas as pedras preciosas. Fora do palácio estão colunas de marfim totalmente revestidas com lâminas de ouro. (In *Carta do Preste João das Índias: versões medievais latinas*, 1998, p. 55-124).

Conforme se pode observar, os seres míticos descritos na carta relacionam-se diretamente muito mais com uma tradição greco-latina do que com qualquer concepção fabulosa que tivesse raízes no próprio Oriente. A particularidade desse mito reside, pois, na insistente tentativa de situá-lo em um espaço real. Cada uma destas representações simbólicas foi contributo para a invenção de um certo Oriente, especialmente da China, para apurar a certeza de que podia estar encontrado “o mítico reino da perfeição” (D’INTINO, 1989. P. XXIII). Reino este que fazia parte do imaginário europeu e nada tinha que ver com as concepções míticas surgidas e propagadas no Oriente pelos povos orientais, nem mesmo correspondia em realidade com a fauna e a flora de qualquer terra oriental que fosse.

Apesar do cariz fabuloso de que se revestem as letras atribuídas ao Preste João, vale relembrar que também o Renascimento teve uma crucial importância no que diz respeito à

mitificação do Oriente, colaborando para esta. No capítulo “Oriente e mitologia dos descobrimentos –de João de Barros a Bocage”, do já supracitado livro de Álvaro Manuel Machado, é tecido um breve e interessante comentário sobre Europa e Oriente à época do Renascimento. É invulgar que este período histórico tenha tido como marco inicial a tomada de Constantinopla. Assoma-se a isso também o desenvolvimento de uma certa burguesia mercantil, sendo o mediterrâneo, especialmente a Itália, o polo das relações de troca entre Oriente-Occidente. O autor cita ainda, nas palavras de Jacob Burckhardt, que a difusão do humanismo renascentista a partir da Itália “se deve à fascinação de um Oriente longínquo” (MACHADO, 1983, p. 21). Álvaro Manuel Machado cuidadosamente informa que apesar do retorno que o Renascimento promoveu aos modelos greco-latinos, o Oriente não deixou de participar da renovação da cultura clássica:

Assim, se o humanismo renascentista europeu surge e se desenvolveu a partir dos grandes modelos greco-latinos, nem por isso o Oriente deixou de acompanhar essa revitalização da cultura clássica a nível da própria vida quotidiana. Poderíamos até evocar as teorias herméticas de Giordano Bruno, as quais, como nota uma especialista na matéria, Frances A. Yates, em *The art of Memory*, muito devem à tradição oriental. (Idem, p. 22).

A relação que o Renascimento humanista teve com o conhecimento permitiu um maior contato com as culturas orientais. Mesmo que no Renascimento a retomada do ideal greco-latino se devesse a uma conscientização espiritual que recusava a teologia medieval, isso não significou uma limitação em imitar o antigo paganismo (Idem, ibidem). Ainda nesse sentido, é substancial recordar o que escreveu Edgar Quinet⁶⁹ sobre a origem oriental das divindades gregas em *De la renaissance orientale*:

Au contraire, les dieux helléniques étant nés de la première union de l’Occident et du haut Orient, il semble que la Grèce aurait dû, mieux qu’une autre, entretenir le souvenir de sa filiation. Pourtant il n’en fut rien. La Grèce conserva, sans savoir d’où ils venaient, le fond des dogmes asiatiques. De là tout le caractère de cette société. (QUINET, 1841, p. 112-130).⁷⁰

Tal fato sugere a percepção de que as delimitações entre Oriente e Occidente são demasiadamente imprecisas. Pode-se dizer que a partir da primeira fase da modernidade (do início do século XVI até o fim do século XVIII) até o seu ápice no século XX, o processo de modernização terá criado no Occidente a necessidade de reafirmar e reconhecer a si mesmo

⁶⁹ Edgar Quinet (1803-1875) um poeta, historiador e filósofo francês.

⁷⁰ Ao contrário, uma vez que os deuses helênicos nasceram da primeira união do Occidente com o alto Oriente, parece que a Grécia deveria ter, melhor do que qualquer outro, mantido as memórias de sua filiação. No entanto, isso não aconteceu. A Grécia conserva, sem saber de onde vieram, a base dos dogmas asiáticos. Daí todo o caráter dessa sociedade... (Tradução minha).

diante de outros povos. Talvez tenha sido a modernidade o principal fator a suscitar um traço forte que delimitasse Oriente e Ocidente, promulgando paradoxalmente ao mesmo tempo afastamento e aproximação.

Desse modo, Álvaro Manuel Machado sublinha que, em Portugal, “a história dos Descobrimentos, para lá das óbvias razões político-econômicas, é em grande parte o resultado prático dessa passional curiosidade humanista pelo que era estranho a esse homem ocidental, produto das heranças clássica e cristã” (MACHADO, 1983, p. 23).⁷¹ Todavia o que Manuel Machado deixa de notar é o que Edgar Quinet avaliou sobre a herança oriental na cultura grega. Quinet ainda ressaltou acerca da questão cristã que a Bíblia é o livro mais ocidental do Oriente (QUINET, 1841, p. 112).

As relações entre Ocidente e Oriente sempre existiram, veja-se a origem oriental do cristianismo. O que a modernidade trouxe foi a possibilidade da conquista do Oriente; e nesse sentido Portugal foi ator principal. Esta possibilidade de conquista ganhou materialidade literária na poesia de Camões e foi por essa via, segundo Quinet, que o Oriente começou a figurar com força no seio da poesia ocidental. Em suas palavras, foi a primeira vez que o gênio poético da Europa deixou a bacia do Mediterrâneo e adentrou os oceanos da antiga Ásia:

Mais ce poète est Camoens, qui rouvre à l'imagination les portes de l'Orient; ce livre est celui des *Lusiades*, qui rassemble, avec tous les parfums du Portugal, l'or, la myrrhe, l'encens du Levant, trempés souvent des larmes de l'Occident. [...] le poème de Camoëns est véritablement le poème de l'alliance de l'Occident et de l'Orient. Vous respirez tout ensemble les souvenirs de l'Europe et les tièdes senteurs de l'Asie dans ce génie qui est l'accord de la renaissance grecque et de la renaissance orientale. En même temps que vous entendez encore le murmure des rivages européens, l'écho du monde grec, romain, chrétien, vous entendez aussi retentir à l'extrémité opposée ce grand cri: Terre! qui fit tressaillir le XVe siècle au moment des découvertes des Indes et des Amériques; [...] Le fleuve du Gange, depuis si long-temps perdu, est personnifié comme dans l'épopée indienne du Ramayana. Le Titan grec, qui veut fermer le passage au vaisseau de Gama qui porte l'avenir, sort tout ruisselant des mers équinoxiales, agrandi de toute la différence de la mer des Indes à la mer des Cyclades.

Il n'est pas jusqu'à cette langue portugaise, si guerrière et si molle, si retentissante et si naïve, si riche en voyelles éclatantes, qui ne paraisse un interprète, un truchement naturel entre le génie de l'Occident et le génie de l'Asie orientale. Mais ce qui fait le lien de tout cela, est-il besoin de le dire? C'est le cœur du poète; c'est ce cœur magnanime qui embrasse les deux mondes et les unit dans une même étreinte de poésie, dans une même humanité, un même christianisme. Vous retrouvez partout une ame aussi

⁷¹ Álvaro Manuel Machado, devido a seu recorte, faz parecer que tudo o que se refere ao Oriente em Portugal começa com a expansão ultramarina. Embora a expansão tenha sido de suma importância para a consolidação do mito, é fato que antes disso já circulava em Portugal, assim como por toda Europa, uma ideia mitificada de Oriente, que passa a se transformar em Portugal com a expansão ultramarina.

profonde que l'Océan, et, comme l'Océan, elle unit les deux rivages opposés.
(Idem, ibidem).⁷²

A epopeia de Camões sublimou em mito os acontecimentos históricos que se iniciaram com a partida das naus comandadas por Vasco da Gama rumo às Índias. Os primeiros relatos portugueses sobre a Índia, China e o Japão não deixam de dar subsídio para comparar realidades culturais distintas e, ainda que de modo insipiente, também fundam as primeiras leituras comparatistas entre realidades estéticas diferentes, pois se começa a ter também contato com a arte daqueles povos. Pautados pelo olhar cristão, os cronistas, muitos deles padres jesuítas, fizeram por vezes relatos enviesados e duramente críticos sobre aqueles povos, considerados hereges devido às suas diferentes práticas religiosas. Com o passar dos séculos, é interessante notar como aos poucos esta visão se modificaria (no caso específico do que é relatado nas crônicas e textos de viagens por mim analisados) dando espaço a um novo modo de relação já não mais totalmente pautado pelo desejo de conquista ou pretexto de conversão. Apesar dessa sutil mudança no tratamento dado por um certo segmento de letrados, ainda hoje o Oriente carece de mais compreensão – sua multiforme complexidade de povos ainda é vista aos olhos de muitos como um aglomerado de iguais.

⁷² Mas esse poeta é Camões, que reabre para a imaginação as portas do Oriente; este livro d'*Os Lusíadas*, que reúne, com todos os sabores de Portugal, ouro, mirra, o incenso do Leste, muitos encharcados com a lágrima do Ocidente. [...] é verdadeiramente o poema da aliança entre Ocidente e Oriente. Respiram-se ao mesmo termo as memórias da Europa e os aromas quentes da Ásia, neste gênio que é a comunhão do renascimento grego com o renascimento Oriental. Ao mesmo tempo, ouve-se ainda o murmúrio das costas europeias, o eco do mundo grego, romano, cristão, também ouve-se o som no extremo oposto deste grande grito de: Terra! que fez o século XV trepidar no momento da descoberta das Índias e das Américas; [...] O rio Ganges, há muito tempo perdido, é personificado como no *Ramayana*, épico indiano. O Titan grego que quer fechar a passagem para o navio de Gama, que carrega o futuro, sai resplandecente dos mares equinociais ampliados pela distância do Oceano Índico ao mar das Cíclades. O idioma Português, tão guerreiro e tão suave, tão alto e tão ingênuo, tão rico em vogais brilhantes, parece um intérprete, um intermediário natural entre o gênio do Ocidente e o gênio da Ásia Oriental. Mas o que conecta tudo isso? É necessário dizer? É o coração do poeta; é este coração magnânimo que abraça dois mundos e os une em um abraço de poesia, em uma mesma humanidade, um mesmo cristianismo. Encontra-se em tudo uma alma profunda como o Oceano, e, como o Oceano, ele une as duas margens opostas. (Tradução minha).

3.1 “Nas ondas do largo oceano”: os relatos portugueses sobre o Oriente

*Bhai, nós, que parecemos parados,
por acaso estaremos também,
sem o sentirmos,
correndo, correndo assim, Bhai, para tão longe,
sem querermos, sem sabermos para onde,
como água, nuvem, fogo?*⁷³

Cecília Meireles

Um dos primeiros grandes relatos portugueses sobre o Oriente trata-se de *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama à Índia*, cuja autoria (entre muitas controvérsias) atribui-se a Álvaro Velho (século XV-XVI) – um dos integrantes da pequena armada constituída de quatro navios que partiu para o Oriente possivelmente em 1497. É a partir desse período que o exotismo e a mitificação dos povos do Oriente começam a dar espaço a um novo modo de criação narrativa. Uma vez estabelecido o contato real com as terras de além-mar, os cronistas da época tentavam confirmar/comparar a realidade encontrada com os mitos sobre o Oriente que tanto povoaram o imaginário popular europeu de outrora. Desse modo, no relato atribuído ao cronista Álvaro Velho lemos:

Esta cidade de Calecut é de cristãos, os quais são homens baços. E andam deles com barbas grandes e os cabelos da cabeça compridos, e outros trazem as cabeças rapadas e outros tosquiados; e trazem em a moleira uns topetes, por sinal que são cristãos; e nas barbas bigodes. E trazem as orelhas furadas, e nos buracos delas muito ouro; e andam nus da cinta para cima, e para baixo trazem uns panos de algodão muito delgados; e estes que assim andam vestidos são os mais honrados, que os outros trajam-se como podem. As mulheres desta terra em geral são feias e de pequenos corpos; e trazem ao pescoço muitas jóias de ouro, e pelos braços muitas mantilhas, e nos dedos dos pés trazem anéis com pedras ricas. Toda esta gente é de boa condição e são maviosos, quanto ao que parecem; e são homens que, segundo a primeira fase, sabem pouco e são muito cobiçosos. (...) (VELHO, 1960, p. 41).

Como dito anteriormente, em um primeiro momento os relatos eram pautados em uma visão cristã, o que culminou, muitas vezes, em uma descrição pejorativa dos povos e seus costumes. Ademais, nem sempre a visão mítica e exótica do Oriente se esvanecia por meio do contato com o até então desconhecido. João de Barros (1546 - 1570), segundo Álvaro Manuel Machado, relatou um Oriente que se tornou para si “algo de propriamente incontrolável” (MACHADO, 1983, p. 33), uma vez que o historiador via que a “estratégia político-econômica

⁷³ *Bhai* significa irmão mais novo em hindi e é também usado para referir-se diretamente a um amigo muito próximo.

portuguesa não era suficientemente eficaz para conservar as conquistas dessas terras longínquas”. Isso os dispersava em um local “pleno de perigos ocultos e ancestrais” (Idem). Sendo assim, Machado constata que a atitude de João de Barros se baseia em uma visão mítica e generalizante, estando para lá até mesmo da função do historiador, de modo que tal ponto de vista serve como elemento de fixação do que os Descobrimientos representaram e a que o Oriente deu forma definitiva (Idem, p. 34). A visão de João de Barros ajudou o mito do Oriente de maneira que a imagem do português passou a ficar estreitamente vinculada a um passado que serve como base para olhar tanto o presente quanto o futuro, “engendrando miticamente a grandiosa imobilidade de um povo” (Idem, *ibidem*).

A contribuição de João de Barros para a mitificação da história portuguesa em relação ao descobrimento da Índia continuou sendo tecida em relatos como o de Diogo do Couto (1542 – 1616). Em *O soldado prático*, distante de reproduzir um tom que exalte a ação portuguesa nas terras de além-mar, Couto mostra uma Índia como paraíso tomado pela decadência e imoralidade dos portugueses.

Mas no depender de sua fazenda não há de ser senão para estas mesmas cousas e para outras ordinárias, porque para o mais vos dá tantos mil cruzados para poderdes fazer mercês, e ainda a homens beneméritos que andam no serviço, dos quais a mor parte levam vossos criados, que lho não podeis dar, porque a tentação do rei é repartir-se com os que o servem; e deste hão de ser fidalgos e moradores de sua casa, a que tem mais obrigações que aos outros, e ainda nisto se usa outra injustiça muito grande, que é fazerem mercês deste dinheiro a homens fantásticos, que nunca houve, e os governadores ou os seus apaniguados engolirem-no, a que não posso pôr nome senão de furto. (COUTO, 1980, p. 42 *apud* MARQUES, 2009, p. 132).

Álvaro Manuel Machado notou que a Índia de Diogo do Couto se divide em duas: uma, referente aos portugueses de ouro (a Índia do passado – época de Vasco da Gama) e outra ao presente (de fins do século XVI), mercantil e corrupta (Idem, p. 40) de modo que em *O soldado prático* há passagens em que o soldado reclama inclusive sobre o fato de nunca se proceder contra os criminosos, que sempre se livravam das penas. Pautado por um olhar ético, aristocrático, burguês e católico (MARQUES, 2009), o relato de Couto se volta especificamente para os defeitos morais da administração portuguesa. Machado salienta que Couto faz seu balanço sempre pautado por uma mitologia bíblica misturada com a dos Descobrimientos:

A conclusão que podemos tirar parece-me óbvia: com Diogo do Couto, por um lado, o Oriente em toda a sua grandeza mítica limita-se à Índia; por outro lado, a experiência pessoal que lhe faz ver claramente os erros históricos cometidos na Índia é suplantada por um imaginário que o leva a refugiar-se no passado mítico de uma Índia identificado com o paraíso perdido,

proporcionando todo um discurso evocativo de carácter religioso, mais propriamente, bíblico. (MACHADO, 1983, p. 44).

Se por um lado o relato de Couto retrata os desvios morais dos portugueses na Índia, por outro lado teremos o relato de Fernão Mendes Pinto (1510 – 1583) que mostrou ainda outra face da experiência portuguesa em terras longínquas. Bastante detalhista e atento aos detalhes das paisagens, na *Peregrinação*, os hábitos dos povos orientais são retratados em contraste com os hábitos portugueses:

[...] E partidos daqui, seguimos nossa viagem pelo rio acima, vendo sempre de uma banda e da outra, muitas e muito nobres cidades e vilas, e outras povoações muito grandes, cercadas de muros muito fortes e largos, com seus castelos roqueiros ao longo da água, fora muitas torres e casas ricas de suas gentílicas seitas, com campanários de sinos e coruchéus cobertos de ouro, e pelos campos havia tanta quantidade de gado vacum que em algumas partes ocupavam distância de seis a sete léguas da terra, e no rio havia tamanho número de embarcações que em algumas partes onde havia ajuntamento de feiras, se não podia alcançar com a vista, fora outros muitos magotes mais pequenos de trezentos, quinhentos e de mil barcos que a cada passo encontrávamos, tanto de uma parte como da outra, nas quais se vende toda a diversidade de coisas a que se pode pôr nome. E muitos chins nos afirmaram que neste império da China, tanta era a gente que vivia pelos rios como a que habitava nas cidades e vilas, e que se não fosse a grande ordem e governo que se tem no prover da gente mecânica e no trato e ofícios com que os constringem a buscarem vida, que sem dúvida se comeriam uns aos outros [...] (PINTO, 1614, p. 110-111).

Ainda segundo Álvaro Manuel Machado, a visão mítica dos relatos de Fernão Mendes Pinto se diferencia dos relatos dos viajantes anteriores e se insere em um período de visão barroca da história em que está presente o *desconcerto do mundo*. Tal visão mítica foi a precursora de um orientalismo exótico que entraria em voga no século XIX (MACHADO, 1983, p. 48), abrindo espaço para romances como *O mandarim*, de Eça de Queirós.

Mendes Pinto, portanto, não mitifica o Oriente de maneira trágica e tampouco se exprime de modo crítico, ao contrário, cria uma alegoria que por meio da sátira exprime os modos da civilização ocidental em relação à oriental:

[...] punham diante, bem à nossa vontade; porém os ditos e galantarias que as damas nos diziam, e as zombarias que faziam de nós quando nos viram comer com a mão, foram de muito mor gosto para el Rei e para a Rainha, que quantos autos lhe poderiam apresentar, porque como toda esta gente costuma comer com dois paus, como já por vezes tenho dito, tem por muito grande sujidade fazê-lo com a mão, como nós costumamos. (PINTO, 1614, p. 298).

Estes relatos, entre tantos outros, foram o início da formação de uma temática que viria a consolidar-se como mito na literatura portuguesa, estendendo-se enquanto presença literária

até o nosso presente século. Camilo Pessanha faz parte de tal tradição e sua estada em Macau contribuiu também para um modo de conceber um Oriente literário, ainda que o exotismo e a mitificação não estejam presentes em sua poesia

Para além dos relatos dos viajantes, houve ainda uma série de expressões poéticas que mostraram de modo muito particular tanto as paisagens do Oriente quanto certa desconfiança em relação à empresa dos Descobrimentos.

Sá de Miranda em “Carta a António Pereira Marramaque” – Senhor de Basto – demonstrou seu grande desgosto com a grandiosa relação comercial que Portugal estabelecera com as terras do Leste:

Como eu vi correr pardaus
Por Cabeceiras de Basto.
Crescer em cercas e em gasto,
Vi por caminhos tam maus
Tal trilha e tamanho rasto.

Não me temo de Castela
D ‘onde guerra inda não soa,
Mas temo-me de Lisboa,
Que ao cheiro desta canela
O reino nos despovoa.
[...]

[...] Vereis barcos ir à Vela,
Uns que vão, outros que vêm,
Como que se desavêm
C’uma viração singela,
Tanta força e arte têm.

Os marinheiros vadios
Que vilmente a vida apreçam,
Pelas xárcias dos navios
O que são senão bugios,
Posto que vos ai pareçam?

Não hei por perda esta leve,

Que sejam palavras tudo,
Mas ao coração acudo;
Senão dizei: quem se atreve
À dor a esperá-la mudo?

São elas porém já muitas,
Fê-las ir crescendo a mágoa
Lembrem-vos as vossas frutas.
Lembrem-vos as vossas truitas
Que andam já por vossas na ágoa!
(SÁ DE MIRANDA, 1977, p. 83, 84).

O poeta, afeito ao estoicismo, foi crítico contumaz da decadência moral que envolvia o ambiente da Corte portuguesa e via na empresa dos Descobrimentos a materialização da cobiça que fazia com que os portugueses deixassem suas terras rumo ao Brasil e à Índia.⁷⁴ Desse modo, as quintilhas acima demonstram a discordância de Sá de Miranda com o despovoamento constante de seu país devido às viagens comerciais. O problema de Castela é minimizado ao ser colocado ao lado do vazio de identidade cultural provocado pelos descobrimentos. Além dos valores que se iam transmutando, o poeta também avaliou que a ganância pelos produtos provenientes de terras alheias colocava o reino em risco. Para Sá de Miranda, não parecia haver sentido algum ir buscar em outras terras o que as terras lusas davam em abundância. A figura do marinheiro e o cheiro da canela são usados como símbolo para o perigo que o poeta via no crescente abandono do reino devido às viagens marítimas. Sendo assim, Sá de Miranda inverteu os valores dos símbolos que consolidariam o mito do heroísmo português: o mar, o marinheiro e o Oriente.

Se por um lado Sá Miranda, ao dar corpo poético ao seu ponto de vista sobre as navegações rumo ao Oriente, enfatiza a desconfiança desconstruindo os símbolos marítimos usando-os contrariamente à ideia de poder heroico, por outro lado, Luís Vaz de Camões construiu em *Os Lusíadas* uma visão heroica da empresa indiana, engrandecendo e enaltecendo o feito português e, sobretudo, cristão. A serviço do rei e sem questionar os objetivos da corte, seguem os heróis da epopeia camonianiana. Esta épica corroborou a consolidação da ideia mitificada do Oriente no imaginário português. Terra de riquezas, de gentis, de belicosas gentes e perigos, a Índia é figurada da seguinte maneira no canto VII:

⁷⁴ No poema, “pardaus” é uma referência à moeda indiana.

17

Além do Indo jaz e aquém do Gange
Um terreno mui grande e assaz famoso
Que pela parte Austral o mar abrange
E pera o Norte o Emódio cavernoso.
Jugo de Reis diversos o constrange
A várias leis: alguns o vicioso
Mahoma, alguns os Ídolos adoram,
Alguns os animais que entre eles moram.

20

Mas agora, de nomes e de usança
Novos e vários são os habitantes:
Os Deliis, os Patanes, que em possança
De terra e gente, são mais abundantes;
Decanis, Oriás, que a esperança
Têm de sua salvação nas ressonantes
Águas do Gange; e a terra de Bengala,
Fértil de sorte que outra não lhe iguala;

21

O Reino de Cambaia belicoso
(Dizem que foi de Poro, Rei potente);
O Reino de Narsinga, poderoso
Mais de ouro e pedras que de forte gente.
Aqui se enxerga, lá do mar undoso,
Um monte alto, que corre longamente,
Servindo ao Malabar de forte muro,
Com que do Canará vive seguro.

22

Da terra os naturais lhe chamam Gate,
Do pé do qual, pequena quantidade,
Se estende ãa fralda estreita, que
Do mar a natural ferocidade.
Aqui de outras cidades, sem debate,

Calecu tem a ilustre dignidade
De cabeça de Império, rica e bela;
Samorim se intitula o senhor dela.
(CAMÕES, CANTO VII, v. 17; p. 20-22).

Os versos acima apresentam uma descrição que parece ser bastante fiel à realidade local, dando noção geral da geografia ao mesmo tempo em que passam ao leitor uma impressão acurada da grandiosidade das terras encontradas. Bengala é fértil como nenhum outro lugar, Narsinga é poderosa em ouro e pedras, Malabar é edificada próxima a um alto monte – o que lhe confere suntuosidade. O poeta caracteriza ainda a abundância de terras e gentes, a importância religiosa do Ganges para a população enquanto rio sagrado e as diferentes religiões praticadas pelos povos do local.

Não obstante as descrições supracitadas, ao considerar-se o tamanho do épico percebe-se que as figuras do extremo Oriente ocupam poucos versos. O fato de Camões ter estado na Índia intensifica a percepção de que na sua épica as terras orientais assumem um posicionamento estático que para Álvaro Manuel Machado “serve apenas para reforçar a mitologia nacionalista, imposta pelas figuras centrais da epopeia” (MACHADO, 1983, p. 55).

Essa rigidez imagética atribuída ao Oriente em *Os Lusíadas* não se dá da mesma maneira na lírica camoniana. As imagens do Oriente em seus versos líricos são muito mais dinâmicas, todavia não correspondem a uma realidade física, pelo contrário, correspondem a uma “transfiguração simbólica que mitifica esses lugares” (Idem, p. 56). Assim, há casos como o da *Elegia I, O poeta Simónides falando*, em que o Oriente se torna uma terra mítica “símbolo de uma fascinação maldita” (p. 59).

Por tudo isso, a imagem do Oriente serviu aos mais variados propósitos no seio da poesia lusitana. Da crítica de Sá de Miranda ao dinamismo da lírica camoniana, o Oriente assumiu muitas formas dentro dos versos que povoaram o imaginário luso no século XVI. Esta complexidade de formas começou a se perder com o começo do século XVII até fins do século XVIII.

É, portanto, no final do século XVIII que as figuras das terras extremo e médio orientais passam a receber novo trato literário. Um dos nomes que contribuiu para o avivamento do mito do Oriente foi Manuel Maria Barbosa du Bocage. O poeta resgatou o significado do mito na sua relação com o passado dos Descobrimentos. Ao harmonizar o Oriente imaginado e o histórico com a sua vivência nas terras longínquas, como Macau e a Índia, Bocage foi pioneiro de um movimento literário que alcançaria seu auge no século seguinte. As referências orientais

em sua poesia são esparsas, mas a experiência nas terras chinesas e indianas é de suma importância para a compreensão de sua biografia, de modo que Bocage é mais um dos grandes poetas portugueses cuja vivência do Oriente corrobora a sua poesia e fortifica o mito na literatura portuguesa – vida e obra se mesclam para dar o tom que se intensificará no século seguinte.

Foi na segunda metade do século XIX que Eça de Queirós esteve no Egito, as notas que redigiu durante a viagem serviram como referência a vários de seus romances, sendo que foi n’*O Mandarim* que Eça deu curso a uma visão fantástica da China. Nesse período, o mito do Oriente passou a representar uma fuga ao racionalismo e marcou uma virada rumo à via da transcendência e da elevação espiritual. Ana Catarina Dias Nunes de Almeida em sua tese de doutoramento intitulada *Migração silenciosa: marcas do pensamento estético do Extremo Oriente na poesia portuguesa contemporânea* afirma que:

O tema da viagem – especialmente o da viagem ao Oriente – ganhou uma inestimável relevância, transformando-se no marcador simbólico e metafórico do exotismo literário. Para os românticos (e mais tarde, para os simbolistas) a viagem representa um desejo de descoberta empírica da diferença do Outro e a apreensão total dessa diferença para uma expansão do eu. Independentemente de ser real ou imaginária, a dimensão da viagem é sobretudo simbólica, vai-se construindo em torno de mitos e representações, por vezes exacerbadas, que incluem paisagens, épocas e personagens vivas. Pouco a pouco, o Oriente torna-se num destino privilegiado, especialmente para a literatura francesa do século XIX. (ALMEIDA, 2012, p. 21).

Assim, até o final do século XIX, temos que o Oriente e o oriental eram ainda estranhos aos olhos do Ocidente. O Simbolismo corrobora o que posteriormente viria a ser chamado de “Orientalismo”. As traduções alemãs dos textos sagrados acabaram por influenciar uma visão idealizada de um Oriente estático que se consolidava no imaginário europeu como fora num passado longínquo e somente aqueles que se dedicavam às viagens e às questões políticas é que podiam comprovar *in loco* a realidade viva e presente daqueles povos ainda tão envoltos por uma névoa de exotismo. Muitas das vezes essa realidade seria vista sob o véu do cristianismo – o que fazia com que as práticas dos povos orientais, incluindo sua arte, fossem interpretadas como menores em relação às do povo europeu. Nas palavras de Isabel Pires de Lima, no século XIX:

O Oriente é re-escrito segundo a fantasia de cada um e rapidamente torna-se, nas palavras de Philippe Desan, “un immense fantasme: le fantasme de l’Occident qui cherche des origines dans un monde moindrs rigide”. Por isso o Oriente aparece também como feminino, seminal, sensual, misterioso, primitivo. No fundo ele é o Outro, tudo o que está ausente e se deseja, uma espécie de pátria subjectiva onde cada um encontra o que procura. Depressa,

porém, o discurso orientalista perde individualidade, transformando-se num todo colectivo. Como acentua o mesmo Philippe Desan, “L’orientaliste fonde son autorité sur le discours - déjà autorité - d’un autre orientaliste”. Cada viagem torna-se uma confirmação de um material canónico e só as capacidades estéticas do artista fazem do seu relato uma obra de arte. (LIMA, s/d, p. 130).

Embora Portugal participe dessa importação imaginária do Oriente, o faz de maneira muito particular dada a relação estabelecida desde os descobrimentos com os povos de além-mar. Sendo assim, o exotismo orientalista que figura com força na literatura francesa, por exemplo, ocorre de modos diversos nas letras portuguesas. Apenas a partir da década de 70 do século XIX é que o Oriente começou a receber contornos mais precisos. Esses contornos, sobretudo, indicam mais uma vigem *interior* que propriamente um conhecimento empírico, fazendo com que as imagens do Oriente remetam especialmente a questões místicas e metafísicas, como se dá na obra de Antero de Quental. Outro fato importante no que concerne à apropriação das imagens orientais na literatura europeia do final do século XIX é a oposição a um cristianismo decadente. Como reação a essa religiosidade, os poetas simbolistas, por exemplo, voltaram-se para a busca de uma espiritualidade acima do dogmatismo e da institucionalização cristã. Foi nas figurações do Oriente que encontraram material propício para o florescimento de sua poesia.

Camilo Pessanha e Cecília Meireles dialogam com toda a tradição portuguesa do mito do Oriente. Da chávena da China em que Pessanha tomava o café todas as manhãs ao recorrente bordão “Cata, cata que é viagem à Índia” que Cecília Meireles ouvia da avó, ambos travaram com as terras e culturas orientais uma relação que só foi possível devido a todo o histórico português naquelas terras.

Pessanha parte para Macau estreitamente ligado aos interesses lusitanos naquele território. Como professor do Liceu, o poeta fazia parte de um grupo de portugueses que tinha como objetivo manter o domínio territorial e as relações comerciais naquelas plagas. A ida de Cecília Meireles para a Índia se deu em moldes diversos (fora convidada para participar de um evento sobre Gandhi), entretanto o seu interesse pelo local se construíra ainda na infância como parte do encanto mágico que as mercadorias provenientes do Oriente, e trazidas de Portugal pela avó, lhe provocaram no imaginário.

3.1 “AO LONGO DA VIOLA MOROSA”: A CHINA

Sobre a relação de Camilo Pessanha com a China antes de sua partida para o Oriente e mesmo ainda na infância, sabe-se pouco. Todavia, é possível que assim como Cecília Meireles, a julgar pela educação comum de base portuguesa, Pessanha tenha tido contato com o Oriente ainda muito novo, por meio das especiarias, caixas de chá e tecidos vindos dessa remota parte do mundo – recordemo-nos a carta em que cita a chávena da China em que sua mãe lhe servia o café. Resta saber se para ele tal presença teria sido notada com a mesma intensidade que foi por Cecília Meireles (vale recordar que a avó da autora era açoriana e que havia trazido consigo de Portugal inúmeros objetos vindos da Ásia).

Pessanha redigiu em 1885 o poema intitulado “Lúbrica”, no qual o Oriente surge de maneira a reproduzir o imaginário do poeta antes mesmo que conhecesse de fato a China, para onde partiria apenas em 1894. O ópio, que se tornaria elemento inseparável da sua figura, é um dos caracteres dos versos:

(...)

Entrever, sobre fundo esvaecido,
Dos fantasmas da febre o incerto mar,
Mas sempre sob o azul do seu olhar,
Aspirando o frescor do seu vestido,

Como os ébrios chineses, delirantes,
Respiram, a dormir, o fumo quieto,
Que o seu longo cachimbo predileto
No ambiente espalhava pouco antes...

(...)

(PESSANHA, 1997, p. 60).

Até a década 1980 o que era visto de Oriente na poesia de Pessanha quase que se reduzia à imagem inspirada por este poema. Os versos chamam a atenção para uma possível simpatia de Pessanha pela China já naquela época e parecem dialogar com uma certa imagem exótica do Oriente consoante com a tradição finesse secular. Depois de sua chegada em Macau, muito relutou-se em afirmar que pudesse haver na poesia de Pessanha um possível tom mandarim, tanto o é que tornou-se corrente a ideia de que o autor teria escrito toda a sua poesia antes de 1894. Segundo os estudos de Daniel Pires, Camilo Pessanha escreveu muitos novos poemas e reescreveu outros tantos sob o sol de Macau.

Até recentemente este lado de sua obra vinha sendo deixado em segundo plano até que trabalhos de mais fôlego como o de Manuela L. Ramos, em 2001, passassem a abordar de modo mais sistemático o orientalismo português relacionado a Camilo Pessanha. Em seu ensaio “O Oriente na poesia de Camilo Pessanha” a autora bem lembrou que na obra do poeta não está presente o Oriente como “fonte de inspiração pictural e de decoração exótica”, conforme também notara Esther de Lemos em 1956, em seu afamado livro *Clepsidra de Camilo Pessanha* (LEMOS, 1979, p.170), e Barbara Spaggiari em *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, de 1982, também notaria. E, de fato, o Oriente não está em sua poesia como exotismo ou paisagem, entretanto algumas das características da poesia chinesa, enunciadas pelo próprio poeta na sua conferência de 1914 sobre Literatura Chinesa, tais como seu “...duplo sentido, um superficial e direto e outro referido e simbólico, erudito e profundo”, podem ser encontradas em muitos de seus poemas.

A análise de sua poesia, tendo como partida ou chegada o Oriente, começa a mostrar-se profícua em outros estudos mais recentes.⁷⁵ Mais proeminentes são os estudos de Gustavo Rubim, que avalia a presença do Oriente na escrita de Pessanha no modo como este “inscreve” versos e cria “marcas e emblemas”, aproximando o seu modo de criação poético à escrita dos ideogramas.⁷⁶

A estada de Pessanha em Macau é fato de extrema importância para um aprofundado entendimento de sua obra no sentido em que – conforme o próprio poeta salientou em trecho citado na primeira parte deste capítulo – mesmo distante da pátria e da influência dos círculos sociais literários de Portugal, a sua poesia continuava a florescer. Notadamente que imbuída de uma profunda relação com a terra materna, todavia agora já livre das “pressões sociais”. O poeta tinha, portanto, espaço para exprimir-se à sua maneira sem ter que necessariamente dar conta de reproduzir um estilo específico à moda daqueles praticados nos salões literários. A viagem à China lhe deu a possibilidade de contato rico com uma nova língua e, certamente, com uma tradição poética diferente daquela europeia. É certo que tais contatos se fizeram presentes em sua poesia.

Na esteira da tradição dos descobrimentos, Camilo Pessanha também contribuiu para a revelação de uma imagem do Oriente e de sua pluralidade cultural, especialmente da China.

⁷⁵ Tais como a tese de doutoramento de Paulo de Tarso Cabrini Júnior, de 2009, intitulada *Camilo Pessanha e o Tao Te Ching: Um Capítulo*. Neste caso, o autor consegue mostrar como poemas de Camilo Pessanha podem ser colocados lado a lado com partes do Tao Te Ching, ou *Dao De Jing*, ou ainda Tao Te King (350 e 250 a.C) literalmente significa “Livro do Caminho e da Virtude”. Sua autoria é atribuída a Lao Zi (“Velho Mestre”), mas isso ainda está em debate. É um texto fundamental do Taoísmo, influenciado pelo Legalismo, Confucionismo e pelo Budismo Chinês.

⁷⁶ Em ensaios como “Da caligrafia ao ideograma” e “Sinologia poética”.

Sem estar moldada por um olhar cristão, a China que Pessanha revela não assume ares de mítica ou exótica, entretanto não é apenas levemente retratada como palco dos maiores defeitos da humanidade, traço que vinha sendo disseminado ao decorrer do século XIX dada a crescente investida da Inglaterra e demais colonizadores em terras chinesas.

A ida de Pessanha à China se deu de modo diferente da de Cecília Meireles à Índia. Pouco sabemos se o autor nutria algum encantamento pelo Oriente antes de sua ida, os relatos que nos chegam tratam apenas de seu interesse pelo ópio: “Entre os vários desejos que levava acalentados, na fantasia, para saciar, mal desembarcasse [...] entre todas as ambições feitas de sonho, que me desflechavam para a Ásia – talvez a mais veemente fosse a de provar as maravilhas artificiais do ópio [...]” (PESSANHA, *apud* FERREIRA, p. 984).

Nesse sentido, a China lhe deu o ópio, parte tão integrante de si que ficou sendo inseparável da figura do autor. Em um notável prefácio para o livro do dr. J. Antonio Filipe de Moraes Palha (*Esboço crítico da civilização chinesa*, de 1912) são descrições pautadas por um olhar de jurista, que vê em minúcias os defeitos morais do local. Ao iniciar a sua apresentação da China, o autor usou como base de comparação justamente os mitos criados no imaginário coletivo europeu:

O europeu aqui recém chegado ou o estudioso incipiente das coisas da China, acostumados a conhecer os chineses pelo guarda-roupa das mágicas, pelos desenhos das caricaturas – vestidos de sedas e multicores, matando o tempo a fazerem-se recíprocos gatimanhos saudatórios e a regularem, atentos, o voo de seus enormes papagaios de papel – e ainda a idealiza-los segundo a delicadíssima técnica e o esforço paciente demonstrados nos complicados arabescos das suas bugigangas de marfim cinzelado – (...) O que verdadeiramente desaponta, sem remédio, o mal iniciado investigador de exotismos é o reconhecimento, depressa feito, de que cada uma das abominações que se lhe deparam não é um fenômeno patológico individual, como em outro meio seria – um caso esporádico –, mas sim (tanto a alma dos chineses é uniforme) um traço positivo da fisionomia da raça. (PESSANHA, 1993, p. 23).

Desse modo, para Pessanha, diferentemente do que se dá em Cecília Meireles – que se integra ao outro –, o chinês continua a ser para o poeta um estrangeiro, sendo ora fascinante, ora abominável. A riqueza do relato de Camilo Pessanha está na ênfase naquilo que pode ser estranho ou diferente para um português, enquanto que a riqueza do relato de Cecília Meireles estará na ênfase naquilo que lhe é familiar. Ao apresentar-nos uma China paradoxal e repleta de contradições, o poeta nos mostra a profundidade de seu conhecimento sobre o povo chinês. Ainda que aos olhos do século XXI o relato pareça demasiado contundente, é possível notar que Pessanha está a dar pistas muito importantes acerca de sua posição sobre a humanidade em

geral. Pessanha condena no chinês, como o jurista que era, aquilo que para ele seria abominável em qualquer humano, e deixa claro:

Bem sei que esta emaranhada flora do mal não tem o seu habitat exclusivo na parte extremo-oriental da Ásia (...). Em todas as regiões do globo acompanha o homem, germinando espontânea. É sob esses mesmos aspectos que a miséria humana se revela e se tem revelado, em todas as latitudes como em todas as longitudes, através de todos os tempos. (Idem, p. 22).

Ainda que a “flora do mal” parecesse se reproduzir mais na China, Pessanha não tem o olhar dicotômico do viajante cristão que via no outro um herege a ser civilizado. O poeta enfatiza que a China estava tomada pelo roubo, concussão, assassinatos e demais mazelas, entretanto não se pode deixar de notar que muito de seu relato está determinado pelo conteúdo do livro a que faz prefácio. Doutor Palha – autor do livro – segundo Pessanha no próprio prefácio, temia que, dada a admiração de Pessanha pela China, o poeta fizesse um relato contrariando os estudos que apresentava. Assim, o próprio Pessanha assinala que boa parte de seu prefácio é resumo consoante as crenças presentes no conteúdo do livro.

O poeta português ainda chama atenção para o fato de que esses chineses que cometiam as mais cruéis atrocidades, quando na posição de réus, portavam-se não mais como humanos: “eram coisas inanimadas, míseros andrajos, encrustados de lodo e de imundice” (Idem, *ibidem*). E é esse traço que mais chocaria o europeu, segundo Pessanha: “essa irritante espécie de indiferença, até pelo sofrimento próprio, que toda aquela gente aparentava [os réus], e que é dos traços do carácter chinês o mais invencivelmente odioso para nós europeus” (Idem, *ibidem*). Enquanto caminhava pelo campo de execução, Pessanha notou os desvios de carácter dos chineses como algo estranho e abominável, porém também revela aquilo que há de belo na China e ao estabelecer a comparação, o contraste é gritante:

Mas, quando, na seguinte manhã, em menos melancólica disposição do meu espírito (...) eu percorro as infindáveis artérias comerciais e manufactureiras e vejo essa outra multidão (...) quando contemplo esses formidáveis acervos de géneros e de artefactos que pelas boticas e ruas com as suas lojas a transbordar (...) quando imagino por detrás dessa legião laboriosa uma outra infinitamente mais numerosa, crestada do sol nesta zona tropical e das geadas (...) dispersa pelas várzeas e pelas colinas (...) cultivando o arroz, o chá, a papoula (...) passando a vida sobre as águas, em pequenos esquifes de tábuas, (...) quando me lembro de quanto toda esta gente em compensação das tristes qualidades negativas de seu carácter, é sóbria, económica, sofredora, pacífica, respeitadora das leis e obediente à autoridade, persistente nos seus projetos e infatigável no trabalho, vencendo as mais descoroçadoras dificuldades à custa de paciência, de tenacidade e de esforço (...) quando, finalmente, contemplo, nas suas inúmeras e multiformes manifestações, a estupenda vitalidade, resistente e inexaurível, da raça, triunfando sem dificuldade de

poderosíssimas causas de definhamento e de destruição (...) convenço-me então de que a minha visão da véspera, ao regressar do execution ground (...) fora uma alucinação do meu espírito exacerbado pela fadiga física e exaltado pela rápida sucessão de tantas emoções imprevistas. (Idem, p. 45).

Talvez tenha sido devido à aparente ambiguidade do povo chinês que o poeta afirmasse nesse mesmo relato que “a alma chinesa é um abismo insondável”. Desse modo, o chinês e a China seriam para ele estranhos e estrangeiros, todavia o poeta não mediu esforços para adentrar tão “insondável” terreno e, assim como Cecília Meireles, aprofundou-se naquilo que lhe era mais caro e próximo. Ambos não negaram as mazelas e defeitos das sociedades que conheceram e tiveram a delicadeza e inteligência de olhar, reconhecer e mostrar ao Ocidente a arte e o mais complexo pensamento e filosofia desses locais.

3.1.1 Um pouco mais de China

A clepsidra enquanto “relógio d’água”, ainda que tenha simbolizado o poema de Baudelaire (“L’holorge”), está presente na poesia de alguns dos maiores poetas mandarins. Em Wang Wei (699–759),⁷⁷ por exemplo, temos no poema “Canções de uma noite de outono”, o seguinte: “Na longa noite, gota a gota, cai a água na clepsidra”, em Li Bai (701–762),⁷⁸ no poema “Apelo dos corvos pousados”, lemos o verso: “a clepsidra de ouro já marcou as horas noturnas”. Cito apenas esses dois exemplos a fim de mostrar uma temática presente em Pessanha que é corrente também na poesia chinesa (há muitos outros exemplos, inclusive dos mesmos poetas supracitados).

O que há de Oriente na poesia de Pessanha não está explícito, apresenta-se mais como um diálogo silencioso com uma tradição artística que o poeta admirava. As conhecidas oito elegias chinesas publicadas por Pessanha mostram o seu conhecimento dos ideogramas e as

⁷⁷ Adepto do budismo Chan, Wang Wei era um “grande mestre” do *jueju*: muitas de suas quadras retratam cenas silenciosas de água e neblina, com poucos detalhes e pouca presença humana em que afirma a beleza do mundo, ao mesmo tempo em que questiona a sua realidade final. A simplicidade enganosa de suas obras se assemelha ao caminho Chan para a iluminação, que é construído sobre uma preparação cuidadosa, mas é alcançado sem esforço consciente. *Jueju* ou quadra chinesa, por sua vez, é um tipo de “poesia de forma moderna” que se popularizou entre os poetas chineses na Dinastia Tang (618-907), embora tenha origem anteriores. São sempre quadras; mais especificamente: um par de pares combinados, com cada linha consistindo de cinco ou sete sílabas.

⁷⁸ Também da dinastia Tang, conhecido ainda como Li Bo ou Li Po, foi um dos mais consagrados poetas da China. É reconhecido especialmente pela qualidade técnica de seus versos, tendo sido traduzido no Brasil, entre outros nomes, por Cecília Meireles. Sua excelência residiu no uso de variados eus líricos, nos extremos fantásticos de algumas de suas imagens, no domínio extremo das regras poéticas formais e, sobretudo, em combinar todos esses elementos com um virtuosismo aparentemente sem esforço produzindo uma poesia inimitável.

suas conferências sobre arte chinesa apontam para a profundidade de seus estudos. A poesia chinesa é toda ela de outra ordem e quase que incomparável à nossa, intraduzível dado o modo da escrita e irreproduzível nas questões sonoras, então, estudar a sinologia era o melhor modo de adentrar esse terreno complexo. João Camilo em “A Clepsidra de Camilo Pessanha” também notou, a partir das reflexões do próprio poeta sobre as dificuldades do chinês literário, que Pessanha certamente retirou alguns ensinamentos desse contato, e “o caráter obscuro de certas partes de seus poemas pode ter encontrado aí, senão a inspiração, pelo menos um incentivo.” (CAMILO, 1984, p.21). A poesia de Pessanha sugere o cansaço extremo de uma espécie de errante eterno, um sujeito que está ciente da sua imersão no tempo e que, dada tal percepção, não se ilude com o que as imagens lhe possam oferecer, o que lhe confere certo ar de impotência perante as imagens que versifica como em: “Olhos turvos de lágrimas contidas. / – Mesquinhos passos, porque doidejastes/ Assim transviados, e depois tornastes”. Este correr em círculos e sem chegada certa é uma possível demonstração do que seria o *samsara*,⁷⁹ esta condição que, segundo o budismo, é natural e faz parte da ilusão. Esquecidos de seu verdadeiro eu, os seres caminham em círculos sem sequer notar. Ao aperceber-se dessa situação, o eu-lírico se posiciona como que afastado de si mesmo e observa a própria vida. O aspecto notável do posicionamento do eu-lírico em relação ao seu próprio sofrimento, no caso da poesia de Pessanha, é que parece estar em uma observação “passiva” de si mesmo que, ao meu ver, deixa vestígios da compreensão de que tais aspectos fazem parte da existência e não podem ser apartados dela.

Camilo Pessanha elaborou uma poesia genuína com base e núcleo provavelmente na sua própria experiência e que também dialoga com algumas das filosofias do Oriente. O poeta, muito cedo, trouxe para sua poesia e para o Ocidente uma linguagem nova que mesclava a experiência moderna europeia com a tradição milenar da escrita chinesa.

Conforme Haroldo de Campos sublinhou sobre o livro *Poética comparada*, de Earl Miner, em “Poesia a oriente”:

a concepção ocidental de literatura é de cariz “provinciano” em suas pretensões “normativa” de canonicidade, excludentes de outras e diferentes tradições literárias (a chinesa, a japonesa, a sânscrita, a hebraica, a árabe, por exemplo). Considerar comparativamente esses outros domínios, sem a preocupação de impor-lhes um modelo “eurocêntrico”, mas respeitando a especificidade de suas poéticas não-aristotélicas, eis o que nos sugere o autor

⁷⁹ *Samsāra* vem do sânscrito *Samsar*, que significa “dar a volta, girar, passar por uma sucessão de estados, ir em direção ou obter, movendo-se em um circuito”. Uma forma conceitual a partir dessa raiz aparece em textos antigos como *Samsarana*, que significa “percorrer uma sucessão de estados, nascimento, renascimento dos seres vivos e do mundo” (MONIER-WILLIAMS, 1923, p. 1040–1041).

dessa instigante obra, para que possamos "penetrar na plena dimensão heterocósmica da literatura". E assinala: "O grande proveito do estudo comparativo intercultural é que ele nos resguarda de assumirmos o que é local como se fosse o constante e, acima de tudo, o familiar como se fosse o inevitável". (CAMPOS, s/p, 1997).

Camilo Pessanha pronunciou conferências em que falou sobre Confúcio, sobre o Livro das Mutações (o *I Ching*) e sobre arte chinesa. Há ainda motivos taoístas⁸⁰ e algum conhecimento sobre Índia e suas tradições.⁸¹ Na biblioteca de Pessanha, em Macau, não constam livros sobre budismo (JOSÉ; CASCAIS, *apud* PESSANHA, 2004, p. 202-230), entretanto um relato de seu amigo Alberto Osório de Castro (relato de um encontro ocorrido no final de 1912) parece bastante revelador:

Antes da tarde marcada para a nossa visita ao seu museu, procurei matinalmente o Camilo no seu vasto casarão antigo, que quinze familiares seus, todos chins, como família, animavam pachorrentamente e filosoficamente. Levado logo cerimoniosa e silenciosamente para o seu quarto, como o «grande amigo», fui encontrá-lo ainda enconchado no seu leito espartano, aliás americano, de ferro e arame, de estudante desarranjado e dorminhoco. Parecia assim, sonolento e de joelhos à boca, uma folhezazita encarquilhada e amarelecida de salgueiro ao cair da folha.

Diante da janela toda aberta, um Buda doirado de bronze, cujo rosto extático vagamente sorria, numa expressão de transcendente serenidade. (CASTRO *apud* PESSANHA, 1984, p. 128-9).

A presença de um Buda no quarto de Camilo Pessanha pode ser muito significativa e, dada a sua erudição, ainda que estivesse ali como objeto de decoração, é esperado que tenha sido escolhido em um ato bastante consciente, pois o poeta certamente sabia de seu significado.

Dessa maneira, há uma série de fatos que alçam aos olhos a grandiosa influência que Macau exerceu na vida do poeta, seja como colecionador de arte, tradutor, seja pelo desenvolvimento de um olhar sociológico, por seus relatos e mesmo em sua poesia. Camilo Pessanha dá continuidade a uma tradição portuguesa que tem no Oriente a sua fundação mítica. Ao mesmo tempo receptor e enunciador de tal tradição, Pessanha pôde aprender na China instrumentos novos para reconfigurar as tramas da poesia portuguesa.

⁸⁰ As referências ao taoísmo estão em três peças de sua coleção de arte chinesa doada em 1916 ao Estado português, em traduções como "Chon-Kôk-Chao" e "Vozes de Outono", ou nas "Elegias Chinesas" de número dois (onde a figura do "eremita" corresponde à imagem clássica do taoísta) e de número três, onde figura o mítico mosteiro de Pang-Lai (CABRINI JÚNIOR, 2009, p. 25).

⁸¹ As referências à Índia são: uma passagem pelo local (feita em "Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa"), a presença de um livro de Rabindranath Tagore no que restou de sua biblioteca e o conhecimento, proferido em uma conferência, de que o budismo teria sua origem na Índia, o que demonstra certo grau de conhecimento e interesse por tal face da cultura chinesa e suas origens.

3.2 “EIS O GANGES”: A ÍNDIA

Cecília Meireles afirmou que seu interesse pelos povos orientais iniciou-se muito antes de sua viagem à Índia em 1953: “Como se cristalizou em mim esse sentimento de admiração emocionada por esses povos distantes, não é fácil de explicar em poucas linhas. Mas foi uma cristalização muito lenta, dos primeiros tempos da infância. ” (MEIRELES, 1980, p. 36). Segundo Dilip Loundo (que teve acesso à sua biblioteca) a autora leu desde a literatura sânscrita, clássica e antiga: os épicos; os textos dos *Vedas* e *Upanishads*, *Sutras*, fábulas e sagas históricas. Passando pelo teatro e poesia, traduziu poetas místicos como Kabir, Mirabai e Tulsidas, clássicos como o livro de Simbad e As Mil e Uma Noites. Além disso, leu muitos orientalistas franceses e também se deteve no folclore regional de algumas regiões da Índia. Leu escritos como os de Ramakrishna, Vivekananda, Aurobindo Gosh, Sarojíni Naidu, Abhay Khatau, entre outros. Tais laços culminaram em um número grande de traduções⁸² e influenciariam sobremaneira sua obra poética. Das línguas do Oriente afirmou conhecer pouco, tendo estudado sânscrito por meio de uma gramática alemã (conforme confessa em carta para Côrtes-Rodrigues), sabia um pouco de ideogramas. Ao ir à Índia, mencionou em suas crônicas de viagem estar se dedicando ao aprendizado da língua bengali, todavia assume que “dessas línguas difíceis”, segundo declarou na mesma carta a Armando Côrtes-Rodrigues, só sabia mesmo bem o russo.

Dilip Loundo foi um dos primeiros críticos a chamar a atenção de modo mais consistente para a presença de temas indianos na poesia de Cecília Meireles. Em seu ensaio de 2007, “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”, o autor mostra detalhadamente a filosofia dos *Vedas* nos *Poemas escritos na Índia*, além de chamar a atenção para o conteúdo do livro póstumo *Cânticos*. Dilip Loundo é indiano e, até o momento em que apresentou seus estudos, a Índia ainda era tida apenas como uma possível influência, mais ligada às questões pessoais da autora que propriamente à sua poesia. Assim, apenas nos anos 2000, com o

⁸² Traduziu, entre tantos: Tagore, Maeterlinck, Anouilh, Rilke, Virginia Woolf, Lorca, Ibsen, Pushkin. Sabia bem alemão, russo, francês, inglês, italiano e tinha conhecimento de hebraico, chinês, japonês, sânscrito e de alguns dialetos do grupo indo-irânico (conforme relata em algumas de suas crônicas de viagem). Destacam-se as seguintes edições de suas traduções: *Poesia de Israel* (1962), com ilustrações de Portinari (Civilização Brasileira, Rio de Janeiro); de Rabindranath Tagore traduziu “Sete poemas de Puravi”, “Minha bela vizinha”, “Conto”, “Mashi” e “O carteiro do rei”, publicados em uma edição comemorativa ao centenário de nascimento do autor (1961), além de *Çaturanga* (1962, editora Delta, Rio de Janeiro). Traduziu ainda *A canção de Amor e de Morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke* (1947), de Rainer Maria Rilke, a partir da versão francesa de Suzanne Kra; *Orlando* (1948), de Virginia Woolf (Editora Globo, Porto Alegre); *Bodas de sangue* (1960) e *Yerma* (1963), de Federico García Lorca, (editora Agir, Rio de Janeiro). Não se pode deixar de lembrar também das traduções de Li Bai e Bashô.

crecente estudo de suas crônicas de viagem, é que o Oriente passou a ser verificado como uma presença nada invulgar nos temas de sua poesia.

A viagem da autora brasileira à Índia durou três meses e resultou em cerca de 60 crônicas de viagem sobre o país e no já citado livro *Poemas escritos na Índia*, entretanto, como vimos, a presença oriental em Cecília Meireles data da infância e por isso sua obra, desde os primeiros volumes de poesia, está insuflada no pensamento dos povos do Leste. O diálogo com as cantigas portuguesas, a presença da filosofia indiana e do budismo, aliados a um profundo conhecimento das poesias chinesa e japonesa transformam a estética da obra madura cecilianiana em algo inovador e ao mesmo tempo tradicional, num caminho diferente daquele percorrido pelos demais modernistas brasileiros.

Dado o apreço de Cecília Meireles por esses povos, poderíamos nos questionar se em seus relatos a autora não tomaria um viés “orientalista”, dando ao Oriente uma ideia de algo estático e falso. Talvez devido à relação que estabeleceu com o Oriente desde sua infância e devido ao respeito que desenvolveu por aqueles povos, a autora não reproduziu os erros cometidos pelos orientalistas de maneira que não abordou o local como simples objeto para a reinvenção do Ocidente. Para a escritora brasileira, o Oriente sempre foi vivo e plural, de modo que ela não o via como um bloco maciço, ainda que estabelecesse comparações. Fazia isso por meio de um acompanhamento gradual da contemporaneidade oriental, lendo e conhecendo os povos, suas línguas e hábitos. O próprio termo “Oriente” não parece muito viável, veja-se como ela se referiu aos povos: “O viajante ocidental [...] precisa, também, conhecer a atualidade desses povos, que não estão mortos, mumificados, incertos, mas, ao contrário, vivos, em grande vibração...” (MEIRELES, 1999, p. 39).

Em suas descrições da Índia, o destaque está nas cores e na beleza, que tornam o local surpreendente. As menções aos pobres, famintos e aos problemas inerentes a um país subdesenvolvido parecem ser tão poucas que, no conjunto das suas cerca de 60 crônicas sobre as cidades indianas, quase passam despercebidas. Isto pode gerar a impressão de que estamos diante de uma idealização. Todavia, Cecília Meireles gravou em suas crônicas impressões muito enriquecedoras. As passagens que tratam da pobreza, caracterizando mendigos e corvos, por exemplo, não são poucas, mas são muito pontuais. Nas crônicas, a autora evidencia a sua clareza de conhecimento sobre os locais que visita.

(...) penso outra vez nas distâncias que vão do Ocidente ao Oriente. Não a de terras e mares; mas de espírito. Máquinas fotográficas; bolsas repletas de mil lembranças: o gosto esportivo de estar deitado ao sol num país estranho, carregado de tradições ilustres... O prazer de bem comer, de bem viver, de bem comprar, – esta vida momentânea eternizada em minutos passageiros, –

tudo isso está aqui, entre risos festivos... Tudo isso que, lá na Índia, é o efêmero, com que transige uma vez ou outra, com a consciência da eternidade, que é o nosso território profundo, do princípio ao fim... (MEIRELES, 1999, v 2, p. 42).

Cada local que visita é único. Neste relato, especificamente, o contraste entre os povos realça as diferenças e, sobretudo, mostra uma percepção aguçada dos diferentes modos de compreender o tempo.

A noção de tempo efêmero e tempo eterno da qual a autora se mostra tão consciente, sendo capaz de percebê-la nas contraposições entre Índia e Itália (um dos centros da civilização ocidental – representada na crônica por Roma), está de modo muito significativo em sua poesia. Concomitantemente à época em que viveu a autora, os povos orientais promoviam muitas mudanças, uma delas foi o Renascimento Hindu, do qual Cecília Meireles tinha muito conhecimento, além dos processos de independência, nacionalização e unificação da Índia.

Se, no início de sua carreira, Cecília Meireles demonstrou algum deslumbramento nas interpretações sobre o Oriente, em suas crônicas isto se dilui: há uma grande consciência da história presente desses povos, uma justificada admiração pelo profundo conhecimento dessas culturas. A autora, conseqüentemente, não ignorava as contradições da Índia. A pobreza e sujeira do local, elementos tão incessantemente citados por outros autores que estiveram no país na mesma época, como o antropólogo francês Lévi-Strauss, não são suficientes para ofuscar o deslumbre causado por uma “relação de anos”, relação esta enriquecida ainda mais com a viagem. Meireles fez uma opção ao relatar em suas crônicas aquilo que a aproximava da Índia, aquilo que tornava o país a sua pátria de espírito.

A autora via os poetas como um santo, espécie de vidente mensageiro. O único lugar em que encontrou viva esta mesma compreensão foi na Índia. Não é de se admirar, portanto, o êxtase de Cecília Meireles ao finalmente encontrar-se com esse povo:

(Porque estes orientais têm pela Poesia um respeito análogo ao que se costuma ter pela religião. A Poesia não é um versejar fútil: é uma espécie de iluminação interior, uma espécie de santidade e profetismo. A palavra do Poeta não é uma habilidade superficial, um diletantismo, - e sim um exemplo, uma revelação, um ensinamento através de sons e ritmos... Que alegria, respirar num país onde ainda se pensa desse modo! Que esperança de vida! Que renovação de fé na humanidade!). (MEIRELES, 1999, p. 266).

Conforme a autora mencionou em crônica citada anteriormente, a virada para o século XX foi de grande efervescência e renascimento no Oriente. A autora, portanto, não foi a única a sensibilizar-se e debruçar-se sobre as questões do Leste. Outros poetas, não por acaso seus

admirados, tiveram o mesmo interesse e podem ter, inclusive, servido de exemplo para aprofundar seus estudos a fim de melhor compreender esses povos.

Desse modo, o estranho Oriente para Cecília Meireles tornou-se muito cedo algo familiar. Conforme suas crônicas de viagem e demais relatos, vemos que a poetisa via a si mesma como estrangeira lado a lado com os orientais na medida em que aponta para a existência de uma estirpe de homens que veem o mundo de um modo diferente. Foi nos povos do Leste do globo terrestre que ela encontrou ainda vivos alguns dos seus pares. O que se deu é que, para a autora, o oriental continuava a ser um estrangeiro para o resto do mundo, uma vez que seria representativo de um modo de pensar diverso, que respeitava a vida e valores que ela cria há muito já perdidos pelos ocidentais.⁸³

A proposta mística de Cecília foi enriquecida por meio de leituras sistemáticas, tanto de textos tradicionais hindus, quanto de escritores indianos. Dessas influências, as mais marcantes foram a do poeta ganhador do prêmio Nobel de 1913, Rabindranath Tagore, e a de Mahatma Gandhi:

Escrevo Rabindranath Tagore e Saratchandra Chatterji, e ponho-me a recordar os meus primeiros encontros com a Índia, nesses tempos da adolescência em que todos somos tão generosos (...). Tempos em que tantas traduções de orientistas famosos trouxeram ao Ocidente a notícia de um mundo que, literariamente, começara a existir, para nós, apenas a partir do século XVII. (...) Tudo o que vinha desse mundo era sedutor, a filosofia e suas interpretações; a revelação religiosa do povo; a tendência mística de sua poesia (...). (MEIRELES, 1999, v. 3, p. 209).⁸⁴

Diferentemente de Camilo Pessanha, Cecília Meireles não percebe o que encontra na Índia com estranhamento. Na verdade, a sua estada no país se deu em atmosfera de reencontro. Nas cartas a Cortês-Rodrigues a autora dizia, por vezes em tom de brincadeira, que em outra vida havia sido um sábio da Índia. Em carta para Mário de Andrade escreveu: “Pensei em mandar-lhe um ata-yoga para V. se curar – *respirando* como nós, os faquires (...)”. Essa auto inserção no meio hindu reflete a proximidade da autora com as práticas de yoga e com as filosofias da Índia:

(...) As danças contaram-me seus hieróglifos, os ídolos, suas histórias, os faquires, sua disciplina. Tudo isso vem comigo, ajustado à minha alma, como

⁸³ Todavia, note-se que esta visão acerca dos “valores morais” encontrados nos povos da Índia, por exemplo, não fora construída a partir de um olhar mitificado sobre o Oriente. Pelo contrário, as leituras sistemáticas da autora levaram-na a encontrar similaridades entre as culturas do Ocidente e do Oriente, mas era na Índia que estes valores ainda eram praticados, não estando restritos aos livros antigos.

outras muitas heranças. Tudo isso vem comigo; nada disso venho procurar aqui. (MEIRELES, 1999, p. 158).

Sendo uma das primeiras brasileiras a contribuir para a aproximação do Brasil com estes povos, a poetisa trouxe ao país, por meio de suas crônicas publicadas semanalmente nos maiores jornais locais, uma nova possibilidade de relação entre Índia e Brasil. Aproximou culturas diluindo estranhezas e diferenças. China, Índia e Japão passaram a ser locais vivos e pulsantes, não mais o imaginário terreno exótico de seres míticos ou o local que serviria para emprestar cheiros e tons a fim de simbolizar um estado de espírito, como na poesia simbolista. A contribuição da escritora esteve em mostrar ao leitor brasileiro o ouro desses povos, traduzindo para o português o que havia de melhor da literatura Oriental, aproximando assim os lusófonos do já não mais tão estranho Oriente.

A visão que Pessanha construiu do povo chinês, embora marcada por um certo determinismo cientificista em seu prefácio ao *Um estudo da civilização chinesa*, é detalhadamente rica, compenetrada em aspectos vivos e contemporâneos daquela sociedade e concomitantemente preocupada em conhecer as origens milenares da mesma. Por tudo isso, a China que se manifesta por meio de Pessanha não é presente apenas em seus relatos mais explícitos, como em uma ou outra conferência, ela está sobretudo nos detalhes mais sutis das dobras de seus versos, na representação dos cheiros que invadiam os seus dias, das cores que davam o tom das paisagens que o poeta presenciava no seu cotidiano em Macau. Assim, a cultura portuguesa carregada no coração de Pessanha se encontra com a cultura chinesa por meio da percepção do poeta, isso resulta em uma estética singular do poeta coimbrão que certamente incorporou relevos importantes da tradição do continente asiático, como a força imagética do ideograma, culminando no gosto de Pessanha pela inscrição.

É evidente, então, que o diálogo que os dois poetas aqui estudados mantiveram com o conhecimento proveniente das culturas da Índia, China, Japão e demais locais ao Oriente se insere no contexto da vasta relação portuguesa com aqueles povos, ao mesmo tempo em que instaura no seio da cultura luso-brasileira uma nova possibilidade de compreensão daquelas culturas.

Se Pessanha e Meireles abraçam a cultura oriental a seu modo e modelaram algumas de suas características em suas poesias, não creio que isso se deu por “influência”. É perceptível que a afinidade desses poetas com certa cultura do pensamento oriental elaborou-se no decorrer de muitos anos. O caminho de ambos é bastante tortuoso, o que permite presenciar um ímpeto que os leva a escolher ativamente as suas leituras. Considerando essa atitude deliberada, é possível ver que há um encontro dinâmico entre a modulação do pensamento/ identidade desses poetas e a cultura oriental. Por isso, me parece que já havia nos poetas em questão o desejo, a afinidade, pelos temas que se apresentam nos textos orientais de sua predileção.

Sendo a cultura da Índia extremamente vasta, Cecília Meireles poderia ter se direcionado a qualquer uma de suas variações, especialmente depois de ter estudado sânscrito, o mesmo se aplica à Pessanha e à língua cantonesa. Portanto, cada texto por eles lido e traduzido parece ser resultado de uma erudita afinidade eletiva, de um sentimento de proximidade e de uma curiosidade profícua: quanto mais se aproximavam do Oriente mais se reconheciam, mais aprendiam sobre si mesmos. Essa afinidade também transparece nas suas predileções dentro da cultura ocidental, uma vez que escolhem como modelos justamente poetas, que assim como eles, tiveram alguma inclinação tanto para as “coisas do Oriente” quanto para “coisas de outra ordem”, como o misticismo, por exemplo.

Por tudo isso, o que se reforça aqui é que o modo de perceber o mundo de Pessanha e Meireles e o seu fascínio pelos caminhos obscuros da própria mente os aproxima de uma tradição filosófica que tem sua origem nos sutras da Índia Antiga, se espraia por meio do Budismo Mahayana até alcançar a forma racional do texto filosófico ocidental com a contribuição de Edmund Husserl. O capítulo seguinte aborda essas e outras questões relativas à poesia meditativa e à percepção da mente.

4 “NÃO OUVIR NEM VER”: PERCEPÇÃO E CONHECIMENTO

*Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
Há só cada um de nós, como uma cave.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
E um sonho do que se poderia ver se a janela se
abrisse,
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.*

Alberto Caeiro

No início do século XX nascia Cecília Meireles ao passo que Camilo Pessanha vivia já há alguns anos sob o sol de Macau. A experiência moderna de cada um esteve marcada pela distância temporal que os separa, entretanto há algo em suas personalidades que lhes confere, como nas palavras do escritor e jornalista Carlos Morais José em “A dor que deveras sente”, a inclinação para “as nobres especulações do espírito”. Meireles e Pessanha compartilham da mesma natureza insular que os impeliu a um processo de isolamento e autocontemplação e possivelmente decorre daí a profundidade filosófica de sua poesia.

4.1 “COM OS SONHOS DO CORAÇÃO NAS MÃOS”: POESIA E FILOSOFIA

Destoando da moderna poesia brasileira que vigorava no início do século, Cecília Meireles foi recebida com entusiasmo na sua primeira viagem a Portugal. Dois dias após a sua chegada, José Osório de Oliveira escreveu no *Diário de Lisboa*:

Não tendo nunca saído de seu país e vivendo no Rio, que, apesar de grande capital moderna e cosmopolita, contém tudo o que há no Brasil de mais tipicamente brasileiro, esta poetisa escreve como se vivesse na Europa. Na Europa, não. O país em que vive o seu espírito não existe em parte alguma. É um país de sonho, vago, impreciso, indefinido como os de contos de fadas. (OLIVEIRA, In *Diário de Lisboa*, 9 out 1934 *apud* GOUVÊA, 2001, p. 66).

Os termos escolhidos por Oliveira para descrever o caráter particular da lírica ceciliana focalizam o aparente afastamento daquilo que se julga ser uma realidade objetiva e revelam que a imprecisão é adjacente ao “espírito” da autora. A poesia de Meireles, portanto, já em seus primeiros escritos (anteriores a *Viagem*) revelava o tom que a distinguiria entre poetas brasileiros e tornar-se-ia o seu registro mais visível. Não é que Meireles estivesse fora do mundo, pelo contrário, sua poesia faz emergir das profundezas as marcas internas da mente

humana, por isso, o processo de autocontemplação que se evidencia em seus versos, e que vigora até seus últimos textos publicados em vida, talvez seja o traço de sua escrita que mais a aproxime da atitude lírica de Camilo Pessanha. O mundo vago, impreciso e indefinido é uma indicação do próprio modo de a poesia de Meireles conceber as impressões da mente: tal como sonho ou miragem “e pergunto se a vida / não é um sonho que procurava um sonho.”

Carlos Morais José, no supracitado artigo, recorda que Antero de Quental, nas palavras de Fernando Pessoa, “ensinou a pensar em ritmo; descobriu-nos a verdade de que o ser imbecil não é indispensável a um poeta”, deu um tom “filosófico à expressão da poesia lusófona” (MORAIS JOSÉ, 2017, p. 2):

As crises, civilizacional na Europa e muito específica em Portugal, na sequência do Ultimatum britânico, eram demasiado profundas e dolorosas para que os poetas se limitassem aos devaneios dos salões, às rimas de ocasião, enfim às actividades dos que Pessanha define como “essa legião de poetas mínimos, cuja pobre musa toda a sua fecundidade esgota na concepção de cem páginas de lirismo”. (Idem).

O jornalista ainda se refere às palavras de Gustavo Rubim em *Experiência da alucinação: Camilo Pessanha e a questão da poesia*, em que o autor refere que Camilo Pessanha critica a poesia como “uma expressão directa dos sentimentos, das sensações ou da experiência vivida do poeta e opõe-lhe uma concepção mais abstracta que inscreve o discurso poético no campo das ‘especulações do espírito’” (RUBIM, 1993, p. 142 *apud* MORAIS JOSÉ, Idem). Nesse sentido, Morais José afirma que o fazer poético de Pessanha implica um duplo distanciamento. Partindo da afirmação de Pessoa sobre os mestres poetas portugueses dos séculos XIX a XX serem apenas Antero de Quental, Cesário Verde e Camilo Pessanha Morais José avalia que “trazer nas mãos os sonhos do coração” pode demonstrar que o poeta necessita de uma consciência primeira que exige uma exterioridade que permite a reflexão distanciada. Ao adquirir tal distanciamento de si mesmo, afastando-se de um lirismo óbvio, o poeta tem a possibilidade de contemplar/teorizar aquilo que detém nas mãos, “operando uma espécie de processo alquímico de destilação, decantação e, finalmente, sedimentação – de sensações, sentimentos e ideias – nas palavras finais do poema” (Idem, p. 3).

Assim, é como se o poeta detivesse a si mesmo em suas mãos, a matéria de sua poesia é a sua própria consciência de mundo questionada e reconfigurada em um processo laborioso que revela uma manifestação lírica de suas impressões mais íntimas, todavia filtradas pelo olhar aguçado de quem usa suas sensações como objeto de contemplação. Sabendo que por elas passam todos os possíveis contrastes do mundo, o poeta almeja “deslizar sem ruído” para dentro de si mesmo na busca da natureza de seu sentimento de mundo. Em lugar de simplesmente

cantar as imagens que lhe passam pela retina, a poesia de Pessanha questiona seu fluxo, seu ritmo e para onde vão.

Essa capacidade de reconhecer os “sonhos do coração” e trazê-los nas mãos, onde podem ser contemplados, é também o procedimento de Cecília Meireles, claramente revelado em um de seus poemas do livro *Canções* (1956): “Assim moro em meu sonho: / como um peixe no mar. O que sou é o que vejo. Vejo e sou meu olhar.” (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1088).

Se certa reflexão filosófica ocupa lugar importante na poesia de ambos, os seus versos não se restringem a isso, conforme lemos de Alberto Caeiro: “para ver as árvores e as flores. / É preciso também não ter filosofia nenhuma”. O olhar lírico para os contornos do próprio ser e sobre o engendramento da própria mente os transporta para além das reticências filosóficas, numa travessia que revela a possibilidade de mundificar (no sentido de limpar, depurar) o próprio ser, na voz de Pessanha: “só o meu crânio fique / [...] / Que o sol e sal o purifique” (PESSANHA, 1997, p. 181).

O suave equilíbrio entre a especulação filosófica e a depuração lírica da intuição – inerente ao labor poético – dá forma a uma poesia que dialoga (seja pela época, seja pelas motivações do “espírito” configuradas pelas afinidades eletivas) com o pensamento indiano nas suas mais suaves variações e, por conseguinte, com a proposta fenomenológica de Edmund Husserl. A filosofia de Husserl apoia-se justamente na provocação de um reencontro da filosofia com a intuição, resgatando em sua *redução fenomenológica* uma verdadeira possibilidade de conhecimento, baseada na purificação da mente que, livre de seus julgamentos, pode enfim concentrar-se naquilo que “se vê quando se abre a janela”. Tal filosofia aflorou justamente nas décadas iniciais e críticas do século XX, momento em que também o pensamento oriental começava a ganhar espaço no centro da classe intelectual europeia. Em um primeiro momento foram os filósofos que começaram a divulgar o conteúdo de alguns importantes textos orientais, posteriormente as filosofias da Índia e China foram se espalhando até chegar às manifestações literárias do século XX nos mais diversos países da Europa.

A leitura que se começou a fazer do pensamento indiano teve maior evidência, inicialmente, na Alemanha. Seu alcance foi tamanho que é por meio das traduções alemãs, por exemplo, que Cecília Meireles inicia seus estudos em língua sânscrita. Se esse tipo de trabalho teve seu alcance inclusive no Brasil, não nos é difícil imaginar o grande impacto que as traduções dos textos canônicos da literatura védica e também do cânone Pali budista tiveram no pensamento europeu da virada do século XIX para o XX. Um dos importantes filósofos que também se beneficiou dessas traduções foi Edmund Husserl.

4.2 FENOMENOLOGIA DO CONHECIMENTO E O PENSAMENTO INDIANO

No artigo de 1992 “Husserl e o pensamento indiano” – citado aqui a partir da edição de 2004 presente no livro *Karl Schuhmann: Selected papers on phenomenology* – Karl Schuhmann⁸⁵ explica que as décadas posteriores a 1830 foram um período de dissolução e incerteza para a Alemanha. O rápido colapso do idealismo germânico se deu devido a uma série combinada de causas (p. 137). O autor cita como exemplo que “o sucesso da abordagem experimental visivelmente demonstra a futilidade de toda especulação idealista sobre a natureza” (Idem), houve ainda o acelerado crescimento da tecnologia combinado com o processo de industrialização, além de novas ideias políticas considerando a participação da população (o que culminou na unificação da Alemanha após a guerra de 1866). Como resultado de todos esses processos, Schuhmann afirma que outro grande “perdedor”, ao lado do idealismo filosófico, foi o cristianismo, especialmente protestante (Idem).

A perda de prestígio da religião cristã, especialmente dentre as classes mais educadas, ajuda-nos a compreender como o pensamento indiano aos poucos ganhou espaço entre os intelectuais alemães, chegando ao conhecimento de Husserl, segundo Schuhmann, em 1916 por meio do famoso indologista Hermann Oldenberg (1854–1920), seu colega na Faculdade de Filosofia (p.142). Com o enfraquecimento dos ideais cristãos, as classes mais educadas voltam-se ao schopenhauereanismo. Para Schuhmann, ao se opor ao cristianismo, Schopenhauer abriu espaço para uma religião, segundo o filósofo, melhor: a religião da Índia (p. 138).⁸⁶

Leiamos agora na íntegra o trecho de Wenceslau de Moraes em *O culto do chá* (1905) no qual o escritor português demonstra toda a sua antipatia pelos modos europeus daquele período, em uma provável referência aos declínios dos ideais até então vigentes:

Fala-se do Japão; nem, francamente, devera presumir-se que eu ia referir-me a um país qualquer ocidental, onde a nossa raça branca floresce. É no Oriente, e em especial no Extremo-Oriente, que as coisas comuns da criação ou os usos e costumes triviais da vida são susceptíveis de merecer um tal requinte de solenidade sentimental e de praxes de rito, que constituam um verdadeiro culto. **No espírito do europeu, despoetizado pela chateza dos ideais da época, atribulado pelas múltiplas exigências da vida, pervertido pela febre do negócio,** não medram de há muito os cultos. Especializando a observação ao chá, havemos de convir que este artigo de comércio, que de tão longe nos vem, propositadamente adulterado conforme o nosso gosto, no fim de contas **se resume n'uma detestável infusão que**

⁸⁵ Schuhmann estudou filosofia e estudos germânicos na Universidade de Munich. Tornou-se um dos maiores estudiosos da obra de Husserl e ajudou a moldar a historiografia de filosofia, tendo publicado inúmeros trabalhos de extrema importância.

⁸⁶ Schuhmann explica que Schopenhauer não só popularizou termos como *nirvāṇa* e “véu de *māya*”, como pode ser responsabilizado pela amalgamação atual de todas as ideias que explodiram para a Europa a partir do Oriente. O autor ainda esclarece que nem hinduísmo, budismo e *Vedanta* eram claramente distinguidos pelo filósofo (Idem).

entrou em moda no sport social, simples pretexto para repastos pelintras, para reuniões banais, para palestras vãs. (MORAES, 1905, p. 8 – a ortografia foi atualizada. Grifos meus).

O fragmento acima nos dá uma dimensão mais palpável sobre o possível sentimento da classe intelectual europeia naquele período de virada de século e, ainda, os fatos históricos nos permitem compreender um dos prováveis motivos de muitos europeus, tais como Wenceslau de Moraes, terem encontrado no Extremo-Oriente um lugar (não apenas geográfico) de refúgio ante aos colapsos e às rápidas transições sociais pelas quais a sociedade europeia passava.

É nesse meio europeu que Husserl desenvolveu *A Crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental* (1936).⁸⁷ O filósofo, portanto, constata uma crise da “cultura europeia” e, conseqüentemente, uma crise das suas ciências. De acordo com Moura em *Crítica da razão na fenomenologia* (1989) “existe sim uma crise da razão, apesar do sucesso incontestável das ciências positivas” (MOURA, 2001, p. 186). Em seus livros anteriores, Husserl havia apontado para a “crise das ciências” no sentido de questionar o seu método empírico de análise que desprezava a intuição e a existência do sujeito, e sugeria um olhar mais intuitivo por meio da fenomenologia.

Em *A Crise*, o filósofo avalia as ciências no centro de uma crise da cultura/humanidade europeia, referindo-se à exagerada valorização da ciência pelo europeu daquele período. Se, em seus primeiros escritos, o filósofo esteve preocupado em criticar os métodos falhos das falsas evidências geradas a partir de um pensamento natural (empírico), em seu pensamento de 1935, passa a se concentrar na questão “[d]o significado das ciências para a ‘existência humana’” (Idem, p. 187).

⁸⁷ O texto foi elaborado para a conferência “A filosofia na crise da humanidade europeia” proferida em Viena, no “Wiener Kulturbund” (7 de maio de 1935). Husserl explicou o conteúdo da apresentação em uma carta a Roman Ingarden, nela podemos verificar como o filósofo percebera a crise do final do século XIX:

“Die Philosophie u. die Krisis des europäischen Menschenthums”. Die erste Hälfte: die philosophische Idee des europäischen Menschenthums (oder "der europ. Kultur"), aus ihrem histor[ischen] Ursprunge aus der Philosophie aufgeklärt. 2-ter Theil: der Grund der Krisis seit Ende d. 19. Jahrh. der Grund des Versagens der Philosophie, bzw. ihrer Zweige der modernen Sonderwissenschaften - des Versagens ihres Berufs (ihrer teleol[ogischen] Function), dem höheren Menschheitstypus, der als Idee in Europa histor[isch] warden sollte, die normative Leitung zu geben. (HUSSERL, 1968, p. 94).

[...]“A filosofia e a crise da humanidade europeia”. Primeira metade: a ideia filosófica da humanidade europeia (ou “da cultura europeia”) esclarecida com base nas suas relações históricas com a filosofia. Segunda parte: a causa da crise a partir do fim do século XIX, a causa da falência da filosofia, das suas ramificações em ciências particulares modernas – da falência da sua vocação (da sua função teleológica) e dar uma linha normativa para aquele tipo superior de humanidade que, como ideia, deveria historicamente tornar-se a Europa. (Tradução minha).

Assim, a sua investigação calca-se na intuição, no retorno à evidência originária e na possibilidade de ver diretamente, superando o preconceito do empirismo (em que o fato é tido como verdade e passível de ser observado de modo “neutro”). O filósofo ainda salienta que a falta do método intuitivo faz com que o pensamento natural (as ciências exatas) não consiga atingir o “ser da natureza” na sua conexão absoluta, de modo que as ciências perderam o seu sentido para a vida.

Toda essa preocupação com o ser, a “conexão absoluta da natureza” e, sobretudo, o modo como Husserl aborda o “tempo” em seus escritos, parecem estar próximos do pensamento indiano. Os paralelos entre o pensamento indiano, os escritos de Ādi Śamkara, o budismo e a fenomenologia da consciência já foram descritos por vários autores, mas se verificarmos o quão profundamente os seus escritos sobre o tempo se modificaram a partir de 1907 e sobretudo depois de 1915⁸⁸ e conectarmos isso com o fato de que em 1916 Husserl certamente conheceu o pensamento indiano e que em 1924/25 esse conhecimento se consolidou, é possível traçar um paralelo mais intenso entre esses modos de conhecer a mente, percebendo em Husserl afinidades que podem ter encontrado na leitura de textos do cânone budista um ponto de reconhecimento que favorecesse a defesa das suas ideias que culminariam no livro *A Crise* e na concepção de tempo presente nos *Manuscritos de Bernau* (1917-1918) e nos *Manuscritos C*.

Segundo Schuhmann, Husserl tinha uma cópia da primeira edição (1881) do famoso *Buddha: Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, de Oldenberg (SCHUHMANN, 2004, p. 142). Entretanto, para Schuhmann, foi no natal de 1924/25 que se deu o aprofundamento dos conhecimentos de Husserl sobre o pensamento indiano (p. 144). Foi nessa época que o filósofo leu uma tradução de algumas partes do *Suttapīṭaka*⁸⁹ feita por Karl Eugen Neumann (1865 – 1915).⁹⁰ Husserl estudou uma parte do trabalho e escreveu suas impressões, que foram publicadas no *Der Piperbote* (Idem):

I have now read the greatest part of Karl Eugen Neumann’s German translation of main parts of the Holy Writings of Buddhism. Once I had started, and in spite of other urgent tasks, I could not pull myself away. Indeed, what a marvelous treasure has here accrued to German translation literature. The publisher has performed an outstanding service by undertaking this in all

⁸⁸ Os *Manuscritos de Bernau* têm como provável data de composição 1917 – 1918; é nesse texto que Husserl insere uma série de modificações na sua concepção sobre a percepção do tempo, aproximando-se cada vez mais dos ideais budistas acerca do comportamento da mente.

⁸⁹ Segunda divisão do *Tripitaka* ou Cânone Pali de escritos budistas (budismo Theravada). Está dividido em cinco seções (*nikaya*) e contém mais de 10.000 sutras e descreve o primeiro conselho budista (*Vinaya*). Esses sutras seriam os ensinamentos do Buda transmitidos oralmente, provavelmente escritos no primeiro século a.C.

⁹⁰ Karl Eugen Neumann foi o primeiro a traduzir para uma língua europeia grandes partes das escrituras budistas originais do cânone Pali.

respects perfect and most tastefully produced re-edition of the immortal life-work of K.E. Neumann. What is probably the highest flower of Indian religiosity, a religiosity which looks purely inward in vision and deed – which, I should say, is not ‘transcendent’, but ‘transcendental’ – enters the horizon of our religious and ethical as well as of our philosophical consciousness only with these translations, and it is without doubt destined to contribute to that which effectively shapes this consciousness. [...] (HUSSERL, *apud* SCHUHMAN, 2004, p. 144-45).⁹¹

Schuhmann alerta para o fato de que não devemos nos ater seriamente ao louvor exagerado de Husserl, mas chama a atenção para algumas informações relevantes do excerto acima: “a religião indiana é transcendental e sua visão de mundo (ou melhor: a do budismo) é o oposto daquilo que prevalece na Europa.” (Idem, p.146):

Buddhism, Husserl says, is not transcendent – not directed towards some deity who would dwell behind the world (as the Christian God is often believed to do) – but transcendental, i.e. it looks inward and assigns to subjectivity the constitutive principles of reality. But there is more, as is already indicated by the fact that Husserl here takes over and makes his own the Kantian distinction between transcendent and transcendental. Transcendentalism is indeed one of the more noble predicates Husserl usually reserves for his own phenomenology. The fact that he is here ready to share it with Buddhism amounts to nothing less than putting Buddhism and phenomenology on a par. Buddhism, Husserl says, can be compared only to “the highest formations of the philosophical ...spirit of our European culture” – a barely veiled periphrasis for transcendental phenomenology. (Idem, p. 147).⁹²

Isso também nos transporta para um ponto central no que diz respeito ao olhar aqui direcionado para a poesia de Cecília Meireles e Camilo Pessanha. Ainda que não seja estritamente necessário justificar biograficamente as similaridades que ambos possam ter com a fenomenologia ou o pensamento indiano (também na sua forma budista), a estreita ligação entre esses modos de pensar e a fenomenologia auxilia a compreender como a aproximação dos poetas com textos originários da China e da Índia pode lhes ter dado matéria para que

⁹¹ Li agora a maior parte da tradução alemã de Karl Eugen Neumann das principais partes das Escrituras Sagradas do Budismo. Depois que comecei e, apesar de outras tarefas urgentes, não consegui me afastar. Na verdade, que tesouro maravilhoso aqui se acrescenta para a literatura de tradução alemã. A editora prestou um excelente serviço ao realizar isso perfeitamente em todos os aspectos, e produziu com bom gosto a reedição da obra vital imortal de K.E. Neumann. O que é provavelmente a flor mais alta da religiosidade indiana, uma religiosidade que parece puramente interior em visão e ação – que, eu diria, não é “transcendente”, mas “transcendental” – entra no horizonte de nossa religiosidade e ética bem como de nossa consciência filosófica apenas com essas traduções, e sem dúvida destina-se a contribuir para aquilo que efetivamente molda essa consciência. (Tradução minha).

⁹² O budismo, diz Husserl, não é transcendente – não é dirigido a alguma divindade que habitasse atrás do mundo (como muitas vezes se acredita que o Deus cristão faça) – mas transcendental, isto é, olha para dentro e atribui à subjetividade os princípios constitutivos da realidade. Mas há mais, como já é indicado pelo fato de que Husserl assume aqui e faz sua a distinção Kantiana entre transcendente e transcendental. A transcendentalidade é de fato um dos predicados mais nobres que Husserl geralmente reserva para sua própria fenomenologia. O fato de ele estar aqui pronto para compartilhá-lo com o budismo equivale a colocar o budismo e a fenomenologia ao mesmo nível. O budismo, diz Husserl, pode ser comparado apenas às “maiores formações do espírito filosófico de nossa cultura europeia” - uma perífrase aparentemente velada para a fenomenologia transcendental. (Tradução minha).

manifestassem por meio de versos o processo de conhecimento de seus modos de sentir. Também revela como esse modo de “ver o mundo” torna-se tão relevante para ambos, especialmente no caso de Meireles, que tendo acompanhado as vanguardas modernistas, optou pelo mergulho nas águas da própria mente como motivo maior de sua poesia. Por tudo isso é que também a fenomenologia se torna um caminho para lê-los, sendo uma via mais acessível para o leitor desacostumado, ou mesmo desconfiado, em ter como base para uma tese acadêmica textos também de teor filosófico, mas que provêm do ambiente religioso e de seus ritos sagrados.⁹³

Diante desse entrelaçamento entre pensamento indiano e europeu, religião e filosofia, Schuhmann salienta que não há objeção quanto à íntima relação entre os dois estilos de pensamento de modo que não é possível apontar o quanto uma é religião e a outra filosofia (p. 147). O crítico alemão ainda explica que em Husserl não há, de fato, um corte claro entre religião e filosofia, uma vez que o filósofo nunca designou um espaço específico para religião (como Kant o fez) traçando limites nos quais pudesse ser confinada: “A noção de uma ‘superação do mundo’ que Husserl introduz aqui, e que pode ser atribuída tanto ao budismo como à ética das religiões cristãs, é visivelmente semelhante à sua operação mais técnica de colocar a existência do mundo em uma *epoché* fenomenológica” (Idem).

Em 1925/26, Husserl lecionou aos seus alunos avançados um seminário cuja temática apontaria relações entre a fenomenologia e o pensamento indiano. Segundo Schuhmann (Idem), apoiado pelas anotações de Husserl bem como pelas notas de aulas de um dos alunos presentes no curso, o filósofo alemão notou que a mensagem dos pensamentos indiano e europeu é a mesma, em ambos os casos há a investigação sobre o modo de ser do mundo e ambos veem que isso não é algo absoluto. Por isso, este mundo deve ser superado a fim de uma inclinação para o interior da vida subjetiva. Schuhmann segue relatando, segundo as anotações, que a diferença entre os modos de pensamento europeu e indiano está no fato de, no segundo caso o pensamento ter como extensão uma série de componentes práticos que se prolongam até a vida pessoal, enquanto que, no primeiro, há uma extrapolação da racionalidade, sem expectativas de

⁹³ Estando este trabalho inserido no campo dos estudos comparatistas, acredita-se que seja de algum valor trazer para o âmbito dos Estudos Comparados em Literatura uma visão que não exclua a validade de pensamentos que, embora muitas vezes vistos como “mágicos” e, portanto, fadados ao pequeno lugar que o pensamento racional que a cultura de base europeia lhes permite ocupar, foram de suma importância para o amadurecimento dessa mesma racionalidade, conforme se pode perceber pelo trabalho de Schopenhauer e Husserl. Portanto, não é estranho que abordemos aqui os textos budistas e os *Vedas*, por exemplo, do mesmo modo que se abordam os diálogos platônicos. Pode-se exemplificar que o estoicismo é conhecido dentro da cultura europeia como uma “escola de filosofia helenística” e, na prática, seus adeptos mantinham hábitos que muito se assemelham aos dos monges budistas, o mesmo se pode dizer sobre os pitagóricos. Tais fatos nos lembram que as *Sacrae Literae e Humanae Literae* são ramos provenientes de um mesmo tronco e a literatura a flor que brota num ou noutro, caracterizando-os por excelência.

mudanças práticas. Husserl identificava o budismo, tal como no caso de Shopenhauer, como parte do pensamento indiano.

Adiante, Schuhmann afirma que Husserl reconheceu que o pensamento indiano se movia na mesma direção que a sua fenomenologia. De acordo com a análise feita por Schuhmann a partir do material que restou sobre o seminário, Husserl dá uma primeira sugestão sobre como entender o objetivo da vida conforme a proposta budista. Segundo o filósofo, na sua existência prática ingênua, o homem vive como se fosse "positividade prática"; isto é, ele age em um mundo de certezas básicas inquestionáveis. Mas em qualquer momento podem ocorrer abalos nesta certeza, mesmo que estas pareçam universais, portanto elas são uma parcela das "essencialidades da existência humana" (p. 149). Como exemplo são citados os momentos de desespero, em que o sujeito sente o impulso de levantar questões fundamentais como "o que eu ainda posso fazer? O que devo esperar? Posso continuar vivendo? A morte voluntária não seria a melhor opção, ou a renúncia completa do mundo à maneira da salvação budista?" (Idem). O que leva Schuhmann a dizer que, aos olhos de Husserl, o objetivo budista de propor uma reflexão universal sobre o mundo "flui da experiência de uma crise na existência prática do homem – uma concepção claramente influenciada pelas histórias familiares sobre o próprio Buda, experiências que o induziram a deixar seu padrão inicial de vida" (Idem).

Ainda que Husserl tenha referido a distância entre a extensão prática do pensamento indiano e o exacerbado tom teórico do pensamento europeu, o filósofo recorda (de acordo com as anotações de seu aluno) que Platão não via a vida teórica de modo separado da vida prática (p. 150). É apenas em Aristóteles que a vida teórica passa a ser vista como a mais regozijante. Segundo as anotações do seminário de Husserl expostas por Schumann, Sócrates fora aquele que mais se aproximou do modo do pensamento indiano. O conceito de filosofia de Husserl, como exposto em seu seminário, é o de que esta se apresenta como um conhecimento universal e uma cognição clara e evidente sobre todos os aspectos do mundo. Mas a filosofia sozinha é uma teoria que, ao mesmo tempo, é "a teoria de todas as teorias", por esse motivo, a fenomenologia estava destinada a se tornar o "verdadeiro começo" (p. 156).

Husserl tentou investigar onde seria possível encontrar semelhante conceito de filosofia e sua busca o levou à conclusão de que há muitos trabalhos indianos e chineses que podem ser colocados lado a lado com a filosofia europeia e que apenas utilizam formas diferentes de apresentar uma mesma ideia. Ao fim do seu seminário, em 1926, o filósofo concluiu que o budismo operava no mesmo nível que a sua fenomenologia, todavia com formas diversas que fugiam à lógica daquilo que se conhece por "filosofia". Sendo assim, o budismo não poderia

ser necessariamente considerado “filosofia”, pois, ainda que seu conteúdo seja o mesmo, este não se apresenta pelo modelo lógico da explanação filosófica.

Há uma série de controvérsias sobre a concepção husserliana de filosofia, sendo esta bastante frágil e limitada. Na concepção de Schumann, como a principal premissa do argumento de Husserl consistia em uma análise da filosofia como fundada no conceito de razão, o filósofo alemão é um exemplo típico do que Halbfass chamou de “exclusão da Índia da historiografia da filosofia” (HALBFASS *apud* SCHUHMANN 1992, p. 159). Portanto, a afirmação de Husserl não se dá por meio de considerações factuais ou práticas, constituindo-se apenas como uma questão de princípios.

Ainda que Husserl, assim como Hegel, não tenha considerado o pensamento indiano como filosofia, aquele não pôde deixar de negar o quão próximo a racionalidade presente nas formas budistas pode estar das mais complexas modulações lógicas europeias e reconhece o seu valor intelectual, mas nem sempre esteve consciente da importância das modulações culturais daqueles textos. Com relação à percepção sobre a falta de apontamento prático na filosofia europeia após a era socrática, creio que Husserl não tenha conseguido superar isso, pois ainda que revele a necessidade da *redução fenomenológica* no sentido de promover um verdadeiro conhecimento de mundo, ele deixa de revelar os caminhos práticos para que tal redução se efetive. Todavia, estes caminhos são facilmente indicados nas práticas sugeridas pelo pensamento indiano e são elas que figurarão exemplarmente na poesia de Camilo Pessanha e Cecília Meireles. Autoconhecimento e meditação são eixos fundamentais que levam ambos à experimentação profunda de várias nuances do tempo.

Schuhmann finaliza sua análise sobre as proximidades entre a filosofia de Husserl e o pensamento indiano avaliando que deve ficar claro que a ideia de filosofia husserliana transcende radicalmente os estilos de vida e as filosofias que conhecemos. O autor reforça que o diálogo entre fenomenologia e filosofia indiana deve ser renovado – desta vez, com base na igualdade. Este é o caminho que se tenta trilhar neste trabalho. Em termos husserlianos, isto quer dizer que a razão está presente do mesmo modo em todos os homens, por isso também funciona em todas as culturas. O próprio Husserl, afirma Schuhmann, mesmo que de forma mediada, atenta “para a *presença corporal* do pensamento indiano, ele percebeu a natureza familiar e agradável deste modo de pensar” (Idem, p. 162). Esta percepção sobre a “natureza agradável e familiar” deste modo de pensar está presente nos discursos de Cecília Meireles sobre a Índia e de Pessanha sobre a China, quando ambos notam a força da ética filosófica do budismo e hinduísmo no cotidiano dos indianos e chineses. Pessanha afirmou sobre a língua e

arte chinesa no resumo que ele próprio redigiu, em terceira pessoa, sobre uma de suas conferências:

Exemplificando, mostrou como a língua chinesa falada, tendo-se conservado monossilábica, ao contrário de todas as outras, atingiu, não obstante, um grau de cultura suficiente para poder traduzir com precisão e clareza as mais complexas noções da ciência contemporânea (...). (*A Verdade* (Macau), nº 85, 2 de Junho de 1910.).

Pessanha percebeu a complexidade das formas de expressão orientais. Ainda que sejam diferentes das formas europeias, atingem igual grau de complexidade reflexiva. Nesse sentido, a maneira como o poeta aborda a temática do tempo em seus versos, fazendo-o sutilmente presente por meio da indicação do correr da água, fluxo contínuo, se aproxima de modo singular com certas metáforas que são facilmente encontradas na literatura de tradição chinesa bem como em sua vasta tradição filosófica. Cecília Meireles, a seu modo, também exprime em sua poesia a força do tempo por meio de temas relacionados à água e ao vento. O reconhecimento da impermanência e, paradoxalmente, o encontro do eterno em meio ao que parece efêmero dialogam diretamente com o pensamento indiano, por vezes de modo explícito, como em seus *Poemas escritos na Índia* e em sua ode à deusa Saraswati (deusa hindu da escrita e da música).

A questão do tempo pode ser abordada das mais diversas maneiras, tendo-se como base os mais vastos referenciais da cultura ocidental. O comum é começarmos pelas *Confissões* de Santo Agostinho, traçando o desenvolvimento histórico das questões sobre a percepção do tempo no cerne da filosofia ocidental e, talvez, de sua poesia. Por questões práticas, isto não foi feito aqui. Uma vez escolhido o foco de estudo para este trabalho e, definindo-se o pensamento oriental como principal ponte de apoio para as análises, o material teórico da filosofia ocidental que mais se mostrou cabível foi a fenomenologia de Husserl justamente por consistir em um modelo de pensamento lógico que pode ser mais acessível e confiável para o leitor ainda não acostumado com os termos provenientes do pensamento Zen budista e Vedanta. As relações assinaladas acima, que mostram o quanto Husserl efetivamente dialogou com o cânone budista, são mais um motivo que justifica a escolha e a inserção da fenomenologia neste trabalho. Ademais, reconhece-se a importância de fazer uma ponte utilizando a filosofia europeia como base a fim de situar o leitor que ainda não se tenha aprofundado no estudo da natureza da mente. Sendo assim, vejamos a seguir como a percepção do tempo foi desenvolvida por Husserl no decorrer de sua obra.

4.3 A FENOMENOLOGIA DE EDMUND HUSSERL E O TEMPO

É possível ter a impressão da “passagem” do tempo por meio dos vincos que se acumulam em nosso rosto, do crescimento das plantas, das modificações lentas em espaços geológicos:⁹⁴ como na areia que outrora fora pedra ou em uma formação rochosa lentamente esculpida pela água ou pelo vento.

Embora ciente dessa possibilidade de observação empírica do tempo, a fenomenologia de Husserl, até seus escritos de 1907, não estava preocupada em explicar como nós somos capazes de perceber o tempo por meio de nossos sentidos mais superficiais ou sutis. Afastando-se de um olhar racional que subjugava a intuição, Husserl se ocupou em discorrer acerca da possibilidade de percepção do tempo por nossa consciência.

A sua visão é pautada pelos preceitos que em 1911 apareciam em “A filosofia como ciência rigorosa” e depois se consolidariam em seu último trabalho publicado em vida: *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*, dado à estampa em 1936. No primeiro escrito, Husserl mencionou o filósofo alemão Rudolph Hermann Lotze ao citar a seguinte afirmação feita por este: “calcular o curso do mundo não significa compreendê-lo” (LOTZE *apud* HUSSERL, 1987, p. 56).⁹⁵ Para Husserl, a ciência corria o risco de ficar cativa de métodos demasiadamente racionais, técnicos e unilaterais, deixando de lado a intuição, por julgá-la “irracional”. Os métodos científicos (*pensamento natural*), portanto, possibilitariam “o cálculo do mundo”, mas não a sua compreensão. Assim, o eixo temático de toda a produção de Husserl foi a exigência da *filosofia como ciência rigorosa*. Portanto, o método científico a que Husserl chamou de *natural* seria, segundo o filósofo, insuficiente na tentativa de *conhecer* algo:

É preciso conseguir finalmente compreender que nenhuma ciência exata e objetiva explica seriamente, nem pode explicar, coisa alguma. Deduzir não equivale a explicar. Prever, ou ainda, reconhecer e depois prever as formas objetivas da estrutura e dos corpos químicos ou físicos – tudo isso não explica nada, antes, tem necessidade de uma explicação. A única real explicação é a compreensão transcendental. O saber em torno à natureza, que é próprio das ciências naturais, não equivale a um conhecimento verdadeiramente definitivo, a uma explicação da natureza, porque as ciências naturais não indagam a natureza na conexão absoluta na qual o seu ser próprio e real desdobra o seu sentido de ser; as ciências naturais jamais enfrentam tematicamente o ser da natureza. Com isso, não se quer de fato desvalorizar a grandeza dos gênios criativos que operaram no seu âmbito na atitude natural, e a própria atitude natural, não devem de fato ser perdidos pelo fato de serem

⁹⁴ James Hutton concluiu acerca das modificações geológicas que "em nossas investigações não logramos encontrar nenhum indício de um começo e nenhum vestígio de um fim".

⁹⁵ Do original em alemão: “*Den Weltlauf berechnen heißt nicht, ihn verstehen*” citado em “Philosophie als strenge Wissenschaft” (A filosofia como ciência rigorosa) (1911). In. *Aufsätze und vorträge. Husserliana XXV*, 1987.

compreendidos, por assim dizer, na esfera do ser absoluta na qual definitiva e verdadeiramente são. (HUSSERL, 1976, p. 193).

O posicionamento de Husserl em relação às ciências e ao seu método de investigação era o de que estas haviam perdido o sentido para a vida. Consoante as descrições do filósofo na Primeira Lição de *Ideia de Fenomenologia*, o *pensamento natural* (comum às ciências) estava voltado intuitiva e intelectualmente para as coisas tal como elas nos são dadas em cada caso – evidência e experiência (empirismo):

Natürliche Geisteshaltung ist um Erkenntniskritik noch unbekümmert. In der natürlichen Geisteshaltung sind wir anschauend und denkend den Sachen zugewandt, die uns jeweils gegeben sind und selbstverständlich gegeben sind, wenn auch in verschiedener Weise und in verschiedener Seinsart, je nach Erkenntnisquelle und Erkenntnisstufe. (HUSSERL, 1973, p. 17).⁹⁶

Estava claro que, para uma atitude de *pensamento natural*, o conhecimento não era uma questão, uma vez que era tido como algo obviamente possível. Todavia, Husserl salientou que mesmo a evidência e a experiência estariam envoltas por um sujeito, assim as ciências teriam suas bases na intencionalidade de uma subjetividade. Por isso, o filósofo afirmou que seria necessária uma ciência do conhecimento, a ciência das ciências, a fim de que estas atingissem seu pleno esclarecimento. A fenomenologia, portanto, cumpriria esse papel. Sendo a ciência e o conhecimento produtos do sujeito, não poderiam ser investigados por uma ciência natural, portanto.

Até os idos de 1907, começando pelas *Investigações Lógicas* (1900 – 1901), Husserl estava ainda muito conectado a uma tradição cartesiana acerca da percepção. Por isso, sua fenomenologia baseava-se em um modelo segundo o qual os objetos se constituíam na consciência a partir de um ato intencional que se direcionava a dados e sensações, dando ao objeto (por meio de síntese e interpretação) as suas características sensíveis, tais como cor, forma, cheiro, superfície. Brentano também foi responsável por encaminhar o pensamento de Husserl para a ideia da intencionalidade, de modo que mesmo que Husserl tenha tentado se opor à ideia de Brentano de que os objetos são recebidos pela consciência, persistiu ainda na sua análise, naquele momento, uma concepção de algo “dado fora da consciência” que deveria ser apreendido.

⁹⁶ Uma atitude de mentalidade natural ainda não está preocupada com a crítica do conhecimento. No pensamento natural, nós nos voltamos intuitiva e intelectualmente para as coisas tal como elas nos são dadas em cada caso e são evidentemente dadas, ainda que de maneiras diferentes e em diferentes modos de ser, a depender da fonte e do nível de conhecimento. (Tradução minha).

Esse olhar inicial sobre a percepção do tempo está presente nos primeiros escritos de *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*⁹⁷ (1928), bem como em outros de seus textos iniciais. Em um primeiro momento, portanto, o filósofo se concentrou em descrever a percepção de objetos temporais, a partir disso procurou compreender como se dava a percepção de uma extensão temporal que excedia o presente atual (BERNET, 2010 p. 5). Husserl intuiu que uma duração só poderia ser retida no presente enquanto o objeto temporal atual estivesse simultaneamente ligado ao objeto anterior. De modo que só seria possível reter (*retenção*) o objeto presente a partir das “memórias” dos objetos anteriores, o que também permitiria a *protensão* dessas retenções (projeções de futuro).

Que vários sons sucessivos resultem em uma melodia, é possível somente porque a seqüência de processos psíquicos se une <sem mais> numa formação total. Eles estão na consciência uns após os outros, mas caem no interior de um e o mesmo acto total. Nós não temos os sons de uma vez e não ouvimos a melodia graças à circunstância de, por ocasião do último, os precedentes durarem ainda, mas os sons formam uma unidade sucessiva com um efeito comum, a forma da apreensão. Naturalmente, esta última completa-se somente com o último som. Em conformidade com isto, há percepção de unidades temporalmente sucessivas do mesmo modo que de coexistentes e, logo, também uma apreensão directa da identidade, igualdade, semelhança e da diversidade. (HUSSERL, 1994, p. 54-55).

Desse modo, segundo Bernet (Idem), Husserl queria, por um lado, se apegar à distinção entre a apreensão atual do tom presente e a apreensão atual do tom passado e, por outro lado, queria que ambas as apreensões fossem entendidas como momentos não-independentes do mesmo ato de percepção atual. Ainda segundo Bernet, o filósofo se dedicou por um bom período (1904/1905) às análises acerca desse tipo de apreensão do tempo presente, enquanto que a questão da *protensão* ficou em segundo plano nos primeiros escritos de Husserl.

Ainda nas *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, porém nos escritos posteriores a 1907, Husserl abandona o pensamento anterior e propõe um novo modelo com o intuito de dar conta da compreensão das camadas mais profundas constituintes do tempo. Essa mudança de paradigma gerou um novo olhar para o “dentro” e o “fora” eliminando as barreiras que separariam o sujeito de um suposto mundo empírico. Em outros termos, Husserl, por essas vias, chegou às mesmas conclusões que Santo Agostinho, entendendo que a verdade

⁹⁷ A primeira publicação do *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo)* – que inclui textos de um curso realizado durante o semestre de inverno em Göttingen, 1904-1905, intitulado: “Pontos importantes relativos à fenomenologia e à teoria do conhecimento” e uma parte derivada de suplementos ao curso e de estudos posteriores (até 1910) – se deu em 1928 sob os cuidados de Martin Heidegger. Este título também corresponde ao Volume X na série *Husserliana* (a edição crítica das obras de Edmund Husserl), publicado em 1966. Este volume inclui vários textos que não foram publicados durante a vida de Husserl.

habita o interior do homem, e ainda mais, o filósofo alemão também encontrou um absoluto do qual o tempo provém, mas que a ele não se subjuga.

Em *Problemas fundamentais da fenomenologia* (conjunto de conferências proferidas em 1910), o filósofo eliminou a dualidade entre sujeito e objeto porque não considerava que algum objeto pudesse existir separadamente do sujeito. É do contraste com a essência da fantasia intuitiva e com os atos de lembrança que o filósofo intuiu que a consciência retida (retenção) não é um ato de representação, mas uma consciência modificada de um (anterior/antigo) presente original. Dessa maneira, Husserl criticou as teorias que anunciam que na consciência existe apenas uma representação de algo real que está “lá fora”, levando o pensamento moderno a perceber a transcendência no interior do imanente.

Tal postulado mostra-se de suma importância para esta tese e revela uma das concepções aqui atreladas à Camilo Pessanha e Cecília Meireles, no sentido em que se pode conceber parte de sua obra enquanto manifestação da consciência, portanto, sob a perspectiva de Husserl, um tanto apartada de conceitos como o de mimese e representação. Não há, entende-se aqui, na poesia de ambos a tentativa de apreensão de um real que se desdobre para fora de um “eu” elaborado poeticamente. A *Clepsidra* é um mergulho, anunciado pelo poema “Inscrição”, nos terrenos obscuros da mente, um “sonho lúcido”, nas palavras de Cecília Meireles, enquanto que *Canções* nos revela a peregrinação pelas areias e mares da própria mente.

Diante da não separação entre a consciência e os objetos de percepção (agora gerados por ela) a imanência passa a ser parte da consciência, enquanto que a transcendência não pode ser apartada da percepção. Nas suas *Ideias para uma fenomenologia pura*, o filósofo coloca à parte o problema da imanência e da transcendência ao explicitar que a consciência, na sua intencionalidade, está diretamente atrelada ao objeto (seja este imaginado, recordado, fantasiado, etc.) em suas palavras, as coisas que são “o são enquanto coisas da experiência” (HUSSERL, 2006, p. 101). Decorre daí que nada é “atingível” ou possível de ser conhecido para fora da própria consciência. Esse ponto de vista pode ser muito profícuo se usado para observar a poesia. Um indício de tal possibilidade pode ser visto nas seguintes estrofes do seguinte poema de Cecília Meireles, sem título:

Assim moro em meu sonho:
como um peixe no mar.
O que sou é o que vejo.
Vejo e sou meu olhar.

Água é o meu próprio corpo,
simplesmente mais denso.
**E meu corpo é minha alma,
e o que sinto é o que penso.**

Assim vou no meu sonho.
Se outra fui, se perdeu.
**É o mundo que me envolve?
Ou sou contorno seu?**

(MEIRELES, 2001, p. 1088, grifos meus).

Nos trechos acima, o poeta manifesta a inexatidão em que se encerra a sua relação com o mundo. As fronteiras entre dentro e fora se dissolvem de modo a obscurecer as fáceis dicotomias que traçam fortemente as linhas que separam o “eu” e seu entorno. Embora embalados pelo ritmo suave das redondilhas, os versos salientam uma complexa perspectiva acerca da percepção do mundo na qual o sujeito parece ciente de que tudo o que o envolve é percebido a partir de sua subjetividade, portanto: “Vejo e sou meu olhar”. Todavia, o verso: “Se outra fui, se perdeu” exhibe a existência de um processo que provavelmente a levou a esse estado de sentimento de união com o mundo: “É o mundo que me envolve? Ou sou contorno seu?” Aqui, o imanente e o transcendente estão no mesmo âmbito, revelando os movimentos da própria consciência.

Essa perspectiva presente nos escritos de Husserl – que vai ganhando maior forma a partir de *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, passando pelos *Manuscritos de Bernau* (1917-1918) até se consolidar nos chamados *Manuscritos C* (1929-1934) – se aproxima da perspectiva da natureza da mente advinda do pensamento indiano, que se manifesta também em escritos e práticas budistas.

4.4 OS CAMINHOS DA MENTE: DO PENSAMENTO INDIANO À FENOMENOLOGIA

*Transeuntes eternos por nós mesmos, não há paisagem
senão o que somos. Nada possuímos, porque nem a nós
possuímos. Nada temos porque nada somos. Que mãos
estenderei para que universo? O universo não é meu: sou eu.*

Bernardo Soares

“Tatuagens complicadas do meu peito / – Troféus, emblemas, dois leões alados ” (PESSANHA, 1997, p. 65).⁹⁸ “Que brisa tão pura/ súbito circula/ no meu coração!” (MEIRELES, 2001, p. 1072). Os dois excertos destacados são um detalhe da vasta gama de versos em que tanto Pessanha, em *Clepsydra*, quanto a Cecília de *Canções* demonstram a capacidade de observar o que lhes acomete ou o que move seus sentimentos. Estar ciente de quais são as “tatuagens do seu peito” e de que uma “brisa circula em seu coração” e ao mesmo tempo refletir sobre isso, faz parte dos conceitos que constituem a fenomenologia e, também, a meditação. Nestes dois livros está presente uma visão lúcida dos objetos que atingem suas consciências. Olhar para o próprio peito/coração e ser capaz de se afastar da própria dor a fim de contemplá-la parece ser um dos nós comuns do lirismo de Camilo Pessanha e Cecília Meireles. “Trazer os sonhos do coração nas mãos” é um de seus caminhos por excelência, o que permite afirmar a nitidez fenomenológica que a sua poesia assume.

Veja-se pelos versos que tanto o peito, em Pessanha, quanto o coração, em Cecília são apresentados de tal maneira que parecem estar sendo observados de fora, como quem contemplasse algo externo, um objeto para fora de si mesmo (num ato de distanciamento). Em Pessanha, aparece alguém que olha para o seu próprio corpo e descrever os adornos que marcam seu peito e enfeitam a sua veste “meu brasão... Tem de oiro n'um quartel/ Vermelho, um lis; tem no outro uma donzela” (PESSANHA, 1997, p. 65). O poema tematiza as impressões da própria vida que se acumularam no corpo/mente ao decorrer dos anos quando, no terceiro terceto lê-se: “Divisa: um ai, – que insiste noite e dia/ Lembrando ruínas, sepulturas rasas.” (Idem). Todo o acúmulo de objetos e sentimentos, que se tornam conscientes na medida em que passam a ser vistos, está fadado à ruína, bem como ele mesmo está fadado à morte. Esses adornos, portanto, são a lembrança constante da ruína que um dia serão, acúmulos belos que figuram ao lado de “águias de negro” e cemitérios.

Este movimento que revela a ilusão causada pelo apego àquilo que parece moldar a identidade do sujeito como “brasões e broqueis” é o mesmo movimento que está no poema de

⁹⁸ Voltarei a esse poema com um olhar mais minucioso no item 4.4 do capítulo quatro.

Cecília Meireles, todavia ela utiliza o ar/vento como metáfora para a impermanência: “Respiro teu nome. Que nome? Procuo.../ – Ah! teu nome é tudo./ E é tudo ilusão” e no último verso: “Respiro teu nome. / Mas teu nome passa./ Alto é o sonho. Rasa,/ minha breve mão.” (MEIRELES, 2001, p. 1073). Assim como em Pessanha, aos poucos se revela a consciência se tem da sua condição humana e, sobretudo, da inconstância de seus sentimentos. A mão aqui pode referir-se ao apego, ou seja, o poeta até gostaria de se apegar a algo, mas está absolutamente ciente de que, caso o faça, estará completamente iludido. Nesse caso, não há nome que possa ser dito, não há mãos que abarquem o sonho.

Esses pequenos detalhes remetem à fenomenologia o que, por consequência, significa evocar Husserl, todavia seria certamente um equívoco não fazer jus a dois pontos importantíssimos: 1. a historiografia do pensamento sobre a consciência dos aspectos da mente e 2. a biografia dos dois poetas aqui estudados. O Oriente está no horizonte desses dois pontos.

Seja devido à crise do cristianismo no seio de uma crise da civilização alemã, no caso de Husserl, seja pela experiência portuguesa das Grandes Navegações, no caso de Meireles ou pela necessidade de trabalho – também ligada à história de Portugal com o Oriente – no caso de Pessanha; tanto a fenomenologia de Husserl como a vida dos poetas supracitados se relacionam profundamente com o pensamento indiano. A história da investigação sobre os contornos da própria mente e, por conseguinte, sobre o modo como concebemos aquilo que parece estar fora de nós, tem seu início ainda muitos séculos antes das configurações fenomenológicas e também psicológicas moldadas pelo pensamento europeu do final do século XIX.

A compilação de um dos textos mais importantes da tradição do pensamento indiano da escola Samkhya, o *Yoga Sutra*, e base fundadora do yoga não tem data certa de origem, mas acredita-se que tenha se dado entre 200 a.C e 400 d.C., entretanto, o conhecimento contido no livro⁹⁹ é tão antigo quanto a própria Civilização do Vale do Rio Indo. Nos primeiros versos do capítulo I do livro de Patañjali¹⁰⁰, lemos:

⁹⁹ A compilação *Sutras do Yoga* é um livro que contém 194 aforismos breves e está dividido em 4 partes: a parte I (*Samadhi Pada*) aborda a definição de yoga, seus objetivos, as modificações da mente, as práticas e o desapego, os obstáculos e os métodos para a harmonização da mente; a parte II (*Sadhana Pada*) discute os seguintes assuntos: as tensões básicas da vida, como removê-las e destruí-las, o conhecedor e o conhecido, a consciência e a falta de consciência, o caminho do conhecimento intuitivo, os métodos para controlar pensamentos negativos, as posições de assentamento e o controle das forças sutis; na parte III (*Vibhooti Pada*) fala-se sobre concentração, meditação, supraconsciência, transformações da consciência, natureza externa da aparência; por fim, a parte IV aborda o significado das atribuições psíquicas desenvolvidas com as práticas de concentração, as causas da individualidade, a mente individual e a mente cósmica, as ações e os pensamentos “predestinados”, a unidade de todas as coisas, a teoria da percepção, a mente como um instrumento inconsciente e o caminho até o *kaivalya* (liberação, não-dualidade).

¹⁰⁰ Viveu entre 200 a.C. a 400 d.C. sendo um dos mais importantes sábios da tradição Samkhya. A ele é atribuída a escrita do *Yoga Sutra*.

2. Yoga é bloquear os padrões de expressão da consciência;
 3. assim, o observador fica estabilizado em sua própria natureza;
 4. de outro modo, há a identificação do observador com as modificações da consciência (*chitta*¹⁰¹)
- (PATAÑJALI, 2013, p. 31, 40-41).¹⁰²

Tendo a proposta fenomenológica de Husserl como ponto de chegada, encontrar-se-á sem dificuldade uma possível conexão entre estes postulados de Patañjali e os conceitos de *epoché* e *redução fenomenológica*.

De acordo com Ake Sander em seu artigo “Redução fenomenológica e meditação do yoga: semelhanças e diferenças” (2015),¹⁰³ a *epoché* e a *redução fenomenológica* são as ferramentas essenciais para conduzir a uma reflexão radical da consciência, algo necessário para nos livrar dos mais variados pressupostos condicionados pelos nossos hábitos. De acordo com a fenomenologia, quando estamos sob a influência dos hábitos mentais, estes determinam e direcionam nossa experiência, impedindo-nos de ver as coisas como elas “realmente” são: como “puro fenômeno” (SANDER, 2015, p. 30-31). O autor ainda explica que, assim como o primeiro aforismo de Patañjali sobre o objetivo do yoga, o método de Husserl procura depurar a mente de modo que as experiências de alguém não estejam mais afetadas pelos vários fatores que separam o *sujeito experienciador* (o observador) das coisas em si mesmas (Idem). O observador fica estabilizado na sua própria natureza.

Embora Sander pontue que tanto Husserl quanto a filosofia do yoga partilham a opinião de que a objetividade real e a verdade só podem ser tidas a partir do “‘ponto de vista de ninguém’, ou de Deus (se houver alguma diferença)” (p. 31), há uma grande divergência entre ambos os pensamentos. A diferença reside no fato de a fenomenologia ser estritamente uma teoria. Como mencionado anteriormente, Husserl jamais levou ao fim extremo a sua proposta de redução fenomenológica, isso promoveria no sujeito uma total liberação de todos os modos que o condicionam, fossem estes externos ou internos. Em contrapartida, tal liberação é justamente a finalidade do pensamento indiano tal como exposto nas *Upanishads* (700-500 a.C) e, posteriormente, nos sutras budistas; os supracitados aforismos de Patañjali revelam precisamente este objetivo da libertação da mente dos seus condicionamentos (p. 32).

¹⁰¹ *Chitta* é o termo sânscrito usado para referir-se, na tradição do yoga, à consciência individual, o que inclui os níveis consciente, subconsciente e inconsciente da mente.

¹⁰² Tradução minha a partir da versão inglesa feita por Swami Satyananda Saraswati do original em sânscrito (versão bilíngue sânscrito-inglês com transliteração): PATAÑJALI. *Four Chapters on Freedom: commentary on the Yoga Sutras of Sage Patañjali*. Trad. Swami Satyananda Saraswati. Bihar: Yoga Publications Trust, 2013.

¹⁰³ Muitos dos artigos aqui utilizados são extremamente recentes devido à atualidade da discussão sobre fenomenologia e pensamento indiano/budismo. Os estudos nessa área começaram a ter maior expressão acadêmica a partir de 2010.

O artigo de Ake Sander prossegue dando-nos algumas informações relevantes sobre as características e objetivos do pensamento indiano desenvolvido ainda muito antes da psicologia Ocidental. Segundo o autor, certos textos da tradição do yoga relatam que no processo de depuração da mente é relativamente fácil identificar, compreender e superar os determinantes tidos como “externos” ao sujeito (culturais, por exemplo). O maior desafio para a realização de uma vida completamente liberada está na compreensão da estrutura das propriedades inconscientes da própria mente e nela profundamente enraizadas, hábitos mentais tais como necessidades, motivações e impulsos (denominadas de *samskāras*) (p. 33). O conhecimento da consciência é um dos pressupostos preliminares na tentativa de ser mestre da própria mente, o que consiste, portanto, em um dos principais ensinamentos do pensamento indiano.

Essa tentativa de depurar a mente de seus condicionamentos é parte necessária no caminho daqueles que pretendem seguir os preceitos do yoga. É com o intuito de identificar, compreender e superar as restrições da mente que a meditação é colocada como uma prática importante, sendo ela, nos seus vários estágios, a ferramenta auxiliadora no difícil processo de autoconhecimento. O trabalho dos sábios e mestres do pensamento indiano consistiu em mapear e transcrever todas as suas descobertas acerca da natureza da mente e um conceito importante que advém desse conhecimento é a noção da *consciência espectadora* ou o *eu observador* (p. 36). Sander explica que o conceito de consciência observadora sugere a existência, “além” do conteúdo comum de nossa consciência, de uma consciência pura, liberada de todas as estruturas determinantes, como as históricas, temporais e biográficas (Idem).

Em “‘I Am of the Nature of Seeing’: Phenomenological Reflections on the Indian Notion of Witness-Consciousness” (primeiramente datado de 2010), o acadêmico Wolfgang Fasching, da Universidade de Viena, recorda que as maiores escolas filosóficas da Índia, independentemente das diferenças muitas vezes consideráveis entre as suas doutrinas metafísicas, concordam no pressuposto básico de que para tomar consciência da sua própria natureza verdadeira deve-se inibir a autoconsciência no sentido usual, ou seja, a noção que costumamos ter daquilo em que consiste o nosso eu – *Ahaṃkāra*¹⁰⁴ (FASCHING, 2011, p. 195). Em outras palavras, a noção que alguém tem de si mesmo geralmente está pautada em identificações que não constituem a verdadeira natureza do ser. Trabalho, família, práticas sexuais, relações sociais, questões históricas, memórias afetivas, etc. são, segundo o pensamento indiano, efêmeros, portanto não podem ser tomados como base para a compreensão de si mesmo.

¹⁰⁴ Onde *aham* literalmente significa “eu” e *kara* refere-se a “qualquer coisa criada” ou “criadora”.

Segue-se daí que para uma efetiva compreensão da própria mente, o sujeito deve perceber quais os elementos que ele geralmente tem como inerentes à sua identidade e, após identificá-los, deve afastar-se deles a fim de encontrar uma verdade que não esteja fadada à mudança e ao desaparecimento. A redução fenomenológica de Husserl não se afasta dessa mesma proposta.

É nesse sentido que Ake Sander, em “Redução fenomenológica e meditação do yoga”, apresenta os ingredientes essenciais do método fenomenológico: a *epoché* (a suspensão do nosso conhecimento comum sobre o mundo) e a *redução fenomenológica* (técnica filosófica pela qual as realidades normalmente experimentadas se tornam fenômenos puros). Em conjunto, esses dois momentos do método constituem a *redução fenomenológica transcendental* (SANDER, 2015, p. 37), atitude similar à *consciência espectadora*, na qual o sujeito torna conscientes os elementos transitórios que agem sobre ele.

Sander retoma que em *Ideen I* (1913) Husserl enfatizou a fenomenologia como uma atividade reflexiva. À luz deste entendimento, a *redução fenomenológica transcendental* pode ser concebida como a conversão da atitude natural, não reflexiva, em uma atitude reflexiva e contranatural¹⁰⁵ (Idem). Já o objetivo da *epoché* é problematizar ou desligar a nossa crença em um mundo que existe independentemente da nossa consciência, “bem como nos vários objetos, leis, regras, teorias, normas, sistemas de valores, etc., que normalmente nos impedem de experimentar, ver ou intuir ‘as coisas em si’ (*die Sachen selbst*)” (Idem). Disso depreende-se que a *epoché* é um passo necessário para a *redução fenomenológica*. Ao propor um processo de desautomatização da atitude natural, permitindo que possamos experimentar as coisas de forma “pura”, o método proposto por Husserl harmoniza-se com a proposta mais consistente do pensamento indiano.

Se retomarmos os versos de Pessanha e Meireles citados no início desta parte: “Tatuagens complicadas do meu peito / – Troféus, emblemas, dois leões alados” (PESSANHA, 1997, p. 65), e: “Que brisa tão pura/ súbito circula/ no meu coração!” (MEIRELES, 2001, p. 1072), poderemos visualizar tanto em um caso como noutro a consciência sobre determinados motivos que, em forma de tatuagem e brisa, atingem o seu “peito/coração”. Esses motivos podem ser entendidos como configurações poéticas para aquilo que anteriormente denominamos como “condicionamentos da mente”. Nos versos, os condicionamentos estão

¹⁰⁵ Recordando que, para Husserl, o pensamento natural refere-se ao pensamento empírico e à observação pretensiosamente “isenta” das ciências naturais e exatas. Husserl argumenta que não é possível uma observação sem subjetividade. Sendo assim, a redução fenomenológica é necessária para que o observador possa, de fato, conhecer algo, isentando-se das interferências causadas pelos seus condicionamentos, preconceitos e ideias sobre o mundo.

estritamente ligados à parte mais sensível do eu poético, pois tanto “peito” quanto “coração” podem dar forma imagética àquilo que entendemos por sentimento.

Portanto, quando se afirma neste trabalho que a poesia de Pessanha e Meireles é uma poesia meditativa, tem-se como horizonte não o sentido abstrato/místico de sujeito “iluminado” (tal como correntemente se costuma empregar), mas um sentido bastante prático no qual são observados os condicionamentos do mundo que agem sobre a sua mente, promovendo imagens e sensações (*consciência como testemunha*).

Em *Clepsydra*, a um clamor na tentativa de conhecer a origem das imagens que acometem a mente: “Imagens que passais pela retina / Dos meus olhos, porque não vos fixais?” (PESSANHA, p. 102) e em *Canções*, questiona-se a imagem que se forma “na cinza das pálpebras”: “Por que me apareces/ igual à verdade, / ilusória imagem?” (MEIRELES, 2001, p. 1085). Absolutamente cientes de que algo “perturba” uma possibilidade de estado original de seu ser, ambas as vozes poéticas percorrem um caminho de travessia que lhes permite constatar a presença incólume do tempo, ao mesmo tempo em que essa mesma consciência de si permite supor que haja uma fonte para a qual vai e de onde vem a torrente temporal.

Tornar consciente o que molda o “peito/coração” é um ato que pode ser visto como parte do processo de *epoché* ou, mais especificamente, como um procedimento meditativo. Pois o sentimento não seria recebido em seu caudal totalizante de modo a “afogar” o poeta em estados inebriantes de amor/ódio/tristeza etc., pelo contrário: o sentimento passa a ser observado no exato momento em que acontece, fato que provavelmente corroborou o uso do termo “abulia” para caracterizar o “estado de alma” de Camilo Pessanha.

No poema “Depois das bodas de oiro”, de Camilo Pessanha – em *Clepsydra* –, é possível contemplar a aguda percepção dos condicionamentos que agem sobre o sujeito poético, tão amalgamado à figura do próprio poeta. A noção de que um determinado acontecimento do passado é responsável por sua dor provoca a resolução de cessar as imagens do passado para exaurir o sentimento: “Nem ficar, e morrer: / Perder-te, imagem vaga... / Cessar, não mais te ver, / Como uma luz se apaga” (PESSANHA, 1997, p. 120). A escuridão, portanto, não é um anseio pela morte, mas por um livramento que só é possível se houver o (re)conhecimento das origens das imagens/impressões que modulam a mente.

Esta aparente inércia pode ser lida como parte necessária ao apaziguamento dos turbilhões de emoções e imagens que acometem a mente. Tal inclinação para a auto-observação pode ser exemplificada por um dos poemas mais conhecidos de Cecília Meireles, “Retrato”:

Eu não tinha este rosto de hoje,

assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?
(MEIRELES, 2001, p. 232).

Nos versos acima, a primeira impressão é a de que se molda uma ideia de si mesmo a partir da comparação entre um estado atual e um estado anterior. O retrato, presente no título, parece-nos uma manifestação física de uma memória passada em relação ao momento presente e ainda que aparentemente seja um elemento externo ao eu lírico, age como a lembrança desencadeadora de um processo íntimo de percepção do tempo.

A mudança do tempo é revelada a partir de dados que não estão relacionados diretamente aos delineamentos físicos do retrato e do eu lírico. As características que temos, exceto para rosto magro, são na sua maioria visíveis/perceptíveis apenas para o próprio sujeito (lábio amargo, coração triste) – único capaz de estabelecer a comparação entre a percepção atual de si e a memória anterior. Toda a passagem de tempo é dada a partir da consciência interna que se tem de si mesmo, de modo que os limites entre dentro e fora se desfazem, especialmente pela presença simbólica do espelho, que remete à reflexão/reflexo. É como se em algum fosse perdida a capacidade de refletir sobre si mesmo, o que gera uma impossibilidade de percepção/vivência da passagem do tempo, que também é perdida em um passado incerto.

Há ainda uma estranha contradição: o fato de a persona poética revelar-se mais estática que a imagem contida no retrato – que inicialmente suporíamos existir para fora do “eu” (fazendo a relação com o título) –: “eu não tinha estas mãos sem força/ tão paradas e frias e mortas”. Entretanto, se expandirmos a nossa compreensão com base na possibilidade

fenomenológica de não separação entre “dentro e fora”, pode-se suspeitar que talvez o poeta seja o seu próprio retrato, o que redimensiona o teor dos dois últimos versos.

Estes breves exemplos podem nos auxiliar a perceber como esse processo de “desautomatização” da mente pode se configurar poeticamente. É justamente na procura de um olhar liberto da prisão do passado e dos condicionamentos que na lírica de Pessanha percebem-se ruínas por todos os lados. Já Cecília Meireles também empreende um caminho que lhe permite perceber o tempo das mais variadas maneiras, especialmente no que diz respeito às relações entre eternidade e efemeridade. Este processo de conhecimento parece se dar por meio da busca do desfacelamento total de imagens ilusórias como “flores de espuma” e “jardins de areias”.

4.5 PENSAMENTO INDIANO, BUDISMO E FENOMENOLOGIA: A EXPERIÊNCIA DOS POETAS

Sobre a relação com Husserl, é bastante improvável que Pessanha o tenha lido. As similaridades entre ambos na maneira de conceber a suspensão dos (pré)conceitos e impressões da mente podem ser de devido à leitura de textos do cânone budista. É relevante ainda que Pessanha tenha sido professor de filosofia no Liceu de Macau e tenha construído vasto conhecimento na área. Já Cecília Meireles pode ter tido algum contato com a obra de Husserl, uma vez que lia bem em alemão, todavia até o momento não encontrei nenhum documento que comprove a leitura. É sabido que a autora tinha conhecimento da fenomenologia europeia, especialmente por meio de Henri Bergson, conforme o trecho seguinte de carta enviada a Mário de Andrade em 30 de setembro de 1935: “Pelo que V. conhece de si mesmo, eu lhe pediria que correspondesse carinhosamente ao meu pedido, para vermos si a revista sai, bergsonicamente, Matéria=Espírito” (MEIRELES, 1996, p. 289). Portanto, nos dois casos o interesse pela própria consciência se dá pela inclinação pessoal de cada um, o que certamente também os encaminha para a curiosidade pelos escritos indianos e chineses nas suas variadas formas e vastos conteúdos, com atenção especial à poesia e filosofia.

Um dado importante no que concerne ao contato que estes poetas tiveram com o pensamento indiano, especialmente Camilo Pessanha, é o de que a cultura textual do Leste Asiático foi extremamente moldada pelo Budismo Mahayana, que se desenvolveu no norte da

Índia no início da era cristã e gradualmente se espalhou para a China como parte dos contatos entre o Império *Kushan* da Ásia Central e a China durante a Dinastia *Han* (25-220 a.C).¹⁰⁶

A expansão do budismo rumo à China e ao Japão desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento e disseminação de livros no Leste Asiático, constituindo um dos grandes eventos na História daqueles locais.¹⁰⁷ Os sutras budistas foram fundamentais na disseminação da prática de cópia e, posteriormente, impressão de textos.

O Budismo Mahayana colocou uma ênfase particular na produção e circulação de obras escritas, convidando seus seguidores a copiar os textos sagrados para difundir seus ensinamentos. O *Sutra da Lótus da Lei Sublime*, por exemplo, convida os leitores/ouvintes a aceitarem-no, recitá-lo e copiá-lo. Na China, isto foi amplamente aplicado mais do que em qualquer outro lugar, pelo que geralmente eram os textos em chinês que circulavam pelas fronteiras.

Com o passar dos séculos, foram as concepções Mahayana que mais se expandiram através da China por meio dos textos escritos, o que provavelmente chegou até Camilo Pessanha, que inclusive traduziu uma legenda budista.¹⁰⁸ No livro *An introduction to Buddhism: teachings, history and practices* (1990), Peter Harvey afirma que a história do budismo abrange quase 2.500 anos desde a sua origem na Índia com Siddhattha Gautama, espalhando-se pela maioria das partes da Ásia até chegar ao Ocidente (HARVEY, 2013, p. I).

É a sua origem no interior da cultura indiana brâmane que explica as grandes similaridades entre o Advaita Vedanta e o Budismo Mahayana, por exemplo. Talvez tenha sido também por isso que Schopenhauer não tenha feito distinção entre budismo e hinduísmo e que Karl Schuhmann tenha dado ao seu artigo o título “Husserl e o pensamento indiano”, mesmo enfatizando que Husserl leu apenas as versões do cânone Pali budista (de origem tibetana). Portanto, são vários detalhes que parecem ter sido deixados de lado por muitos dos pensadores ocidentais, que tendem a abordar as variações da tradição oriental como uma e a mesma coisa.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Cf. MAIR, Victor H. “Buddhism and the Rise of the Written Vernacular in East Asia: The Making of National Languages”. In. *The Journal of Asian Studies*. Vol. 53, No. 3 (Aug., 1994), p. 707-751.

¹⁰⁷ Cf. KORNICKI, P. *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. Boston – Köln: Brill, 1998. (Informações relativas à importância do budismo perpassam todo o conteúdo do livro, mas destacam-se aqui, por curiosidade, as páginas: 2, 23, 43, 80, 83, 208, 307, 432).

¹⁰⁸ Foi justamente o Budismo Mahayana que chegou até Macau.

¹⁰⁹ Enfatiza-se aqui que cada uma das vertentes do pensamento indiano (Samkhya, Vedanta, o Budismo nas suas variadas acepções, entre outras tantas) apresenta diferenças. Tentar-se-á, com o maior cuidado possível e considerando a pluralidade desses pensamentos, abordar as similaridades dos mesmos por meio do uso de textos consagrados a fim de construir uma base sólida que possa auxiliar na leitura dos poemas escolhidos para a terceira parte deste trabalho.

4.5.1 Camilo Pessanha e a tradição *Chan*: autoconhecimento e percepção

“Já sei ler muito china: ler, falar, e até escrever um pouco”, dizia Pessanha em carta de 1894 ao amigo Alberto Osório de Castro. Embora a *Clepsydra* tenha sido publicada apenas em 1920, desde sua chegada a Macau o poeta enviava poemas aos amigos portugueses por meio das correspondências que trocava. Foi assim que seus versos ficaram cada vez mais conhecidos em Portugal.¹¹⁰ Das vezes que voltou à terra mãe, Pessanha fomentou a curiosidade e admiração de outros poetas, tal fluxo alimentou o desejo dos amigos e apreciadores de que sua poesia fosse organizada em livro. Bem, esse movimento anterior à edição e publicação de seus poemas é importante porque, desde as suas primeiras leituras chinesas, Pessanha já alimentava a tradição literária portuguesa com a incorporação dos traços daquela cultura em sua poesia.

Em artigo do número de novembro de 1993 da revista *Vértice*, Gustavo Rubim inicia o texto com a constatação de que “quase nenhum relevo se tem dado ao modo como a China entra, textualmente, na obra de Camilo Pessanha” (p. 7). Rubim recupera então um relato de 1910 redigido pelo próprio poeta – publicado no jornal macaense *A Verdade* – acerca de uma sua conferência sobre estética chinesa. Desse relato, Rubim recupera pontos cruciais em que Pessanha deixa entrever a entrada que a China tem, por meio de sua arte, em sua obra. Primeiramente Rubim sintetiza que Pessanha se posiciona em relação à arte chinesa enquanto um europeu, relativizando que ainda que haja arte na china esta não se eleva à essência de si mesma, ou seja, ao plano da “arte pura” (p. 8). Portanto, sob o olhar do poeta, a arte para os chineses estava demasiadamente relacionada ao cotidiano, sendo apenas um meio de tornar a vida mais agradável. Entretanto, Rubim apreende que para Pessanha poética e estética são vistas de modos diferentes, nesse sentido, ainda que o poeta não veja que as artes plásticas chinesas alcancem o estatuto de arte – no sentido de pura arte ou arte filosófica – a escrita chinesa eleva-se, de modo que a língua chinesa “deu origem a uma caligrafia que é verdadeira arte, realizando a beleza plástica e interpretando e comunicando emoções – arte cuja existência nós, europeus,

¹¹⁰ Exemplo dessas ocorrências é o que disse Fernando Pessoa a João Gaspar Simões em carta de 11 de dezembro de 1931: “Eu conhecia, de cor, quase todos os poemas do Pessanha, por mos ter várias vezes dito o Carlos Amaro. Comuniquei-os ao Sá-Carneiro, que, como é de supor, ficou encantado com eles.” Em 18 de março de 1913 Pessoa escrevera a Garcia Pulido: “Mando quatro poesias do Camillo Pessanha. Por lealdade espontânea para com o ineditismo do autor, peço a v. que as mostre ao menor número possível de gente. Sei que v. assim fará, mas sempre queria lembrar.” Já em seu diário, no mesmo ano, anotara referente a 19 de março: “Na redacção do Teatro fui apresentado pelo Boavida Portugal ao M[anuel]António de Almeida; recitei versos do Pessanha, e falei bastante”. Isso exemplifica como a obra de Pessanha tinha muito valor mesmo antes de ter sido publicada e organizada em livro.

mal podemos compreender por ser incompatível com a nossa escritura fonética” (PESSANHA *apud* RUBIM, 1993, p. 10). Sobre esse excerto, Rubim explica:

a língua chinesa aparece aqui como uma dupla singularidade de valor universal: singular na medida em que conserva uma estrutura antiga única, mas onde o universal, na sua mais moderna e complexa expressão – “a ciência contemporânea” – , se inscreve “com precisão e clareza”; singular uma segunda vez pela mais-valia do “elemento prosódico”, intraduzível, é certo (no sentido em que não tem “correspondente em nenhuma outra” língua), mas não ao ponto de impedir a percepção comparativa do seu “alto valor oratório e poético”. (Idem, *ibidem*).

Não obstante, também a crítica literária por muito tempo não se preocupou em dar atenção aos detalhes sobre a importância de Macau na obra de Camilo Pessanha. Barbara Spaggiari afirmou o seguinte:

Como homem, Pessanha é um português e orgulhoso de ser português apesar do que diz na introdução de *Clepsidra*: “Eu vi a luz em um país perdido”. É um europeu, ligado de modo indissolúvel à civilização e à cultura do Ocidente e como poeta, Pessanha é um simbolista com as suas raízes na tradição romântica e pós-romântica do século XIX europeu, mas durante o Romantismo e o Decadentismo, o Oriente é só um pretexto para fugir à realidade do mundo em declínio; não é o fascínio dos ambientes desconhecidos e exóticos. (SPAGGIARI, 1982, p. 31).

A autora, assim como fez Esther de Lemos, notou que Pessanha não se utiliza das imagens do Oriente como fonte de inspiração pictórica, plena de exotismos, o que é facilmente notável por meio da leitura de seus poemas. Pessanha não se rende de todo ao orientalismo do final do século XIX, entretanto isso não significa dizer que Macau tenha sido insignificante para a sua arte poética, aliás, é justamente a experiência do exílio que apresenta um dos maiores atributos da sua poesia. Conforme Monica Simas, em *Margens do destino: Macau e a literatura em língua portuguesa*, ainda antes de sua partida para a China “a imagem primeira que Camilo Pessanha tem do Oriente [...] corresponde à de uma atmosfera de contornos exóticos” (SIMAS, 2007, p. 106) como pode ser lido nas terceira e última estrofe do poema “Desejos”:

[...]
Como, d’Ásia nos bosques tropicaes,
Aperta, em sprial auro-luzente
Os muscullos hercúleos da serpente
Aos troncos das palmeiras collossaes

[...]

Como os ébrios chineses delirantes
Aspiram, já dormindo, o fumo quieto
Que o seu longo cachimbo predilecto
No ambiente espalhava pouco antes
(PESSANHA, 1997,).

Segundo Simas: “com a concretização da viagem, Camilo Pessanha passa a ancorar em Macau uma rede simbólica que sustenta a sua perda de referências afetivas e a dor vivida do exílio” (ibidem). Retomando a discussão do capítulo anterior sobre a importância da pátria para a concepção artística de Pessanha e sobre como era importante para ele a ideia que só se é poeta caso, longe do seio da pátria, ainda persista o desejo pelo verso, podemos acrescentar a contribuição de Monica Simas quando formula que “a defesa de Pessanha da tradição que vincula Portugal, Camões e Macau compõe as fronteiras do seu universo literário, exibindo as raízes de sua criação textual” (p. 110).

Para Pessanha – em “Macau e a gruta de Camões” – Macau é, tanto pelas condições climáticas quanto pelo padrão de vida, um local pleno de lusitanismos; em suas palavras: “Macau o santuário nacional – pan-lusitano” (PESSANHA, 1992, p. 305). Simas percebe que a nostalgia propicia ao poeta a “criação de uma imagem singular da cidade, em que os atributos chineses são suprimidos para se ter a ilusão de uma cidade portuguesa” (SIMAS, p. 112). Ainda em “Macau e a gruta de Camões”, Pessanha colocou:

Em Macau é fácil à imaginação exaltada pela nostalgia, em alguma nesga de pinhal, **menos frequentada pela população chinesa, abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas, das misteriosas inscrições chinesas, destacando a cada canto em rectângulos de papel vermelho, das águas amarelas do rio e da rada, onde deslizam as lentas embarcações chinesas de forma extravagante, com as suas velas de esteiras fantasmáticas**, e criar-se, em certas épocas do ano e a certas horas do dia, a ilusão de terra portuguesa. Quem estas linhas escreve teve, por várias vezes (há quantos anos isso vai!), deambulando pelo *passeio da Solidão*, a ilusão, bem vivida apesar de pouco mais duradoira que um relâmpago, de caminhar ao longo de uma certa colina da Beira Alta, muito familiar à sua adolescência. (PESSANHA, 1992, p. 303. Grifos meus).

Veja-se que Pessanha afirma que ele mesmo criou para si umas quantas vezes a ilusão de estar em Portugal enquanto passava pelo “passeio da Solidão”. Entretanto, note-se também o esforço empreendido: para criar-se a ilusão era preciso sobrepor uma paisagem chinesa que se fazia presente de maneira muito forte, em cores vivas de vermelho e amarelo. Leiamos novamente:

abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas, das misteriosas inscrições chinesas, destacando a cada canto em rectângulos de papel vermelho, das águas amarelas do rio e da rada, onde deslizam as lentas embarcações chinesas de forma extravagante, com as suas velas de esteiras fantasmáticas. (Idem)

A repetição do adjetivo “chineses/as” reitera a força com que a paisagem macaense se impunha sobre Pessanha, então podemos supor que, não obstante a sua força de desejo pela pátria e o cuidado incessante em não perder o cordão umbilical que o ligava à terra mãe lusitana, Macau, a China e seus modelos de vida imperavam soberanos na paisagem e por tudo diante de Pessanha. Não se pode negar, portanto, a força com a qual a cultura chinesa tomava a vida do poeta coimbrão. Se por muitas vezes ele caminhava pela Solidão a fim de conectar-se com a pátria, por outras tantas embrenhou-se nas ruas da China em busca de novidades para seu acervo particular, aprendendo a cada dia um pouco mais sobre a língua e a cultura locais. Em 1912, Pessanha pediria auxílio para não ser removido de Macau, onde tinha criado laços – com a arte – que o impediam de voltar (PESSANHA, 2012, p. 181). Em uma carta ao amigo Carlos Amaro, datada de novembro de 1912, justifica-se:

Claro está **que à minha vida precisava de dar um objectivo** - sob pena de morrer de tristeza. **E qual outro poderia ser aqui senão estudar a língua chinesa, os costumes chineses, a arte chinesa?** A solidão intelectual e moral nestes meios é absoluta. Para aqui só vem daí a ínfima escória... Tenho, pois, estudado **com furor**, até onde me permitem as minhas forças escassas. Aprendi a falar a língua chinesa (falo correntemente o dialecto cantonense), e, um pouco, a ler e escrever. Tenho meia dúzia de traduções, que são actualmente o único escrito meu que desejaria ver publicado. **É claro que tudo isto, que é nada mas me tem custado a vida**, me seria fora daqui absolutamente inútil: prende-me, pois, naturalmente a este remoto exílio. (PESSANHA, 2012, p. 186. Grifos meus).

Em vista das palavras de Pessanha nesta carta que dado o teor confidencial tende a ser, em termos de fidedignidade aos seus pensamentos, muito confiável, tem-se literalmente que ao tentar dar um objetivo a sua malfadada vida, Pessanha escolheu como caminho o estudo da arte e da língua chinesas. Este fato lhe “custa a vida” e o prende, voluntariamente, “ao remoto exílio”. É claro que Portugal é importante para Pessanha, como o poeta bem explicou, a sua relação com o país é a raiz de seu fazer poético. Quando afirmou isso em *Macau e a gruta de Camões* estava certamente a clamar para si o estatuto de poeta português, pertencente a uma tradição que tem em Camões o maior dos exemplos. Conforme Monica Simas bem colocou em seu livro sobre Macau e a literatura em língua portuguesa, essa terra chinesa também faz parte do solo onde o poeta calçou suas raízes. Podemos presumir, então, que a raiz nasceu em Portugal e floresceu na China. Há uma vasta tradição crítica que busca na tradição europeia todas as

fontes da poesia de Pessanha, entretanto, quando se fala da sua vinculação à China, ainda há muito por pesquisar. Infelizmente, até o momento, exceto por algumas raras exceções, a crítica mais ampla parece não ter dado a devida importância a como o desejo de Pessanha de estudar língua e cultura chinesas pode ter genuinamente transparecido em sua própria arte.

Pessanha deixou-nos algumas traduções de elegias da dinastia Ming, infelizmente há escritos que se perderam.¹¹¹ Em uma de suas conferências sobre literatura e arte chinesas, o poeta destaca o deleite espiritual que o estudo do chinês lhe propicia e assinala, conforme destacou Monica Simas (p. 115), que as traduções poderiam ser de utilidade para Portugal. Nesse sentido, Pessanha promove a divulgação da cultura chinesa:

Concluiu por um apelo dirigido a tantos portugueses moços que os acasos da fortuna ou o dever profissional condenam a passarem nesta remotíssima e exígua possessão portuguesa – verdadeira prisão com homenagem – alguns anos de mesquinha vida intelectual, para que dediquem ao estudo da língua chinesa e da civilização chinesa, nos seus múltiplos aspectos, as horas que dos seus serviços obrigatórios lhes restarem livres, - **pois que, além do alto serviço que com esse estudo prestarão à pátria portuguesa, auferirão do seu próprio esforço inefável deleite espiritual.** (PESSANHA, *O Progresso* (Macau), 21 de março de 1915, In. PIRES, Daniel. *Camilo Pessanha: prosador e tradutor*, 1992, p. 165. Grifos meus).

Diante do conteúdo abordado por Pessanha, é importante recuperar o comentário tecido por Monica Simas em seu livro, no qual a autora resume que a admiração de Pessanha pela língua e literatura chinesas:

decorre da identificação de alguns aspectos estruturais principais, que, resumidamente, correspondem à **natureza ideográfica dos caracteres**, seu valor estético e conseqüente **poder de evocação visual**, e a **expressiva musicalidade da frase escrita** decorrente da valorização dos tons. Pessanha assimilou essas qualidades estruturais na ampliação de sua “aptidão versificadora”, incorporando na estética simbolista novas formas de expressar as sensações e as ideias. Além de algumas referências explícitas ao ambiente oriental, como aparecem em “Viola chinesa” e “Ao longe os barcos de flores”,

¹¹¹No Arquivo Histórico de Macau há um caderno que pertenceu a Camilo Pessanha, descoberto em 1946 por Danilo Barreiros após D. Laura G. Branco lá o ter deixado devido à morte do poeta. O caderno não estava completo, tratavam-se de folhas que Barreiros copiou pessoalmente – textos manuscritos, os recortes de jornais e as emendas. Posteriormente, o caderno viria a desaparecer. E, segundo Danilo Barreiros no seu trabalho – “INÉDITOS – o “Caderno” de Camilo Pessanha”, publicado no número 10 da revista *Persona*, 1984, “só em Março de 1967, depois do assalto e depredação, pelos estudantes chineses de Macau, inflamados pela Revolução Cultural, de que foi objeto o edifício do Leal Senado e o da Biblioteca, se recuperou o desejado caderno que jazia esquecido na gaveta de um armário que, arremessado de uma varanda, se desconjugou na rua...”. Foi então que Barreiros publicou as quatro fotocópias na supracitada revista. Outra reprodução, feita em 1986 pela Direção dos Serviços de Educação e Cultura - Biblioteca Nacional de Macau, permite ler em melhor qualidade o “Caderno Poético” de Camilo Pessanha. Tudo indica que o Caderno de Macau se tratava de um esboço de livro, imaginado e composto no início de sua vivência no Oriente. Os textos são datados entre 1895 e 1898, tendo Macau como localização. Isto comprova que Pessanha viveu um período de forte criatividade logo que chegou a Macau em 1894, compondo em poucos anos 13 poemas, que revisou e corrigiu cuidadosamente.

o poeta criou uma poesia singular, fora dos ecos do exotismo que os sentidos orientais afloram. (SIMAS, 2007, p. 115. Grifos meus).

Convém, portanto, buscar na poesia chinesa e na forma essencialmente original do ideograma algumas correspondências com a poesia de Pessanha, seja na estética ou na ética dos de seus versos.

No prefácio ao “*The book of songs*” (詩經)¹¹², na tradução de Fusheng Wu em *The Poetics of Decadence: Chinese Poetry of the Southern Dynasties and Late Tang Periods* (1998), lemos que “poesia é onde a vontade de alguém caminha. Na mente [ou coração] há vontade que, saindo em forma linguagem, é poesia. As emoções são agitadas lá dentro e assumem a forma de palavras” (WU, 1998, p. 10).¹¹³ Para Fusheng Wu, o prefácio indica que a concepção de poesia daquele período estava atrelada à ideia de transparência e pureza, no sentido em que quanto mais clara a linguagem, melhor a atitude poética.

Acreditava-se ainda que a poesia desempenhava um papel importante na manutenção da relação entre a humanidade e a sua natureza espiritual (p. 11). Esse olhar vigoraria por séculos e, dada a ênfase confucionista no fato de o discurso sofisticado ser menos legítimo e sincero, o fazer poético era, até então, valorizado conforme sua fidelidade a um sentimento original, por isso prezava-se por uma poesia pouco revisada e rebuscada, logo mais simples.

No século cinco, com Liu Xie,¹¹⁴ tais conceitos modificam-se muito quando esse escritor passou a utilizar termos como “polimento”, “esculpir” e “cinzelar” para se referir ao fazer poético (Idem, p. 23).¹¹⁵ Foi no período das dinastias do sul da China que a poesia recebeu maior atenção e a literatura passou a ser repensada, especialmente sob a influência de nomes

¹¹² O *Shijing* é a mais antiga coletânea de poemas chineses: inclui poemas dos séculos 11 a 7 a.C. Reproduz cerca de 305 obras poéticas e é um dos Cinco Clássicos que, segundo a tradição, foi compilado por Confúcio. O livro tornou-se conhecido como um clássico, no sentido canônico, sendo adotado oficialmente pela dinastia *Han* como um dos princípios orientadores da sociedade chinesa. O termo *shi*, que dá nome ao livro, passou a ser usado, na China, para se referir à poesia. Não temos um equivalente exato para a palavra *shi*, que por isso é geralmente traduzida como “poema”, “canto” ou “ode”, em português.

¹¹³ Embora a maior parte deste trabalho utilize o budismo como referencial para ler a poesia de Pessanha, é importante salientar que a tradição poética da China foi selecionada e moldada, por muitos séculos, pelo confucionismo.

¹¹⁴ Viveu no século quinto, foi o autor do maior trabalho de estética literária da China, *Wén Xīn Diào Lóng* ou *Coração da Literatura e a Escultura dos Dragões*.

¹¹⁵ É interessante revisar a crítica literária sobre a poesia de Camilo Pessanha a partir desse processo de mudança presente no pensamento literário chinês, uma vez que o próprio poeta português foi alvo de comentários que de certo modo reproduziram, do lado oeste do globo, um jeito similar de conceituar a poesia. Até determinado momento do século XX ainda era comum dizer-se que Pessanha sequer anotava seus versos, declamando-os ao léu conforme lhe vinham à mente (o que parecia valorizar ainda mais os seus poemas). Com o aprofundamento dos estudos sobre o autor e, sobretudo, com a descoberta do Caderno de Macau, evidenciou-se que o poeta não só anotava os versos, como os reescrevia muitas vezes, “esculpindo”, “cinzelando” e “polindo” sua poesia, como um artesão.

como Xiao Tong¹¹⁶ (501 a 531 d.C), príncipe da dinastia Liang, e seu irmão Xiao Gang. O primeiro era abertamente budista, tendo estudado avidamente os sutras.¹¹⁷ O trabalho de Xiao Tong sobre a literatura foi de imensa importância, *Wen Xuan* ou *Seleção de obras literárias*, é uma das mais antigas antologias de poesia conhecidas no mundo.

A perspectiva apresentada no livro é a de que a cultura é o que retira o homem de seu estado animal, portanto a escrita, especialmente a escrita com qualidade estética, é a parte mais essencial dessa cultura (p. 25). Segundo Fusheng Wu, essa tendência promoveu uma preocupação maior dos poetas do sul da China com a métrica e a forma dos poemas, o que culminou na excelência técnica da poesia de um dos maiores nomes da literatura chinesa, Du Fu (Tu Fu),¹¹⁸ da dinastia Tang. Embora Xiao Tong tenha proposto uma série de mudanças nos paradigmas da literatura, a ideia de que a poesia era expressão de um “eu interior” continuou muito presente na conceptualização chinesa.

Aos poucos, os poetas chineses garantem para si maior liberdade de expressão. Fusheng Wu, em seu livro, apresenta como temas *decadentes* (morbidez, ansiedade, melancolia) passam a integrar a poesia chinesa do final da dinastia Tang, rompendo com a tradição de que apenas temáticas que se referissem à atemporalidade deveriam prevalecer. Se pensarmos no modo como Pessanha modula a sua poesia, trazendo para o interior dela o sublime e o grotesco – lado a lado – podemos nos questionar o quanto talvez ele tenha aprendido com o estudo da língua chinesa, efetuando em sua poesia um diálogo com uma tradição decadente muito anterior à proposta Simbolista. Antes que Du Fu fortalecesse o uso da métrica e que Xiao Tang consolidasse a visão de poesia não apenas como um ato natural, mas também como uma construção (Idem, p. 24), vigorava na China uma poesia cuja forma não era o mais importante para os poetas. Pessanha provavelmente travou contato com os dois casos, tanto com a poesia mais rígida no quesito forma, quanto com a mais rígida no quesito conteúdo.

Na concepção de Fusheng Wu, há ao menos três grandes poetas do final do período Tang que podem ser denominados como *decadentes*. Estes poetas inovaram no estilo e temas de seus versos. O primeiro deles, Li He (791 a 817, dinastia Tang)¹¹⁹ – ao qual é dedicado todo o terceiro capítulo do livro – traz três importantes novidades de estilo: um fascínio por temas e

¹¹⁶ Foi um príncipe herdeiro da dinastia chinesa Liang, filho mais velho do Imperador Wu de Liang, a quem ele precedeu. O legado duradouro de Xiao Tong é o compêndio literário *Wen Xuan* (*Antologia Literária*).

¹¹⁷ Talvez justamente devido às divergências entre o confucionismo e o budismo – havia uma forte presença do budismo na corte da dinastia Liang – é que se deu a necessidade de reavaliar e reconstruir as teorias sobre literatura.

¹¹⁸ Poeta chinês da dinastia Tang, ao lado de Li Bai (Li Po) é reconhecido como o maior dos poetas chineses.

¹¹⁹ Poeta do chamado período Tang Médio, (final do oitavo e início do nono século), houve um renascimento do interesse por seus poemas no século XX. Sua poesia é única, cheia de imagens fantásticas e incomuns, faz uso frequente de palavras não auspiciosas como “envelhecimento” e “morte”. Escreveu evocativamente sobre os mundos dos deuses e dos Budas.

imagens mórbidos, um amor pela opacidade e alusão e um modo de expressão dinâmico, embora frequentemente excêntrico. Li He apresenta ainda uma fascinação pelo tema do declínio, alguns desses sinais de sua poesia são facilmente visíveis na obra de Pessanha. Veja-se como exemplo a morbidez do segundo verso do poema “Vénus”:

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,
Que a onda, crassa, n'um balanço alaga,
E refluí (um olfato que se embriaga)
Como em um sorvo, murmura de gozo.
(PESSANHA, 1997, p. 156).

O outro poeta citado por Fusheng Wu é Li Shangyin (813 a 858),¹²⁰ o qual contribuiu para a estética decadente com a marca da ambiguidade. Vejamos um poema traduzido por Haroldo de Campos:

Vê-la difícil. Não vê-la, mais difícil,
Que pode o vento contra as flores cadentes?
Bicho-da-seda se obseda até a morte com o seu fio.
A lâmpada se extingue em lágrimas: coração e cinzas.
No espelho, seu temor: o toucado de nuvem.
À noite, seu tremor: os friúmes da lua.
Não é longe, daqui ao Monte P'eng,
Ave azul, olho azougue, fala-lhe de mim
(Li Shangyi, In. CAMPOS, 1976, p. 147).

Guiemos nosso olhar sobre a questão da efemeridade. As flores murcham antes que o vento as toque; o bicho da seda morre assim que termina de fiar o seu fio; a lâmpada, que no original é de cera, ou seja, uma vela (蜡烛) se apaga (escorre) em lágrimas – numa contraposição com o calor/ seco (始干) e úmido (nos três “traços” à esquerda, o ideograma para *lágrimas*: 泪 contém uma referência abreviada ao ideograma “água”: 水). O uso da ambiguidade/paradoxo para marcar a passagem do tempo também está em Pessanha, conforme

¹²⁰ Foi muito admirado e redescoberto no século XX por jovens escritores chineses devido à qualidade imagética de seus poemas.

os dois últimos versos do poema “Olvido” (provavelmente de 1918, mas publicado apenas em 1940):

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

Ias andar, sempre fugia o chão,
Até que desvairavas, do terror.
Corria-te um suor, de inquietação...
(PESSANHA, 1997, p. 159).

É, portanto, provável a possibilidade de conexão da poesia de Pessanha com vários **traços** da poesia chinesa. Em seu livro, Fusheng Wu apresenta-nos ainda ao poeta Wen Tingyun, este, por sua vez, incorporou em sua poesia um acurado senso histórico, a melancolia e uma certa ansiedade – não muito frequente (WU, 1998, p. 118). Comparativamente, o senso histórico de Pessanha transparece em poemas como San Gabriel I e San Gabriel II (datados de Macau, 7 de maio de 1898).

Sobre o tema da melancolia, há o excelente trabalho de Paulo Franchetti publicado em seu livro *Nostalgia Exílio e Melancolia: leituras de Camilo Pessanha* (2001). Nos capítulos “Paisagens do desejo e da melancolia” e “O triunfo da melancolia”, respectivamente, Franchetti ressalta como a melancolia da poesia de Pessanha está estreitamente ligada ao tema do exílio. Para esse fim, o crítico recupera uma série de trechos de cartas em que o poeta revela seu estado melancólico especialmente quando a bordo do navio. Em alguns de seus mais importantes poemas, Pessanha utiliza-se da imagem do barco como símbolo para a jornada de vida, conforme visto no Capítulo 1 desta tese.

O navio e a vida de bordo, não por acaso, são uma temática comum aos poemas budistas, assim como a efemeridade e as estações do ano, notadamente o outono.¹²¹ Justamente por isso a coletânea de poemas Zen budistas feita por Jerome P. Seaton e Dennis Maloney recebeu o

¹²¹ O próprio Wen Tingyun, anteriormente citado, teve profundo conhecimento do budismo quando fez amizade com um monge budista, conforme explicado no capítulo “Journey along the river and friendship with buddhist monks” da biografia do poeta feita por Huaichuan Mou, intitulada *Rediscovering Wen Tingyun: a historical key to a poetic labyrinth* (State University of New York Press, 2004).

nome de *A Drifting boat: an Anthology of Chinese Zen Poetry*. No poema abaixo, de Shih Te (ou Shide),¹²² século IX, lemos:

I laugh at myself, old man, with no strength left
inclined to piney peaks, in love with lonely paths
oh well, I've wandered down the years to now
free in the flow; and floated home the same
a drifting boat .

Up and down Hua-tzu Hill they soar —
What sadness my heart bears!

(Shih Te, 1994, p. 37).

A inclinação ao isolamento também aparece no poema budista de Ching An¹²³ (que viveu entre 1851 e 1912):

Frost white across the river
waters reaching toward the sky.

All I'd hoped for's lost
in Autumn's darkening.

I cannot sleep, a man
adrift, a thousand miles
alone, among the reed flowers:
but the moonlight fills the boat.

(Ching An, Idem, p. 182).

É muito intrigante o fato como Camilo Pessanha trouxe certos atributos da poesia chinesa para a sua arte lusitana. A presença do outono e de paisagens naturais, a união entre grotesco e efemeridade do tempo são peculiaridades por ele demonstradas ainda antes da composição de um poema como *In a Station of the Metro*,¹²⁴ de Ezra Pound, ícone da poesia moderna e do uso de temas provenientes da poesia oriental. Como já abordado anteriormente em um trecho sobre

¹²² Foi um poeta budista chinês da dinastia Tang. Esteve no templo de Guoqing, no monte Tiantai. Seus poemas são curtos e tipicamente sobre temas budistas.

¹²³ Famoso mestre e poeta Chan do final da dinastia Qing. Dividido entre os aspectos do Chan e a poesia, escrevia e parava por determinados períodos, até encontrar uma harmonia entre eles na sua velhice.

¹²⁴ In a Station of the Metro:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.
(In. *Personae*, 1926. Primeira publicação em *Poetry Magazine*, 1913)

como a poesia de Cecília se aproxima do Imagismo, aqui é evidente a relação de Pessanha com esta mesma vertente literária. Em março de 1913 na edição da revista *Poetry* e nos prefácios das antologias Imagistas de 1915 e 1916 é possível ler alguns dos “preceitos” Imagistas: usar a linguagem da fala comum; usar novos ritmos; ter total liberdade na escolha do conteúdo; apresentar uma imagem; escrever poesia precisa e clara; visar a concentração, que implica na escolha precisa das palavras. Além disso, o diálogo com a música no melhor estilo Verlaine também se sobressai. Por uma série de motivos (relação com o Simbolismo, leituras da poesia oriental, experiência de exílio, vivência da guerra) Pessanha traz em seus poemas alguns desses elementos e o faz de modo muito pioneiro. Pound definiu o Imagismo como “um tipo de poesia onde a pintura ou a escultura parecem ter acabado de começar a falar” (POUND, 1931, p. 42) poeta ainda frequentemente se refere ao ideograma chinês, que é ao mesmo tempo sinal e carta podendo ainda transmitir sugestões espirituais. O ideograma, em sua opinião, havia preservado seu elemento pictográfico para que o leitor realmente pudesse ver a imagem. Pound concluiu a partir daí que a unidade da poesia é um ideograma, o registro de um vislumbre significativo (HOUGH, 1960, p. 15-16).

A contribuição de Camilo Pessanha na compreensão e incorporação da escrita poética chinesa para a estética da poesia ocidental ainda não foi devidamente valorizada, especialmente porque nesse âmbito a tendência é uma maior observação dos aspectos ressaltados e absorvidos pela poesia de língua inglesa. Tem-se como marco maior dessa relação poética entre a poesia de língua inglesa e as práticas orientais a leitura que Ezra Pound fez do texto *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, de Ernest Fenollosa, editado pelo poeta em 1918. Já o estudo sistemático que Camilo Pessanha fizera da poesia chinesa tivera início logo após a sua chegada a Macau, em 1894. Seus poemas publicados na *Clepsydra* em 1920 e seus estudos em sinologia vinham ganhando forma sob o sol da China muitos anos antes, conforme o poeta relatou na supracitada carta de 1912. Assim, Pessanha ao lado de Pound pode ser considerado um precursor da incorporação da estética do ideograma na literatura do Ocidente.

No que concerne ao fazer poético a partir da ótica budista, temos que esta tradição da poesia chinesa é rica em expressão. Entretanto, no princípio, muitos sábios budistas consideravam a poesia como um tipo de apego e por isso se manifestavam contra, mesmo que as formas versificadas fossem abundantes em muitas de suas escrituras sagradas. É creditada o poeta Bai Juyi (772-846) a cunhagem da expressão “palavras perturbadas e linguagem embelezada”. Na sua escrita, há uma tensão entre a expressão poética secular e a budista, pois a seu ver a primeira seria fútil em comparação com a prática budista. Jiao Ran (730-799) é

considerado um dos primeiros a resolver tal paradoxo quando propõe o uso da poesia como um instrumento intelectual da prática budista.

Assim, o Budismo Chan (Zen em japonês)¹²⁵ proporcionou um terreno fértil para a poesia. Essa tradição apropriou-se da forma poética chinesa antiga e lhe deu uma profundidade complexa na qual a sugestão, a ambiguidade e o paradoxo ganharam espaço sob vestes aparentemente simples. Decorre disso que os budistas passaram a afirmar que, embora a iluminação não possa ser explicada, a poesia, como linguagem especial, pode apontar um caminho. A frase “as sutilezas da mente não podem ser transmitidas em palavras, mas podem ser vistas em palavras”, dita pelo monge Juefan Huihong, 1071-1128, (In. *Clouds Thick, Whereabouts Unknown: Poems by Zen Monks of China*, 2010, p. 5), resume um dos princípios da poesia budista. Nesse estilo poético, imagens aparentemente simples tais como a lua, nuvens, barcos e reflexões na água, adquiriram conotações complexas baseadas em ideias Chan.¹²⁶

A frase dita por Juafan Huihong mostra a importância da percepção e do conhecimento da própria mente para os budistas Chan, detalhe este que nos leva novamente às relações entre o pensamento indiano, aqui em seus contornos budistas, e a fenomenologia de Husserl. Ainda que no Ocidente a importância do estudo do modo de funcionamento da mente tenha ficado reduzido à filosofia e à psicologia, o modo como a poesia chinesa se configurou ao longo dos séculos (sendo utilizada como parte da prática meditativa) pode auxiliar a ver a poesia de Camilo Pessanha com outros olhos, a partir de uma nova configuração em que a já típica conceitualização da poesia enquanto forma da mimese aristotélica dê espaço a uma nova avaliação desta arte a partir da questão da percepção. Outra conexão que percebo entre a poesia de Pessanha e a poesia chinesa em geral é a noção do poder da escrita como “inscrição”, como algo a ser gravado, decalcado numa superfície e, por conseguinte, no mundo.

François Cheng, em seu texto “A escrita poética chinesa” (versão portuguesa de seu livro *L’écriture poétique chinoise*, 1982, publicado na *Revista de Cultura*, 1995, do Instituto Cultural de Macau) apresenta que os signos, independentes do som e invariáveis, formam uma unidade em si e carregam a possibilidade de perdurar (p. 5). Assim, a escrita chinesa luta, desde sua origem, pela autonomia plena de não estar relacionada à fala. Pura escrita, ela se revela contraditória entre a sua imponente presença física e os sons representados – busca sua

¹²⁵ As origens do Chan remontam à história do monge Bodhidharma, que o teria trazido da Índia para a China em cerca de 500 a.C, mais de mil anos após a morte do Buda Sakyamuni. Todavia, na Índia há poucos registros do período intermediário, então sabe-se relativamente pouco sobre as origens históricas do budismo Chan. Todavia não faltam lendas que descrevem a sua gênese. Destaca-se o relato da transmissão do Dharma (“verdade” budista ou “lei”) para Mahakashyapa, um dos chefes dos discípulos Buda, que se tornaria primeiro iniciado no Chan. Essa transmissão se deu, justamente, pelo silêncio.

¹²⁶ No Japão, por exemplo, Bashô está entre os maiores nomes de poetas budistas da tradição Chan/Zen.

liberdade pictórica que a aproxima do gesto, equilibrando-se entre a exigência da linearidade e o desejo de evasão espacial (Idem). Segundo Cheng, tal escrita controversa foi o que permitiu aos chineses carregarem por mais de quatro séculos uma herança de mais de três mil anos: um canto ininterrupto ligado à dança sagrada e ao ritmo das estações que engendrou uma linguagem poética original.

O período mais notável em que a poesia chinesa ganha a forma que viria a lhe conferir o corpo de uma tradição poética é o da dinastia Tang (618-906). François Cheng salienta que toda a poesia desse intervalo de tempo é tanto um cântico escrito como uma escrita cantada. A força do canto unida à permanência do emblema também faz parte da poesia de Pessanha, que parece trazer para a sua poesia a imponente presença imagética dos ideogramas. Pode-se dizer que seus poemas são emblemáticos, condensação lírica de aspectos abstratos da vida. Os versos revelam-nos imagens. A fim de melhor compreender o poeta nesse sentido, retomemos um poema de Pessanha outrora já mencionado:

Tatuagens complicadas do meu peito:
—Troféus, emblemas, dois leões alados...
Mais, entre corações engrinaldados,
Um enorme, soberbo, amor-perfeito...

E o meu brasão... Tem de oiro n'um quartel
Vermelho, um lis; tem no outro uma donzela,
Em campo azul, de prata o corpo, aquela
Que é no meu braço como que um broquel.

Timbre: rompante, a megalomania...
Divisa: um ai,— que insiste noite e dia
Lembrando ruínas, sepulturas rasas...

Entre castelos serpes batalhantes,
E águias de negro, desfraldando as azas,
Que realça de oiro um colar de besantes!
(PESSANHA, 1997, p. 65).¹²⁷

¹²⁷ Segundo a organização da *Clepsydra* feita por Bárbara Spaggiari, a primeira aparição desse poema se deu em *Notícias de Bragança*, 1913, a 15 de maio.

O primeiro verso do soneto (decassílabo com rimas ABBA CDDC EEF GFG) evidencia, no ritmo e termos escolhidos, que tais elementos, ao invés de fixados na roupa, estão *tatuados* no peito. A tatuagem é inscrita na pele, que, nesse verso, remete ao íntimo da emoção humana, pois o peito figura o lugar do coração e da respiração, sinalizando a vida (respiração e pulsação). A repetição dos sons em /t/, /d/, /p/, e sons nasais apresentados pelas letras *m* e *n*, remetem ao som seco de algo pontiagudo que marca e a um murmuro, respectivamente. Os substantivos que vão sendo enumerados um após o outro do segundo ao sétimo verso parecem se referir à nobreza, todavia o verso que inicia o primeiro terceto instaura uma dicotomia: a princípio reiteraria a conexão com a exaltação de nobreza, pois um timbre forte anunciaria a “megalomania”, no entanto acaba por contrapor ideias na medida em que os versos seguintes adicionam um lamento: “um ai, – que insiste noite e dia” e a ruína: “Lembrando ruínas, sepulturas rasas”. Então, aquilo que primeiro evidenciava a vida, assinalado pelo “peito”, os “leões alados”, “corações”, “vermelho”, abre espaço para emblemas da morte, tais como: “sepulturas”, “águias de negro”, “serpes batalhantes”. Ao fim disso tudo, adiciona-se o emblemático “colar de besantes”. O besante é peça circular de ouro ou prata e sua maior característica é não ter marca alguma.

Desse modo, o poema parte do exagero das imagens para, ao fim, chegar à simplicidade de algo não marcado. Esse poema pode ser lido como um emblema dado que todas as suas imagens se unem para revelar o processo de autoconhecimento. Depois de tirar todas as marcas de beleza, tudo que é nobre e bom (o amor, o cuidado, a delicadeza) o eu lírico encontra a dor, o lamento, o sofrimento, donde a ruína, a destruição, as metáforas de morte, que vão sendo deslocadas do peito, abrindo cada vez mais espaço. Ao fim, encontra o ouro sob tudo isso: um colar brilhante e sem marcas. A purificação que surge depois da peregrinação por si mesmo está condensada na imagem do colar de besantes.

Assim, o poema age tal como um ideograma complexo, no sentido em que visa menos a copiar o aspecto exterior das coisas do que figurá-las pelos seus traços essenciais, “cujas combinações revelariam a sua essência e os elos secretos que os unem” (CHENG, 1995, p. 7). Por isso, esse poema é exemplo do que se dá em vários outros versos na obra de Pessanha e que está intimamente relacionado com a essência do ideograma:

Traços imbricados em outros traços, sentidos implicados em outros sentidos. Sob cada signo, o sentido codificado nunca chega a reprimir completamente outros sentidos mais profundos, sempre prontos a emergir: e o conjunto dos signos, formados segundo a exigência do equilíbrio e do ritmo, revelam todo um feixe de traços significativos: atitudes, movimentos, contradições

rebuscadas, harmonias dos contrários, e, finalmente, modos de ser. (Idem, ibidem)

Em Pessanha, uma palavra gera uma imagem mental que se conecta a outra por sobreposição e nos encaminha para a visão geral do poema. Ao final, surge uma significação que só pode existir a partir das inúmeras significações possíveis para cada imagem, sendo que nenhuma pode ser descartada. O poeta trabalha com múltiplos estratos e sentidos aproveitando todas as possibilidades de evocação. Para compreender como o soneto acima lido se conecta com a experiência da poesia chinesa, leiamos um poema de Wang Wei tal como explicado por François Cheng:

1	2	3	4	5
木	未	芙	蓉	花 ¹²⁸
ramo	extremidade	magnólia		flores

Os caracteres se unem para modelar o significado total do poema, é como se, ao primeiro ideograma, fossem sendo adicionados gradualmente novos elementos, gerando o efeito de que assistimos ao processo de floração de uma árvore. Analisemos: o primeiro caracter é uma árvore nua, o segundo, conforme a explicação de Cheng, nos mostra que algo cresceu na copa dessa mesma árvore. No terceiro caractere, o elemento adicionado significa erva ou folha e no quarto surge um botão. O quinto revela a flor na sua plenitude, já desabrochada. Além disso, para um leitor que conheça os ideogramas, não escapa a presença do ideograma que significa “pessoa” (人) no interior da árvore, assim também o “homem” (representado pelo ideograma 夫, que se esconde em meio à ideia de “extremidade” 未) também participa dessa metamorfose. François Cheng (p. 9) ainda adiciona que o quarto caractere 蓉 traz em si o elemento “rosto”, ou seja, do botão também desabrocha uma face, que por sua vez contém o elemento “boca” 口, fazendo menção ao ato da fala. Por fim, as “flores” 花 trazem implícita a transformação 化. Por tudo isso, nas palavras de Cheng “o poeta faz reviver diante de nossos olhos uma experiência mística, nas suas sucessivas etapas” (Idem, ibidem). Acrescento a isso ainda a presença invulgar e

¹²⁸ Acrescento uma tradução minha salientando que é impossível traduzir todos os aspectos existentes nos ideogramas, então optei apenas por trazer o significado mais superficial:

Na extremidade do ramo, flores de magnólia!

também mascarada do ideograma referente ao conceito de “grande” 大, o que reforça a ideia de crescimento e transcendência.

Esse processo de crescimento pode se dar às avessas, ou seja, pode ser recontado ou mostrado pela via do desapego que se dá por meio de um procedimento de autodescoberta. O poema de Pessanha, por mais estranho que possa parecer, relaciona-se intimamente com o de Wang Wei especialmente pelo fato que faz, atrás de todas as figuras elaboradas no soneto, existir o humano, a pessoa, tal e qual o poema da magnólia.

Por isso não é exagero observar que “Tatuagens complicadas do meu peito” talvez seja uma excelente tradução possível para a complexidade trazida pelos ideogramas em Wang Wei. A insistente e quase incessante sobreposição de imagens do soneto quase nos faz esquecer que ali em baixo há a pessoa dona do peito sobre o qual se amontoam as tatuagens. As diferenças diametralmente opostas dos dois poemas levam ao mesmo resultado: se Wang Wei adiciona ao ramo seco elementos para referir-se ao desabrochar da experiência mística no homem, Pessanha os retira para se referir ao mesmo: é tirando os excessos que se chega ao ouro sem marcas, emblema para a jornada rumo ao verdadeiro conhecimento. O soneto enche-nos de imagens para depois retirá-las por meio da sobreposição de mais imagens. A palavra cria e engendra mundos, mas na poesia de Pessanha o fantasma da ruína sempre os destrói, a fim de enfatizar a impermanência do mundo, um dos temas centrais do budismo em geral e que, no budismo Chan, convida à meditação. Conhecer a natureza impermanente da própria mente é um objetivo.

Ao meu ver, a sobreposição dos signos é o modo como Camilo Pessanha trouxe a estética do ideograma para a sua poesia. A leveza da picturalidade une-se à força da inscrição para que o poema rebente em nossas mentes, exacerbando a experiência da percepção poética. Tudo isso faz da *Clepsydra* um convite a uma viagem pela própria mente conforme veremos no capítulo seguinte.

4.5.2 Cecília Meireles e a contemplação

A relação de Meireles com a poesia do Oriente é tão vasta quanto as distâncias que cobrem do Mar Mediterrâneo ao Japão, pelo que faço aqui um recorte que a aproxima de Camilo Pessanha. Para tanto, abordarei sua poesia a partir das proximidades com a China e o budismo Chan/Zen.

É muito sensível e delicada a sua tradução dos poemas mais célebres de Li Po (Li Bai) e Du Fu (Tu Fu). Sobre o primeiro, Meireles escreveu que seus versos são “feitos de quase nada: são como miniaturas do excelente desenho e escolhidas cores com luares, rios, flores, palácios, vultos que assomam com um pouco de tristeza, de saudade, de amor e de alegria” (MEIRELES, 1996, p. 21). Os poemas que Meireles traduziu ficaram inéditos até a primeira publicação, em 1996, do livro que reúne esses dois grandes nomes da poesia chinesa do século oitavo. Segundo Alexei Bueno, em prefácio à referida edição, a publicação do livro contendo o excepcional trabalho da poeta brasileira a insere na tradição de escritores que contribuíram para as relações da língua portuguesa com o Oriente. Dentre muitos nomes, Bueno destaca o de Camilo Pessanha como pioneiro da tradução dos versos mandarins e cantoneses para o nosso idioma. O escritor explica a fascinante dificuldade que é a tarefa da tradução da poesia chinesa para os idiomas ocidentais, para isso destaca: o caráter ideogramático do chinês, seu monossilabismo, a sintaxe simples e por isso sujeita a ambiguidades, a métrica codificada rigorosamente, as referências históricas e eruditas de difícil compreensão até mesmo para o leitor chinês, o efeito dos tons – “sem paralelo com as línguas ocidentais” (p. 13). A fim de exemplificar as dificuldades de tradução, Alexei Bueno cita Pessanha em seu “Prefácio à tradução poética das elegias chinesas”:

Isolei a tradução de cada um dos versos, e dentro dela conservei, nos limites do possível, às ideias e símbolos, a ordem original. Isto é, da poesia chinesa busquei trasladar com exatidão o que era trasladável – o elemento substantivo ou imaginativo; porquanto o elemento sensorial ou musical, resultando de uma técnica métrica especialíssima (em que há sabiamente aproveitados recursos prosódicos de que as línguas europeias não dispõem), é absolutamente inconversível. (PESSANHA *apud* BUENO, Idem, *ibidem*)

Donde é possível compreender a árdua tarefa à qual Meireles se dedicou para dar cabo à tradução que revela, nas palavras de Alexei Bueno, “a tentativa de substituição dos processos expressivos intraduzíveis por uma excelência imagética e sonora que os tente de certa maneira suprir, única maneira de enfrentar as mencionadas dificuldades” (Idem, p. 14). A meu ver, a tradução de Meireles para os poemas chineses deu cor e forma a um interesse particular da poeta sobre esses autores e sobre a China. Declarou em entrevista à revista *O Cruzeiro* que “Gostaria de tornar a visitar o Oriente e chegar até a China.” Infelizmente Cecília não teve a oportunidade de conhecer pessoalmente a China, todavia nos presenteou com sua poesia, onde condensou a etérea bruma das manhãs mandarins.

No incomparável livro *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante*, 2002, Margarida Maia Gouveia fez um recorte especialíssimo da obra de Cecília e por isso recorrerei

a esse trabalho ao longo deste breve excerto sobre a nossa poeta e a poesia chinesa. Utilizo o texto de Gouveia como base, pois suas seleções de tópicos funcionaram como ponto de partida para que eu pudesse estabelecer relações que ela não chegou a estabelecer em seu livro por não ser esse o foco de seu trabalho, nesse sentido, usarei o “eterno instante” como elo entre Meireles e a poesia da tradição Chan.

Gouveia, no capítulo “Experiência mística, experiência sinestésica” pondera que Meireles: “não escreveu poesia mística, mas a sua poesia é inseparável de um processo voluntário de ascese. Elementos da cultura ocidental e do Oriente (do budismo e do hinduísmo que avidamente absorveu) misturam-se indiferentemente com autêntica amálgama.” (GOUVEIA, 2002, p. 110). Uma das possíveis relações de Meireles com o Oriente e sua poesia se dá pela via da inclinação mística, porém há ainda mais elementos que não vi serem trabalhados sob essa perspectiva e que creio sejam de contribuição interessante para os estudos sobre a autora. A contemplação do instante, tal como apreendida por Gouveia, é um dos motivos mais notáveis da poesia de Meireles: “Cecília elege o instante poético como meio de aprender a ver de forma nova o mundo. O instante é criação. A poesia parte da emoção do instante, é instante privilegiado e eterno, interioridade e êxtase.” (Idem, p. 142). O instante seria o momento do esquecimento, no sentido em que a concentração plena no momento livraria o sujeito de suas memórias – concepções sobre algo –, das imagens antigas que podem se sobrepor àquilo que é visto impedindo o ato de *realmente* ver.

Gouveia bem notou que, ao lado do instante, o paradoxo é outro aspecto da poesia de Meireles. Podemos aprofundar as contribuições de Gouveia acrescentando que o paradoxo que surge a partir da observação do instante está relacionado ao paradoxo da própria poesia Chan, no sentido de ser uma poesia do silêncio. A poesia do instante de Cecília Meireles é proveniente da contemplação *silenciosa* de algo que permite o conhecimento do infinito. A concentração profunda em um objeto leva à superação dos modos da mente e é mesmo uma possibilidade de prática meditativa, talvez por isso, muitos de seus poemas se assemelhem aos da tradução Chan.

O budismo Chan é uma “escola” do Budismo Mahayana que ensina que o sujeito deve olhar para dentro de si mesmo a fim de encontrar entendimento ao invés de depender dos textos sagrados. Seu objetivo é o conhecimento por meio da meditação. O Chan se originou a partir

da prática hindu *dhyana*¹²⁹ (termo que pode ser entendido como contemplação – *dhyana* é uma forma de meditação e um modo de reduzir as raízes do sofrimento, as formas que se apresentam à mente, *kleshas*, todavia isso só pode ser feito quando a própria mente é observada) que se espalhou para a China e chegou até o Japão sob a alcunha de *Zen*.¹³⁰ Surapeepan Chatraporn afirma em “The doubly eastern Snyder: Zen Buddhist philosophy and poetics in selected short poems by Gary Snyder”:

Zen Buddhism teaches that the potential to achieve enlightenment is inherent in everybody but lies dormant because of ignorance. It is best awakened not by the study of scriptures, rites and ceremonies, or the worship of images but by breaking through the boundaries of logical thought. This tradition of Buddhist spiritual practice, in other words, rejects ritualism in favor of

¹²⁹ Conforme citado no capítulo em que trabalhei as ideias de Husserl, o primeiro sutra do *Yoga sutra* de Patañjali, diz: “A definição de yoga é ser capaz de controlar a mente” – no sentido de ser mestre de sua própria mente – A mente é consciência (*chitta*). A homogeneidade da consciência muda como uma onda após a outra, essas ondas chamam-se *vrittis* (perturbações). As formações na superestrutura da mente são provenientes das experiências do dia a dia. Assim, aspectos tais como raiva, paixão, cobiça só podem ser compreendidos e erradicados se chegarmos à base deles, mas além disso há outros aspectos que podem ser dissolvidos, como a noção de tempo, sujeito, forma, espaço, dualidades, etc. A base para isso é a consciência, a mente, e não as formações da mente – as impressões/perturbações. O primeiro processo é *Dhrana*, concentração ininterrupta, então vem *Dhyana*: estado de perfeita equanimidade e consciência, ou seja, uma consciência extrema e ininterrupta. Por fim, no terceiro sutra do capítulo três do *Yoga sutra*, Patañjali descreve que esse estado de *Dhyana* se transforma em *Samadhi* quando a noção de sujeito se desfaz (PATAÑJALI, 2013, p. 154-227). É essa experiência de *Dhyana* que está nas origens do Zen Budismo.

¹³⁰ Estou traduzindo *dhyana* por meditação/contemplação, mas há algo que deve ser considerado sobre esse termo. A concepção de meditação no Ocidente, especificamente pelo que se difundiu a partir da Europa, está relacionada especialmente com uma tradição cristã sistematizada por Santo Inácio de Loyola nos *Exercícios espirituais* e disseminada por meio de uma dezena de tratados jesuítas (MARZ, 1971, p. 25). A meditação, tal como concebida por Loyola, consistia em concentrar-se em aspectos como o pecado e o inferno, o nascimento de Cristo, a semana da Paixão e a Ressurreição, por exemplo (Idem, p. 26). Então, a palavra meditação pode ter significados que variam um pouco dependendo de cada experiência pessoal, mas parece-me muito relacionada à concentração em algo fixo e sobre o que se tente compreender ou tirar alguma lição – esta certamente é também uma parte da meditação tal como concebida na tradição Chan. Entretanto, *dhyana*, segundo Alan Watts, não pode ser entendido apenas como “meditação”, tampouco “concentração” no seu sentido mais geral de fazer um grande esforço para focar em um único ponto. *Dhyana*, segundo o autor, pode ser compreendido como “concentração” no sentido de estar livre de distrações, um sentimento de total presença da mente, no sentido de estar completamente presente e consciente da existência, completamente inteiro no momento presente; quando se está completamente concentrado no presente, a noção de “eu” se dissolve (WATTS, 2006, p. 27). Parafrazeando Camões: “transforma-se o contemplador na coisa contemplada”, ou seja, as fronteiras entre o “eu” e os objetos da mente se desfazem. Na tradição do Yoga devocional, uma explicação para o termo *dhyana* segue nas seguintes linhas:

As a water takes the shape of its container, the mind when it contemplates an object is transformed into the shape of that object. The mind which thinks of the all-prevailing divinity which it worships, is ultimately through long continued devotion transformed into the likeness of that divinity.

When oil is poured from one vessel to another, one can observe the steady constant flow. When the flow of concentration is uninterrupted, the state that arises is *dhyana*. As the filament in an electric bulb glows and illumines when there is a regular uninterrupted current of electricity, the yogi’s mind will be illumined by *dhyana*. His body, breath, senses, mind, reason and ego are all integrated in the object of his contemplation. (IYENGAR, 1994, p. 51).

simplicity, and focuses on meditation and the constant awareness of the mind (...). (CHATRAPORN, 2009, p. 54).¹³¹

A sua existência é calcada no paradoxo, pois o Chan não é necessariamente reconhecido como uma doutrina e sua essência é a de ser uma transmissão fora dos ensinamentos convencionais. O paradoxo consiste no fato de que este budismo específico insistentemente afirma que não está estabelecido nem nas palavras nem na linguagem, ao mesmo tempo em que um dos caminhos mais viáveis de acesso ao Chan é por meio das narrativas de seus mestres, monges e poetas, que, paradoxalmente, narram o inenarrável. Tal paradoxo está expresso na história da própria origem da transmissão desse conhecimento no episódio conhecido como Sermão da Flor:

The World Honoured One long ago instructed the assembly on Vulture Peak by holding up a flower. At that time everyone in the assembly remained silent; only Mahakasyapa broke into a smile. The World Honoured One stated: “I possess the treasury of the true Dharma eye, the wondrous mind of nirvana, the subtle dharma-gate born of the formlessness of true form, not established on words and letters, a special transmission outside the teaching. I bequeath it to Mahakasyapa. (In. WELTER, 2000, p. 75).¹³²

A contemplação máxima exige, portanto, não apenas uma suspensão dos sentidos, mas também uma suspensão completa da atividade mental. Tendo superado a mente, superam-se por consequência as suas várias funções tais como memória, raciocínio e a palavra. A possibilidade de recontar tal experiência em termos dos conceitos que a mente generalizou ou de impressões sensoriais é, pela própria natureza da experiência meditativa, impedida. Portanto, a poesia tem papel fundamental na paradoxal tarefa de contar o incontável e de conceber o inconcebível: “poematizar é mais verdadeiro que investigar o ente”, como diria Heidegger ao citar Aristóteles em *Carta sobre o humanismo*. Portanto, a poesia do instante é o uso da razão para contradizer a própria razão; uso do intelecto para ir além dele mesmo.

¹³¹ O Zen Budismo ensina que o potencial para alcançar a iluminação é inerente a todos, mas está adormecido por causa da ignorância. É melhor despertar não pelo estudo das escrituras, ritos e cerimônias, ou pela adoração de imagens, mas pela quebra dos limites do pensamento lógico. Essa tradição da prática espiritual budista, em outras palavras, rejeita o ritualismo em favor da simplicidade e concentra-se na meditação e na constante consciência da mente. (Tradução minha).

¹³² O Honrado pelo Mundo há muito tempo instruiu a assembleia no Pico do Abutre segurando uma flor. Naquela época, todos na assembleia permaneceram em silêncio; apenas Mahakasyapa abriu um sorriso. O Honrado pelo Mundo afirmou: “Eu possuo o tesouro do verdadeiro olho do Dharma, a mente maravilhosa do nirvana, o sutil portão do dharma nascido da não-forma da forma verdadeira, não estabelecido em palavras e letras, uma transmissão especial fora do ensinamento. Eu o lego a Mahakasyapa”. In. WELTER, Albert. “Mahakasyapa's Smile: Silent Transmission and the Kung-an (Koan) Tradition”. In. *The Koan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*. Oxford, Oxford University Press, 2000. (Tradução minha).

Desse modo, a poesia do instante de Cecília Meireles exacerba o momento de suspensão da mente em que é possível perceber o infinito no ínfimo, momento em que se está entre “a eterna estrela e a vaga incerta”:

Canção Mínima

No mistério do sem-fim
equilibra-se um planeta.

E, no planeta, um jardim,
e, no jardim, um canteiro;
no canteiro uma violeta,
e, sobre ela, o dia inteiro,

entre o planeta e o sem-fim,
a asa de uma borboleta.

(Vaga música, 2001, p. 359).

Excursão

(...) Estou longe e fora das horas
sem saber em que consiste
nem o que vai nem o que volta...
sem estar alegre nem triste,

(Viagem, 2001, p. 231).

Serenata

(...) Repara na canção tardia
que por sobre o teu nome, apenas,
desenha a sua melodia

E nessas letras tão pequenas
o universo inteiro perdura.

E o tempo suspira na altura
por eternidades serenas.

(Idem, p. 235).

Da possibilidade da superação da mente decorre uma poética dos contrários, no sentido em que Meireles aponta, por meio de seus versos, para um mundo de possibilidades infinitas

em que os contornos se desfazem, por isso o paradoxo passa a ser um recurso eficaz na tentativa de falar sobre algo que vai contra a própria razão. Margarida Maia Gouveia explica:

A poesia de Cecília gravita em torno de binômios nucleares: efêmero/eterno, natural/sobrenatural, claridade/sombra, céu/terra, plenitude/vazio. (...) Os temas surgem aos pares, como totalidades fugidias, sugerindo uma unidade dinâmica que perpassa na compactação de vocábulos, sons e rimos. Não se trata, pois, de simples opostos. São opostos complementares que incorporam o espiritual no material, o eterno no contingente. (GOUVEIA, 2002, p. 143).

Assim, Gouveia faz uma seleção ímpar dos momentos paradoxais em Meireles, versos tais como os de “Beira Mar” de *Mar absoluto e Outros poemas* e “Se estive no mundo”, de *Canções*:

(...)
Não têm velas e têm velas;
e o mar tem e não tem sereias;
e eu navego e estou parada,
vejo mundos e estou cega,
(...)
(MEIRELES, 2001, p.488).

O mundo não via:
minha permanência
foi, por toda parte, fantasmagoria
Dava, mas não tinha.
E, nessa abundância,
nada me ficava :
nem sei se fui minha.
(...)
(Idem, p. 1087).

O paradoxo foi muito usado pelo budismo Chan em seus textos a fim de falar sobre o inominável da experiência da superação da mente. Desse modo, o oximoro chama, por meio do

estranhamento,¹³³ a atenção da pessoa para a vida na tentativa de fazê-la ver o mundo. Essa prática foi muito bem desenvolvida no budismo por meio dos *Koans*, que consistem em afirmações paradoxais ou de aspectos que são inacessíveis à razão. Já o *Haiku*, prática poética do budismo Zen, consolidada no Japão, destaca a força do instante e a nitidez da consciência plena.

Em “A arte como procedimento”, Chiklóvsky afirma que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas de modo que nossos hábitos tendem a se concentrar em um meio inconsciente e a serem realizados automaticamente (CHIKLÓVSKY, 1976, p. 43). Um dos exemplos citados por Chiklóvsky provém de uma nota do diário de Leon Tolstói em que o escritor não consegue lembrar se havia ou não se secado após um banho, devido à automaticidade e habitualidade desta ação. Disso decorre a seguinte afirmação: “Assim a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo da guerra” (Idem, ibidem, p. 44). Desse modo, Chiklóvsky conclui que se uma vida se desenrola inconscientemente é como se esta não tivesse sido, portanto sublinha que a arte existe para devolver a sensação de vida e seu procedimento é o “de singularização dos objetos” que consiste em “obscurer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”, pois, com o hábito, os objetos passam a ser “percebidos como reconhecimento”, o que quer dizer que estão diante de nós, mas não somos capazes de vê-los (Idem, ibidem, p. 45).

O historiador italiano Carlo Guinzburg demonstra em seu artigo “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário” como o estranhamento está presente na literatura ocidental desde tempos remotos, passando pelas Recordações de Marco Aurélio, pelos ensaios Sobre os canibais de Montaigne e Sobre os selvagens de Voltaire, a fim de demonstrar como Tolstói parte de uma tradição mais longa à qual admirava (GUINZBURG, 2001, p. 33). O historiador italiano direciona nossa atenção para o questionamento sobre a presença do procedimento do estranhamento já em Marco Aurélio (admirado por Tolstói).

Dado o caráter de suas recordações (feitas sem nenhum compromisso com um público leitor) Marco Aurélio seguia um procedimento estoico de autoeducação moral que requer, nas palavras de Guinzburg, “que se anulem as representações erradas, os postulados tidos como

¹³³ A primeira ocorrência do termo *ostranenie* data de 1917 com a publicação do ensaio “A arte como procedimento” (*Iskusstvo kak priem*), do russo Viktor Chiklóvsky. A palavra *ostranenie* (остранение) não existe em russo, o termo é uma variação inventada por Chiklóvsky a partir da palavra *ostranie* (странный) – que significa “estranho”, “curioso”, “singular” – ou a partir da raiz “estran” (странн), que significa “país”, “lugar”. A audácia do crítico russo em criar um termo por meio de uma leve modificação de uma palavra conhecida de sua língua se conecta diretamente com o meticuloso modo de criação de Guimarães Rosa, tenha-se em mente o hábito do escritor mineiro de recuperar palavras antigas já em desuso dando a elas nova cor nas linhas de seu texto.

óbvios, os reconhecimentos que nossos hábitos perceptivos tornaram gastos e repetitivos”. (Idem, *ibidem*, p. 22).

Guinzburg, ao buscar as origens do estranhamento de Tolstói, mostra o estranhamento para fora do texto literário, presente à partida no olhar do autor e abre espaço para que voltemos mais na história, buscando uma tradição do estranhamento mais antiga, presente nos primeiros sermões budistas.¹³⁴ Se Cecília Meireles dedicou-se ao estudo do budismo, é provável que tenha se deparado com o famoso *Sermão do Fogo* em que o estranhamento surge como tema central:

(...) Bhikkhus, when a noble follower who has heard (the truth) sees thus, he finds estrangement in the eye, finds estrangement in forms, finds estrangement in eye-consciousness, finds estrangement in eye-contact, **and whatever is felt as pleasant or painful or neither-painful- nor-pleasant** that arises with eye-contact for its indispensable condition, in that too he finds estrangement.
He finds estrangement in the ear... in sounds...
He finds estrangement in the nose... in odors...
He finds estrangement in the tongue... in flavors...
He finds estrangement in the body... in tangibles... (...)
(...)When he finds estrangement, passion fades out. With the fading of passion, he is liberated. When liberated, there is knowledge that he is liberated. He understands: ‘Birth is exhausted, the holy life has been lived out, what can be done is done, of this there is no more beyond’. (*Adittapariyaya Sutta*: “The Fire Sermon”. Grifos meus).¹³⁵

Por tudo isso, pode-se dizer que o uso do paradoxo em Meireles tem mesmo a função de nos colocar atentos a um mundo de possibilidades opostas, em que os contrários não necessariamente se opõem, o oxímoro revela a perspectiva da superação da razão:

4º motivo da rosa

Não te aflijas com a pétala que voa:

também é ser, deixar de ser assim.

¹³⁴ O Primeiro Concílio se deu por volta de 300 a.C. Este concílio fixou e redigiu os sermões que teriam sido proferidos por Buda.

¹³⁵ (...) Bhikkhus [Monges], quando um nobre seguidor que ouviu (a verdade) vê então, ele encontra estranhamento nos olhos, encontra estranhamento nas formas, encontra estranhamento na consciência do olho, encontra estranhamento no contato visual, e tudo o que é sentido como agradável ou doloroso ou nem agradável ou nem doloroso, que surge com o contato visual por sua condição indispensável, nisso também ele encontra alienação.

Ele encontra estranhamento no ouvido ... em sons ...

Ele encontra estranhamento no nariz ... em odores ...

Ele encontra estranhamento na língua ... em sabores ...

Ele encontra estranhamento no corpo ... em tangíveis ... (...)

(...) Quando ele encontra o estranhamento, a paixão desaparece. Com o desvanecimento da paixão, ele é libertado. Quando liberado, há conhecimento de que é libertado. Ele entende: “O nascimento está esgotado, a vida santa foi vivida, o que pode ser feito está feito, não há mais além disso.” In. *Adittapariyaya Sutta*: “The Fire Sermon”, translated from the Pali by Ñanamoli Thera. Access to Insight (Legacy Edition), 13 June 2010, <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/sn/sn35/sn35.028.nymo.html> .(Tradução minha).

Rosas verás, só de cinza franzida,
mortas intactas pelo teu jardim.

Eu digo aroma até nos meus espinhos,
ao longe, o vento vai falando de mim

**E por perder-me é que vão me lembrando
por desfolhar-me é que não tenho fim.**

(MEIRELES, 2001, p. 524).

A superação da razão é reforçada pelo uso do paradoxo, como no poema acima, em que a existência e a não existência são partes complementares, caracterizando o ciclo de nascimento e morte da rosa. A voz do vento que carrega o perfume da flor é metáfora para a elucidação que provém do silêncio. O poema demonstra, por meio da compaixão pela rosa, a compreensão da morte enquanto parte de um ciclo perfeito – deixar de ser é um modo de ser. O contraditório desfolhar da rosa é um chamamento à desconstrução dos modos da mente, que tendemos a ver como perfeitos, excluindo possibilidades aparentemente absurdas. No entanto, aqui é o absurdo que faz sentido, carregando em si a chave do eterno começo e fim, inseparáveis.

Da disciplina de tentar dar voz poética ao silêncio surge uma terceira característica da poesia de Meireles que está fundamentalmente enraizada na poesia clássica chinesa, nos versos regulares chamados de *Lüshi* (o verso regular da tradição clássica). Um dos poetas especialmente ligados a esse tipo de verso foi o já citado Du Fu – sua poesia exerceu grande fascínio no Japão do período Edo e um dos seus maiores admiradores foi Matsuo Bashô, reconhecido hoje como um dos grandes mestres do *Haiku*. O que se dá nos versos regulares da tradição clássica, e que Meireles aproveita a seu modo, é o uso de uma linguagem que, segundo François Cheng no já citado estudo sobre a poesia chinesa, “situa o sujeito pessoal numa relação particular com os seres e as coisas. Ao apagar-se, ou antes, ao fazer ‘sub-entender’ a sua presença, o sujeito interioriza os elementos exteriores. No caso do verso *lüshi*, o recuso utilizado é a supressão dos pronomes pessoais. Vejamos como Meireles traduziu a impessoalidade e dissipação do eu ou interiorização dos objetos exteriores da poesia de Du Fu:

O vento gelado das montanhas Vuchan desenraiza as
árvores, e a implacável inundação aumenta dia a dia.
Não se distinguem mais nem as montanhas nem pla-

nície. O nevoeiro e água afogam todas as coisas.

No entanto, florescem os meus últimos crisântemos.
Quando passares, Yung-Hi, pára o teu barco diante do
meu jardim e contempla-os. Teus pensamentos se ilu-
minarão com suas vibrantes cores.
(In. MEIRELES, 1996, p. 92).

O LAGO de Kuan-ming – essa maravilha da época dos
Han! Ele viu passar juncos enfeitados com estandartes,
e agora não é mais que o espelho da Fiandeira celeste,
insensível à geada.

Seus nenúfares e seus lótus matizam ainda o véu negro
com que o outono a recobriu, esse véu de grãos de
Kumi. Mas o vento, em breve, se desfolhará.

Estou só, com meus tristes pensamentos.
(Idem, p. 95).

Ambos os poemas acima são iniciados com uma descrição do ambiente. O espaço aparentemente externo é reconfigurado na última parte dos poemas em que é possível notar que a “paisagem” natural tem impacto invulgar na mente do eu lírico e das demais pessoas. No caso do primeiro poema, a cor dos crisântemos tem o potencial poder de modificar/iluminar o pensamento de Yung-Hi, ou seja, ocorre uma interiorização dos elementos exteriores. A possibilidade de as cores mudarem o pensamento de Yung-Hi faz sobressaírem os tons cinzas criados pela incessante chuva como aspectos que também atingem a mente humana. Todo o espaço então parece ser uma configuração de estados mentais, de modo que interior e exterior se confundem. No segundo poema temos o mesmo, especialmente porque o verso “Estou só, com meus tristes pensamentos” conecta de modo inesperado os versos anteriores, fazendo-nos compreender que a descrição dos elementos da natureza está pautada pela tristeza do sujeito. Talvez as águas do lago sejam metáfora para uma mudança no estado mental que outrora vira “juncos enfeitados com estandartes” – alegria – e agora vislumbra o “véu negro” do outono. A expectativa da mudança está presente, assim como no Epigrama de Meireles, uma vez que “o

vento, em breve, se desfolhará”. Há a indicação de que o outono, assim como os juncos enfeitados, passará. O poema coloca em tensão dois elementos: 1. a tristeza e a solidão do momento e 2. a certeza da impermanência, que denota tanto a possibilidade de que esse momento passe quanto a possibilidade de que ele retorne tantas e tantas vezes tal como as estações.

Em Cecília Meireles, a interiorização dos objetos e a impessoalidade são trabalhadas por Margarida Maia Gouveia no supracitado livro como “Lirismo e abstração”. A autora diz que “ao identificar-se com vozes de uma memória que diríamos imemorial, Cecília Meireles traça o percurso do *nada desvendado*” (GOUVEIA, 2002, p. 157. Grifos do original), o que liberta a sua poesia da figuração e da descrição, recusando a ordenação em quadros ou cenas (Idem). Assim, Gouveia prossegue sustentando que a poesia de Cecília apresenta um *eu* que se dissipa nas coisas e nos seres “assumindo o essencial da condição humana”, dando espaço ao genérico e impessoal (Idem, p. 158). Por isso, a autora apresenta que a palavra responde ao que vem de longe, construindo a imagem de um local para além do real e da própria imaginação. Gouveia notou que em Meireles o “eu personalizado neutraliza-se perante um ideal abstrato” transformando-se, entre tantos, numa consciência “voz e imagem de outras consciências” e se dirige a um destinatário com o qual se confunde:

Retrato Obscuro

(...)

Doce e amargo é pensá-la,
e estar à sua disposição, tacitamente.

Sou o degrau da escada e o fecho em que pousam seus dedos.

Às vezes, seu baço espelho,
e o campo onde um momento desliza seu véu.

Ela vai sempre na frente.

Sozinha. Com um silêncio de bússola e deusa.

Livre de encontros, paradas, limites,
anda leve como as borboletas
e segura como o sol no céu.

E é diante de suas mãos que se sente

esta miséria taciturna,

a obrigação do horizonte,

o curto espaço entre o nascimento e a morte.

Choro porque ela está por estar – assim perto e entre nós,
e comigo – sem mim.

Sua presença animando e enganando minha forma,
não me deixando ver até onde sou ela,
e desde onde a outra que a acompanha,
sabendo-a e sem a saber.

Vede a cor de seus olhos
como desmaia, desaparece, límpida e liberta,
por firmes ou oscilantes horizontes.
Sei, quando ela fala, que é diferente de todos,
e, mesmo quando se parece comigo, fico sem saber se sou eu.

E quando não diz nada, sofro, perguntando o que a detém,
por lugares que apenas sinto,
e não a posso ajudar a amar nem a sofrer,
porque nem sofre nem ama
e é pura, ausente e próxima.

(...)

(*Mar absoluto*, 2001, p. 50).

Assim a poesia de Meireles caminha pelo pensamento numa peregrinação por si mesma que permite o conhecimento de todas as coisas pela via da compaixão: colocar-se no lugar do outro perdendo os contornos do eu. E o outro pode ser o mar, a pedra, a rosa, o sabiá, o profeta, fantasmas do passado e do futuro, enfim, inúmeras formas para quem não tem forma nenhuma. Da poesia chinesa e da tradição do budismo Chan, Meireles aproveita as técnicas para trazer ao mundo das ideias, imagens e palavras o sentimento/não sentimento da impessoalidade, para isso utiliza-se do paradoxo e da abstração, moldando *eus líricos* que se fragmentam e unem às coisas. Unir e separar são opostos complementares na estética/ ética da voz do silêncio.

5 A NOITE ESCURA MAIS EU: VOZES DO SILÊNCIO

O livro *Clepsydra*¹³⁶, 1920, é um convite ao adensamento. Dentro dessa perspectiva meditativa é possível ler o livro de Pessanha a partir da ótica de que todo ele seria como um passeio pelos modos da consciência, revelando os padrões que tornam a mente agitada e a recorrente tentativa de apaziguá-la a fim de uma total emancipação das inquietações. Por isso é um livro da escuridão e também da luz, sua mensagem inicial nos chama para as profundezas da terra, o local do verme e da semente onde podridão e vida, nascimento e decomposição estão equânimes, são feitos da mesma matéria bruta. A fruta que cai na terra e apodrece deixa de si a semente para que assim nasça outro fruto de sua morte. *Clepsydra* é também um livro da morte, da morte da consciência do tempo, da dualidade, da relatividade, da discriminação. O caminho da escuridão é, nesse sentido, um caminho que aguça os sentidos, que exige a atenção plena para ver as cores no seu estado inicial. “Inscrição”, poema que abre o livro, poderia bem ser uma inscrição em lápide, um anúncio de morte – entretanto, notemos bem, há uma consciência que resiste, que almeja ser verme, pois o verme conhece os caminhos da terra, sabe penetrar na escuridão e digere a morte. O verme é o símbolo da superação da morte física, ser abissal que manipula a matéria viva, participando do processo da decomposição e da mudança, redimensionando nosso entendimento rumo ao que pode ser entendido por morte-vida:

Eu vi a luz em um país perdido
A minha alma é lânguida e inerme
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se como faz um verme.
(PESSANHA, 1997, p. 61).

O dia claro só faz sentido para quem atravessa a noite escura, essa é a lição de São João da Cruz em *Noite escura*, séc. XVI. O livro deu nome ao termo “noite escura da alma” usado como metáfora para os momentos difíceis na caminhada daquele que segue em direção

¹³⁶ A primeira edição, 1920, é composta de 30 poemas: Sonetos e formas diversas (Poesias), posteriormente, acrescentaram-se mais poemas dispersos e encontrados após a morte do autor. Primeiramente, ater-me-ei aos 30 poemas, depois, nas partes seguintes deste capítulo, usarei também os demais a fim de estabelecer as comparações com a poesia de Meireles.

ao conhecimento de si mesmo. Essa escuridão anunciada em *Clepsydra* e o potente tom abúlico da poesia de Pessanha revelam o caminhar contínuo pelos terrenos mais obscuros de si mesmo. Parece-me que, nos poemas de seu livro, revela-se alguém que está plenamente consciente de sua caminhada no seio da terra, pela escuridão. Alguém que, ciente de seu sofrimento, aos poucos passa a dominar, compreender a sua mente, sendo capaz de observar a sua própria putrefação, metáfora que elucida o processo de destruição dos modos comuns da razão humana. Assumir a escuridão e mergulhar nela é seu único caminho sem volta. *Clepsydra* ensina a morrer. Entretanto, a escuridão aguça a visão para os contrastes da luz.

O segundo poema, “Tatuagens complicadas do meu peito” já aqui analisado, manifesta de modo evidente o processo de adensamento nos terrenos obscuros do *eu*, da própria mente, visto que revolve a própria pele, o peito, desmanchando seus conceitos de “amor perfeito” até adensar-se na descoberta do sofrimento e, por fim, do vazio metaforizado pela imagem do ouro limpo. As imagens tumulares e abissais que reforçam o tema da morte são abundantes. O terceiro poema, “Estátua”, remete ao ambiente do cemitério, da frieza humana, da manifestação do egoísmo. A Estátua¹³⁷ pode ser a materialização de um *eu menor* – “Cansei-me de tentar teu segredo:”, “Segredo dessa alma e meu degredo”, “Desse lábio de mármore, discreto / Severo como um túmulo fechado, / Sereno com um pélogo quieto”. Se considerarmos esse poema não como um poema de amor, mas como a manifestação da tentativa de conhecer a si mesmo, podemos interpretá-lo como o encontro do eu lírico com a imagem que faz de si, tal como Narciso, mas não do que o “si mesmo” realmente é. Portanto, já nos primeiros poemas, instaura-se o ambiente da peregrinação por si mesmo, que parece se dar como uma caminhada por um local escuro, repleto de morte, frieza, estátuas e ruínas.

Outros poemas têm elementos fúnebres. Em “Fonógrafo” há “um cômico defunto” e “(...) um odor no ambiente / A cripta e a pó (...)” (p. 69); em “Depois da luta e depois da conquista” surgem “os mortos da batalha” que refletem as estrelas boquiabertos (p. 79). Em outro poema, a própria mãe surge como fantasma “não te ergas mais da cova” (p. 81); há ainda a inscrição tumular de “No claustro de celas” de onde também se espraia um “aroma fenecido”. Assoma-se a presença do “expiro” como última manifestação da vida: “Suspiras. Expiras” (p. 135). Há também os fósseis: as unhinhas, dentinhos, os pedacinhos de ossos em meio à areia e

¹³⁷ A “estátua” é presença grandiosa na poesia de Cecília e em muitos casos pode ser interpretada como símbolo para a versão imagética que o eu lírico faz de si mesmo, especialmente em *Viagem*: “E só tu, Estátua, resistes! /— Mas, embora nunca te quebres, / terás sempre os olhos mais tristes.” (*Viagem*, “Fim”); “(...) meu olhos, entre águas e areias, / cegaram como os das estátuas, / a tudo quanto existe alheias.” (*Viagem*, “Canção”).

ao pó.¹³⁸ Por tudo isso, o livro se configura de modo a reconstruir a meditação sobre a morte, pois persiste a constatação da mudança contínua e do passar do tempo (água a correr na clepsidra) que se manifestam na presença dos restos mortais e da ambientação cemiterial.

A meditação sobre a morte não é invenção de Pessanha. Esse tipo de reflexão existe em dois sutras antigos bem similares, o *Mahasatipatthana Sutta* (*Sutra dos fundamentos da atenção plena*) e o *Satipatthana sutta* ou *Sutra da atenção plena* – um dos mais importantes do cânone Pali por tratar dos fundamentos da meditação.¹³⁹ Este último está dividido em quatro partes que exemplificam os processos meditativos e os objetos de contemplação.¹⁴⁰ Destaco aqui uma das partes: “As nove contemplações do cemitério”. Vejamos como os temas da morte em *Clepsydra* podem ser lidos a partir de um excerto dessa parte:

Dessa forma ele [monge] permanece contemplando o corpo como um corpo internamente, externamente, tanto interna como externamente... E ele permanece independente, sem nenhum apego a qualquer coisa mundana (...) permanece contemplando o corpo como um corpo.

Novamente, como se ele visse um cadáver jogado em um cemitério, **sendo devorado por corvos, gaviões, abutres**, cães, chacais ou vários **tipos de vermes**, um bhikkhu [monge] compara o seu corpo com aquele: ‘Este corpo também tem a mesma natureza, se tornará igual, não está isento desse destino.

Novamente, bhikkhus, como se ele visse um cadáver jogado num cemitério, um esqueleto com carne e sangue, que se mantém unido por tendões... um esqueleto descarnado lambuzado de sangue, que se mantém unido por tendões... **um esqueleto descarnado** e sem sangue, que se mantém unido por tendões... ossos desconectados espalhados em todas as direções – aqui um osso da mão, ali um osso do pé, aqui um osso da perna, ali um osso da coxa, aqui um osso da bacia, ali um osso da coluna vertebral, aqui uma costela, ali um osso do peito, aqui um osso do braço, ali um osso do ombro, aqui um osso do pescoço, ali um osso da mandíbula, aqui um dente, ali um crânio – um bhikkhu compara o seu corpo com aquele, portanto: ‘Este corpo também tem a mesma natureza, se tornará igual, não está isento desse destino’.

¹³⁸ Se considerarmos os poemas adicionados à *Clepsydra* tais como “Roteiro da vida I, II e III”, ainda teremos imagens da morte relativas à putrefação e decomposição dos fluidos do corpo.

¹³⁹ Esses sutras não estão diretamente relacionados ao budismo Chan (Zen), consistem em escrituras importantes do budismo Theravada, entretanto, os aspectos da morte tais como são abordados nesses textos pareceram-me relevantes pelo modo como ilustram um processo meditativo na morte, assim decidi que seriam interessantes como ponto de comparação dos motivos da morte em Pessanha. Sobre o budismo Chan: é frequentemente retratado como não intelectual, imagem que se moldou durante a dinastia Song (960-1297), quando se tornou a forma dominante de budismo na China. Muitas vezes é notado que a tradição Chan alega “não postular palavras” e que representa uma “transmissão separada fora dos ensinamentos”, entretanto é certo que esta tradição utiliza muitos textos para passar seus ensinamentos (MCRAE, 2003, p. 4) – enfatizando o paradoxo desse processo. Dentre muitos textos importantes para a tradição Chan, incluindo koans e anedotas, destaco os seguintes sutras: *Lankavatara*, *Sutra do Diamante*, *Vimalakirti* e *Avatamsaka*.

¹⁴⁰ São elas: a) *Contemplação do Corpo*, dividida em: atenção plena na respiração, as quatro posturas, plena consciência, repulsa, elementos e as nove contemplações do cemitério; b) *Contemplação das sensações*; c) *Contemplação da mente*; d) *Contemplação dos objetos mentais* dividida em: os cinco obstáculos, os cinco agregados, as seis bases, os sete fatores da iluminação e as quatro nobres verdades.

Assim também é como um bhikkhu permanece contemplando o corpo como um corpo.

Novamente, bhikkhus, como se ele visse um cadáver jogado em um cemitério, os ossos brancos desbotados, a cor de **conchas**... ossos amontoados, com mais de um ano... ossos apodrecidos e **esfarelados convertidos em pó**, um bhikkhu compara o seu corpo com aquele, portanto: ‘Este corpo também tem a mesma natureza, se tornará igual, não está isento desse destino’. (In. *Majjhima Nikaya* 10, “Satipatthana Sutta”).¹⁴¹

O trecho acima explica como um monge deve concentrar sua atenção nos aspectos da morte física a fim de compreender que o seu corpo, por ter natureza física e ser composto pelos elementos do mundo natural, terá o mesmo destino que todo o cadáver. Por essa via, o contemplador reconhece a impermanência do corpo:

Róseas unhinhas que a maré partira...
Dentinhos que o vaivém desengastara...
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...
(PESSANHA, 1997, p. 91).

Com base nesses atributos, interpreto que a abulia presente na poesia de Pessanha pode ser compreendida como um processo contemplativo da vida, no sentido de observar e compreender que “o corpo é apenas um corpo” e que tudo é impermanente. A constatação da impermanência faz perceber todo esforço como vão, pois, se tudo tende a desmanchar-se como castelos de areia, é desperdício de tempo iniciar algo. Isso posto, a única atividade que merece empenho é a da contemplação. Observando a si mesmo o eu lírico tem instrumentos para se libertar do eterno ciclo de criação e destruição. Portanto, as imagens da morte não o assustam, note-se como ele parece observar tranquilamente a natureza efêmera do corpo, a sua mudança de estados. Note-se ainda como ele não se identifica com o próprio corpo, porque há uma consciência que persiste e que caminha por essas imagens “de cemitério” sem espanto, como quem compreende nas profundezas da terra o ensinamento que torna equânimes a vida e a morte. Pode-se dizer que o poeta configura uma cena que revela o desapego tanto da ideia de vida quanto da ideia de morte, reconhecendo a si mesmo como algo independente das modificações do corpo e da mente. E se considerarmos o tríptico “Roteiro da vida” – que não faz parte da forma original de *Clepsydra* – teremos o registro do desejo da destruição do corpo e uma consciência que permanece. Isso reforça a interpretação de que o desejo de morte é

¹⁴¹ Disponível em <http://www.acessoainsight.net/sutta/MN10.php#R19>

metáfora para transição. Além da morte, outros atributos devem ser superados, para isso, as imagens mentais também devem ser entendidas na sua natureza efêmera.

Por sua vez, o livro *Canções*, 1956, de Cecília Meireles, traz a meditação sobre a morte de modo diverso. A meditação sobre a morte a que Cecília esteve fadada desde pequena e a contemplação silenciosa da vida nunca estiveram apartadas da lucidez de que tudo está fadado à mudança. Vejamos o seguinte poema do livro em questão¹⁴²:

Única sobrevivente
de uma casa desabada
– só eu me achava acordada.

E recordo a minha gente,
na noite sem madrugada.
Só eu me achava acordada.

Minha morte é diferente:
eles não souberam nada.
Só eu me achava acordada.

Mas quem sabe o que se sente,
entre ir na casa afundada
e ter ficado – acordada!?
(MEIRELES, 2001, p. 1099).

Nesse poema de redondilhas maiores, o eu lírico sobrevive, por ter ficado acordada, a um desabamento – informação que é repetida três vezes do mesmo modo e levemente modificada na última estrofe, que parece também sofrer uma quebra rítmica se considerarmos o hífen como uma pausa, ficando então com 8 sílabas poéticas.¹⁴³ Apesar de ter sobrevivido, temos a informação de que ela também morre quando, no primeiro verso da terceira estrofe, anuncia: “Minha morte é diferente:”. Então a morte em questão está paralelamente disposta à ideia de “acordar”. É uma morte às avessas. Se compararmos essa colocação paradoxal com as metáforas das profundezas da terra presentes em *Clepsydra*, temos a não relativização da vida

¹⁴² Os poemas de *Canções* não têm título, estão distinguidos pelo seu primeiro verso.

¹⁴³ Para melhor compreender as peculiaridades métricas da poesia de Cecília Meireles ver o artigo “Cecília Meireles - A pastora muda”, de Luís Gonçalves Bueno de Camargo, em *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba, Editora UFPR, 2008, p. 67-81.

e da morte. A morte passa a ser a condição do despertar. Sob esse aspecto, é como se o eu lírico do poema de Cecília tivesse presenciado as mortes das pessoas que estavam na mesma casa e essa observação, ocorrida apenas devido ao fato de estar “acordada”, faz emergir outra morte, “diferente”. Parece que a diferença está contida no fato de o eu lírico, no caso ela, saber algo que os demais não sabiam: “Minha morte é diferente: / eles não souberam nada.” Esse verso deixa nas entrelinhas que talvez, por estar acordada, tenha sabido de algo que lhe permitiu não viver a morte ligada ao desabamento, mas outra. Note-se ainda que o poema se passa em escuridão profunda, pois é uma noite “sem madrugada”, talvez uma noite sem nenhum prenúncio de manhã, sem tempo para acabar. Parece ainda, então, que o eu lírico está em um estado insone, de extremo alerta e que segue acordada por essa noite eterna. O que em *Clepsydra* é a escuridão do seio da terra, em *Canções* é a noite contínua e o estar à sombra de si mesmo: “Venturosa de sonhar-te / à minha sombra me deito” (p. 1073); “Pela madrugada, / desfez-se a janela. Partiram com ela, / as sombras do nada” (p. 1078); “deste navegar / pelo mundo obscuro / do amor impessoal” (p. 1083); “aqui sobre a noite / na cinza das pálpebras” (p. 1085).

Por isso, *Canções* é também um livro que caminha pela morte em que, ao investigar a natureza do destino, o poeta desvenda a morte como rumo certo e descortina o véu da impermanência. Assim, o livro se consolida como a jornada de si por si mesmo, em que o poeta adentra o mundo da memória e da escuridão. A temática da morte é recorrente: “como nas guerras/ meu amigo é morto” (Idem, p. 1078); “Por que nome chamaremos / quando nos sentirmos pálidos? / sobre os abismos supremos?” (p. 1083); “em puro silêncio / luminosa jazes: / tão doce, tão grave!” (p. 1086); “E os nomes nos túmulos / frágil cinza vária...” (p. 1071) e há as imagens da desintegração: “(Sangue que corres, por quem / minhas veias deixarás? / Morre-se só. E a ninguém / com o morrer se deixa em paz!)” (p. 1089).

Ainda que a escuridão seja um atributo central dos dois livros, a sua força sugestiva só se completa com a presença da luz, pois as antinomias estão em um espaço de complementariedade e por isso geram o paradoxo – então vida e morte, luz e escuridão são imagens elaboradas pelas palavras escolhidas pelos poetas no sentido de expressar o possível dessa relação com uma *consciência pura* e, depois, com a cessação dessa mesma consciência. Nas palavras de Margarida Maia Gouveia:

Comum a muitos poetas e particularmente utilizado na poesia dos místicos, o oximoro é a confirmação de um *não sei quê* com paralelo direto com o “muero porque no muero” da poesia “a lo divino” de San Juan de La Cruz. Jogo conceitual que favorece a afirmação da contemplatividade do ser que soube conquistar um espaço de *neutralidade*, em que aos termos são dados atributos

reversíveis e, por conseguinte, os contrários são coincidentes. (GOUVEIA, 2002, p. 144).

Sendo assim, o paradoxo da morte como início da vida parece ser crucial nos dois livros aqui estudados. Também a luz, o branco, a neve, a neblina, as pétalas claras das flores, as nuvens, a espuma do mar são atributos da escuridão. Pois a escuridão, ao passo que elimina a dualidade e o contraste entre os objetos da mente, permite que eles sejam vistos com clareza e lucidez na sua *ante concepção*, ou seja, na sua essência original em que ainda não estão relativizados pelo intelecto. O claro, nesse sentido, é parte integral do escuro em *Canções*: “Inesperadamente / a noite se ilumina: / que há uma outra claridade / para o que se imagina.” (MEIRELES, 2001, p. 1068); “que, para mim, a noite e o dia / têm o mesmo sol sem ocaso,” (Idem, p. 1070); “De um lado cantava o sol / do outro suspirava a lua / No meio, brilhava a tua / face de ouro, girassol!” (p. 1080); “Cavalo branco, / de crinas de ouro (...)// Aqui sobre a noite, / na cinza das pálpebras” (p. 1084-1085). A mistura das cores opostas acaba por reproduzir uma ideia de anulação e complementariedade: não há cor no silêncio; quando a mente está calma, não há mais nada, o que promove a constatação da existência da não forma e a superação da razão.

Em *Clepsydra*, o claro permite ver as profundezas enquanto que o branco opaco revela uma certa cegueira: “Singra o navio. Sob a água clara” (PESSANHA, 1997, p. 91); “Oh vem, de branco, – no imo da folhagem!” (Idem, p.73); “E sobre nós cai nupcial a neve” (p. 85); “Como vão longe as manhãs do convento” (p. 89); “Dia de sol inundado de sol / (...) O dia fútil mais que os outros dias” (p. 95); “Águas claras do rio! Águas do rio” (p. 97). Então a bruma, a neblina, a neve, remetem ao branco da cegueira, no sentido em que a brancura opaca impede a visão.¹⁴⁴ Além disso, há ainda uma oposição complementar entre claro/escuro que redimensiona as definições de escuro, pois, no livro, o escuro passa a ser o local dos contrastes, onde a visão está aguçada e onde se está desperto.¹⁴⁵

Ambos os livros trilham caminhos semelhantes ao revelarem que a matéria da mente é da natureza dos sonhos e da miragem. A percepção de que a consciência está em constante

¹⁴⁴ Note-se que tal aspecto do branco/luz como manifestação da cegueira foi trabalhado por José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*, 1995: “Queres saber, tive hoje um caso estranhíssimo, um homem que perdeu totalmente a visão de um instante para outro, o exame não mostrou qualquer lesão perceptível nem indícios de malformações de nascença, diz ele que vê tudo branco, uma espécie de brancura leitosa, espessa, que se lhe agarra aos olhos, (...)” (SARAMAGO, 1995, p. 28).

¹⁴⁵ Todavia cuidemos que o branco não é apenas opaco/leitoso, há ainda um outro branco em Pessanha, o “deserto branco” (poema “Branco e Vermelho” – que foi adicionado ao livro posteriormente não fazendo parte da concepção original), e a luz que prevalece numa suspensão de si mesmo que permite um distanciamento e a observação de toda a dor humana.

mudança leva, nos dois livros, à apreensão da impermanência e da existência do sofrimento, daí a vontade de, em *Clepsydra*, cessar as imagens mentais que tanto cansam os seu olhos: “Sossegai, esfriai, olhos febris” (p. 83); “– Que os meus olhos mal podem soletrar, / Cansados... (...)” (p. 89); “E a vista sonda, reconstrui, compara / tantos naufrágios (...) – Ó fúlgida visão (...)” (p. 91); “Olhos turvos de lágrimas contidas” (p. 101); “Imagens que passais pela retina / Dos meu olhos, porque não vos fixais?” (p. 103); “Perder-te, imagem vaga... / Cessar, não mais te ver, / como uma luz se apaga” (p. 121); “As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis” (p. 141).

Já em *Canções*, o eu lírico nota que suas imagens mentais não são a verdade: “Por que me apareces / igual à verdade / ilusória imagem?” (p. 1085) e caminha pelos “sonhos” desvelando a matéria da mente: “Ó música sonhada / – por que não corresponde / o desenho que vives / à vida que te sonhe...?” (p. 1092); “Assim moro em meu sonho” (p. 1088) e, por fim, “assim fica encerrada, / assim, desconhecida / a nossa extrema verdade / na noite irreal da vida.” (p. 1094).

Desse modo, nos dois livros, os poetas criam e observam imagens para se certificarem que elas não podem constituir a verdade. São miragens, sonhos, nuvem, fumaça, pó, areia. Desse reconhecimento vem a tentativa de chegar a um local livre de predicados, e mesmo de sujeitos.

Assim observam a mente e aos poucos se divorciam desses aspectos que percebem como voláteis. Tal atitude se assemelha à *contemplação dos objetos mentais* como exposta no já citado *Satipatthana Sutta*. Vejamos em que consiste a contemplação dos objetos mentais e em que ela resulta:

Aqui um bhikkhu [monge] compreende: “Assim é a forma material, essa é a sua origem, essa é a sua cessação; assim é a sensação, essa é a sua origem, essa é a sua cessação; assim é a percepção, essa é a sua origem, essa é a sua cessação; assim são as formações volitivas, essa é a sua origem, essa é a sua cessação; assim é a consciência, essa é a sua origem, essa é a sua cessação.”

Dessa forma ele permanece contemplando os objetos mentais como objetos mentais internamente, externamente e tanto interna como externamente... E ele permanece independente, sem nenhum apego a qualquer coisa mundana. Assim é como um bhikkhu permanece contemplando os objetos mentais como objetos mentais em termos dos cinco agregados do apego. (In. *Majjhima Nikaya 10*, “Satipatthana Sutta”).

Acima está expressa a ideia de que é possível compreender o início e o fim dos objetos mentais, tais como a percepção da matéria, percepção da sensação e da vontade e até mesmo as origens da própria percepção que, por fim, podem ser superadas (não que se deixe de perceber, mas os estímulos cessam, permanecendo a capacidade de sentir apenas, sem perturbações).

Decorre disso que o sujeito já não mais está identificado/apegado aos objetos de sua mente e é capaz de apenas observá-los como um espectador. Percebe-se que raiva, amor, dor, doença, alegria, não são definitivos e, portanto, não podem constituir a base para o “si mesmo”.

Por serem contempladores, tanto em *Canções* como em *Clepsydra*, os eus líricos parecem aos poucos desconectarem-se das dores que lhes são infligidas, isto assim é porque neles se construiu uma consciência que está fora dos modos comuns da mente, uma consciência que não altera seu estado e que *acordada* investiga as formas da mente, suas imagens e sensações sem identificar-se com elas. A concentração plena, metaforizada pelos vocábulos que exprimem escuridão, permite que, nesses livros, o processo de autoconhecimento culmine na constatação de que até mesmo a memória é sonho, de que as impressões, sensações, conceitos, ideias, tudo que se arquiva no corpo/mente é como o pó ao vento. O mundo se forma na mente do eu lírico/poeta, e este, por sua vez, é capaz de conhecer a essência impermanente das coisas, o apego às imagens impermanentes gera sofrimento. É dessa constatação que se molda uma poesia que recria um *sofrimento puro*, ou seja, que ao tirar o “eu” do sofrimento “meu” consegue visualizar a forma pura do sofrimento em si, o sofrimento que existe e que se manifesta nos seres. Vejamos como se dá a poetização da essência do sofrimento.

5.1 DO SOFRIMENTO PURO, “DO SERENO DESESPERO” E “DA ÁGUA MORRENTE”

*E é nisso que se resume
o sofrimento:
cai a flor, – e deixa o perfume
no vento!*

Cecília Meireles

O modo de escrita de Pessanha pode ser comparado com a estética da poesia Chan por aproximação. Sua vivência na China e seus textos sobre o país nos levam a encontrar os indícios da profundidade de seus estudos sobre literatura e língua chinesas.¹⁴⁶ É justamente a escolha pelo autoconhecimento, pela contemplação do próprio sofrimento elevado à universalidade quando percebido no âmago de sua pureza – o *sofrimento puro* – que aproxima Pessanha e Meireles.

¹⁴⁶ A China é imensa e suas culturas ímpares e complexas como todas o são, sendo assim, é extremamente relevante darmos atenção às delicadas escolhas do poeta e vale que as leiamos não como influência – o que tornaria o poeta um ser meramente passivo – mas como atos deliberados reveladores das suas inclinações pessoais, dos seus interesses e modo de ver o mundo. O mundo, portanto, é compreendido como fenômeno.

Aparece-nos então que a questão intrigante da poesia de ambos está diretamente relacionada à constatação da existência latente do sofrimento, que implacável se lhes apresenta nas mais variadas formas. O *sofrimento puro* é revelado aos poetas como algo inseparável da própria existência: ser é sofrer. Tal revelação os lança para além da sua época, pois o sofrimento não pertence apenas ao homem moderno, ele é universal e, sendo universal, não pertence apenas ao humano, mas a toda existência; logo: tudo o que “é” padece. Daí a constatação do sofrimento a partir da observação da rosa, no caso de Cecília Meireles. Até mesmo a rosa sofre, mas não o sabe: “Vejo-te em seda e nácar, / e tão de orvalho trêmula, / que penso ver, efêmera, / toda a Beleza em lágrimas / por ser bela e ser frágil” (“Primeiro motivo da rosa”). Ou na própria água, que está morrendo, no caso de Pessanha: “Meus olhos, afogai-vos / Na vã tristeza ambiente. / Caí e derramai-vos / Como a água morrente”.

Em *Clepsydra*, o poeta caminha pelo desejo de cessar as imagens mentais porque parece compreender a origem do sofrimento. As imagens que se formam diante de seus olhos são frutos de seu apego às sensações e experiências e fomentam a sua dor. Mais que isso, ainda percebe que as impressões da vida e a própria vida estão sempre em constante mudança, tudo o que nasce está fadado a morrer, por isso as imagens de ruína são extremamente contundentes na poesia de Pessanha como um todo. Vejamos alguns exemplos em que se constata essa mudança constante:

Por que vos fostes, minhas caravelas,
Carregadas de todo o meu tesouro?
– Longas teias de luar de lhama de oiro,
Legendas a diamantes das estrelas

Quem vos desfez, formas inconsistentes,
Por cujo amor escalei a muralha,
(...)
(PESSANHA, 1997, p.77)

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?
(Idem, p. 81).

(...)

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

Extintas primaveras evocai-as:

– Já vai florir o pomar das maceiras.
Hemos de enfeitar os chapéus de maias. –
(Idem, p. 83).

Floriram por engano as rosas bravas
No Inverno: veio o vento desfolhá-las...
Em que cismas, meu bem? Porque me calas
As vozes com que há pouco me enganavas?

Castelos doidos! Tão cedo caístes!...
Onde vamos, alheio o pensamento,
(...)
(Idem, p. 85).

Passou o outono já, já torna o frio...
— Outono do seu riso magoado.
Álgido inverno! Obliquo o sol, gelado...
— O sol, e as águas límpidas do rio.
(Idem, p. 97).

As madressilvas murcham nos silvados
E o aroma que exalam pelo espaço,
Tem delíquios de gozo e de cansaço,
(Idem, p. 117).

Acima, em apenas algumas das muitas recorrências de imagens da impermanência, é possível verificar o peso da mudança constante na poesia de Pessanha. Tanta mudança promove um cansaço extremo no sujeito, o que sugere que o seu sofrimento vem do apego às imagens, na maioria das vezes relativas ao passado. A constatação da existência do sofrimento e a sua

relação com as formas da existência dialoga com mais alguns temas budistas. Talvez a leitura de mais um texto do cânone budista nos auxilie a interpretar as motivações desses temas na poesia de Pessanha. No *Mahasatipatthana Sutta*, *Os fundamentos da atenção plena* (sutra muito similar ao *Satipatthana* anteriormente citado), há uma longa explicação das quatro nobres verdades, que são: *a verdade da existência sofrimento, a verdade da origem do sofrimento, a verdade da cessação do sofrimento e a verdade do caminho para cessação do sofrimento*.¹⁴⁷

Leiamos um trecho:

E o que, amigos, é a nobre verdade do sofrimento? O nascimento é sofrimento; o envelhecimento é sofrimento; a morte é sofrimento; tristeza, lamentação, dor, angústia e desespero são sofrimento; não obter o que se deseja é sofrimento; em resumo, os cinco agregados influenciados pelo apego são sofrimento. (...)

E o que, amigos, é a nobre verdade da origem do sofrimento? É o desejo que conduz a uma renovada existência, acompanhado pela cobiça e pelo prazer, buscando o prazer aqui e ali; isto é, o desejo pelos prazeres sensuais, o desejo por ser/existir, o desejo por não ser/existir.(...)

A percepção de formas, sons, aromas, sabores, tangíveis, objetos mentais no mundo é cativante e tentadora, nisso surge e se estabelece o desejo.
Intenção por formas, sons, aromas, sabores, tangíveis, (...)
Desejo por formas, sons, aromas, sabores, (...)
Pensamento aplicado às formas, sons, aromas, (...)
Pensamento sustentado nas formas, sons, (...). A isto se denomina a nobre verdade da origem do sofrimento.

E o que, amigos, é a nobre verdade da cessação do sofrimento? É o desaparecimento e cessação sem deixar nenhum vestígio daquele mesmo desejo, abrir mão, descartar, libertar-se, despegar desse mesmo desejo. E como ocorre o abandono desse desejo, como ocorre a sua cessação?

(...)

Com o completo desaparecimento da felicidade, um bhikkhu entra e permanece no quarto jhana [dhyana], que possui nem felicidade nem sofrimento, com a atenção plena e a equanimidade purificadas. A isto se denomina concentração correta.

A isto se denomina a nobre verdade do caminho que conduz à cessação do sofrimento. (In. *Digha Nikaya 22*, “Mahasatipatthana Sutta”).

A clareza da existência do sofrimento e de como ele está atrelado aos modos da existência permeia toda a poesia de Pessanha. Uma das fontes de sofrimento é o apego às experiências, boas ou más, que se apresentam por meio das imagens. Por isso o eu lírico se

¹⁴⁷ As quatro nobres verdades são mais conhecidas por meio do sutra *Dhammacakkappavattana* (*Colocando a roda do Dhamma em movimento*). Disponível em: <http://www.acessoainsight.net/sutta/SNLVI.11.php>

concentra para cessá-las. Quando não obtém êxito, deseja se livrar do apego e reclama sobre o coração (símbolo para as emoções):

QUE apego ainda o sustém?
Átomo miserando...
— Se o esmagasse o trem
Dum comboio arquejando!...
(PESSANHA, 1997, p. 125).

Egoísmo e apego é o que aproxima o poeta do sofrimento, sua identificação com as imagens mentais e com as sensações o faz sofrer porque são impermanentes. Sendo assim, por estar identificado com aspectos que mudam o tempo todo, não pode sentir-se pleno. Quando se agarra a alguma coisa ela logo se transforma, fazendo como que o sujeito se veja perdido em um ciclo interminável de sofrimento. O único modo de cessar isso é a concentração em si mesmo, pelo que se auto conhecendo o eu lírico se dá conta da mudança constante e decide tentar cessar as imagens de modo a se distanciar desse fluxo contínuo. O distanciamento permite que observe a própria mente sem sofrimento, assim, o caminho está na morte da consciência comum. Vejamos um poema posterior à primeira publicação de *Clepsydra*:

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

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

Roubos, assassinatos!
Horas jamais tranquilas,
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.
(PESSANHA, 1997, p. 171-173).

As quadras de hexassílabos acima (esquema ABAB), publicadas como inéditas em 1940, revelam o desejo de “não sentir”, “não ouvir nem ver...”, estar distante do sofrimento sem ser atingido por ele. O ritmo assemelha-se a uma espécie de marcha, o que reforça a ideia de que algo caminha sobre a terra, enquanto que o eu lírico esconde-se embaixo dela. Ainda que não queira ouvir nem ver e que indique estar debaixo da terra como se dá com os corpos dos mortos, o eu lírico não demonstra uma pulsão suicida, pelo contrário, há uma consciência que persiste: “Muito quietinho. A rir-me / De não me doer nada.” Isso dá vazão à existência de uma inteligência que persiste após o desapareço das imagens e sons. Desvinculado desse mundo de nascimentos e mortes, o eu lírico supera o sofrimento pela metáfora do adensamento na terra, protegido nas profundezas de si mesmo. Quanto mais profundo em si, mais distante da dor, mais consciente e livre.

Outro poema que explicita a verdade da existência do sofrimento é “Branco e Vermelho”. Nesse caso, o eu lírico observa a dor alheia a partir da sua própria dor, num exercício de compaixão:

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 ao chão, curvados,
Exaustos e curvados,
Vão um a um, curvados,
Escravos condenados,
No poente recortados,

Em negro recortados,
Magros, mesquinhos, vis.

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

Sob o açoite caem,
A cada golpe caem,
Erguem-se logo. Caem,
Soergue-os o terror...
Até que enfim desmaiem,
Por uma vez desmaiem!
Ei-los que enfim se esvaem,
Vencida, enfim, a dor...

E ali fiquem serenos,
De costas e serenos.
Beije-os a luz, serenos,
Nas amplas frentes calmas.
Ó céus claros e amenos,
Doces jardins amenos,
Onde se sofre menos,
Onde dormem as almas!

A dor, deserto imenso,
Branco deserto imenso,
Resplandecente e imenso,
Foi um deslumbramento.
Todo o meu ser suspenso,
Não sinto já, não penso,
Pairo na luz, suspenso

Num doce esvaimento.

Ó morte, vem depressa,

Acorda, vem depressa,

Acode-me depressa,

Vem-me enxugar o suor,

Que o estertor começa.

É cumprir a promessa.

Já o sonho começa...

Tudo vermelho em flor...

(PESSANHA, 1997, p. 185-187).

Este poema une alguns aspectos da poesia de Pessanha tal como aqui abordada: 1. a constatação da vida como sonho; 2. o reconhecimento da existência do sofrimento; 3. a morte como passo essencial para o “acordar”. A partir da observação da dor alheia o eu lírico suspende seu ser fora do espaço/tempo, por isso consegue distanciar-se das formas. Observa de longe os escravos, todavia, aos poucos, os açoites passam a atingi-lo, uma vez que as pálpebras se movem com os estalos do chicote. Essa dor se eleva à máxima potência até que há a sugestão de que os sofrendores se esvaem e superam a dor – sublinhe-se que não há indicação de morte, apenas esvaimento – e, assim como o eu lírico, são tomados pela luz, pelo branco. Dá-se então a formulação poética que remete à possibilidade da cessação da dor humana: “Vencida, enfim, a dor...”. Então, o estado do eu lírico muda novamente para o estado de suspensão em que já não sente nem pensa. Ao compreender a natureza de seu sofrimento e chegar à essência da dor, o eu lírico não mais vê a dor como sua, mas a vê como *sofrimento puro*, não o seu sofrimento apenas, mas a comunhão de todos os sofrimentos na essência que os gera e caracteriza. Portanto, a partir da observação de si mesmo e da compreensão do tormento não como *seu* mas apenas como *tormento*, ele é capaz de compreender a miséria humana em geral. Por fim, sobrepuja um desejo de morte para que possa finalmente acordar. A morte, então, é metáfora para a transformação, talvez para a destruição do aspecto pérfido das imagens, desse sonho que o aprisiona. Esse desejo se eleva porque há a constatação de que, tão logo ele saia desse estado, a mente voltará a formular as imagens irrealis das suas concepções da vida e assim ele voltará ao seu estado de sonhador: “Já o sonho começa”. Parece-me plausível, nesse sentido, interpretar que “vermelho em flor” seria um modo de dizer que esse eu lírico, não tendo morrido para a

mente comum, voltará ao seu estado de apego ao sofrimento, voltará a ver diferentes formas que abrirão feridas à flor da pele, vermelhas.

Todavia, é possível sair da prisão da cadeia infinita do sofrimento, é só “acalmar o coração”. O penúltimo poema de *Clepsydra* pode ser interpretado como um modo de revelar que os sentimentos podem aprisionar o sujeito, pois sentir-se bem ou mal, alegre ou triste significa discriminar, dividir, relativizar e, a partir disso, criar conceitos, crenças, apegos, categorias. Então o coração, sendo símbolo das emoções, deve estar calmo, quieto, lento: “Coração, quietinho... quietinho... / Porque te insurges e blasfemas? / Pschiu... Não batas... Devagarinho... / Olha os soldados, as algemas!” (Idem, p. 137). Entretanto, vejamos que não se trata de parar o coração, assim como em todas as vezes que a morte é mencionada, não se trata de morrer de fato e acabar com a consciência. O que se dá é que as vibrações acabam, mas a capacidade de sentir permanece, o coração ainda está lá “devagarinho e baixinho”. Há uma consciência que ainda persiste. O fato de a capacidade de sentir ainda permanecer está expresso no *Surangama Sutra*, quando Buda explica ao seu discípulo Ananda que o barulho não é o mesmo que a capacidade de ouvir, portanto quando o barulho acaba, a capacidade de ouvir permanece (In. GODDARD, 1994, p. 211). Quando em *Clepsydra* há o desejo de cessar as imagens e o desejo de cessar o sofrimento, isso não é o mesmo desfazer-se das capacidades de sentir e perceber. Assim, em “Branco e vermelho”, quando o eu lírico não sente mais a dor, não é que ele tenha perdido a capacidade de sentir, o que ocorre é que a dor foi superada, que a dor não age mais sobre o seu sentir – a dor não age durante aquele breve espaço de tempo. Logo depois tudo volta a ser como era. Esse é um processo em que *Clepsydra* revela a construção de um sujeito ativo, capaz de selecionar o direcionamento da sua percepção.

Reconhecer que o sofrimento existe como algo inerente à existência e que ele atinge o sujeito a partir do apego que se possa ter aos objetos da mente faz parte do processo de perceber a si mesmo e acordar. Estar ciente da dor e de que ela provém do apego aos modos da existência permite que o sujeito inicie uma jornada que o fará reconhecer, reavaliar os objetos da mente e buscar a cessação desse sofrimento.

A poesia de Cecília Meireles também exacerba a experiência do suplício. No *Yoga Sutra* de Patañjali, texto de fonte sânscrita e hindu, no capítulo 2, sutras 3 e 4, lemos sobre as causas da dor: “ignorância, sentimento do eu, gostar, não gostar e medo da morte são dores.

*Avidya*¹⁴⁸ é o campo dos seguintes *kleshas*¹⁴⁹ nos estados de dormência, contenção, dispersão ou expansão.” (PATAÑJALI, 2013, p. 141-143). Notemos o quanto Meireles usa termos referentes a “sonho”, “dormir” e “acordar” em sua poesia, além de relacionar o sofrimento com “estar perdido” e com “desejar o impermanente”. Vejamos exemplos do sofrimento tal como manifesto em *Canções*:

Se não houvesse saudade,
solidão nem despedida...
Se a vida inteira não fosse,
além de breve, perdida!

Eu tinha cavalo de asas,
que morreu sem ter pascigo
E em labirintos se movem
Os fantasmas que persigo.
(MEIRELES, 2001, p. 1068).

Já não tenho lágrimas:
estão caídas
longe, em vagas margens,
qual mornas ovelhas
recém-nascidas.

(...)
Suspiros montes!
Porém, agora,
talvez não me encontrem.
Pois a alma se esconde,
porque já nem chora.
(Idem, p. 1070-1071).

¹⁴⁸ Tende a ser traduzido como “ignorância”, mas em certos sutras significa tomar o impermanente por permanente, ou seja, se aplicarmos à poesia de Pessanha e Meireles, seria acreditar que as imagens mentais são a verdade última e que persistiriam eternamente. Entretanto *avydia* faz parte da vida, é a ilusão divina que faz com que condicionemos nosso cérebro e pensamentos, o seu fim demarca o início da jornada rumo ao que é comumente denominado como “iluminação” e só é possível quando começa a haver a distinção entre corpo e consciência, algo bastante presente nos versos de Pessanha e Meireles, explicitado pela meditação sobre a morte. (SATYANANDA SARASWATI, 2013, p. 145).

¹⁴⁹ *Kleshas*, termo também encontrado no budismo, seriam “obstáculos”, “máculas”, “veneno da mente”, ou seja, estados mentais perturbadores, aflições, impurezas da mente tais como: ignorância, ódio e desejo, orgulho e inveja.

Entre lágrimas se fala
– e Deus sabe o que se sente!
Mas de longe não se escuta
nem se entende
(Idem, p. 1074).

Guardei meus amores.
Perdi-os? Salvei-os?
– Minhas mãos vazias.
E meus olhos cheios
(Idem, p. 1075).

Ribeira da minha vida,
por que sinto o coração
morrer-me nestas areias
de antiga recordação?
(Idem, p. 1081).

Ó grande urgência do aflito!
Ecos de misericórdia
procuram lágrimas e grito
(Idem, p. 1083).

Eu vejo o dia, o mês o ano
– por que viver, sem ser preciso?
Eu não te minto, eu não te engano
eu não te fujo: – eu agonizo.
(Idem, p. 1098).

O sofrimento tal como expresso em *Canções* nos leva à sensação de um ser que corre atrás de algo que não pode alcançar ou que, quando alcança e toca, logo vê o objeto de seu desejo se desfazer como fumaça, nuvem, pó. Nesse livro não há pedra, estátua ou coluna que se sustente, todas as imagens se desfazem e como areia ao vento mudam suas formas. O poeta caminha pelos labirintos da própria mente. Veja-se como os versos acima relacionam o sofrimento com a memória, com o passado: “Ecos de misericórdia”, “antiga recordação”,

“Guardei meus amores. / Perdi-os? Salvei-os?”. Portanto, o sofrimento está relacionado ao que nem mais existe, a um momento presente que se perdeu no passado, mas que ainda perdura apenas como memória: é só miragem, não é mais o fato.¹⁵⁰ O poeta se vê perdido em meio a impressões: a flor caiu, ficou apenas a volatilidade do perfume inalcançável. Por isso, em Meireles, ao longo de toda a sua poesia, as mãos são pequenas demais para carregar o desejo, pois o tato dá conta do palpável, do concreto, mas o mundo da mente é o mundo dos naufragos afogados, das areias carregadas por águas e ventos. Por isso, a necessidade de navegar, nadar, boiar: “pelo mar de inúmeros lados / bóio tão venturosa e alheia”. (*Canções*, 2001, p. 1069).

A constatação do sofrimento só é possível para esses dois poetas a partir do exercício da contemplação dos objetos da própria mente, exercício meditativo que se dá também por meio da própria escrita e que se revela em seus versos por meio dos temas de suas obras. O poema é a sua meditação. Antero de Quental no prefácio a sua edição dos *Sonetos* explicou que o soneto, por exigir um específico ordenamento das palavras, implicava uma disciplina do pensamento.¹⁵¹ Creio que seja possível estender isso a todo o fazer poético que exija alguma disciplina. O ato de se dedicar à escrita poética seria por si só um ato contemplativo na medida em que exige a ordenação e o “polimento” dos aspectos que se apresentam à mente do poeta. Ademais, a temática sobre a qual se debruçam Meireles e Pessanha suscita o encadeamento de uma lógica do sofrimento elaborada a partir do resultado da observação dos objetos da própria mente. O processo da escrita é uma via de mão dupla que permite ao mesmo tempo partida e chegada, dado que o sofrimento pode ser tanto o mote a ser glosado como a conclusão irrevogável. Assim, chega-se ao âmago do tormento. O poema nos dá acesso não ao pensamento do poeta, mas ao resultado da sua suspensão de mundo. O poema encerra um tema e o desenvolve, dando-

¹⁵⁰ Como no poema de Pessanha “Quando voltei encontrei os meus passos / Ainda frescos sobre a úmida areia. / A fugitiva hora, revoquei-a, – Tão rediviva! nos meus olhos baços...”.

¹⁵¹ ALVEZ, Carlos M.B. “Os sonetos de Antero de Quental: uma leitura do budismo indiano”. In. *Vértice*. No. 77, Lisboa, fundação Oriente, 1997, p. 49-54.

nos a visualização não do sentimento de mundo do sujeito em si, mas da elaboração poética pautada pelas percepções e, muitas das vezes, pelo desejo de cessar as perturbações.¹⁵²

O mundo muitas vezes os atinge como açoite, e o processo da escrita é como uma possibilidade de devolução da dor ora transfigurada pelo processo da palavra. Esse processo de escrita, nos poetas em questão, parece também ser ao mesmo tempo um desejo reverso, no sentido em que: se há algo indizível que fomenta o poema, o próprio poema seria um dedo a apontar para o indizível, num processo ambíguo. O verso se inscreve no mundo, dizendo-o por meio de um método paradoxal em que categoriza a partir do uso dos vocábulos para descategorizar os conceitos mentais. Desse modo, o poema constrói e destrói a si mesmo numa dança infinita.

5.2 ENTRE MIRAGENS DO NADA E FLORES DE ESPUMA: POESIA, FENOMENOLOGIA E MEDITAÇÃO

*Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na
realidade,
Sei a verdade e sou feliz.*

Alberto Caeiro

No que diz respeito às aproximações entre fenomenologia e poesia, é corrente que se aborde o modo como os poetas revelam por meio do poema, em sua tessitura de palavras, as

¹⁵² No primeiro capítulo de seu livro *The poetry of meditation*, na parte intitulada “Meditation as a poetic discipline”, Louis L. Martz comenta que há um aspecto importante na poesia de Southwell, Donne, Herber, Crashaw e Vaughan que reside numa profunda disciplina meditativa que se refere a um ato de pura atenção. O ato da escrita poética desses autores decorre de uma concentração tal que o poeta alcançaria um estado meditativo (MARTZ, 1971, p. 69). Não considero que Meireles e Pessanha se incluam exatamente no que Martz define como “poesia da meditação” de acordo com a tradição de língua inglesa pautada por uma experiência proveniente dos textos cristãos, mas é certo que partilham de muitos atributos, sendo a disciplina da escrita um deles. Na sua conclusão, Martz afirma algo que corrobora a inclusão de Pessanha e Meireles numa tradição de poesia meditativa não necessariamente relacionada à religião e, exclusivamente, ao cristianismo:

On the other hand, it is true that the term “meditation” designates a process of the mind, rather than a particular subject-matter: a full definition of the meditative poem, it seems, should be broad enough to include certain poems that are not concerned with the religious or supernatural, in our usual sense of those words. The genre of meditative poetry should be broad enough to include some of the Odes of Keats or the later poetry of Wallace Stevens, as well as the unorthodox, though still religious, poetry of a Yeats or a Wordsworth or an Emily Dickinson. (Idem, p. 324).

relações entre sujeito e objeto – relativamente ao modo como os sentidos supostamente apreenderiam ou como o sujeito se relacionaria com o que está supostamente fora dele. Isso se dá desse modo provavelmente porque parte da poesia que se caracteriza como “fenomenológica” parece atentar para um mundo vivido e experimentado em todas as possibilidades dos sentidos humanos. Revela-se então que boa parte dos trabalhos sobre fenomenologia e poesia que li têm se baseado sobretudo nos primeiros escritos de Husserl, em que o filósofo ainda não havia postulado sua teoria sobre um fenômeno primordial. É expressivo, ainda, que os *Manuscritos-C* tenham sido dados a largo conhecimento apenas em 2006, o que de certo não corrobora os trabalhos anteriores a isso.¹⁵³

O mundo apresentado pelos poetas aqui abordados não é um mundo que se possa dizer categoricamente objetivo, investigado empiricamente e o qual é possível de ser conhecido na sua totalidade por meio de uma pretensa isenção do sujeito. Até mesmo porque assumo aqui nesta tese que o mundo objetivo tal como presumimos conhecer está filtrado por nossas categorizações. O mundo de *Clepsydra* e *Canções* é um mundo criado pela própria mente. Até aí, poderíamos seguir discorrendo fenomenologicamente sobre como esse mundo interior é manifestado poeticamente e como o eu lírico apreende a si mesmo pelos seus sentidos, porque as imagens mentais têm cheiro, sabor, cor e textura. Todavia, a questão adensa-se mais quando o eu lírico começa a perceber que essas imagens mentais não dão a ele a capacidade de realmente *conhecer* algo, acontece então que o eu lírico passa a se conscientizar de que aquilo que ele julgava como real talvez seja da mesma natureza da miragem, um sonho pelo qual se caminha e sobre o qual fundamentava concepções de si mesmo, tal como ocorre em *Canções*:

Assim vou no meu sonho.
Se outra fui, se perdeu.
É o mundo que me envolve?
Ou sou contorno seu?

Não é noite nem dia,
não é morte nem vida:
é viagem noutro mapa,

¹⁵³ As abordagens que relacionam fenomenologia e os textos da tradição oriental são tão recentes quanto a publicação dos *Manuscritos-C*, portanto, mesmo em filosofia estamos diante de um terreno novo e isto aplicado à poesia parece-me bastante pioneiro. Outra parte da abordagem que abarca fenomenologia e poesia refere-se a uma tentativa de (re)alcançar um contato direto e primitivo com o mundo – para isso a fenomenologia de Merleau-Ponty tende a ser a mais referida. Há ainda trabalhos que se apoiam em Heidegger, entretanto esse filósofo discorda de vários aspectos do trabalho de Husserl.

sem volta nem partida.

Ó céu da liberdade,
por onde o coração
já nem sofre, sabendo
que bateu sempre em vão.
(MEIRELES, 2001, p. 1088).

Quando o eu lírico começa a duvidar dessa *vida*, passa então a investigar a origem desse logro. E o “*eu*” se reflete, mentiroso, num jogo de esconde-esconde. Na *Clepsydra*, contempla-se uma figura no fundo da areia:

Vê-se no fundo do mar, de areia fina...
– Impecável figura peregrina
A distância sem fim que nos separa!
(...)

e a vista sonda, reconstrui, compara.
Tantos naufrágios, perdições, destroços !
– Ó fúlgida visão, linda mentira!
(...)
(PESSANHA, 1997, p. 91).

Assim contempla sua própria miragem. No fundo da água, os restos de conchas, unhas e pedacinhos de ossos prenunciam seu futuro: a ruína. Essa mudança constante do *eu* está também em *Canções*: “O rosto em que me encontro / e a nuvem que contempla / vai-se mudando noutra / só pelo que relembra” e ao fim dos versos do poema surge uma imagem similar à do supracitado poema de Pessanha:

(Areia que aparece
dentro de águas que fogem
sinto que te disperses
pela memória, longe...)
(MEIRELES, 2001, p. 1093).

As imagens moldam-se e mudam constantemente, revelando a impermanência até de si mesmo. Nessa poesia de sonhos, água morrente e nuvens nada se fixa. O cotejo dos textos das tradições orientais provenientes do Yoga sutra de Patañjali e da tradição Chan ao lado dos textos mais recentes do próprio Husserl (como os *Manuscritos-C*) possibilitaram uma abordagem diferenciada, uma vez que a partir deles tive a possibilidade de aprender que a poesia também pode versar sobre estados mentais e objetos da consciência, ou seja, para certos poetas e em certos poemas, nossa caminhada se dá pelas estradas da própria mente.

Husserl, portanto, auxiliou-me no processo de compreensão de uma possibilidade de pensamento latente já no início do século XX e que encontra seu par em certa tradição oriental que nos remete ao processo da meditação, do conhecimento de si mesmo.¹⁵⁴ Portanto, a fenomenologia é de grande apoio até certo ponto, quando dá conta de que a consciência deve ser objeto da percepção porque é nela que o mundo se forma. A fenomenologia husserliana também é relevante porque sublinha a possibilidade do conhecimento da essência das coisas, entretanto, o limite se coloca quando estamos diante do fato de que a própria percepção pode ser superada, no sentido em que a capacidade de perceber permanece, mas os objetos são desfeitos, de modo que a inteligência perceptiva ganha nova forma, pois fica livre para existir plenamente, distante dos aspectos turbulentos da suposta vida. Chegamos à cessação das vibrações da mente que levariam o sujeito ao conhecimento daquilo que em palavras é registrado ou representado por termos como *nada*, por um léxico que expressa o *escuro*, o *não nascido*, o *infinito*, entre tantas outras possibilidades.

Desenvolvamos a ideia: do reconhecimento de que os objetos (por objetos entendem-se os fatos, os desejos, os sentimentos, as ideias e mesmo as coisas materiais tais como concebidas pela mente) estão todos dentro do sujeito emerge a constatação de que para conhecê-los ou reconhecê-los verdadeiramente é necessário voltar-se a si mesmo, num processo de aprofundamento total, pelo que existe, na filosofia de Husserl, a possibilidade de conhecer um objeto na sua essência. Para isso, o filósofo propõe um retorno às coisas mesmas, “à vivência original do objeto”, assim, Husserl conceitua a *consciência pura*,¹⁵⁵ que seria o local da vivência original do objeto – como se dá com o *sofrimento puro* (ou seja, o conhecimento da natureza

¹⁵⁴ Nas suas *Investigações Lógicas*, notadamente na quinta investigação, Husserl conceitua três definições para consciência: 1) relação das vivências psíquicas verificáveis no fluxo das vivências; 2) percepção interna das próprias experiências; 3) vivência intencional. (HUSSERL, 2012, p. 295).

¹⁵⁵ Na atitude fenomenológica, que exige a suspensão das preconcepções, o mundo se revela na sua pura significação. Assim, a *consciência pura* é o local do conhecimento da essência das coisas. A *consciência pura* só pode ser concebida a partir de sua relação intencional com o seu objeto que, após a *epoché*, é um objeto do pensamento, o que o torna conteúdo intencional da consciência. Assim, a *epoché* desloca a atenção dos fatos contingentes do mundo natural para uma subjetividade transcendental “domínio absolutamente autônomo do ser puramente subjetivo (...)” (HUSSERL, 1970, p. 321).

essencial do sofrimento). Bem, até aí a fenomenologia nos suporta, entretanto, a que recorrer quando até mesmo a *consciência pura* é superada? Quando se chega a um estado em que todos os objetos da percepção podem ser superados? Ora, a fenomenologia trata do fenômeno, por isso, quando chegamos ao “não-fenômeno” é necessário recorrer aos textos do hinduísmo e do budismo, que nos falam da superação desses aspectos da mente. À superação dá-se o nome de Nirvana, Samadhi – atingido pela prática de *dhyana* (Chan/ Zen).

Os poetas aqui analisados apontam para essa possibilidade. Nos seus versos isso se manifesta por meio da construção verbal que remonta a um local que antecede o fenômeno, as aparências, a forma visível. Esse é o local em que todas as formas/ideias/ações, enfim, tudo o que puder caber na palavra “tudo” está na sua forma original, portanto e paradoxalmente, está ainda sem forma alguma. Esse mundo contém em si todas as possibilidades, ou seja: se pensarmos em termos de criação, esse mundo seria o momento em que as coisas estão prontas para serem criadas, nesse sentido podem assumir qualquer forma. Quando esse momento é atravessado, na poesia de Meireles e Pessanha, ocorre que o ambos captam as coisas tais como estão em seu estado “pré-forma”: sem forma alguma, donde podem tomar todas as formas e os significados. Deriva disso o que podemos ou tendemos a denominar como *surreal*. É nesse momento que a palavra/forma/imagem está maleável, pronta a ser ressignificada ou a reestabelecer um sentido. É por isso que o ato da escrita poética (que pode se dar em prosa) é em muitos casos um ato meditativo. No processo da escrita, o poeta precisa dar conta de todas essas formas, sentidos e significados. Para forjá-las é preciso, antes de tudo, conceber a sua origem. Margarida Maia Gouveia salientou a respeito de Cecília e creio que isto possa ser aplicado a Camilo se pensarmos em um poema como *Violoncelo* ou a respeito “das miragens do nada”:

O afastamento da realidade, a “fantasia”, distancia-a cada vez mais de um mundo referencial e lógico. Uma quase alucinante capacidade de visualização há-de levar a linguagem à indeterminação infinita, à infinita liberdade de figuras abstratas, às construções linguísticas sugestivas e metafóricas onde o além e o absoluto predominam, pendendo até para uma expressão surrealista. (GOUVEIA, 2002, p. 171).

Desse intento surge uma poesia que abre espaços para novos modos de conceber o tempo. É como se o poema abrisse uma brecha no espaço e o mundo tal como o categorizamos tal qual água evapora/escorre diante de nossos olhos – por isso a água e a nuvem, capazes de qualquer forma, são protagonistas na poesia que aqui analisamos. Esse mundo que antecede o fenômeno é o eixo central de *Canções*, veja-se com o poema abaixo condensa essa ideia:

Lá, na raiz das lágrimas,
a divina memória
dorme sonhos antigos
sem hora de acabar-se.

(Oh! na raiz das lágrimas,
onde tudo é possível,
manselinho, os ciprestes
se recamam de orvalho...)

Lá, na raiz das lágrimas,
lavram os pensamentos
um denso musgo frouxo,
sem rastros de presença.

(Oh! na raiz das lágrimas,
uma areia de estrelas
forma e desmancha praias,
e o horizonte caminha.)

Lá, na raiz das lágrimas,
não existe mais rosa,
não existe mais barca,
não existe mais vento.

(Dorme, ténue memória,
em leito sem limites,
livre de qualquer sonho,
onde tudo é possível!)

(MEIRELES, 2001, p. 1095. Grifos meus).

Nesse poema, o eu lírico demonstra conhecimento de um local livre de sonhos e formas. A “raiz das lágrimas” nos leva a pensar sobre o que se esconde atrás dos olhos, sobre a natureza de todo o sofrimento e, portanto, da existência (uma vez que em Meireles e Pessanha a existência é inseparável do sofrimento). O que se esconde atrás dos olhos é o que antecede a visão e, portanto, está na origem, e mais: é o que origina – raiz liga-se à ideia de profundidade,

ao início e àquilo que fomenta. O poema logo anterior já dá indícios de que o eu lírico agora reconhece uma outra morada: “Do divino lugar / onde o bem da existência / é ser eternidade / e parecer ausência.” (p. 1094). Desse modo, o eu lírico encontra para si um local ameno, a “tranquila distância” (Idem) em que pode se colocar, observar e mesmo sentir sem sofrer, porque agora chegou ao *antes*, à raiz, onde tudo pode observar e perceber sem que isso o afete. Nesse local em que as formas estão ainda embrionárias, o eu lírico pode finalmente agir, no sentido em que tem total comando da sua própria mente.

Esse mesmo aspecto aparece no “Poema final” da *Clepsydra*, poema emblema, categórico porque conclui um posicionamento que conduz à revelação da voz do silêncio, recria/sugestiona o contrário da forma”, as cores na sua totalidade sem serem ainda apartadas por tons e matizes, o som no seu estado primordial (silencioso) e, ao fim, o poeta se cala para sempre (após o último poema do único livro de um autor não podemos esperar nada mais que silêncio, é um anúncio de “eu me calo”, porque de fato as imagens cessam e não há mais o que ser dito – a meditação segue para seu estágio mais profundo, e lá até mesmo as palavras se desfazem):

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

As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.

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

Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.
Gemebundo arrulhar **dos sonhos não sonhados**,
Que toda a noite errais, doces almas penando,
E as asas lacerais na aresta dos telhados,
E no vento expirais em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.

(PESSANHA, 1997, p. 141. Grifos meus).

Vários termos apontam para a pré-existência, para o desejo de uma morte que se dá antes mesmo do nascimento, instaurando o paradoxo, pois como pode haver a morte sem ter havido a vida? Nesse ponto pode-se dizer que o poeta chegou a um estado em que está livre das categorizações e das discriminações – como lemos em *Canções*: “Dos campos do Relativo / escapei”.¹⁵⁶ Já não mais relativiza isto ou aquilo porque o paradoxo aqui expresso revela a compreensão de uma unidade. Existência e inexistência são complementares. As cores ainda esperam o seu batismo pela luz, pois não nasceram, então o poeta clama para que adormeçam, não respirem, ou seja, para que continuem em seu estado ainda sem nome, antes mesmo do tempo – porque “os abortos” escutam o correr da água na clepsidra como se estivessem ainda distantes do fluxo dessas águas que levariam à existência.¹⁵⁷

Assim, para de chegar à fonte dos sentidos (para cessar o pensamento) é preciso nadar contra a correnteza, partindo rumo à disciplina de purificação que faz emergir todas as concepções já enraizadas na mente e que, por força da necessidade de continuar, terão de ser desconstruídas e mesmo destruídas, num processo explicitado por Alberto Caeiro nos seguintes versos: “Endireitar, como uma boa dona de casa da Realidade, / As cortinas nas janelas da Sensação / E os capachos às portas da Percepção / Varrer os quartos da observação / E limpar o pó das ideias simples... / Eis a minha vida, verso a verso.” (Pessoa, 2001. p. 102)

Da necessidade de “endireitar os capachos à porta da Percepção” é que em Pessanha e Meireles surge a metáfora da morte, como anteriormente exemplificada. A metáfora do auto-aniquilamento serve ao propósito de escancarar a necessidade de cessar as imagens mentais a fim de encontrar sua fonte originária – seja ela Deus ou o Nada.

¹⁵⁶ No *Lankavata Sutra* lemos:

So long as people do not understand the true nature of the objective world, they fall into the dualistic view of things. They imagine the multiplicity of external objects to be real and become attached to them and are nourished by their habit-energy. Because of this a system of mentation--mind and what belongs to it--is discriminated and is thought of as real; this leads to the assertion of an ego-soul and its belongings, and thus the mind-system goes on functioning. Depending upon and attaching itself to the dualistic habit of mind, they accept the views of the philosophers founded upon these erroneous distinctions, of being and non-being, existence and non-existence, and there evolves what we call, false-imaginings. (In. GODDARD, 1994, p. 289).

¹⁵⁷ Noutro poema adicionado à *Clepsydra*, o eu lírico expressa a morte como aspecto de uma vida apartada das sensações de sofrimento, portanto a morte em Pessanha parece ser metafórica, no sentido de revelar a desconexão da sua consciência verdadeira/ mente verdadeira, dos aspectos impermanentes como nascimento, sofrimento e morte: “E eu sob a terra firme, / Compacta, recalçada, / Muito quietinho. A rir-me / De não me doer nada.” (PESSANHA, 1997, p. 173).

Seja Deus ou Nada porque, tanto Deus quanto o Nada, não passam de “dedos apontando para a lua”,¹⁵⁸ quer dizer que são apenas palavras que apontam para algo que não pode ser expresso por nenhuma palavra. Pois: ao mesmo tempo em que a palavra desvirtua qualquer possibilidade de compreensão do que seria esse local original, ela aponta para a sua existência e o recria dentro de suas possibilidades “no coração” de quem as lê. E mais, a *peregrinação por si mesmo* permite ao poeta contemplar não apenas os seus próprios processos mentais, mas também os alheios, visto que por meio da concentração plena no objeto da mente ele é capaz de chegar até a gênese desse mesmo objeto, assim compreendendo os traços de sua essência e podendo derivar a partir daí.

Sendo assim, as poesias de Pessanha e Meireles, conforme aqui abordada, reestrutura por meio de palavras a experiência do próprio mundo tal como se configura na mente e além dela e assinala a possibilidade da superação da razão – seja qual for. As palavras assumem tons, matizes e formas as mais interessantes a fim de dar voz à experiência do silêncio. Por tudo isso, vale lembrar que as palavras não são a experiência em si, mas permitem ao leitor partilhar de algum modo da percepção que esses poetas geniais tiveram de sua própria jornada, seus modos de refletir sobre o que pode ser a realidade e como ela se configura imagetivamente como produto mental. Mais que isso, a poesia de ambos recria e revela o anseio pelo estancamento das formas tais como se apresentam à mente na tentativa ascética de conhecer a fonte de todas as coisas.

Recordemos que Cecília Meireles mencionou que a poesia de Pessanha se tratava de um caminhar por um *sonho lúcido*. O mesmo foi dito por Margarida Maia Gouveia sobre Meireles, o mundo e a paisagem apresentados em sua poesia são vistos em transparência como num sonho lúcido: “nesse ‘sonho lúcido’ é capaz da abstração para além do sentimento e de ver o lado oculto das coisas, o seu reverso, o seu ‘negativo’” (GOUVEIA, 2002, p. 169). O ambiente da *Clepsydra* tal qual o de *Canções* é o dos sonhos, dos desejos humanos, do conhecimento das profundezas de si mesmo. Essa empresa rumo aos abismos do *eu* e aos aspectos que identificam a personalidade age como espelho, o que exacerba a ideia da vida, configurada na mente, como algo similar a um sonho. Essa noção está presente nas filosofias orientais, vejamo-la tal como exposta no *Lankavatara Sutra*, texto budista de fonte sânscrita. Nesse sutra lemos:

¹⁵⁸ No *Surangama Sutra* há uma passagem em que Buda explica a irrealidade das causas ilusórias. O ensinamento consiste em não usar a mente discriminativa/causal para compreender o Dharma, pois o Dharma não pode ser entendido (mais um paradoxo importante). É necessário usar a “mente verdadeira”, que está além das discriminações e categorizações. Assim, Buda explica que o uso da mente causal para compreender o Dharma é como um homem apontando seu dedo para a lua: se as pessoas tomarem o dedo pela lua jamais poderão ver nem o dedo nem a lua. Assim, deve-se usar o intelecto apenas como uma ponte, não se deve ficar nele por muito tempo.

All that is seen in the world is devoid of effort and action because all things in the world are like a dream, or like an image miraculously projected. This is not comprehended by the philosophers and the ignorant, but those who thus see things see them truthfully. Those who see things otherwise walk in discrimination and, as they depend upon discrimination, they cling to dualism. The world as seen by discrimination is like seeing one's own image reflected in a mirror, or one's shadow, or the moon reflected in water, or an echo heard in the valley. People grasping their own shadows of discrimination become attached to this thing and that thing and failing to abandon dualism they go on forever discriminating and thus never attain tranquillity. By tranquillity is meant Oneness, and Oneness gives birth to the highest Samadhi which is gained by entering into the realm of Noble Wisdom that is realisable only within one's inmost consciousness. (In. GODDARD, 1994, p. 277).¹⁵⁹

A mente, portanto, move-se através de múltiplos objetos uma vez que o sujeito está arraigado a ideias, signos, nomes e noções sobre si mesmo e o mundo que lhe parecem ser a verdade última. Isso o faz cair na noção de que há um eu individual que está caracterizado por essa série de objetos da mente. Apegado a isso, o sujeito abraça ideias preconcebidas sobre si mesmo tornando-se impassível de mudança, aprisionando-se em um ciclo de pensamentos e imagens. Sendo assim, no *Lankavatara Sutra* encontramos o mesmo tipo de ideia presente na fenomenologia de Husserl, que postula que é na mente que se formula o mundo objetivo. Segundo a escritura sânscrita, o maior erro de tomar as manifestações da mente como ponto de partida para investigações está no fato de não se entender que o mundo objetivo surge da própria mente. Uma vez que todo o sistema mental surge da mente, seria necessário o reconhecimento de que o mundo objetivo “é uma manifestação da própria mente” e “isso ensina a cessação da ignorância, desejo, ação e causalidade” (Idem, p. 283).

Porque “O essencial é saber ver, / Saber ver sem estar a pensar, / Saber ver quando se vê, / E nem pensar quando se vê / Nem ver quando se pensa.” (Pessoa, 2001, p. 58) é que Pessanha cantava: “Imagens que passais pela retina. Dos meus olhos, porque não vos fixais?” e Meireles em sua crônica “Cantar de uma vida esparsa” escrevia: “passam as palavras pelo meu pensamento”. Esses dois motivos delineiam a compreensão dos poetas de que as manifestações da mente em alguma medida têm uma origem simulada e devem ser

¹⁵⁹ Tudo que é visto no mundo é vazio de esforço e ação, porque todas as coisas no mundo são como um sonho, ou como uma imagem milagrosamente projetada. Isto não é compreensível aos filósofos e ignorantes, mas aqueles que assim veem as coisas, as veem verdadeiramente. Aqueles que veem as coisas de outro modo, prosseguem em discriminação e, como dependem da discriminação, eles se predem ao dualismo. O mundo visto por meio da discriminação é algo similar a ver a sua imagem refletida em um espelho, ou a sua sombra, ou a lua refletida na água, ou um eco escutado em meio ao um vale. As pessoas que apreendem suas próprias sombras por meio da discriminação, tornam-se apegadas a esta ou àquela coisa e assim nunca atingem a tranquilidade. Por tranquilidade entende-se Unidade, e Unidade faz nascer o mais elevado Samadhi, obtido ao se adentrar no reino da Nobre Sabedoria, e realizável somente dentro de sua mais íntima consciência. (Tradução minha).

vislumbradas, no mínimo, na sua simplicidade original. O mundo se lhes apresenta como simulação. Leiamos o poema de Pessanha na íntegra:

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

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

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

Fica, sequer, sombra das minhas mãos,
Flexão casual de meus dedos incertos,
— Estranha sombra em movimentos vãos.

(PESSANHA, 1997, p. 103).

É evidente que o poeta torna-se consciente da efemeridade das imagens que se lhe apresentam. Tais imagens correm como água por uma fonte “para nunca mais” ou para o “lago escuro” que as retém. Se concebermos as imagens como formas originadas pela própria mente, tal como propõe a fenomenologia de Husserl e o sutra supracitado, teremos que essas formas que surgem diante dos olhos do eu lírico não mais o podem iludir. Desde a primeira estrofe o eu lírico sabe que elas estão fadadas a se desfazerem, interminavelmente correndo tal qual água. Todavia, “para nunca mais” mostra que o eu lírico concebe que há um ponto em que as imagens deixarão de existir ou não mais voltarão. Essa ideia é reforçada pelas palavras “escuro” e “silente”, ou seja, local silencioso e sem profusão de cores e contrastes. Os “juncais” reforçam a ideia da falta de luz, veja-se que o junco foi descrito pelo britânico James Ebenezer Bicheno como “obscuros e pouco convidativos”.¹⁶⁰ Todos os termos parecem ser cuidadosamente

¹⁶⁰ “obscure and uninviting”. “XVII. Observations on the Linnean genus *Juncus*, with the characters of those species, which have been found growing wild in Great Britain”. *Transactions of the Linnean Society of London*, 1816, p. 291–337. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1095-8339.1817.tb00229.x>

selecionados para inscrever a ideia de um lugar impenetrável em que as imagens cessariam, pois é lá que “termina vosso curso” (o “Poema final” talvez remeta a esse local). Então, no verso seguinte, o eu lírico pergunta “por que ides sem mim, não me levais?”. Quem é o “mim” e o “me” que deseja acabar em um lago escuro? Aqui está o que outrora denominei como “metáfora do auto-aniquilamento”, o eu lírico deseja “aniquilar-se”, ou melhor, correr junto com as imagens para um lago escuro, mas esse “eu” que deseja partir com as imagens não necessariamente corresponde a um corpo, esse “eu” pode ser – pelo que é desenvolvido nos versos seguintes – a concepção que o eu lírico tem de si mesmo: o ego. Entretanto, instaura-se um paradoxo, pois, o desejo de o eu lírico ir com as imagens denota tanto uma vontade de ausência de si mesmo quanto um medo absurdo dessa mesma ausência.

Daí, podemos interpretar que, ao se dar conta que as imagens não são algo fixo, o poeta encontra-se diante do entendimento de que as mesmas não são a sua própria essência. “Sem vós o que são os meus olhos abertos? / — O espelho inútil, meus olhos pagãos! / Aridez de sucessivos desertos...”. “Olhos pagãos” são os que já não mais acreditam, porque diante do que é árido (do vazio conotado pelo termo deserto) não há mais nada em que se acreditar. Pode-se colocar este verso ao lado de mais um trecho do *Lankavatara sutra* para que não o entendamos como uma expressão de niilismo:

As thou reviewest the world with thy perfect intelligence and compassion, it must seem to thee like an ethereal flower of which one cannot say: it is born, it is destroyed, for the terms being and non-being do not apply to it.

As thou reviewest the world with thy perfect intelligence and compassion, it must seem to thee like a dream of which it cannot be said: it is permanent or it is destructible, for being and non-being do not apply to it.

As thou reviewest all things by thy perfect intelligence and compassion, they must seem to thee like visions beyond the reach of the human mind, as being and non-being do not apply to them.

With thy perfect intelligence and compassion which are beyond all limit, thou comprehendest the egolessness of things and persons, and art free and clear from the hindrances of passion and learning and egotism.

Thou dost not vanish into Nirvana, nor does Nirvana abide in thee, for Nirvana transcends all duality of knowing and known, of being and non-being.

Those who see thee thus, serene and beyond conception, will be emancipated from attachment, will be cleansed of all defilement, both in this world and in the spiritual world beyond.

In this world whose nature is like a dream, there is place for praise and blame, but in the ultimate Reality of Dharmakaya **which is far beyond the senses**

and the discriminating mind, what is there to praise? O thou most Wise!
(In. GODDARD, 1994, p. 278-279. Grifos meus).¹⁶¹

Os olhos, quando podem *realmente* ver, são secos como o deserto. Sem a ilusão da imagem, sem o espelho não resta mais nada, nem mesmo a sombra das próprias mãos, que, de nós mesmos, talvez sejam as partes mais nitidamente perceptíveis pelos nossos próprios olhos.

O simbolismo do deserto remete-nos a uma série de significados os quais ampliam as possibilidades de compreensão dos versos. No deserto não há vida aparente, apenas areia, céu e sol. Estéril, o deserto é o local em que parece não haver mais que uma única paisagem, portanto infinita. O deserto simbólico nos leva à ideia de vazio e indistinção radical: é onde as coisas estão sem contraste, em que não se pode dizer “isto é diferente daquilo” – as dunas parecem ser iguais, todas a mesma. O deserto corresponde à ausência, sendo a referência para a negação pura e simbolizando a privação total que jamais pode ser explicada enquanto tal. Portanto, o que há para ser visto no deserto? O que se poderia dizer desse imenso e pleno vazio? É isso que parece prender a atenção do poeta. A noção da efemeridade das imagens o leva a conhecer a origem onírica de sua natureza. Por isso, parece curioso para descobrir a origem desse sonho. Estar de olhos abertos diante do deserto, livre de crenças, relaciona-se ao conceito de “Dharmakaya” que significa, em sânscrito, algo como “corpo verdadeiro” ou corpo da realidade e constitui o aspecto não manifestado, “inconcebível” de uma verdadeira natureza.

Já o termo “Espelho”, usado no poema, revela o aprisionamento do sujeito à imagem. Não há outra possibilidade de ver a si mesmo que não seja por reflexo ou projeção. Nós jamais temos noção real de como nós mesmos parecemos aos outros senão pelo uso de dispositivos que nos permitam uma imagem de nós mesmos, mas apenas imagem. Nesse sentido, sem os modos da mente (imagens), nem mesmo as mãos podem ser reais, essas mãos que inscrevem palavras, que fazem versos – nada disso resta. O jogo dos reflexos é muitíssimo comum na poesia chinesa e a ideia de “mundo refletido” é abundante nos textos da tradição Chan. Esse tipo de constatação da vida enquanto manifestação similar a um sonho leva à prática de

¹⁶¹ Assim como tu meditas o mundo com tua perfeita inteligência e compaixão, esse deve parecer para ti como uma flor etérea da qual não se pode dizer: ela nasce, ela é destruída, pois os termos “ser” e “não ser” não se aplicam a ela. Assim como tu meditas o mundo com tua perfeita inteligência e compaixão, deve parecer para ti como um sonho sobre o qual não se pode dizer: ele é permanente ou ele é destrutível, pois “ser” e “não ser” não se aplicam a ele. Assim como tu meditas todas as coisas por meio de tua perfeita inteligência e compaixão, elas devem parecer para ti além do alcance da mente humana, pois “ser” e “não ser” não se aplicam a elas. Com a tua perfeita inteligência e compaixão, que estão além de todo limite, tu compreendes a ausência de ego das coisas e pessoas, e ficas livre e limpo dos obstáculos da paixão, do aprendizado e do egoísmo. Tu não desapareces no Nirvana, nem o Nirvana habita em ti, pois o Nirvana transcende toda a dualidade do conhecer e conhecido, de ser e não-ser. Aqueles que veem assim, serenos e além da concepção, serão emancipados do apego, serão purificados de toda contaminação, tanto neste mundo como no mundo espiritual além. Neste mundo cuja natureza é como um sonho, há lugar para louvor e culpa, mas na Realidade suprema de Dharmakaya, que está muito além dos sentidos e da mente discriminativa, o que há para louvar? Ó tu, o mais sábio! (Tradução minha).

purificação que veremos em outros poemas de Pessanha. Para além de saber ver, ou depois de ter visto e sabido, o eu lírico se depara com o que podemos chamar de vazio e infinito, significados pela imagem do deserto.

O deserto e os olhos em Meireles assumem ares similares aos do supracitado poema de Pessanha. Em *Mar absoluto*, por exemplo, o poema “Constância do deserto” também revela a impermanência: “Em praias de indiferença/ navega meu coração. / Impossível, permanência. / Impossível, direção.” (MEIRELES, 2001, p. 549). Similarmente, os olhos mostram “a aridez de sucessivos desertos” no poema “Onda”: “mas quem falou de deserto / sem nunca ver os meus olhos... / – falou, mas não estava certo.” E mais, em “Canção do deserto” a impermanência outra vez ressurge relacionada ao deserto: “Minha ternura nas pedras / vegeta. / Caravanas de formigas / tomam sempre outro caminho. / E a areia – cega.” (*Vaga música*. Idem. p. 412).

Em ambos, o deserto e a areia têm a função de revelar pelo contraste a impermanência e são, ao mesmo tempo, o lugar por excelência da purificação e da superação da mente. Em “Roteiro da vida II”, Pessanha clama pelo deserto, pelo sol na espera de depuração para o seu “cérebro inconsequente e doentio”, almejando uma libertação metaforizada pela destruição do corpo que pede às areias: “O meu sangue entornai-o”, para enfim, em “Roteiro da vida III”, apodrecer de todo, diluindo toda a matéria do corpo à espera da depuração “Só o meu crânio fique / Rolando insepulto no areal, / Ao abandono e ao acaso do simum... / Que o sal e o sol o purifique”

Sobre o deserto em Cecília Meireles, Margarida Maia Gouveia recupera a crônica *Eternidade de Israel* em que a poeta brasileira explica: “E um silêncio, uma solitude que destroem o presente, anulam o tempo, despem a alma contemplativa de todas as circunstâncias, de todos os elementos provisórios do mundo” (MEIRELES *apud* GOUVEIA, 2002, p. 131). Assim, Gouveia assinala que Meireles – tal como as imagens que sucessivamente passam pela retina dos olhos recriando um presente contínuo – eterniza o presente como uma intemporalidade, a autora prossegue e afirma:

Na poesia de Cecília, o deserto significa indiferenciação, não determinado, o vazio que tudo contém. É o momento do dizer que recusa a temporalidade sensível e a linguagem do tempo, elegendo o tempo da linguagem, desligado de experiências temporais sujeitas a medições tripartidas (...). É a imagem de homem *desértico* para quem o espaço se torna infinito. Liberto de horizontes finitos, fica-lhe o espaço sem objetos, a solidão, o silêncio, o infinito. (GOUVEIA, 2002, p. 131-132).

Isso será indicado por uma suspensão do tempo em que as imagens são finalmente suprimidas, pois em *O Aeronauta*, poema “Nove”, Cecília consegue superá-las:

Eu estava livre de imagens
e de mim mesmo.
Alto, longe, tão seguro,
só por solidões suspenso:
Ah, o passageiro absoluto
do eterno tempo.
(MEIRELES, 2001, p. 763).

Esse silêncio do deserto como um lugar de suspensão do tempo e superação das imagens mentais e das categorizações e definições do “eu” e do mundo também existe em Pessanha, notadamente no poema “Branco e Vermelho”:

(...)
Como um deserto imenso,
Branco deserto imenso,
Resplandecente e imenso,
Fez-se em redor de mim.

Todo o meu ser, suspenso,
Não sinto já, não penso,
Pairo na luz, suspenso...
Que delícia sem fim!
(...)
(PESSANHA, 1997, p. 185-186).

O eu lírico, por meio do reconhecimento da dor e do sofrimento, chega a um estado de liberdade última. O processo meditativo indicado por meio da escrita poética provoca a intuição do leitor para um aprofundamento que permite o conhecimento da existência da essência das coisas. Sobretudo, a poesia de ambos deseja cessar os pensamentos num convite ao silêncio pleno. Esse silêncio é metaforizado por termos que recriam um local marcado pela latência de uma potência poética, uma vez que o olhar do poeta se coloca em um momento limiar que atravessa a criação das palavras, formas e sentidos, presenciando o tempo anterior a seus nascimentos.

5.3 “TUDO É MAR E MAIS NADA”: A ÁGUA COMO METÁFORA DO INDIZÍVEL

*Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz: “Meta”
Pode estar querendo dizer o inatingível*

Gilberto Gil

No decorrer do processo de autoconhecimento, há momentos em que os conceitos não bastam. Por outro lado, é conhecida a concepção da linguagem poética como a única que oferece recursos para a tentativa de dar voz ao indizível.¹⁶² A metáfora e paradoxo são instrumentos importantes no sentido de caracterizar aquilo que não tem caráter nem caractere. Como dito anteriormente, há uma crença de que o budismo Chan seja contrário à escrita, entretanto, é notável o quanto as metáforas e a poesia tiveram um papel importante no desenvolvimento e transmissão dessa tradição. Desde o seu início, metáforas como as da água e das ondas são muito recorrentes, conforme veremos adiante no já citado *Lankavatara Sutra*.

Conforme os textos de origem sânscrita foram sendo introduzidos na tradição do budismo Chan, em seu princípio ainda na China, foram sendo construídos modos de compreender a natureza da mente. Entendendo a mente e a consciência como vazias, os conceitos de “pureza” e “impureza” e os opostos em geral passaram ser vistos como inapropriados para descrever o aspecto último da mente, por isso o paradoxo tornou-se algo central na transmissão desse conhecimento. Ainda assim o conceito de “mente pura” continua a ser usado, pois não há consenso se o “coração” da consciência é ou não algo que possa ser adjetivado como “puro” (WAHLEN LAI, 1979, p. 244). Sob esse aspecto, há tanto relatos de processos meditativos que se voltam para aspectos tidos como “impuros”, como a morte e

¹⁶² No poema “Limites ao léu”, Paulo Leminski elenca vários conceitos próximos dessa concepção, junto com outros tantos mais voltados para a materialidade do signo:

POESIA: "words set to music" (Dante via Pound), "uma viagem ao desconhecido" (Maiakóvski), "cernes e medulas" (Ezra Pound), "**a fala do infalável**" (Goethe), "linguagem voltada para a sua própria materialidade" (Jákobson), "permanente hesitação entre som e sentido" (Paul Valéry), "fundação do ser mediante a palavra" (Heidegger), "a religião original da humanidade" (Novalis), "as melhores palavras na melhor ordem" (Coleridge), "emoção relembra na tranqüilidade" (Wordsworth),
(...)
(LEMINSKI, 2004, p. 10. Grifos meus).

putrefação do corpo, quanto de processos que se voltam para aspectos aparentemente mais positivos, como luz ou pedras. Nos poemas aqui analisados, os fenômenos e as imagens mentais são muitas vezes envoltos por um elemento que se mantém contínuo, que, embora mude sua forma, permanece o mesmo. Nesse sentido, ainda que prezem pela cessação dos modos impermanentes da mente, há uma indicação de que esses mesmos modos, os fenômenos todos, são parte de uma mesma realidade substancial da mente que tudo permeia. Tal realidade cria sem ser criada, faz nascer e não é nascida, gera o tempo e não está submetida a ele. O elemento crucial elegido pelos poetas para se referir ao indizível e, principalmente, para indicar que isto penetra as manifestações todas, é a água (como mar, choro, rio, lago, poço, etc.). Assim, o que persiste do fenômeno não é a imagem, mas a água: “Tudo é mar e mais nada”.

Do rosto que muda como nuvem, no poema de Cecília, resta a água que evaporou. Do reflexo que o Pessanha faz enxergar nas águas do mar, restam as águas que o refletem e que, translúcidas, lhe permitem ver os seixos, os pedacinhos de ossos depositados no fundo da areia. Porque quando a água está limpa é possível ver a impermanência das imagens que se formam. É a água que carrega os navios que nem sempre chegam, na poesia de Cecília: “No desequilíbrio dos mares, / as proas giram sozinhas... / Numa das naves que afundaram / é que certamente tu vinhas.”; e que carrega os navios que transportam o sujeito em “Singra o navio. Sob a água clara”. Essa água que tudo invade é as “águas da mente”, pois se “Tudo é mar e mais nada”, tudo é mente e a mente gera tudo o que percebemos como manifesto, portanto manifesto e não manifesto são a mesma coisa, as faces da mesma moeda. As metáforas mostram a participação ativa da consciência absoluta nas consciências inferiores (do corpo e da mente). A indissociabilidade das ondas das profundezas do mar pertence ao labirinto da mente. No *Lankavata Sutra* tal fato é exposto também com a metáfora da água:

Universal Mind is like a great ocean, its surface ruffled by waves and surges but its depths remaining forever unmoved. In itself it is devoid of personality and all that belongs to it, but by reason of the defilement upon its face it is like an actor and plays a variety of parts, among which a mutual functioning takes place and the mind-system arises. The principle of intellection becomes divided and mind, the functions of mind, the evil out-flowings of mind, take on individuation. The sevenfold gradation of mind appears: namely, intuitive self-realisation, thinking-desiring-discriminating, seeing, hearing, tasting,

smelling, touching, and all their interactions and reactions take their rise. (In. GODDARD, 1994, p. 306).¹⁶³

Por tudo isso, *Clepsydra* é um título que nos sugere a presença da água como fator central do livro. Pois clepsidra enquanto relógio d'água marca o tempo diferentemente de um relógio de ponteiros e de uma ampulheta, pois explora a continuidade e conectividade dos aspectos que marcam a passagem do tempo. Claras, turvas, calmas ou turbulentas, as águas revelam que a matéria da mente é a mesma e que é a própria mente que elabora a vida, ou os conceitos da vida. Na poesia de Pessanha, a água reflete os pensamentos e emoções, suas angústias são referidas pelas ondulações do mar ou do rio:

(...)

— O sol, e as águas límpidas do rio.

Águas claras do rio! Águas do rio,
Fugindo sob o meu olhar cansado,
Para onde me levais meu vão cuidado?
Aonde vais, meu coração vazio?

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

Onde ides a correr, melancolias?
— E, refratadas, longamente ondeando,
As suas mãos translúcidas e frias...
(PESSANHA, 1997, p. 97).

O excerto acima exemplifica como a água pode ser relacionada à mente e à memória. Parece que os olhos do eu lírico seguem o fluxo do rio e, sob as águas claras, encontram os olhos de uma mulher. Temos notícia de que as águas ondulam e tal aspecto está relacionado às

¹⁶³ A Mente Universal é como um grande oceano, sua superfície é agitada por ondas e ondas, mas suas profundezas permanecem eternamente impassíveis. Em si mesma é desprovida de personalidade e de tudo o que pertence à personalidade, mas, em razão da impureza em sua face, é como um ator e desempenha uma variedade de papéis, entre os quais um funcionamento refletido toma lugar e o sistema mental surge. O princípio da intelecção torna-se dividido e a mente, as funções da mente, as más emanações da mente, assumem a individuação. A gradação sétupla da mente aparece, a saber: a auto-realização intuitiva, o pensar-desejar-discriminar, ver, ouvir, provar, cheirar, tocar, e todas as suas interações e reações surgem. (Tradução minha).

melancolias, que correm, assim como o rio. Portanto as melancolias estão de tal modo conectadas às ondulações que podem ser o motivo da turbulência. Mais que isso, sob as águas, a presença da mulher pode indicar o motivo da melancolia. As mãos translúcidas e frias explicitam alguém morto ou afogado, o que pode ser interpretado como uma referência ao passado. Ou seja, uma mulher de um passado distante, por isso já morta, perdida no fundo das águas da memória ainda causa turbulência na mente do eu lírico, todavia, as águas límpidas permitem que ele compreenda essa figura, note sua existência e perceba o motivo de sua melancolia.

Em outros poemas, as ondas conectam-se com a impermanência, pois são capazes de apagar rastros: “Toda essa pista – para quê? / Se há de vir apagar-vos a maré, / Com as do novo rasto que começa...” (Idem, p. 101), bem como podem levar e trazer lembranças, agonias, despojos: “O inane, vil despojo / Da alma egoísta e fraca! / Trouxesse-o o mar de rojo, / Levasse-o na ressaca.” (Idem, p. 125). Em “Vênus I”, as ondas turbulentas parecem destruir o “esboço” de mulher que arrastam pela areia ao fundo do mar: “o seu esboço na marinha turva...” (Idem, p. 157), o que reforça a ideia de que essas formas passam a ser reconhecidas pelo eu lírico apenas como imagens que vão e vêm ao sabor das ondas e não mais como “realidade”.

Em “Água morrente”, a água toma conta de todo o ambiente. A chuva cai intermitentemente dissolvendo e envolvendo toda a matéria, de modo que mesmo o eu lírico se desfaz com ela: “meus olhos, afogai-vos”, “Caí e derramai-vos”. (Idem, p. 182). Esta é uma atmosfera de tristeza e desolamento, algo que remete ao choro, entretanto, se seguirmos a linha interpretativa que proponho nesta tese, temos que “olhos apagados” são olhos sem brilho, sem luz, talvez fechados porque estão “cansados de ver”. Nesse estado, o único elemento que se manifesta é a água, além dela e dos telhados não há referência a nenhum outro elemento. A água que cai marca o tempo, um tempo que passa ininterrupto. É como se o eu lírico estivesse cansado de sua posição atual e percebesse o correr da água no telhado, o que o faz desejar correr junto com ela. De certo modo, o eu lírico espera que os olhos se confundam com aquela água, e que escorram como ela, talvez no desespero último de cessar qualquer visão. A água da chuva, nesse caso, parece ser um elemento que chama o eu lírico para um estado que anuncia a renúncia do ver, em que os olhos se converteriam na natureza da água que tudo invade – o mais importante é que a consciência de um sujeito que não se identifica com seus olhos permanece. Aqui, as águas da mente choram.

Já em “San Gabriel I”, a calma das ondas do mar¹⁶⁴ faz revelar um local quase ignoto e é necessário a ajuda de São Gabriel para alcançá-lo, numa referência muito provável à nau-capitânia que levava os lusitanos à Índia. O mar calmo revela, noutra plano, o caminho para a descoberta do desconhecido – não por acaso o Arcanjo Gabriel é também relacionado ao aspecto da visão, à revelação e conhecimento por ter sido o anjo que explicou a Daniel suas visões (Daniel 8:15–26, 9:21–27). Desse modo, as águas calmas permitem ir mais longe, passar “sobre a planície azul” e conquistar “a luz”, “o Bem”, “o clarão irreal”. Já em “San Gabriel II”, as caravelas parecem navegar sob as estrelas de modo que imaginamos que as águas do mar refletem o céu. Mais uma vez evoca-se São Gabriel para que os guie à nebulosa onde brilham as almas dos poetas, santos e guerreiros. Nesse poema, diferentemente de “Água morrente”, as águas estão ordenadas e, mais que navegar sobre elas, o eu lírico tem a chance de caminhar pelo céu rumo à nebulosa, numa manifestação da possibilidade de alcançar o mais alto de si mesmo. Com as atividades mentais cessadas, a mente pode ser transformada num mar calmo. O mar (mente) pode então refletir o céu e é possível ver com perfeição as estrelas (o que está acima), ou seja, reconhecem-se os fenômenos, todavia não se cogita sobre eles discriminadamente, pois mar e céu parecem unidos numa mesma existência (o eu lírico não tem mais que se preocupar com as ondas, com a superfície – pode, finalmente, dedicar-se à empresa mais longa). Como lemos no *Lankavatara Sutra*: “There is an instant cessation of the delusive activities of the whole mind-system; the dancing of the waves of habit-energy on the face of Universal Mind are forever stilled, revealing its own inherent quietness and solitude”.¹⁶⁵ Segundo Whalen Lai no artigo “*Ch'an Metaphors: Waves, Water, Mirror, Lamp*”, 1979, as metáforas mostram diferenças nas nuances que seriam inexprimíveis por conceitos (p. 250).

O “mar” aparece pela primeira vez na poesia de Cecília Meireles em seu segundo livro (*Nunca mais e Poema dos poemas...*) em “A minha princesa branca” e, ainda que de modo comedido, já aí estão as conotações que se aprofundam no decorrer de sua obra mais madura: é a primeira vez que, na poesia da autora, o eu lírico encontra-se defronte ao mar a espera de algo. Dentre tantos sentidos simbólicos que o mar assumiu na poesia e literatura, em Cecília Meireles ocorre que o eu lírico, ao se ver refletido no mar, vislumbra a possibilidade de desenrolar-se eternamente tal e qual o movimento das ondas, sendo como o mar ou estando

¹⁶⁴ Acalmar as ondas do mar chama nossa atenção para a relevância dessa ação, pois o mar é por essência o elemento que se move eternamente, constantemente. Quando no poema se explicita que as águas marinhas estão calmas, o significado não pode ser ignorado. Há algo relevante nessa imagem.

¹⁶⁵ Há uma cessação instantânea das atividades ilusórias de todo o sistema mental; a dança das ondas da energia do hábito na superfície da Mente Universal é silenciada para sempre, revelando sua própria tranquilidade e solidão inerentes. (Tradução minha).

disposto a desbravá-lo, navegá-lo, todavia o afogamento é sempre um risco. O mar, nesse sentido, é um convite ao autoconhecimento.

A ideia de que as imagens mentais são tais como as ondas, provocadas por uma vibração e inseparáveis da água que as forma, surge no poema “Êxtase”, de *Viagem*: “Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos. / Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em figuras ambíguas. / Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo. / Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno / e afoga a boca da vontade e os seus pedidos.” (MEIRELES, 2001, p. 255). No poema, há uma sugestão de relaxamento, pois o eu lírico, estando sobre a água e “gerando círculos”, sugere que ele mesmo é o centro de onde emanam as ondas. O verso seguinte remete à imaginação e aos processos da mente que, relacionados ao verso anterior, insinuam que as figuras ambíguas se projetam em círculos na água. Até esse momento a água parece estar estreitamente ligada à mente/imaginação do eu lírico, metaforizando o processo criativo. Adiante, esse estado que gera movimento nas águas é tomado como espaço de conexão entre o eu lírico e a totalidade do mundo. O verso “Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo” reforça a ideia de êxtase indicada pelo título da composição. Inesperadamente as formas da imaginação, talvez sonhos/desejos, se consomem diante de tal êxtase. Afogadas pelas águas, as vontades sucumbem diante do infinito. Vemos, portanto, que em *Viagem* a água é utilizada para dar forma ao informe, exprimindo ao leitor a fluidez e os contornos imprecisos de algo que não pode ser nominado “a alma de tudo”.

Em *Vaga música*, o primeiro poema do livro, “Ritmo”, reforça a ambiguidade do título do livro, em que a palavra “vaga” pode ser também uma referência às ondas do mar: “O ritmo em que gemo / doçuras e mágoas / é um dourado remo / por douradas águas.” (Idem, p. 328). Neste livro de 1942, a autora dá contornos mais espessos às temáticas marinhas: “se alguém ouvir temos pena / só cantamos para o mar...” (Idem, p. 329). Desse modo, mar, onda, remos, barco, marinheiro, águas de toda a sorte, praia, areia entre outros elementos marítimos, são o fio condutor de *Vaga música*. Esse livro, como exposto anteriormente, abre espaço à viagem interna que se consolida em *Canções* como centro de uma poética voltada à investigação dos aspectos da própria mente e dos modos como a realidade se espelha e é moldada por ela. Em *Mar absoluto*, o poema homônimo se abre com o seguinte verso “Foi desde sempre o mar”. Esse aspecto revela que, para o eu lírico, é relevante o fato de o mar mover-se sem parar, ademais, o mar parece de fato existir desde sempre especialmente porque muitos mitos de criação nas mais diversas culturas referem-se a um ambiente primordial habitado pelas águas. Assim, as águas se dividem para criar o mundo. O processo do eu lírico ceciliano é de nadar

contra a corrente, no sentido de buscar “o mar original”, a consciência primeira que gerou, sobre a qual as ondas se projetam, criando reflexos, impedindo a visão das profundezas de si mesmo.

Em *Canções*, as ocorrências da água são mais sutis que nos livros supracitados, entretanto desempenham papel fundamental. Nas seguintes estrofes do mesmo poema temos algo que nos remete ao poema San Gabriel II, de Pessanha: “ – Barqueiro, que céu tão leve! / Barqueiro que **mar parado!** (...)” e “Em barca de nuvens sigo” (Idem, p. 1073. Grifos meus). Com o mar parado, o eu lírico segue de barco pelas nuvens, que são continuidade das águas – o mar calmo permite ascensão. Em outro poema, a paisagem das areias do rio remete explicitamente aos campos da memória: “Ribeira da minha vida, / por que sinto o coração / morrer-me nestas areias / de antiga recordação?”, então exclama: “Hei de ser o mar e o vento, e a noite, e a constelação / – ribeira dos meus cuidados! – / e a própria navegação.” (p. 1081). Parece que, a fim de salvar a si mesma das dores trazidas pelas recordações, o eu lírico ambiciona transformar-se em coisas imensas como o mar e ser a própria navegação em busca da sua salvação, como anuncia no último verso. Decide abandonar as areias da espera e transformar-se nas águas, conhecer-se, ainda que para isso corra o risco de naufragar. Nesse livro há também a figura de uma rosa que paira sobre o mar, o eu lírico espera ir a alto mar a fim de achar essa rosa feita de lágrimas, a estrela polar, única que permanece fixa no firmamento, “é o seu claro espelho sobrenatural”. O eu lírico pede: “Barqueiros, levai-me / que a quero cortar / prender a meu peito, / como um sinal / do ardente destino / deste navegar / pelo mundo obscuro / do amor impessoal.” (p. 1083). A impessoalidade é ponto intrigante porque significa que os “eus” foram desconstruídos em prol de algo sem forma e isto está simbolicamente relacionado ao mar e à água, pois, a água pode tomar a forma do objeto que a contém. Se pode se moldar em todas as formas, qual seria a forma da água? Eis o poder evocativo dessa metáfora. Adiante, outro poema torna explícito o mar como metáfora da mente a partir da comparação:

Assim moro em meu sonho:
como um peixe no mar.
O que sou é o que vejo.
Vejo e sou meu olhar.

**Água é o meu próprio corpo,
simplesmente mais denso.
E meu corpo é minha alma,
e o que sinto é o que penso.**

Assim vou no meu sonho.
Se outra fui, se perdeu.
É o mundo que me envolve?
Ou sou contorno seu?

Não é noite nem dia,
não é morte nem vida:
é viagem noutro mapa,
sem volta nem partida.

Ó céu da liberdade,
por onde o coração
já nem sofre, sabendo
que bateu sempre em vão.

(MEIRELES, 2001, p. 1089. Grifos meus).

A mente pode tomar qualquer forma, pois é como água. Se a água é o seu corpo e seu corpo é sua alma, logo corpo e alma são água. Nesse poema, o eu lírico elucida que todas as coisas são da mesma matéria: “sou o que vejo”, “vejo e sou meu olhar”. O poema recria um espaço livre de conceitos: “não é noite nem dia”, “nem morte nem vida”, é algo tão inexplicável que se torna “viagem noutro mapa”. Nesse sentido, a água simboliza algo perene que subjaz às impressões do eu lírico. Quando há a capacidade de perceber que as coisas existem apenas na mente, inclusive nós mesmos, o eu lírico exacerba a força do conhecimento verdadeiro de si mesmo e, nesse estado, conforme o *Lankavatara Sutra*:

They have gained a clear understanding of the truth that all things are empty, un-born, and of a maya-like nature; they have ceased from viewing things discriminatively and from considering them in their relations; they thoroughly understand the truth of twofold egolessness and have adjusted themselves to it with patient acceptance; they have attained a definite realisation of imagelessness; and they are abiding in the perfect-knowledge that they have gained by self-realisation of Noble Wisdom. (In. GODDARD, 1994, p. 337).¹⁶⁶

¹⁶⁶ Eles obtiveram uma compreensão clara da verdade de que todas as coisas são vazias, não nascidas e de natureza como a de *maya* [ilusão]; eles deixaram de ver as coisas de forma discriminativa e de considerá-las em suas relações; eles entendem completamente a dupla ausência do ego e se ajustam a ele com aceitação paciente; eles alcançam uma percepção definitiva da falta de imagens; e eles permanecem no conhecimento perfeito que adquiriram pela autorrealização da Sabedoria Nobre. (Tradução minha).

Desse modo pode-se dizer que a água em Pessanha e em Meireles desempenha a função de sutilmente dar a ver que a natureza das coisas é a mesma, além de chamar a atenção para a passagem de um tempo efêmero. Ainda que o tempo passe e tudo se faça ruínas, a água persiste, carregando os corpos dos mortos, navios, naufragos. Depois de cessadas as imagens mentais, os poemas revelam a face densa do oceano que é a própria mente, com as águas calmas os eus líricos chegam à substância mais profunda de si mesmos. Superada a dor, superado o apego, superada a razão, emerge a possibilidade de estar além do tempo, antes das formas. De agora em diante, tal como lemos no *Lankavatara Sutra*, não há mais discriminação de conceitos, ideias e proposições particularizadas por uma mente intelectual, não há mais apego, orgulho do egoísmo, nem energia do hábito (Idem, p. 339-3340). Quando alcançam o lugar mais profundo da consciência, os eus líricos são capazes de transcender o corpo mortal (então as metáforas da morte e a permanência de uma consciência que observa a destruição do próprio corpo) numa transformação-morte na qual a falsa imaginação de sua personalidade individual particularizada é transcendida e há a realização de unidade com a mente universalizada. Com essa percepção, eles se encontram no mundo da não-forma.

A metáfora da água, portanto, se conecta a todos os outros elementos aqui abordados. A peregrinação pela própria mente é reconstruída poeticamente por meio da composição de imagens sugeridas por vocábulos que recriam a ideia de que nas formas que vemos há um elemento comum que as constitui. Um mundo se forma em suas mentes, em meio a essas formas o eu lírico por vezes está perdido, mas insiste na jornada do autoconhecimento. Caminha pelas areias de uma praia e passa a perceber que seus passos se desfazem sobre a areia. Observa as imagens que se formam sobre a onda do mar, sua própria mente. Observa a água, vê imagens que passam incessantemente, deseja cessá-las porque percebe que não são fixas. As observa ainda mais. Assume o risco de uma navegação, adentra os mares turbulentos de si mesmo, conhece a morte e a supera. Vivencia o sofrimento muitas e muitas vezes e de diversas formas, observa as ondas do mar, observa os corpos, reconhece a impermanência e, no fundo das águas, reconhece a si mesmo. Percebe a natureza perecível de seu corpo, então se divorcia do corpo, deixa de se identificar com as imagens, desconhece a si mesmo. Acalma as águas do mar. Desconstrói a mente e, nas águas paradas do mar já não vê mais a si mesmo, transforma-se na própria natureza da água, reflete as estrelas, ascende ao céu e aprofunda-se na terra.

Assim, o que se pode concluir é que a poesia de ambos recria um processo meditativo que leva o sujeito a um conhecimento tão profundo de si mesmo que até a noção do “eu” se dissolve. Desse modo, ausentar-se da vida, no caso de Pessanha, é a resposta de quem questiona a realidade da sua própria existência e procura por uma existência mais plena longe da

impermanência. Os modos da mente são tão desconstruídos que Meireles formula: “já não sei mais a diferença / de ti, de mim, da coisa perguntada, / do silêncio da coisa irrespondida” (“Pergunto onde se acha a minha vida”). O processo de autoconhecimento é tão intenso que esses poetas se veem deslocados do mundo, estão “longe e fora das horas”, “suspensos”, a vida cotidiana é questionada a cada instante, daí a configuração singular da sua personalidade e, conseqüentemente, de sua poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metáfora do fluxo contínuo da água, manifestada por meio das ondulações que projetam imagens, representa a noção de tempo, do fluxo do tempo tal como percebido pela subjetividade da mente. Sendo assim, em Pessanha e Meireles, o eu lírico está diante dos reflexos de si mesmo, se auto reconhece e desconhece nas imagens que são transportadas e reveladas pela água, que continuamente passam, formam e se transformam em espuma, neve, nuvem, bruma ou nada. A noção de tempo que se arraiga aí é uma noção completamente pautada pela experiência interior, portanto é uma consciência interna do tempo que se expande de modo a marcar as ações de escolha de vida do eu lírico. Nos dois poetas, temos a concepção de sujeitos líricos que prontamente se recolhem do mundo da ação construtiva porque a sua consciência de tempo revela um fluxo tão rápido e mutante que é como se o processo de destruição fosse acelerado ao ponto de ser possível ver a morte no objeto recém-nascido: “O barro que em quimera modelaste / Quebrou-se-te nas mãos. Viça uma flor... / Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...” (PESSANHA, 1997, p. 159) ou “Vejo-te em seda e nácar, / e tão de orvalho trêmula, que penso ver, efêmera, / toda a Beleza em lágrimas” (MEIRELES, 2001, p. 470).

Assim, o tempo se condensa numa visão que une presente, passado e futuro: as imagens do passado se mostram no presente assumindo a sua forma futura: são ruína, destruição, desfalecimento. O ritmo da vida é questionado quando as imagens se esvanecem e resta apenas a água que as transporta e reflete. Por tudo isso, nos poemas aqui lidos, a contemplação das imagens mentais é também uma contemplação do tempo tal como a mente o concebe. Com o desejo de cessação das imagens na tentativa de compreender a sua origem, resta apenas um fluxo contínuo de um tempo inconcebível, parado e eterno: água a correr na clepsidra, o mar absoluto: “Fita bem meu rosto, / guarda os olhos pálidos / com rios antigos / por onde viajaste. / Lembra-te da minha / sombra humana, diáfana // – pode ser que um dia / todos nós passemos pela Eternidade” (MEIRELES, 2001, p. 1086).

Da percepção de que a morte só existe porque há o nascimento – tudo que nasce está fadado a morrer – se eleva a conclusão de que para não morrer é preciso não nascer. Tendo cessado as imagens, restando apenas o tempo, seu fluxo contínuo metaforizado pelo correr do rio e pelas ondas do mar, os eus líricos têm a possibilidade de, finalmente, estancar a corrente temporal, o que lhes permite navegar em um mar parado. Decorre disso a experiência de

suspensão: as nuvens e o céu se unem ao mar como eram antes da criação do mundo, porque o mundo surge da divisão das águas. Assim, a metáfora da água revela também a consciência interna do tempo. Quando todas as águas voltam ao mar e o mar reflete o céu, unindo-se a ele, temos a indicação de que a mente intelectual, categórica, comum foi finalmente superada e com isso a experiência temporal também – pois o tempo também é uma categoria da mente. A separação das águas remete ao processo de discriminação que afasta o sujeito do conhecimento de si mesmo. Quanto mais apegado às imagens, quanto mais dentro delas, mais perdido na torrente, mais longe de si. Quando a suspensão se dá – e o processo para isso é árduo porque passa pelo enfrentamento do sofrimento puro e exige o desenvolvimento da compaixão por todos os seres – o “eu” se dissolve, como em “Branco e vermelho”, de Pessanha, ou nos seguintes versos de *Canções*: “ Em puro silencio, / luminosa jazes”. (MEIRELES, 2001, p. 1086).

Ao longo da pesquisa para esta tese, pude perceber que as obras de Camilo Pessanha e Cecília Meireles dialogam de forma muito forte e estreita com a sua época. Ambos refletem, cada um em seu tempo, as relações que se transmutavam entre Oriente e Ocidente, conectam-se à tradição portuguesa dos Descobrimentos e passam a olhar para o “outro” com compaixão e cuidado, permitindo-se mergulhar em uma cultura diversa. Traduzem também, poeticamente, as questões que a fenomenologia levantou, tal como formulada por Husserl (ainda que não o tenham lido, é certo que absorvem o sentimento do século, a crise das ciências), e incorporam em seus versos modelos da poesia oriental e atributos das tradições religiosas da Índia, China e Japão, inserindo-se de modo importante em uma corrente histórica que comunga experiências de vários povos.

Por tudo isso, esta tese pretendeu mostrar as similaridades de seus versos. O eixo central foi a noção de que ambos criaram uma poética voltada a tematizar os aspectos mais ocultos da consciência. Suas metáforas, temas, motivos, símbolos e ritmo dão voz ao vazio e ao silêncio, ou seja, tentam, paradoxalmente, por meio da forma poética, elaborar a não forma e, por isso, suas obras lidam com temas extremamente complexos abordados tanto pelas tradições do Oriente quanto pela filosofia do Ocidente. Elegendo a água como metáfora central de sua obra, esses poetas trabalham com o paradoxo da forma pela não forma, da não forma pela forma. O conjunto de seus poemas tal como aqui interpretado nos mostra o que lemos no *Sutra do coração*: “o vazio não é separado da forma, a forma não é separada do vazio; o que quer que seja a forma é o vazio, o que quer que seja o vazio é a forma.”

Por fim, todas as formas e também o vazio só são alcançáveis por meio da peregrinação pela própria mente. As águas simbolizam a própria mente e a formulação temporal que se dá a

partir das categorizações. Então, quando Meireles versifica: “Tudo é mar e mais nada”, talvez possamos entender a partir daí que tudo se cria nas águas da mente. Creio que esses poetas nos ensinam que a poesia diz muito em suas palavras, mas também nos diz quando se cala, nas suas pausas, nas entrelinhas, ao fim de cada poema, quando terminam as palavras e resta apenas o nosso suspiro. Compreendo, assim, que esses dois poetas dão voz ao silêncio.

REFERÊNCIAS

AKIRA, Iriye. *The Origins of the Second World War in Asia and the Pacific*. Londres e Nova York: Longman, 1996.

ALVES, Carlos M. “Os sonetos de Antero de Quental: uma leitura do budismo indiano”. In. *Vértice*, n. 77, março-abril, 1997.

ALVES, Rubem. *A escola com que sempre sonhei sem imaginar que pudesse existir*. Campinas: Papirus Editora, 2001.

AMÓRTEGUI, Carlos A.G. “Fenomenología y poesía: caminos hacia lo esencial”. In. *Logos*. Bogotá, 2001, p. 103-124.

ANDRADE, Eugénio. “Camilo Pessanha, o mestre”. In. *Persona*, n. 10, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1984, p.10.

_____. “O nome na água”. In. *Jornal de Letras e Artes*, n. 542, 24 de novembro de 1992.

_____. “Pessanha é um poeta tão grande que Macau inteiro não chega para seu túmulo” (entrevista). In. *Tribuna de Macau*, 13 de outubro de 1990.

ANDRADE, Mário de. “Cecília e a poesia”. “Viagem”. In. *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 75-80; 165-168.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *Poesia e Estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BALAKIAN, Anna. *The Symbolist movement a critical appraisal*. New York: Random House, 1967.

_____. *The fiction of the poet*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

BARREIROS, L. Danilo. “Variações de um mesmo tema”. In. *Portugal d’aquém e d’além mar*, XIX, 73, Lisboa, 1955.

_____. *O testamento de Camilo Pessanha*. Lisboa: Bertrand, 1961.

_____. “O ex-libris de Camilo Pessanha”. In. *Boletim da academia portuguesa de Ex-Libris*, n. 9, Lisboa, janeiro de 1962.

BEACH, Christopher. “Lyric as meditation”. In. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BENTO, José. “Duas notas sobre Camilo Pessanha. In. *O tempo e o modo*, 54/55, novembro/dezembro, 1967.

_____. “Clepsidra e outros poemas”. In. *O tempo e o modo*, n. 71/72, maio/junho, 1969.

_____. “Outra vez o tema da água na poesia de Camilo Pessanha”. In. *Persona*, n. 10, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, Julho, 1984.

_____. “O que é ser rio e correr? – uma leitura de Camilo Pessanha”. In. *Letras e Letras*, ano IV, n. 53, agosto, 1991.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Carlos Felipe Moisés (trad.). São Paula: Editora Schwarcz, 1986.

BEVIS, William. “Mind of winter: Wallace Stevens, meditation, and literature”. In. *Philosophy East and West*. Vol. 41, n. 2, University of Hawai'i Press, 1991, p. 268-272.

BLOCH, Pedro. “Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles”. In. *Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira: entrevistas*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1989, p. 31-36.

BRAGA, Duarte N.D. *Ao oriente do Oriente: transformações do orientalismo em poesia portuguesa do início do século XX – Camilo Pessanha, Alberto Osório de Castro e Álvaro de Campos*. Lisboa, Universidade de Lisboa, doutoramento em estudos de literatura e de cultura especialidade em estudos comparatistas, 2014.

BRASIL, Reis. “Camilo Pessanha, mestre do Simbolismo esotérico”. In. *O primeiro de janeiro*. Porto, 26 de abril de 1967.

BOUTON, Christophe. *Time and freedom*. Northwestern University: studies in phenomenology and existential philosophy. Christopher Macann (trad). Evanston: Northwestern University Press, 2014.

BUESCU, Leonor (trad). *Carta do Preste João das Índias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

CAÇÃO, Idalécio. Camilo Pessanha, poeta da melancolia. In. *Letras e Letras*, ano IV, n. 53, agosto, 1991.

CAMARGO, Luís G.B. “Cecília Meireles: O impasse da eternidade”. In. *Folha de São Paulo*. 04 de novembro de 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0411200109.htm>

_____. “Cecília Meireles – a pastora muda”. In: PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa. (Org.). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Editora UFPR, 2008, p. 67-81.

CAMILO, João. “A *Clepsidra* de Camilo Pessanha. In. *Persona*, n. 10, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1984, p. 20-33

_____. “Sobre a ‘abulia’ de Camilo Pessanha”. In. *Persona*, n. 11/12, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

- CARDOSO GOMES, Álvaro. *O simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- _____. *Poesia Simbolista*. São Paulo: Global, 1986.
- _____. *A metáfora cósmica em Camilo Pessanha*. São Paulo: Nova série, 1977.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Civilização Editora, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia a oriente”. In *Folha de São Paulo*. Março de 1997. Disponível em : http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/3/14/caderno_especial/17.html
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CARVALHO PRATA, de Manuel Alberto. *Imprensa estudantil coimbrã: repertório analítico (séc. XIX)*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.
- CASTRO, Alberto Osório de. Camilo Pessanha em Macau. In. *Atlântico*, n. 2, Lisboa, 1942.
- CASTRO, António Osório de. “Um mestre espiritual (...)” In. *Diário popular*. Lisboa, setembro, 1967.
- CASTRO, Eugênio de. “Prefácio da primeira edição de *Oaristos*”. In. GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- CESARINY, Mário. Camilo Pessanha. In. *As mãos na água a cabeça no mar*. Lisboa: Edição do Autor, 1984.
- CHATRAPORN, Sueapeepan. “The doubly eastern Snyder: Zen Buddhist philosophy and poetics in selected short poems by Gary Snyder”. *International Conference on American Literature*. Boston, May 21-24, 2009, p. 53-72. Disponível em: http://www.manusya.journals.chula.ac.th/files/essay/Surapeepan_p53-72.pdf
- CH’EN, Kenneth K. S. *Buddhism in China: a historical survey*. Princeton: New Jersey, Princeton University Press, 1964.
- CHENG, François. “A escrita poética chinesa”. In. *Revista de cultura*. n. 25, Instituto Cultural de Macau, outubro-dezembro, 1995.
- _____. *L’écriture poétique chinoise*. Paris: Seuil, 1982.
- CLEARLY, Thomas. *The flower ornament scripture: a translation of the Avatamsaka Sutra*. Boston/London: Shambhala, 1993.
- DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: O mundo Contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DAMIRO MORAES, José. “Cecília Meireles e o ensino religioso nos anos 1930: embates em defesa da Escola Nova”. In. *Educação e Pesquisa*. Vol. 42, n.3, São Paulo, 2016.

DÉCIO, João. “Para uma interpretação crítica de Camilo Pessanha”. In. *Alfa*. 1970. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3411/3158>

D’INTINO, Rafaella. *Enformação das cousas da China: textos do século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989.

EAGAN, C (org). *Clouds thick, whereabouts unknown: poems by Zen monks of China*. New York: Columbia University Press, 2010.

EDKINS, Joseph. “Li Tai-po as a Poet”. In. *The China Review*. v. 17, n. 1, 1888.

FAIRBANK, John K., e GOLDMAN, Merle. *China, a New History*. Cambridge, Mass. e Londres: The Belknap Press, 2006, pp. 257-278.

FASCHING, W. “‘I Am of the nature of seeing’: phenomenological reflections on the Indian notion of witness-consciousness”. In. *Self, no self? Perspectives from analytical, phenomenological, and Indian traditions*. Mark Siderits, Evan Thompson, Dan Zahavi (ed.). New York: Oxford University Press, 2011.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, Exílio e Melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. “O Haikai no Brasil”. In. *Alea*, vol.10, n.2, Rio de Janeiro, July/Dec, 2008.

_____. “Da ilha deserta ao cruzeiro do sul – uma leitura do motivo das navegações na poesia de Camilo Pessanha”. *Sibila: Revista de poesia e crítica literária*, p. 1-10, ano 16, abril, 2009.

_____. “Camilo Pessanha e a China”. In. *Estudos portugueses e africanos*, n. 11, Campinas: IEL/UNICAMP, 1993.

FRIAS, Joana M. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7letras, 2002.

FUSHENG Wu. *The Poetics of Decadence: Chinese Poetry of the Southern Dynasties and Late Tang Periods*. New York: State University of New York Press, 1998.

GODDARD, Dwight (editor). *A Buddhist bible*. Boston: Beacon Press, 1994.

GOUVÊA, Leila V.B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. “Cecília Meireles e a crítica”. In. *VII Seminário Nacional Mulher e Literatura, 1997, Niterói*. Anais do Seminário. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997. p. 521-526.

_____. “A capitania poética de Cecília Meireles”. In. *Cult* (São Paulo). v. 51, São Paulo, p. 42-47, 2001.

- _____. “Cartas de Cecília Meireles”. In. *Jornal de Letras*. Lisboa, 1999, p. 5-7.
- _____. “Cecília e os poetas”. In. *Veredas* (Rio de Janeiro). v. 68, Rio de Janeiro, 2001, p. 40-44.
- _____. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. Cecília Meireles: Cartas a Cortes-Rodrigues. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. v. 57, São Paulo, 1999, p. 199-204.
- GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles – uma poética do “eterno instante”*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002.
- _____. *Vitorino Nemésio e Cecília Meireles: a ilha ancestral*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2001
- GRANEL, Gérard. *Le Sens du temps et de la perception chez E. Husserl*. Gallimard, 1968.
- HABERMAS, Jürgen. *The philosophical discourse of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. “Carta sobre o Humanismo”. In. Martin Heidegger, *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp 149-175.
- HEINE, Steve; WRIGHT, Dale S (ed). *Zen Classics: Formative Texts in the History of Zen Buddhism*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- HARVEY, Peter. *An introduction to Buddhism: teachings, history and practices*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- _____. *The Koan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- HOUGH, Graham. *Image and Experience: Studies in a Literary Revolution*. London, 1960
- HOWARTH, Peter. *The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- HUSSERL, E. “Aufsätze und Vorträge” (1911–1921). In. *Husserliana: Edmund Husserl Gesammelte Werke*, Band 25, Netherlands: Springer, 1987.
- _____. “Briefe an Roman Ingarden mit erläuterungen und erinnerungen an Husserl: herausgegeben von Roman Ingarden”. In. *Phaenomenologica*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1968.
- _____. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1976.

_____. *Späte texte über zeitkonstitution (1929–1934): Die C-manuskripte*. Dieter Lohmar (org.). Dordrecht: Springer, 2006.

_____. *Die Idee der Phänomenologie: Text nach "Husserliana"*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1973.

_____. "Kant et l'idée de la Philosophie Transcendantale". In: *Philosophie première 1923-1924*, 1: *Histoire critique des idées*. Collection Epiméthée: Paris, 1970, p. 299-368.

_____. *Phantasy, image consciousness, and memory (1898–1925)*. John B. Brough (trad.). Dordrecht: Springer, 2005.

_____. *Lições para Uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*. Pedro M. S. Alves (trad.). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

_____. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

IYENGAR, Bellur K. S. *Light on Yoga: the Bible of modern Yoga*. New York: Radom House, 1994.

JOUBERT, Claire. "Ce que l'Inde fait à la littérature". In: *Littérature: "a partir de l'Indie"*. n.184, Armand Colin, 2016/4. Disponível em: <http://www.persee.fr/collection/litt>

KERN, Robert. *Orientalism, Modernism, and the American Poem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

KROTOOMS, Toine. *Phenomenology of time: Edmund Husserl's analysis of time-consciousness*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002

KUSANG, Erik Pema (tradução e compilação). *A tibetan buddhist companion*. Shambhala: Boston/London, 2003.

LAMEGO, Valéria. *A farpa e a lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

LAMOTTE, Étienne. *Histoire du bouddhisme indien: des origines à l'ère saka*. Louvain: Université de Louvain, Institut Orientaliste, 1967.

LANCASTRE, Maria José de (org). *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

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

_____. "Notas à margem da Clepsidra". In: *Diário de notícias*, março, 1955.

_____. "Relendo a Clepsidra". In: *Diário ilustrado*. Lisboa, junho, 1957

LEVENSON, Michael (editor). *The Cambridge companion to modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

LI BAI. *Poemas de Li Bai*. António Graça Abreu (tradução e notas). Macau: Instituto Cultural de Macau, 1990.

LI, Shangyin. [Sem título]. In. CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIMA, Isabel P. “Oriente literário entre dois séculos”. In. *CADMO*, n. 13, Revista do Instituto Oriental. Lisboa: Edições Colibri, Universidade de Lisboa, 2013.

LIU, Xie. *The Literary Mind and the Carving of Dragons*. V. Y. Shih (trad). New York: Columbia University Press, 1959.

LOHMAR, Dieter; YAMAGUSHI, Ichiro (editores). *On time: new contributions to the husserlian phenomenology of time*. Dordrecht: Springer, 2010.

LOUNDO, Dilip. “Cecília Meireles e a Índia: Viagem e Meditação Poética”. In. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2007, p. 129-178.

LUSTHAUS, Dan. *Buddhist phenomenology: philosophical investigation of Yogācāra Buddhism and the Ch'eng Wei-shih lun*. London and New York: Routledge Curzon - Taylor & Francis Group, 2006.

MCRAE, John R. *Seeing through Zen: encounter, Transformation, and genealogy in Chinese Chan Buddhism*. Berkeley: University of California Press, 2004.

MAIR, V. H. “Buddhism and the Rise of the Written Vernacular in East Asia: The Making of National Languages”. In. *The Journal of Asian Studies*. Vol. 53, No. 3, 1994), p. 707-751.

MACHADO, Álvaro Manuel. *O mito do Oriente na literatura portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1983.

MAHARANA, Surya K. “Phenomenology of Consciousness in Ādi Śamkara and Edmund Husserl”. In. *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*. Vol. 9, 2009, p. 1-12.

MANUEL, João R (prefácio e notas). *Carta do Preste João das Índias: versões medievais latinas*. Leonor Buescu (tradução). Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

MARTINS, António C. “Subsídio para o estudo da poética simbolista: o decassílabo de Camilo Pessanha”. In. *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros*. Lisboa, 1959.

MARTZ, Louis. *The poetry of meditation*. New Haven and London: Yale University Press, 1971.

MEHTA, Binita V. *Poetics of self: an existential phenomenological investigation of Hindu Advaita*. University of Iowa – Iowa research online, theses and dissertations, 2012.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Antonio Carlos Secchin (org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

_____. *Crônicas de viagem*. Leodegário A. de Azevedo Filho (org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, 3 v.

_____. *Poetas Novos de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944.

_____. *A Lição do Poema: Cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Celestino Sachet (org). Ponta Degalda: Coingra L.T.D.A, 1998.

_____. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. “Questões de Liberdade”. *Diário de Notícias*, 06 de maio de 1931.

_____. “Aceitação”. In. *Festa*, ano I, 1927, n. 6, p. 4-5.

_____. *Li Po e Tu Fu: Poemas chineses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “O absoluto e o relativo nas Canções de Cecília Meireles”. In. *Ciência e Letras*. Porto Alegre, 1996, p. 9-20.

MEIRELES, Victor L. *Cecília Meireles: aspectos para uma biografia*. Açores: EGA, 1998

METZINGER, Thomas. *Being no one: the self-model theory of subjectivity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

MIGUEL, Antonio Dias Miguel. *Camilo Pessanha — Elementos para o Estudo da sua Biografia e da sua Obra*. Lisboa: Ocidente, s/d.

_____. “Algumas páginas desconhecidas de Camilo Pessanha”. In. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*. tomo xx, n.1, 1954.

MOHANTY, Jitendra N. “Phenomenology and Indian Philosophy: The concept of rationality”. In. - *Journal of the British Society for Phenomenology*. Vol. 19, n. 3, 1988.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2005

MONIER-WILLIAMS, Monier. *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1923, p. 1040–1041.

MORAES, Wenceslau de. *O culto do chá*. Typographia do "Kobe Herald", Kobe, 1905.

MORAIS JOSÉ, C. “A dor que deveras sente”. In. *Hoje Macau*. 17 Jul de 2017, disponível em: <https://hojemacau.com.mo/2017/07/17/a-dor-que-deveras-sente/>

MOU. H. *Rediscovering Wen Tingyun: a historical key to a poetic labyrinth*. Albany: State University of New York Press, 2004.

- MOURA, C. A. R. *Crítica da Razão na Fenomenologia*. São Paulo: Nova Stella, 1989.
- MURICY Andrade. *Panorama do simbolismo brasileiro*. Vol. I. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- NAKAMURA, Hajime. *Indian Buddhism: a survey with bibliographical notes*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.
- NORTH, Michael. *The dialect of modernism: race, language, and twentieth-century literature*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- ORPHEU. vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1971.
- OSÓRIO, João de Castro. Prefácio a *China – estudos e traduções*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1944.
- _____. Prefácio e notas a *Clépsidra*. Lisboa: Ática, 1945.
- _____. Prefácio e notas a *Clepsydra*. Lisboa: Ática, 1969.
- _____. “Camilo Pessanha, crítico e tradutor da poesia chinesa”. In. *Diário da manhã*. Agosto, 1952.
- PATAÑJALI. “Yoga Sutras”. In. *Four Chapters on Freedom: commentary on the Yoga Sutras of Sage Patañjali*. Trad. Swami Satyananda Saraswati. Bihar: Yoga Publications Trust, 2013.
- PATOČKA, Jan. *Introduction à la phénoménologie de Husserl*. Erika Abrams (trad). Grenoble: Jérôme Million, 1992.
- _____. Qu'est que c'est la *phénoménologie*. Erika Abrams (trad). Grenoble: Jérôme Million, 1988.
- POUND, Ezra. *Make It New*. Essays by Ezra Pound. London, 1934
- _____. *Polite Essays*. London 1937,
- _____. *Gaudier-Brzeska. A Memoir*. The Marvell Press 1960.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Camilo Pessanha ou les images du Néant”. Introdução a *Clepsydra*. Paris, La Différence, 1991.
- PESSANHA. C. *Clepsydra*. Edição crítica, fixação do texto, introdução e notas de Barbara Spaggiari. Porto: Lello e Irmão, 1997.
- _____. *Clepsydra*. Poemas de Camilo Pessanha. Lisboa: Edições Lusitânia, 1920.
- _____. *Clépsidra*. Poemas de Camilo Pessanha. Lisboa: Editorial Ática, 1945.

- _____. *Clepsidra e outros Poemas*, de Camilo Pessanha. Lisboa: Edições Ática, 1969.
- _____. *C. Pessanha, China. Estudos e Traduções*, Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1944
- _____. *Correspondência, dedicatórias e outros textos*. Daniel Pires (org.). São Paulo: Unicamp, 2012.
- _____. Macau e a gruta de Camões. In: *Camilo Pessanha: prosador e tradutor*. Daniel Pires (org). Macau: Instituto Cultural de Macau – Instituto português do Oriente, s/d.
- _____. “Crónica da Alta”. In. *A Crítica*, 1.^a série, n.º 2, Março de 1888.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Aguilar Editora: Rio de Janeiro, 1987.
- _____. *Persona*, vol. 10, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1984, p 49.
- PIRES, Daniel. “Cronologia da vida e da obra de Camilo Pessanha. In. PESSANHA, Camilo. *Correspondência, dedicatórias e outros textos*. São Paulo: Unicamp, 2012.
- _____. “Crónica da Alta [Versos da Mocidade, de António Fogaça]”, in *A Crítica*, 1888.
- _____. Prefácio a *Camilo Pessanha – prosador e tradutor*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1992.
- _____. Prefácio a *China – estudos e traduções*. Lisboa: Vega, 1993.
- PRATA, Manuel Alberto Carvalho. *Imprensa estudantil de Coimbra: Repertório analítico (século XIX)*. v. 1. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.
- PETRARCA, Francesco. *Lettere di Francesco Petrarca: delle cose familiari*. l. 24, v. 3. Firenze: Felice le Monier, 1865.
- QUADROS, António. Introdução, crítica e apêndice a *Clepsidra e poemas dispersos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.
- _____. Prefácio a *Contos, crónicas, cartas escolhidas e textos de temática chinesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.
- QUINET, Edgar. “De la renaissance orientale”. In. *Revue des deux mondes*. 4eme série, tome 28, 1841, p. 112-130. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/De_la_renaissance_orientale
- RAMOS, Feliciano. *Trindade Coelho homem de letras: o contista, o esteta e o pedagoga*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1947.
- RUBIM, Gustavo. *Experiência da alucinação: Camilo Pessanha e a questão da poesia*. Lisboa: Caminho, 1993.
- _____. “Da caligrafia ao ideograma”. In. *Vértice*, N. 57, nov-dez, 1993. p. 7-11.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *Poesia*. São Paulo, Iluminuras, 1995.

_____. *Persona*. vol. 10, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1984, p. 51.

SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obras Completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1976/1977. 2 vols.

Said, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.

SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo brasileiro e o modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Porto: Porto Editora, 1986.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SATIPATTHANA SUTTA. In *Majjhima Nikaya 10*. Disponível em: <http://www.aceessoainight.net/sutta/MN10.php>

SEABRA PEREIRA, José Carlos. “Camilo Pessanha e a transmutação simbolista”. In *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. VII - Do Fim-de-século ao Modernismo. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1995, p. 129-139.

SEARLE, William. “The body thinking: a kinship between poetry and phenomenology”. In *Postgraduate journal of aesthetics*. vol. 9, summer. 2012, p. 42-54.

SEATON. J; MALONEY. D (org). *A Drifting boat: an Anthology of Chinese Zen Poetry*. New York: White Pine Pres, 1994.

SANDER, Ake. “Phenomenological reduction and yogic meditation: commonalities and divergencies”. In *Journal of East-West Thought*. Spring, Vol. 5, March 2015, p. 29-60.

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

SCHUMANN, K. “Husserl and Indian thought”. In *Karl Schuhmann: selected papers on phenomenology*. Cees Leijenhorst, Piet Steenbakkens (org.). Dordrecht: Kluwer academic publishers, 2005.

SCHLEIFER, Ronald. *Modernism and time: the logic of abundance in literature, science, and culture, 1880-1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SCHOLES, Robert. *Paradox of Modernism*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

SECCHIN, Antonio Carlos. (org.) *Poesia Completa de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. “Cecília: a incessante canção”. In. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2003.

_____. “Uma obra em trânsito”. In. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2003.

SIMAS, Monica. *Margens do destino: Macau e a literature portuguesa*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2007.

SIDERITS, Mark; THOMPSON, Evan; ZAHAVI, Dan (editors). *Self, no self? Perspectives from analytical, phenomenological, and Indian traditions*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SPAGGIARI, Barbara. *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*. Carlos Moura (trad). Lisboa: Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa Publicações, 1982.

SPARIOSU, Mihai I. *Modernism and exile: play, liminality, and the exilic-utopian imagination*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

SUN, Yu. *Li Po – A New Translation*. Hong Kong: The Commercial Press, 1982.

TELLES, Lygia Fagundes. “Cecília Meireles da minha juventude”. *Ciclo de conferências. Centenário do Nascimento de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 21 de agosto de 2001.

TIAN, Xiaofei. “Pentasyllabic Shi Poetry: New Topics”. In. CAI, Zong-qi. *How to Read Chinese Poetry*. New York: Columbia University Press, 2007.

VELOSO, Monica P. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Petrópolis: KBR, 2015.

WANG WEI. *Poemas de Wang Wei*. António Graça Abreu (tradução e notas). Macau: Instituto Cultural de Macau, 1993.

WATTS, Alan. *Eastern wisdom, modern life: collected talks (1960 – 1969)*. Novato: New World Library, 2006.

_____. *The way of zen*. New York: Vintage Books, 1985.

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. *Poetas modernos do Brasil: Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973.

ZANER, Richard M (editor). *Selected studies in phenomenology and existential philosophy*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1978.