

A CANÇÃO EM CAMILO PESSANHA

Esclareça-se de pronto que não há radical diferença entre a canção e as outras formas praticadas por Pessanha. Trata-se de uma ampliação de grau, se assim se pode dizer, mais que diferença de estatuto. Na canção – que, aliás, é de número reduzidíssimo em sua já pequena obra – como no soneto ou ainda no poema de forma liberada estão lá os temas, se é que assim se pode chamá-los, principais de sua poesia, caracterizados nas imagens dispersas que fluem incessantemente, recusando-se a toda e qualquer forma de apreensão, que possam dar ideia, ainda que fugidia, de totalidade, de conjunto. Desesperado, o poeta vê escoar por entre os dedos, ou melhor, diante dos olhos, e sem que nada possa fazer, fragmentos de um mundo que ele, quimericamente, sonhou inteiro e permanente.

Diferença de grau, dizia-se, e não de estatuto. Com efeito, a canção de Pessanha, a par de manter

as linhas mestras de sua poesia, amplia, no limite, como se mais nada restasse a fazer, o traço marcante de sua artesania poética, a musicalidade. Ainda que o soneto, já pelo seu próprio nome, já pela sua estrutura, seja campo fértil para a prática musical, a canção, também pelas mesmas razões, parece configurar-se fronteira entre as duas linguagens, palavra e música. Um pouco mais, é o que parece sonhar a canção, e a música transformaria as palavras em puros sons, bastando-se então, a si mesma, e concretizando o sonho de Abel, citado em epígrafe acima, e de tantos outros que não se conformam com essa separação.

Não é de estranhar, pois, que alguns dos poemas de Camilo Pessanha, que podem ser incluídos sob a designação da canção, tratem exatamente de instrumentos musicais, seja a flauta, a viola, o violoncelo e até mesmo o tambor, como se fossem uma (poética) música da música. Nesses casos, é importante notar, a canção cumpre papel único, pois que desloca da visão, o sentido por excelência da estética de Pessanha, para a audição os mecanismos captadores da realidade, ou dos pedaços de realidade que compõem sua visão do mundo.

Como se sabe (Lemos, 81), o processo de apreensão do mundo em Camilo Pessanha é realizado através de associações que vinculam determinadas sensações a aspectos (imagéticos) do mundo que, em princípio, nada teriam que ver com aquelas sensações. Esse processo é basicamente visual. Submetidos ao olhar, os fragmentos do mundo ganham sentido. Mas um sentido particular, incapaz de integrar tais fragmentos numa macroestrutura de sig-

nificação. Ao contrário, cada fragmento tem – quando tem – sentido em si mesmo e nunca se articula com outro, se se articula, o faz de modo absolutamente estranho, inusitado. Se, como se diz, os surrealistas inventaram as palavras em liberdade, Camilo Pessanha já havia inventado as frases em liberdade. Seus fragmentos linguísticos flutuam sobre o papel do mesmo modo que seus restos de coisas boiam ao léu num lago morto e solitário, sem qualquer relação previsível entre eles. As mais das vezes, é tarefa (e responsabilidade) do leitor – este senhor sempre ávido da totalidade do sentido – estabelecer as conexões ausentes, as quais passam a funcionar como pontes sintáticas, garantindo uma continuidade ao descontinuo.

A falta de correspondência, pois, entre o que vai no interior do poeta e o que vê é o que faz mover sua poesia. Não, evidentemente, em direção ao compasso de um com o outro, senão como recusa dessa busca, dadas as dimensões de tão gigantesco empreendimento. Mais ou menos como o jogador que se recusa a jogar por saber-se antecipadamente derrotado, o poeta sabe-se perdedor, pois, aspirando o permanente, tem diante de si o transitório em toda sua crueza. Seu desejo, embora o soubesse impossível, é fazer frear o movimento, do tempo e das coisas, de modo que possa ter fixas as imagens das coisas, para a seguir, estabelecer a correspondência sonhada. A passagem inelutável das horas, horas que o poeta tanto sonha abraçar, faz o mundo em pedaços, impedindo, definitivamente a visão de uma totalidade.

Negada a visão de um mundo total em que as coisas signifiquem, e, por ser lânguido e inerme, re-

cusando-se a lutar por ele, o poeta quer-se verme, habitante do sombrio e do informe, imune à dor do eterno transformar-se das coisas.

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

Não se trata, todavia, de morte física, como poderia apressadamente parecer. Ao contrário, está-se aqui diante da fórmula “ter consciência da inconsciência”, tão lapidarmente formulada por Pessoa. Recusando por absoluta inadequação o plano do “eu” – ser social que atua e intervém no real -, o poeta constrói um outro, do “não eu”, de onde, tal qual um divertido espectador, assiste, sem que nada possa atingi-lo ao (doloroso) sem sentido do mundo.

Dizia-se, antes, que a canção em Pessanha não difere substancialmente, quanto à cosmovisão do artista, das outras formas por ele trabalhadas, a não ser, claro, naquilo que a canção tem de específico, de propriamente seu: o desejo de ser música. Esse aspecto musical, que poderia indicar mudanças, ao deslocar o sentido privilegiado do poeta, a visão, para a audição, acaba, no entanto, por reiterar as forças-motrizes de sua poética: a recusa à intervenção no mundo e a consequente passagem para um plano outro. Ali, verme liquefeito, portanto habitante de um mundo anterior à forma – é a transitoriedade das formas, em última instância que o desespera – , o poeta pode finalmente (vi)ver o espetáculo da vida.

Embora estudiosos de gabarito apontem a supremacia da visão na estética de Pessanha – coisa que não se pode negar –, a audição tem também aí lugar fundamental. Quanto mais não fosse os versos “porque o melhor, enfim,/ é não ouvir nem ver” configuraria prova bastante para a afirmação da hipótese. O processo de associação entre dentro e fora é realizado em Pessanha, preferencialmente, pelo olhar; mas o é também e com o mesmo resultado, pela audição. Portanto, visão e audição são sentidos básicos, através dos quais o poeta constrói sua trajetória do mundo do ser ao mundo do não-ser, do mundo das formas ao mundo do informe.

Para demonstração, e dadas as limitações que o texto põe, serão analisadas duas canções de Camilo Pessanha, uma no plano do olhar, o poema que começa com “Meus olhos apagados”; a outra no plano do ouvir, bastante conhecida, “chorai arcadas” ou “violoncelo”.

Leia-se o primeiro, cuja epígrafe de Verlaine diz:
“*Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville.*”

- 1 *Meus olhos apagados*
- 2 *Vede a água cair.*
- 3 *Das beiras dos telhados,*
- 4 *Cair, sempre cair.*
- 5 *Das beiras dos telhados,*
- 6 *Cair, quase morrer...*
- 7 *Meus olhos apagados,*
- 8 *E cansados de ver.*
- 9 *Meus olhos, afogai-vos*
- 10 *Na vá tristeza ambiente.*

- 11 *Caí e derramai-vos*
12 *Como a água morrente.*

Inicialmente uma observação. Diz Antonio Quadros (1988, p.118) que no famoso “caderno” de Pessanha o poema em questão não apresentava título; o que só vai acontecer quando, ao organizar e publicar a terceira edição de *Clepsidra*, João de Castro Osório põe-lhe o título de “água morrente”, aproveitando a imagem do último verso. Embora o título favoreça a leitura que se vai fazer, ao destacar a ideia de liquefação/liquidação, optou-se por tratar a canção como o poeta a concebeu, sem título.

O primeiro aspecto a chamar a atenção do leitor nessa canção é a epígrafe. Não é prática usual em Camilo Pessanha sua presença. Dos cinquenta e cinco poemas apresentados na edição organizada por Antonio Quadros, apenas dois poemas possuem epígrafe: a canção de que se está tratando e o sone-to “Ó Madalena, ó cabelos de rastos”. Ou seja, 2,2% dos poemas de Pessanha recebem epígrafe. Há de se convir que é muito baixo percentual. Deixando de lado o soneto, que não é objeto do presente estudo, cabe perguntar do motivo de a canção ser encimada por uma epígrafe.

É voz corrente entre os estudiosos da vida e da obra de Pessanha que Verlaine era seu poeta preferido. Como Pessoa a respeito de Cesário Verde, disse, Pessanha lia Verlaine até arderem-lhe os olhos, embora lesse-o, seguramente, pelos ouvidos. Porque era a música de Verlaine e não apenas a poesia – que Pessanha queria ouvir.

Ora a concepção musical de Verlaine distancia-se tanto da de Baudelaire quanto da de Mallarmé, poetas que, como ele, sonharam elidir as pontes que separavam poesia e música. De acordo com Gomes (1985, p.52), Baudelaire queria que as palavras fossem capazes de evocar sentimentos **como** as notas musicais. A sonoridade da palavra deveria ser capaz de sinesteticamente, reportar a imagens visuais, a sensações que se corporificariam em conjuntos imagéticos. Mallarmé, por seu lado, concebia a relação poesia/música numa perspectiva estrutural: o poema é pensado como sinfonia, com tema e variação. A utilização do espaço em branco, que permite dispor as palavras como notas musicais, faz com que estas possibilitem aproximações inusitadas, para além dos nexos sintáticos. Verlaine queria ainda mais que isso. Para ele, ainda segundo Gomes, as palavras deveriam reproduzir a sonoridade de determinado instrumento musical, para que se instituisse a melodia.

Não seria necessário ir muito longe para perceber-se o quão esta concepção afina com a de Pessanha. Além de alguns de seus poemas, como já se disse, reproduzirem sons de instrumentos – a flauta, a viola, o violoncelo –, aspirando pois ser música pura, sua restante poesia é toda musical, único meio encontrado para expressar as analogias intraduzíveis, as evocações, os climas, as sensações, que constituem sua essência. A epígrafe deve ser lida como uma conversa (musical) entre músicos, espécie de releitura de uma peça, na qual o músico, a propósito de homenagear o outro, acaba por, sutilmente, compor uma peça nova, que será percebida por ouvidos bem atentos.

A semelhança inicial quanto a projetos musicais afins é tão somente o ponto de partida para a construção da diferença. Sutil diferença, porém. O primeiro aspecto a ressaltar é que os dois versos de Verlaine indicam um movimento de dentro para fora, isto é, há uma sensação interior, definida, precisa, que pode, por isso, ser comparada a um fenômeno concreto exterior, estabelecendo-se uma correlação perfeita. Em Pessanha, pelo contrário, é um lento processo de transformação porque passa o “eu”, que vai da observação de um fenômeno por um “olhar apagado” até à dissolução final pela liquefação. Esse percurso situa-se, sempre, no plano do olhar, não necessitando de qualquer coisa prévia, interior, para que o processo analógico seja deflagrado.

A canção, como toda canção aliás, é exígua. Três estrofes de quatro versos cada uma. Os versos são hexassílabos, com cadênciа predominante na segunda e sexta. Com exceção dos versos de nº 3, que se repete como o nº 5, do verso nº 8 e do nº 11, em todos os outros o acento secundário funciona como um atenuador da regularidade acentual, que se faz presente no poema para marcar a queda mais ou menos sistemática dos pingos da chuva. Imediatamente anterior, imediatamente posterior, o acento secundário introduz uma margem – para mais ou para menos – de imponderabilidade na duração da queda, que os versos sem acentos secundários ampliam. Os versos sem o acento secundário exercem função dupla: ao tempo em que, sozinhos, marcam a regularidade da chuva ao cair, martelada e monotonamente; próximos aos outros *versos* que possuem este acento, funcionam como uma espécie de

espaçador, quebrando a previsibilidade rítmica (da chuva e do poema).

Indicador ainda mais preciso dessa exiguidade é o léxico utilizado na canção. O poema, a rigor, é construído sobre dez versos, já que dois versos, os de nº 1 e 3 são repetidos, tais e quais, respectivamente, como os de nº 7 e 5. Além disso, os versos de nº 4 e 6, não fora a pequena mudança introduzida no último, seriam também repetição um do outro, uma vez que sua estrutura é semelhante. Assim, dos doze versos iniciais, 2 são repetições integrais e um, parcial, deixando o poema reduzido a nove versos originais. Se se aprofundar esse processo de observação, porém, ver-se-á que um único verso – que sintomático –, o de nº 10, não repete palavras já utilizadas em outros, ainda que sofram tais palavras pequenas modificações, como “ver”, “vede”, “morrer”, “morrente” etc. Do total de 44 palavras dispostas no poema, apenas 8 não se repetem, embora algumas mantenham relação de proximidade, como é o caso de “afogar” e “derramar”. A palavra “cair”, a mais repetida, comparece cinco vezes, enquanto a palavra “olhar” repete-se por 2 vezes, e “água” repete-se uma vez. E tem-se ainda a repetição dos versos “ver” e “morrer” nas formas “vede” e “morrente”.

No nível propriamente sonoro, alguns indicadores ajudarão a compor a leitura do poema. É marcante a presença da palatal /l/, que se dissemina ao longo do poema em cinco versos. Em oposição a ela, surge a profusão das oclusivas bilabiais surda e sonora /b/ e /p/ e da velar /k/.

Esses aspectos formais têm função precisa na arquitetura do poema e articulam rigorosamente seu

sentido geral. A metáfora fundamental, como na maioria dos poemas de Pessanha, é a água, lugar de solução (como dissolução).

Daí a presença recorrente das consoantes molhadas, como também são chamadas em Fonologia as palatais. Ao lado delas, porém em sentido contrário, as oclusivas fazem cessar a molhação que se derramaria informemente pelo poema, funcionando como uma espécie de dique sonoro em que ficaria represada a água e o som. A alternância desses sons distintos fazem nitidamente supor a intermitência dolente das pancadas da chuva, aspecto reforçado, como já se mostrou, pela distribuição dos acentos principal e secundário ao longo dos versos.

A repetição das palavras e dos versos, tornando o poema um desdobramento do já dito, do já visto, tem por função marcar a escassez dessa chuva que dolentemente cai. Não é a chuva copiosa e retumbante dos românticos, senão uma chuva exígua, que cai morrendo dos telhados. A exiguidade das palavras e dos versos é simétrica à exiguidade dessa chuva quase invisível. (Afinal, são “olhos apagados” que são chamados a ver). A repetição, portanto, além de marcar a presença desse tênue movimento voltado sobre si mesmo – o cair de uma chuva escassa, conduz o poema (e o “eu”) para uma espécie de estagnação, em que o movimento anseia por findar-se. A chuva, escassa que era, agora transforma-se num filete em que, ao invés de (tênue) movimento, sobressai o estático da morte, lugar almejado pelo “eu”. O verso, único, que não traz qualquer repetição desempenha importante papel. Nele ressoam as repetições dos anteriores. Dito de outro modo, ele

é um espécie de desaguadouro das associações feitas entre os dois planos, do “eu” e do mundo. A chuva que cai acaba por contaminar de tal modo o ambiente que sobrecarrega de uma “vã tristeza”. Na verdade, essa vã tristeza é mero resultado do processo dissociador/associador, referido por Lemos (1981), levado a efeito pelo “eu”, que é quem está, definitivamente contaminado pela tristeza, no seu caso, nem um pouco “vã”, pois é seu único modo de (não) ser no mundo.

A disposição das estrofes é também significativa, reveladora dos procedimentos estéticos de Pessanha. O poema começa pela invocação aos olhos “apagados”, solicitados a ver uma chuva, morrente, que dolorosamente cai. Esse apelo permanece presente na terceira estrofe, intensificado no desejo de fusão com as águas, a da tristeza (que se liquefaz) do “eu” com a da chuva. A segunda estrofe, todavia, ao eliminar a referência direta à chuva, parece supor a intersecção dos dois planos, “olhos” e “chuva”. Fica-se com a sensação de que agora são os olhos que escorrem pelos beirais, como se a fusão pretendida na terceira estrofe já se houvesse realizado, sem que a consciência do “eu” tivesse percebido. A repetição literal de um verso e parcial de outro – os de nº 4 e 5 – não é o bastante para que se impeça a impressão de que saiu de um plano, a chuva, para outro, os olhos. Ao contrário, a repetição reforça-a na medida em que, sendo comum a ambos, cria entre eles inevitável relação de contiguidade.

Como se viu, o processo, como sempre, é o de dissociação/associação no qual recortes do real, que já aparecem em fragmentos aos olhos do “eu”, são

associados de modo exclusivamente pessoal, por via de um olhar que se recusa a obedecer a coordenadas espaciotemporais orientadoras.

No caso do poema que ora se discute, trata-se de um olhar “apagado”. Como se poderia ler esse olhar “apagado” que é solicitado a ver a água da chuva cair? Ora, “apagado”, aqui, há que se relacionar com o “lânguido” e “inerme” do poema “Inscrição” que abre a *Clepsidra*, palavras que dizem da disposição para o “eu” enfrentar o mundo. É um “eu”, pois, como já se apontou, derrotado por antecipação: seu olhar carece do brilho (e) da luz.

“Apagado” é metáfora de peso na estética de Pessanha. Trata-se da ideia, tantas vezes recorrentes em sua poesia, da aspiração, ou melhor, da constatação de que o mundo do informe é o único reino possível para um “eu” incapaz de perceber o mundo como totalidade significativa. Ora, um “eu” que vê do mundo apenas pedaços sem relação de sentido entre si não pode mesmo aspirar à luz (e seu brilho).

Diante da luz, toda penumbra transforma-se em nitidez, em fixidez. As formas surgem em toda sua certeza e magnitude. Nada pode lhes ameaçar o contorno. Mas esses contornos, certezas, nítidos e fixos requerem um olhar que os alimentem e lhes dê estatuto de formas, comparando-os, medindo-os, pesando-os, aproximando-os ou distanciando-os do conjunto das formas existentes no mundo, de modo que cada qual ocupe seu lugar (único) na “máquina do mundo”. Sabendo-se incapaz de tão árdua tarefa – que só parece pequena aos pobres de espírito – o “eu” anseia pelo mundo do informe, onde pela ausência de contornos, as formas não o são.

“Apagados”, os olhos trazem em si uma deficiência congênita: são incapazes de divisar o contorno das coisas. Tarefa inútil o tentar olhar, posto que aquilo que se vê não é nunca aquilo que é, não é nunca aquilo que se deveria ver. O olhar “cansado de ver” e decorrência dessa tarefa inútil que é o ver sem ver. Também assim a “vã tristeza ambiente”. Ela não é imanência das coisas, mas resultado da intervenção falhada do olhar. Arredio à investida desse olhar que tenta aprendê-lo mas não consegue, o mundo (a) parece como um aglomerado disforme de fragmentos. Não possuindo a força necessária – o brilho da luz – para pôr ordem na desordem que se mostra, ordem que equivaleria à alegria da descoberta do sentido, o “eu” vê-se cercado pela “vã tristeza”, na qual anseia por apagar-se, livrando-se da tarefa de ver sem ver.

Poder-se-ia pensar, em princípio, que esse apagar-se teria que ver com algo como a morte física, panaceia cristã para todas as dores. Mas não. Aqui, como em quase toda a poesia de Pessanha, o afogar-se, cair e derramar-se diz do desejo, aspiração suprema do “eu”, de, pela fusão com os elementos naturais – a água, principalmente -, ultrapassar a fronteira do mundo, triste e vão, das formas, e poder habitar enfim o reino do informe, onde tudo está ainda por ser. O derramar-se “como água morrente” do final do poema, ao invés de implicar um fim com o “morrente” poderia fazer crer, supõe um (outro) começo: a solução, afinal, é a dissolução.

O olhar, como já se disse, é o mecanismo privilegiado pelo qual o “eu” na estética de Pessanha tenta

(inutilmente) apreender o mundo na sua irremediável passagem. O ouvir, embora menos significativamente, é também de grande importância. Leia-se o poema seguinte.

1. *Chorai arcadas*
2. *Do violoncelo!*
3. *Convulsionadas,*
4. *Pontes aladas*
5. *De pesadelo...*

6. *De que esvoaçam,*
7. *Brancos os arcos...*
8. *Por baixo passam,*
9. *Se despedaçam,*
10. *No rio, os barcos.*

11. *Fundas soluçam*
12. *Caudais de choro...*
13. *Que ruínas (ouçam)!*
14. *Se se debruçam*
15. *Que sorvedouro!...*

16. *Trêmulos astros...*
17. *Soidões lacustres...*
18. – *Lemes e mastros...*
19. *E os alabastros*
20. *Dos balaústres!*

21. *Urnas quebradas!*
22. *Blocos de gelo...*
23. *Chorai arcadas,*
24. *Despedaçadas,*
25. *Do violoncelo.*

Muitos estudiosos da obra de Pessanha já se detiveram, com minúcia, sobre este poema que, na primeira edição de Clepsidra, trazia o nome de “Violoncello”. Dentre esses, destacam-se as leituras feitas por Lemos (1981), Gomes (1976) e também por Massaud Moisés, não publicada, citada pelo mesmo Gomes (1989), que vê o “Violoncello” como um “poema icônico”, uma vez que suas cinco estrofes de cinco versos cada funcionariam como um símile do instrumento, descrevendo-o em suas partes. Essas leituras, por certo, ressoarão na que ora se pretende fazer da obra-prima de Pessanha.

O primeiro aspecto a ser marcado é o deslocamento do sentido com que o “eu” trabalha no seu processo de apreensão do mundo. Enquanto, como se demonstrou anteriormente, o olhar é o sentido privilegiado em Pessanha, tentando desesperadamente fixar as formas que se diluem no trânsito do tempo, e descortinando por isso, o sentido do aglomerado dessas formas do mundo, o ouvir, nesse poema, assume-se como sentido a estabelecer vínculos entre linguagens distintas, ou seja, de operar com a noção de significado – por que afinal o poema é feito de palavra – onde, a rigor, sua ausência é que seria a demanda. É como se fora uma armadilha. O “eu” pode fazer toda e qualquer associação – como faz – entre a música que ouve e as imagens que ela evoca. Mas não assim o leitor: a música do poema obriga-o a situar-se no limiar das duas linguagens. Música, sim, mas música e significado.

O poema desenvolve-se em cinco estrofes de cinco versos cada uma. Mas tal simetria – cinco e cinco – parece manter-se no plano meramente distribuci-

onal, diga-se assim em falta de conceito melhor. Submetido a observação mais detida, o movimento das estrofes faz avançar umas pelas outras adentro, criando verdadeiros blocos rítmicos, nos quais conta fundamentalmente o fluir de certos traços sonoros – não é, afinal, de música que se trata? Assim, há um movimento que vai do verso 1 ao verso 10, perceptível tanto pelo encadeamento sintático quanto pelo ponto final do verso 10, que o trava. Os versos 5 e 6, embora marquem fim e começo de estrofe, respectivamente, transitam de um para outro quase como se não houvesse pausa alguma entre eles. A terceira estrofe, como se verá adiante, encerra um movimento, que se inicia no verso 16 e vai até o verso 22, marcado esse pelo aspecto cumulativo e também pela ausência de tempos verbais. Por fim, o quarto e último movimento reduz-se aos três versos finais da última estrofe, e que são uma volta (diferente, muito diferente) ao começo, como se novo ciclo estivesse se iniciando. Os versos são tetrassilábicos, um metro não muito comum em poesia, menos ainda na de Pessanha. Em toda a sua obra, pelo menos na que por ora se conhece, “Violoncelo” é o único poema escrito em verso de quatro sílabas. Que motivos levariam o poeta a exercitar-se em metro tão singular? O estudo das estrofes nos seus vários movimentos – quatro precisamente – pode indicar o caminho para algumas respostas. Seria mera coincidência a presença desses quatro movimentos, distribuídos por cinco estrofes em versos de quatro sílabas? É de crer que não. O violoncelo é instrumento de quatro cordas, como se sabe. Nada mais provável de que um poema que se pretende música de

violoncelo tente “reproduzi-la”, buscando um máximo de fidelidade. Assim, tanto os movimentos das estrofes quanto o número de sílabas – quatro e quatro – tem que ver com as quatro cordas – e seus sons e tons distintos – do violoncelo, como, aliás, já Massaud Moisés apontara quanto ao número de sílabas.

Embora estruturado em quatro sílabas, os versos, como as estrofes, obedecem a um movimento próprio, marcadamente musical, que os alonga ou diminuem segundo conveniências puramente sonoras. Veja-se a primeira estrofe, por exemplo. Os dois primeiros e os dois últimos versos podem ser lidos em contínuo, como se fossem (longos) versos de oito sílabas. Não assim o terceiro. Lidos os dois primeiros, o terceiro põe-se como barreira, chamando atenção sobre si, e impedindo a livre passagem para o quarto verso. É como se fosse uma espécie de ponte – palavra que será de grande utilidade na leitura do poema – entre aqueles e estes: o contínuo só pode transitar para os últimos versos depois de deter-se sobre o terceiro. O sexto verso, como já se disse, continua o movimento que vem do quinto, como se houvesse apenas leve pausa entre eles. Esse movimento recebe, também, pequena pausa ao final do verso 7; é rapidamente retomado no verso 8, para estancar de vez ao 10.

Mudando completamente de tom, o movimento que se inicia no verso 11 faz pequena pausa ali, para, em seguida, ir até o final do verso 12. Os três versos seguintes, 13, 14 e 15, ao retomar o movimento do verso 12, entrecortam-no, adensando-o, pelo que fazem ressoar em cada um deles. Ou seja, embora

mantenham um fluxo circulando de um para o outro, esses versos querem-se, primeiro, sozinhos; só depois em conjunto.

Os versos de nº 16 até o 22 são todos semelhantes quanto ao movimento. Querem-se, sempre sozinhos, formando uma espécie de somatório de coisas heterogêneas.

Os três últimos repetem o procedimento já visto na primeira estrofe. Com uma diferença. Enquanto ali o terceiro verso separava dois de cada lado, aqui o terceiro separa um, como se a música tivesse se enfraquecido, caminhando para a dispersão.

No nível dos fonemas, confirma-se o que já se viu até agora nos planos da estrofe e do verso. Nos dez primeiros versos é predominante a presença do /a/, fazendo correr o contínuo sem qualquer esforço, uma vez que o /a/ é o fonema que menos esforço requer na sua realização. Pelo contrário, encontram-se ali pouquíssimas realizações do /u/. Esse quadro, todavia, vai-se inverter completamente na terceira estrofe. Ali é o /u/ que passa a predominar, demonstrando completa mudança de movimento e de tom.

Se ali o /a/ representava sonoramente um contínuo que flui sem impedimento, aqui, o /u/ pretende marcar a noção de uma violenta profundidade. O quadro mudará outra vez nas estrofes seguintes, onde o /a/ voltará a ser fonema predominante, mas sem a supremacia que apresentava nos dez primeiros versos. O porque disso é que a tensão do poema resolve-se na terceira estrofe, de maneira que as últimas duas funcionam como – para usar a palavra apropriada – desaguadouro do que até ali ocorreu.

Não há, por conseguinte, razões maiores para que predomine um ou outro fonema, em termos absolutos.

Se se observar o poema do ponto de vista dos sons consonânticos, algumas chaves para sua leitura podem ali ser encontradas. É notória a presença das sibilantes, sejam as surdas ou sonoras. Estas últimas, como mostrou Lemos (1981), estão presentes não só em situações como em “pe/z/adelo”, mas também em “ponte/z/aladas”, possibilitando perfeita alternância entre elas, as sonoras, e as surdas, que se derramam, estas, por todo o poema. As oclusivas – bilabiais, dentais e velares – também elas disseminadas por todo o poema, quase na mesma proporção que as sibilantes, é que garantem em sentido lato a alternância sonora sobre qual se constrói o poema.

As líquidas, por sua vez, são responsáveis, quando em aparições espaçadas, pela introdução de um terceiro elemento, na ordem binária, elastecendo, por assim dizer, a emissão sonora. Quando em aparição concentrada, todavia, como é o caso da estrofe quatro, desenvolvem função completamente distinta. Se nas três primeiras estrofes o entrechoque entre vogais dá conta da tensão e de seu adensamento sobre que se funda o poema, na quarta, as líquidas, em confronto com as vibrantes, dizem do resultado dessa tensão. Assim, há um movimento que se inicia no /a/, que, com o auxílio de outras vogais, /e/ e /o/ basicamente, segue sem grandes percalços, até defrontar-se com a fúria caudalosa do /u/ que o traga, fazendo-o desaparecer completamente, para ressurgir, em seguida, calmo e fragmentado, nos /l/

e /r/ da quarta estrofe, indo até o segundo verso da última estrofe, quando o ciclo – agora em pedaços de som – se reinicia.

Isto posto, cabe articular todos esses elementos na leitura globalizante do poema.

Um violoncelo toca, eis o ponto de partida – e de chegada – do poema. A partir da música, o “eu” faz uma série de associações em cascata, que não obedecem a qualquer ordem lógica exterior, senão à lógica interna do processo associativo. Um violoncelo não toca: chora. Ou dito de outro modo, mais fiel: o violoncelo toca choro. Mas não é choro calmo, correntio; é, antes, choro convulso, soluçando, que se interrompe para voltar rapidamente sobre si mesmo. Enquanto flutuam no ar, as notas desse choro musical (pois se trata muito mais de choro musical do que de uma música chorosa) transformam-se em difusas e estranhas imagens. Provavelmente pelo espaçamento que deixam entre si, além de serem produzidas por um arco, as notas convulsas transformam-se em pontes que voam. O material de que são construídas, choro, é o sonho. Ou não seria música! Como a música de que se originam é choro, e choro intranquilizador, o sonho é pesadelo. Mas de que pesadelo se trata? As pontes, como todas elas, são construídas sobre arcos, para que possam dar vazão às águas que correm sobre elas. Afinal, é para isso que servem as pontes. O pesadelo – porque a música é choro – decorre do fato de sob essas pontes se despedaçarem os barcos, que deslizam nesse rio de sonhos e de som. Ora, está-se aqui diante de um dos mais fortes elementos da estética de Pessanha: a constatação desesperada da

marcha desarrazoada do tempo, que, em não fixando nada, tudo destrói. O que desespera o “eu” é a impossibilidade de ter esses barcos inteiros, como deveria ser. Ou, o que é o mesmo, seu desespero decorre do fato de só poder ter esses barcos aos pedaços, sem que jamais possa experimentar sua inteireza. É de sentido das coisas que se trata, em última instância. Ou melhor, é da ausência de sentido das coisas que se trata, uma vez que estas só podem se apresentar, dispersamente, aos pedaços, impossibilitando – para sempre – sua organização em um todo. Daí o pesadelo, que tem como fonte primeira essa dispersão fragmentária do mundo.

O pesadelo, todavia, porque próprio dele, não pode ser fluxo contínuo. Música, poema e rio parecem convergir enquanto ritmos numa mesma direção – o ponto final do verso dez. Até aí, tem-se a impressão de que, apesar do atropelado da música (e de barcos que se quebram), há um rio que, sob pontes, corre para algum lugar, assim como o poema corre para o verso dez.

Com o adensar-se da música/choro, o rio perde seu rumo e o poema perde seu ritmo. O rumo do rio agora é a espiral do redemoinho, que tudo traga. Pontes, arcos brancos das pontes, pedaços de barcos, tudo desaparece na fúria destruidora dessas águas, que têm o poder de juntar em si, de trazer para um espaço comum, coisas de campos completamente distintos, sem que entretanto possa estabelecer nexos entre elas. Talvez não haja melhor imagem do inferno em que jaz o “eu” poético de Pessanha que o sorvedouro. Além de nada escapar a seu apetite insaciável, pois que funciona como um

inevitável desaguadouro, o redemoinho, pelo seu aspecto espiralado, caracteriza o tempo em seu aspecto circular. Até que mudem as condições, ou seja, até que algo exterior faça as águas se acalmarem, o redemoinho gira interminavelmente sobre si mesmo, fazendo com que as coisas aprisionadas – porque é mesmo de prisão que se trata, em si apareçam e desapareçam a momentos regulares, sem que nada possa alterar-lhes tal (per)curso. E ali eles viverão cumprindo o miserável estigma de, porque ruínas, estarem juntas porém para sempre separadas.

Portanto, o que antes, ainda que sonho mau, parecia possuir nexo entre si – pontes/arcos da ponte/rio/barcos –, gerando ilusão de um contínuo (de sentido), desagua no sem sentido violento e destruidor (acústico) de sorvedouro: “Que ruínas (ouçam)!”. Perdido o rumo do rio, o poema também deságua num sorvedouro. Se antes a predominância da vogal “a” marcava o lado mais ou menos claro – se isso é possível – do pesadelo, em que o contínuo fazia presumir um certo (embora tênue) sentido, agora, a presença do “u” faz com que se ouça a profundidade sombria do sorvedouro, que tudo arruina na sua circularidade sem fim.

Cessados os caudais de choro, isto é, eliminada a fúria que o fez brotar, estanca-se o sorvedouro em seu movimento circular. Agora, tudo destruído pela vertigem caudalosa das águas enfurecidas, o que já fora rio é tão somente um (pequeno) mar morto, no qual, sob a luz bruxuleante das estrelas, boiam, à deriva, os cacos que restaram do trabalho realizado pelas águas do sorvedouro. Em cinco versos – do 17 ao 22 – tal como na paz funérea do lago, boiam so-

bre o poema esses fragmentos, em que a presença marcante das líquidas e bilabiais, alternando-se rapidamente, acentua seu aspecto quebradiço. Além do mais, a ausência completa de verbos nesses cinco versos reafirma a sensação de acumulação por um lado, e de isolamento, por outro, selando de vez a impossibilidade de reunir tais pedaços num todo, aspiração, aliás, que já não mais tem lugar, por de todo descabida.

Resta, assim, o continuar do ciclo – da música, do pesadelo e do poema –, que se reinicia no verso 23. Naturalmente, “ciclo”, aqui, não diz do mesmo, do recorrente, senão da impossibilidade de estabelecer-se um ponto de chegada, o que é enfatizado pelos “despedaçadas” da estrofe final. Observe-se, ademais, que embora ali sejam repetidos integralmente dois versos da primeira, sua disposição é diferente, na medida em que são obrigados a abrir espaços para que o “despedaçadas” seja intercalado entre eles. Assim, o “despedaçadas” da estrofe final guarda estreita relação com a “convulsionadas” da primeira, no sentido de que, deste àquele, vai-se do nexo (precário) do sentido à sua ausência completa. A intercalação do verso – note-se que o seu simétrico é apenas posposto – pretende marcar, estruturalmente, a “vitória” final do processo de “espedaçamento”.

Agora já não é uma música/choro que toca. São cacos de música que se ouvem, os quais podem apenas construir fragmentos correlatos, sejam aqueles que boiam na “água morrente” do lago solitário, sejam aqueles que boiam na superfície do texto, desamparados pelos verbos ou forçando zonas de silêncio entre versos contíguos, pelo processo suspen-

sivo da intercalação. Seja de que tipo for, padecem esses fragmentos - todos eles – da mesma maldição: a de, pelo fato de jamais poderem se encontrar, negarem o contorno das coisas, negando ao “eu”, como consequência, qualquer possibilidade de situar-se, ainda que precariamente, no real.

Assim, e a modo de conclusão, dois aspectos podem ser observados na canção de Pessanha. O primeiro é que, quanto aos temas, sua canção não apresenta uma especificidade, algo que a distingue do conjunto de sua poesia, o que confirma a tese (Moisés, 1989) de que a canção é forma tematicamente aberta. O segundo, por viver esse aspecto dual – aferrada à palavra e ansiando pela música – a canção de Pessanha vê-se submetida a rigoroso esquema musical. Sua arquitetura, tão modelarmente construída, chega ao limite de fazer-se icônica, como se pode notar no poema “Violoncelo”. Aí, como de resto no (exíguo) conjunto de suas canções, as palavras parecem viver por si mesmas, pelo som que produzem e pelo que se possa construir a partir daí.

REFERÊNCIAS

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

CASTRO MENDES, Luis Filipe. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

PESSOA, Fernando. Obra poética. Rio de Janeiro: Aguillar, 1972.