



ENTRE O ASSASSÍNIO E A REVELAÇÃO: IMAGEM E LINGUAGEM NA *CLEPSYDRA*, DE CAMILO PESSANHA

Icaro Ferraz Vidal Junior
vidal.icaro@gmail.com
Doutorando em Comunicação na UFRJ

ISSN 2316-6479

Resumo

Propomos uma análise do estatuto da imagem e da visualidade na poética de Camilo Pessanha (1867-1926). Primeiramente, retomamos as teses do historiador da arte Jonathan Crary (1992), a partir das quais investigamos a pregnância do sentido da visão e das imagens nos textos que integram a *Clepsydra*, livro do poeta simbolista português, publicado em 1920. Em um segundo movimento, evocamos os conceitos de imagem de Henri Bergson e de linguagem de Maurice Blanchot para pleitear a extemporaneidade da poética de Pessanha, a partir do papel que visão e imagem adquirem em sua obra, bem como nos regimes epistemológicos ditos pós-modernos.

Palavras-chave: imagem, poesia, simbolismo, linguagem, Camilo Pessanha.


Abstract

We propose to analyze the status of image and visuality in the poeticism of Camilo Pessanha (1867-1926). Firstly, we approach the theses of the art historian Jonathan Crary (1992), from which we appraise the presence of the sense of sight and imagery in texts that constitute *Clepsydra*, book of the Portuguese symbolist poet, published in 1920. In a second movement, we evoke the concepts of image from Henri Bergson and language from Maurice Blanchot to plead the untimeliness as an aspect of Pessanha's poeticism, based on the central role acquired by vision and image in his work, as well as in the post-modern epistemological schemes.

Keywords: image, poetry, symbolism, language, Camilo Pessanha.

1. O século XIX: visão subjetiva e pós-imagem

Ben Singer (2001) apresenta três idéias ligadas ao conceito de modernidade que talvez dominem o pensamento contemporâneo. Após apresentar brevemente a modernidade como conceitos moral e político, cognitivo e socioeconômico, Singer introduz uma concepção neurológica da modernidade, que é pensada a partir do recente interesse pelas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Tais autores postulavam a compreensão da modernidade também a partir de transformações na experiência subjetiva coincidentes com a configuração de um ambiente urbano “caracterizado pelos choques físicos e perceptivos”. Essa concepção neurológica de modernidade diferencia-se da concepção socioeconômica (ainda que desdobrada a partir desta, como afirma Singer) na medida em que, mais do que localizar o alcance das transformações de ordem tecnológica, demográfica e econômica inerentes ao




capitalismo industrial, aborda o modo como estas transformações reconfiguram a estrutura da experiência.

A tese de Jonathan Crary (1992) parte desta historicidade da experiência e se foca nas variações que o século XIX abrigou no que diz respeito aos regimes ópticos e epistemológicos. A análise de Crary parece pleitear que alguns traços definidores do que hoje procura-se formular como sujeito pós-moderno ou contemporâneo encontravam-se já na modernidade oitocentista. Deixando de lado o debate acerca das noções de moderno, pós-moderno e contemporâneo, gostaríamos de utilizar a tese de Crary na abordagem da recorrência do sentido da visão na poética de Camilo Pessanha. Crary opera metodologicamente muito inspirado pelo método genealógico que Michel Foucault (1988) desenvolveu a partir da filosofia nietzschiana. Tal método, postula as formações históricas como dotadas de uma *intencionalidade não-subjetiva*, manifesta nas mais diversas esferas sociais. Assim, Crary traça uma rica cartografia dos primeiros anos do século XIX, que leva em consideração movimentos das ciências, da filosofia, da sociologia nascente, das artes etc. Tal cartografia, entretanto, se afasta da procura por um regime causal simples, revelando a complexidade com que os desenvolvimentos históricos se dão. Matriciando sua leitura do regime óptico e epistemológico que passa a vigorar no século XIX e do que vigorou nos séculos XVII e XVIII estão dois dispositivos ópticos populares nestes períodos, respectivamente, o estereoscópico e a câmera escura. Apenas faremos referência à câmera escura para assinalar as rupturas implementadas pelo estereoscópio, dispositivo no qual centraremos nossa descrição e do qual derivaremos nossas análises da poética de Pessanha.

O dispositivo utilizado por Crary (1990) como paradigma do regime perceptivo emergente no século XIX é o estereoscópio¹. Este dispositivo funciona através de uma fusão necessariamente operada, por conta da natureza binocular da visão humana, na formação de uma única imagem, que se caracteriza por relevos e profundidades. Desta breve descrição do estereoscópio, duas rupturas com o regime óptico e epistemológico anterior – da câmera escura – já podem ser apreendidas. Uma diz respeito à atenção dispensada por pensadores dos séculos XVII e XVIII ao fato de, apesar de nossa natureza binocular, percebermos uma única imagem. Todo o trabalho realizado com relação a este aspecto fisiológico não considerou a corporeidade como aspecto fundamental da percepção, mantendo assim a idéia de um único “real”, extracorpóreo, perceptível de modo não-problemático. Exemplo bastante significativo deste aspecto encontramos na *Dióptrica*, de René Descartes,

1 A aparente tangibilidade da imagem estereoscópica, o ver de perto e a ausência de qualquer mediação entre o olho e o objeto transformaram esse dispositivo em um suporte oportuno para a pornografia. Sobre isso ver: CRARY, 1990, p. 127.




em que tal impasse foi resolvido por uma “glândula pineal”, que operava esta fusão e que não foi, no interior daquele regime, alvo de maiores problematizações. Uma segunda ruptura provinha da aparente tangibilidade trazida pelo estereoscópio. Durante os séculos XVII e XVIII, a visão foi pensada por analogia ao tato. A *Dióptrica*, de Descartes, no século XVII, e a *Carta sobre os cegos*, de Diderot, no século XVIII, apresentam esta analogia sensorial e o estereoscópio, ao apresentar a tangibilidade condicionada por um “ver de perto”, constitui-se como um dispositivo paradoxal que problematizará esta noção.

Crary apresenta dois movimentos operados no interior das ciências do século XIX, que se constituíram como linhas de força bastante potentes na configuração do regime estereoscópico de visão e conhecimento. O primeiro desses movimentos é o estudo das pós-imagens, fundamental para a construção da noção de visão subjetiva. Sobre este aspecto Crary cita, entre outros, Goethe e Jan Purkinje. Goethe, em sua *Teoria das Cores*, propôs que a abertura do dispositivo da câmera obscura fosse coberta. Ainda assim, concluiu, estaríamos diante de imagens. Jan Purkinje, por sua vez, empreendeu um interessante estudo qualitativo sobre as pós-imagens, que nos é apresentado por Crary, inclusive com a reprodução dos desenhos feitos por Purkinje dessas imagens. Duas questões estão implicadas na pós-imagem: uma é a autonomia da visão e a outra é a inserção da duração na percepção. Até Goethe, com a publicação de sua *Teoria das Cores*, não se questionou a simultaneidade entre a duração da “realidade” exterior à câmera escura e sua projeção no interior, salientou Crary. Mas a construção da noção visão subjetiva, ao mesmo tempo em que conferiu uma certa autonomia ao observador, libertando-o das rígidas relações implicadas no modelo óptico e epistemológico da câmera escura, transformou seu corpo em lugar privilegiado de saber-poder, melhor assimilado, quantificável e controlável pelas demandas urbano-industriais.

The idea of subjective vision – the notion that our perceptual and sensory experience depends less on the nature of an external stimulus than on the composition and functioning of our sensory apparatus – was one of the condition for the historical emergence of notions of autonomous vision, that is, for a severing (or liberation) of perceptual experience from a necessary relation to an exterior world. Equally important, the rapid accumulation of knowledge about the workings of a fully embodied observer disclosed possible ways that vision was open to procedures of normalization, of quantification, of discipline (CRARY, 1992, p. 12)

Aqui, interessa-nos estabelecer dois níveis nos quais essas mudanças, em curso no século XIX, se relacionam com Camilo Pessanha: um primeiro nível, poético, que nos interessa desenvolver e um segundo nível, biográfico ou histórico, a que só aludiremos. Não estabeleceremos uma separação radical



entre tais níveis ou uma hierarquia cara às orientações mais positivistas da crítica literária que derivam da vida de um autor, sua obra. Atrelaremos o primeiro nível ao estatuto de que se reveste o sentido da visão na poética de Pessanha e o segundo à dimensão alucinatória vinculada à experiência do poeta com o consumo de absinto e ópio.


Sobre a presença do sentido da visão na *Clepsydra*, são muitos os exemplos que encontramos, alguns muito explícitos, outros nem tanto. Já na quadra que abre o livro, que ficou conhecida pelo título *Inscrição*, encontramos uma utilização do verbo ver, que se afasta do sentido recorrente ao longo do resto do livro mas, nem por isso contradiz a interpretação que aqui pleiteamos.

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...

Em *Inscrição*, o sentido da visão comparece metaforicamente, entretanto, a lógica articulada por uma visão ilusória de luz em um país perdido, já permite supor que o texto poético parte de uma ruína do modelo que supõe a verdade ontológica daquilo que estaria sendo visto por um sujeito consciente. Apesar de se tratar de um país perdido, o sujeito poético vê luz nele. A alma do sujeito poético é lânguida e inerme, aquilo que ele vê e sente não se encontra referenciado meramente pelo mundo exterior, mas seria mediado pela opacidade e contingência do corpo, gerando incômodo no sujeito poético que tem uma visão desreferencializada (luz em um país perdido). Os dois últimos versos exaltam uma possibilidade de superação desta opacidade na relação com o mundo, que, entretanto, o sujeito poético não vislumbra para si. A remoção do ruído do deslizar e o sumir-se como um verme indicam justamente uma nostalgia de um tempo no qual o sujeito, em um nível, e o país, em outro, constituíam lugares de certeza e não, como à sua época, de engano. Embora seja o único poema em que o país seja tematizado explicitamente, para os fins que aqui propomos, interessa-nos mais o gesto do poeta nesta tematização. O país perdido entra em uma relação contraditória com a luz vislumbrada pelo sujeito poético, e é deslocando o foco para o polo da luz e da visão que inserimos *Inscrição* neste ponto de nosso pensamento.

Na sequência da *Clepsydra*, a primeira quadra do soneto intitulado *Estátua* parece não contradizer a leitura que viemos empreendendo até aqui.

Cansei-me de tentar o teu segredo:
No teu olhar sem cor, - frio escalpelo, -
O meu olhar quebrei, a debatê-lo,
Como a onda na crista dum rochedo.



A relação que o sujeito poético estabelece com a figura da “estátua” é tensionada pelo olhar, um olhar “sem cor, - frio escalpelo -”, que podemos opor à noção transparente de olhos como espelho ou janela da alma. Essa relação de encerramento de um segredo no olhar também se insere nas mutações filosóficas, óticas e sociais cartografadas por Crary e outros². Ainda mais interessante nesta quadra é a reflexividade de um jogo de olhares indicado a partir do terceiro verso, no qual o sujeito poético diz que *quebrou* o próprio olhar, “como a onda na crista dum rochedo”. Tal comparação organiza um sentido suplementar, que diz respeito à colocação em xeque da crença na imiscuidade entre o sujeito que percebe e o mundo percebido, uma vez que a onda na crista dum rochedo, além de alterar suas propriedades químicas (produzindo limo, por exemplo), transporta, pela sua incidência, fragmentos de minerais, o que altera a forma do próprio rochedo.

Em *Desce em folhedos tenros a colina:*, o olhar funciona segundo um outro estatuto. Entretanto, não se trata de um estatuto de transparência (como o que estava em jogo no modelo que Crary cartografou como o da câmera escura) mas, novamente, de um estatuto de reflexividade

Desce em folhedos tenros a colina:
- Em glaucos, frouxos tons adormecidos,
Que saram, frescos, meus olhos ardidos,
Nos quais a chama do furor declina...

Oh vem, de branco, - do imo da folhagem!
Os ramos, leve, a tua mão aparte.
Oh vem! Meus olhos querem desposar-te,
Reflectir-te virgem a serena imagem.

A primeira quadra do soneto, estabelece uma vinculação entre a cor dos “frouxos tons adormecidos” e o declínio da chama do furor que faria *arder* os olhos do sujeito poético. É interessante, a esse respeito, observar que dentre os inúmeros processos fisiológicos polemizados pela ciência e pela filosofia no século XIX, a cor foi um dos mais controversos (e se encontra em grande parte dos poemas que constituem a *Clepsydra*). A cor é entendida, na filosofia de Henri Bergson (1999), como a atividade de um corpo no tempo, tempo aqui entendido enquanto duração (*durée*) e, portanto, como um trabalho da memória, que opera *fundindo* múltiplas vibrações. A abertura de uma sensibilidade poética à cor enquanto elemento dotado de uma dignidade ontológica, se insere, sem

2 Tom Gunning (2001) aponta, na medicina legal de finais do século XIX, alguns estudos que concebiam o olho humano como uma câmera fotográfica e, acreditava-se que, os olhos de uma pessoa assassinada guardava, como última imagem, a imagem do assassino, que a medicina teria por missão revelar.

que necessitemos hesitar, no registro estereoscópico de visão e conhecimento³. O sujeito poético, na segunda quadra do soneto, tem uma relação ambígua com o próprio olhar: deseja desposar com ele esse ser de “Alma de sylfo, carne de camélia”, o que aparece tensionado com o desejo seguinte, na medida em que o invasivo gesto de desposar opõe-se ao refletir a serena imagem.

Outros poemas que integram a *Clepsydra* apresentam imagens semelhantes de um olhar, ora ardente, ora cansado, ora apagado. Tais imagens, algumas das quais transcrevemos a seguir, parecem ser fundamentais na subjetivização da poética de Pessanha, na medida em que abalam a relação de exterioridade entre sujeito e objeto. Os olhos e o olhar do sujeito poético de Camilo Pessanha são uma espécie de mediação, que não é de modo algum neutra, entre sujeito e mundo.

Meus olhos incendiados que o pecado
Queimou... Voltai horas de paz.

...

- Cismai meus olhos como dois velinhos...

...

Sossegai, esfriai, olhos febris.

(In: *Ó meu coração torna para trás...*)

De mãos dadas? Teus olhos, que um momento
Prescrutaram nos meus, como vão tristes!

(In: *Floriram por engano as rosas bravas*)

Sobre a inscrição do teu nome delido!

- Que os meus olhos mal podem soletrar,
Cansados... E o aroma fenecido

(In: *E eis quanto resta do idyllo acabado,*)

E a vista sonda, reconstrui, compara.

Tantos naufrágios, perdições, destroços!

- Ó fúlgida visão, linda mentira!

(In: *Singra o navio. Sob a água clara*)

Águas claras do rio! Águas do rio,
Fugindo sob o meu olhar cansado,

...

Ficai, cabelos dela, flutuando,

E, debaixo das águas fugidias,

Os seus olhos abertos e cismando...

(In: *Passou o outono já, já torna o frio...*)

A fugitiva hora, revoquei-a,


- Tão rediviva! nos meus olhos baços...

...

Olhos turvos de lágrimas contidas.

(In: *Quando voltei encontrei os meus passos*)

3 Faz parte da cartografia de Jonathan Crary do regime estereoscópico de percepção e conhecimento a análise de algumas pinturas de Manet, precursor do movimento impressionista, no qual a cor perde seu caráter de mera qualidade do ser e adquire, ela mesma um estatuto ontológico próprio.




Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixais?
...
Sem vós o que são meus olhos abertos?
- O espelho inútil, meus olhos pagãos!
Aridez de sucessivos desertos...
(In: *Imagens que passais pela retina dos meus olhos*)

Não nos inscrevendo em uma linhagem biografista ou meramente contextual na análise da poética de Camilo Pessanha, parece-nos, entretanto, que negligenciar o lugar privilegiado a que foi alçado o sentido da visão no século XIX e as repercussões destas mudanças no estatuto do observador, não consiste em um gesto dos mais interessantes para os fins analíticos que aqui propomos. Ademais, inspirados metodologicamente pela genealogia de Michel Foucault podemos pensar a poética de Pessanha como uma adjacência histórica que intersecta-se com a cartografia empreendida por Crary. Não queremos dizer que o subjetivismo e o hermetismo da poética de Pessanha tenham sido *causados* pelo desenvolvimento da noção de visão subjetiva nos primeiros anos do século XIX por parte da *Teoria das Cores*, de Goethe e de alguns trabalhos científicos em fisiologia ótica, mas sugerir que Pessanha produz em um século ao qual, se não adere integralmente, tampouco lhe dá as costas.

Neste sentido, pleiteamos a extemporaneidade de Camilo Pessanha. À valorização do sentido da visão e à mutação de sua compreensão pela ciência e pela filosofia, adjacente à introdução do corpo nos processos perceptivos, acrescentaram-se inúmeros dispositivos sociais de controle, objetivação e normatização, profundamente vinculados ao capitalismo industrial nascente. Contribuiu também no procedimento de objetivação do corpo, o movimento de fragmentação do corpo fisiológico e de especialização de suas partes. As implicações destes movimentos podem ser pensadas a partir da distinção operada por Georges Canguilhem entre o utilitarismo do século XVIII, que concebia o homem como produtor de instrumentos, e o instrumentalismo do XIX, que via o homem como instrumento. A própria emergência da fisiologia como ciência no século XIX precisa ser pensada a partir das demandas que o capitalista enfrenta na gestão desse *homem-instrumento*.

O capitalismo industrial – sistema produtivo cuja conformação percorreu o século XIX – acabou por tornar cada vez mais porosa a fronteira entre homem e máquina. No regime da câmera escura, a distinção entre o homem e o dispositivo estava dada com certa clareza. O estereoscópio, enquanto regime de conhecimento, vai problematizar essa relação de separação, fundindo homem e máquina para aumentar a performance nas mais diversas esferas da vida e, mais claramente, na fábrica. É assim que este homem que se encontra no interior do regime




estereoscópico de visão e conhecimento será regido por um estatuto equivalente ao do homem “disciplinado” e “dócil”. A potência do corpo que produz e que é liberto das rígidas relações de conhecimento colocadas pela câmera escura é “domesticada” pelas disciplinas. No caso da relação do observador com o estereoscópio, temos na esfera do entretenimento o que Michel Foucault (1987) chamou “codificação instrumental do corpo” no interior das sociedades disciplinares. A relação do corpo com o objeto que manipula precisa ser cuidadosamente estabelecida através de uma espécie de “decupagem” do movimento, que é contínuo. Neste procedimento, ocupa papel fundamental a atenção.

Não desenvolveremos nosso argumento na direção de uma tese *estapafúrdia* que conceberia a poética de Camilo Pessanha como extemporânea por ser antagonista da normatização da atenção e do olhar agenciada pelas inflexões industriais do sistema capitalista. Esperamos, antes, vincular a experiência subjetiva do poeta enquanto consumidor de álcool e ópio, em doses satisfatórias para a produção de estados de consciência alterados (FRANCHETTI, 2008; SPAGGIARI, 1982), ao contexto de aceleração dos processos perceptivos e afetivos, historicamente configurados. Não estamos tampouco pleiteando que os estados alterados de consciência, provenientes do uso de entorpecentes, tenham sido o motor da produção poética de Pessanha. O que não se pode negar é que o hermetismo e subjetivismo de sua obra, identificáveis com o decadentismo do fim-do-século, estiveram inseridos em um meio social no qual a auto-reflexividade de atenção sobre si (essa espécie *bovarisme*) era uma ameaça ao funcionamento do sistema. O traço biográfico do Pessanha *outsider* parece estar em continuidade com uma poética já profundamente abalada em algumas crenças que muitos só acreditarão abaláveis na segunda metade do século XX (a desreferencialização e a fragmentação do sujeito, são apenas duas delas), daí parte de sua extemporaneidade.

2. Camilo Pessanha: entre o assassínio e a revelação


Outro aspecto central na poética de Pessanha é o escoar do tempo, que está estreitamente vinculado ao estatuto de um mundo que é concebido como imagem e que vem indicado no título de seu único livro: *Clepsydra*. Empreenderemos nossa análise, a partir daqui, à luz das concepções de linguagem e de literatura que encontramos em Maurice Blanchot (2009), sobretudo em *La littérature et le droit a la mort*. Neste breve e instigante ensaio, Blanchot postula a linguagem como dotada de um poder peculiar que dá àquele que escreve o significado da coisa que ele escreve, à custa da supressão dessa “coisa”, de sua “morte”. “Le mot



me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime" (BLANCHOT, 2009, p. 312). A escrita e a fala – o que no caso de Pessanha é fundamental considerarmos na medida em que não há consenso no que diz respeito ao seu modo de produção poético e alguns defendem que o texto da *Clepsydra* foi fixado por terceiros, ditado oralmente por Pessanha, que o tinha de memória – consistem em procedimentos controversos na medida em que “Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être” (BLANCHOT, 2009, p. 312). A emissão de discursos sobre o mundo mediados por palavras consiste, portanto, em um investimento de poder de morte, de supressão do mundo mesmo. A escrita funciona como o *trabalho* que, segundo Blanchot, opera da seguinte maneira: produz-se algo à custa da supressão do mundo anterior à criação do produto do trabalho; uma cadeira é, por exemplo, no mesmo gesto em que se constitui como cadeira, a morte da madeira, do metal, do couro tal como se encontravam antes do gesto criador.

Mas há ainda um outro sentido na escrita literária, uma outra potência. “La littérature est alors le souci de la réalité des choses, de leur existence inconnue, libre et silencieuse; elle est leur innocence et leur présence interdite, l'être qui se cabre devant la révélation, le défi de ce qui ne veut pas se produire au-dehors” (BLANCHOT, 2009, p. 319). A escrita literária, portanto, ao mesmo tempo em que *mata* a coisa de que fala, permite vislumbrar uma dimensão desconhecida de sua existência. E é entre assassínio e revelação que situamos a escrita poética de Camilo Pessanha. O que nos permite postular essa hipótese é a presença na poética do simbolista português de uma série de *imagens*, cuja tradição de pensamento ocidental, derivada da metafísica socrático-platônica, atribui ao âmbito do não-ser, por estarem associadas às sensações corporais e divorciadas de um referente pertencente ao mundo exterior de modo não-problemático (cores, sons e movimentos, frequentemente vinculados a um universo de sonhos e alucinações).

Tais imagens, que permeiam os mais conhecidos poemas de Pessanha, operam produzindo uma tensão, delineada pelo duplo gesto que a crítica blanchotiana deriva da linguagem em geral, e da literatura em particular: assassínio e revelação. Ao mesmo tempo em que a escrita dos movimentos, das cores e dos sons necessariamente suprime o ritmo desses complexos processos agora reduzidos à palavra, a entrada de tais processos no registro escrito permite reconhecê-los, através da própria experiência estética desencadeada pela leitura dos poemas de Pessanha. Tal reconhecimento, é preciso advertir, não se dá por uma configuração poética que predica movimento, cor e som, dizendo o que seria cada um desses processos, mas por uma poética que, através do tratamento de várias tópicos, irá imprimir movimento, cor e som na própria forma do poema



ou, melhor dizendo, irá declinar ao tentador convite a uma espacialização do movimento e do tempo pela escrita (que é sintagmática).

Um dos poemas onde vemos, com mais clareza, a escrita do movimento por Pessanha, é o conhecido “Imagens que passais pela retina...”, que transcrevemos abaixo e, na sequência, empreendemos uma breve interpretação.

Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixais?
Que passais como água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!...


Ou para o lago escuro onde termina
Vosso cursos, 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 causal de meus dedos incertos,
- Estranha sombra em movimentos vãos.

Em *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, Henri Bergson propõe uma concepção radical da matéria, ele a concebe como um “conjunto de imagens”. Esse gesto, cujo arraigamento no século XIX é bastante intenso, proporciona uma materialização da imagem que, na metafísica socrático-platônica, bem como em certa vertente do pensamento pós-moderno (cf. Baudrillard, 1981), foi recorrentemente desrealizada sob a alcunha de simulacro, como algo desprovido de ser. Pessanha não chega a se posicionar com respeito ao que sua concepção poética de imagem significa, entretanto, intuímos que o poeta presente a temporalidade do mundo, e o próprio mundo, em um sentido aproximável ao bergsoniano.

Bergson, nesta mesma obra, postula o corpo humano também como uma imagem, mas como uma imagem privilegiada, na medida em que é um centro de ação. Portanto, essa imagem, que é meu corpo e precisa agir, imobiliza, em virtude de sua necessidade de ação, o fluxo incessante de imagens que é o mundo. A estabilidade do mundo é, portanto, segunda em relação a um movimento originário e incessante. A pergunta que inicia este, que é um dos mais famosos (e, sem dúvida, o mais filosófico) soneto de Pessanha, parece fazer todo o sentido se supusermos que o sujeito poético da *Clepsydra* é um sujeito cuja alma é “lânguida e inerme”, como a abertura do livro prenuncia. Novamente, um postulado da obra de Bergson pode nos auxiliar: desta vez na relação de modulação que estabelece entre o sujeito agente e o sujeito sonhador. O sujeito agente sendo aquele que opera no limite da imobilização




total do mundo para a ação e o sonhador aquele que permite a atualização dinâmica de suas memórias. O sujeito poético de Pessanha parece suspender esses dois pólos e operar segundo a concepção bergsoniana de intuição, através da qual se acessa o mundo como tal, enquanto puro fluir e mudança incessante, como um passar de “água cristalina/Por uma fonte para nunca mais!...”.

A segunda quadra deste soneto refere-se ao ressentimento desencadeado pelo passar do tempo, pela dificuldade, derivada das metafísicas espacializantes (os paradoxos de Zenão são os exemplos maiores disso), de habitar a duração, habitação esta que demandaria a coincidência com o tempo presente e o esquecimento de passado e futuro. O lago escuro onde termina o rio do tempo (a morte) precisa ser esquecido, a fim de que se possa nadar em paz, sem o “vago medo angustioso”, nas águas do tempo. E a pergunta ao fim da quadra “- Porque ides sem mim, não me levais” só pode ser feita por um sujeito poético que não flutua nas águas do rio do tempo, mas que tenta nadar contra essa correnteza.

Os dois tercetos finais prosseguem na ambivalência entre o caráter inexorável e fluido das imagens do mundo e um desejo de fixação e segurança. O sujeito poético reconhece e vincula sua própria vida ao rio do tempo “Sem vós o que são meus olhos abertos?”, mas deriva disso a inutilidade da vida “- O espelho inútil, meus olhos pagãos!”. Por fim, clama para que ao menos as sombras de sua mão permaneçam, “Fica sequer, sombra das minhas mãos”, mas mesmo os movimentos destas sombras lhe parecem vãos. Deste modo, o soneto parece alcançar o caráter ambíguo da própria escrita literária e se situar entre a morte e a revelação. Apresentando o movimento incessante como morte progressiva e revelando a necessidade do estático (por oposição às imagens), procedimentos filiados a uma tradição metafísica imobilista, o sujeito poético “mata” tal perspectiva, e o poema revela, afinal, que a fixação é a morte do movimento que é a própria vida, a imagem-mundo.

Forjada em um contexto no qual a dignidade ontológica do movimento, das cores e dos sons começa a ser filosoficamente restituída - processo que tem nas novas tecnologias de produção e reprodução de sons e imagens um elemento catalisador, como esperamos haver deixado claro em nossa síntese das teses de Jonathan Crary, a poética de Pessanha configura-se como um efeito e, ao mesmo tempo, como um instrumento na complexa rede de configuração das sensibilidades modernas. Entretanto, não tendo sido apenas um seguidor de tendências, Pessanha parece apresentar, em gérmen, um sujeito poético fragmentado e opaco em um grau que sua época estranhou e negligenciou. Tal sujeito que os pós-modernos pleitearam como a grande novidade da segunda metade do século passado, pode



ser revisto e, senão negado enquanto algo novo, ao menos nuançado à luz de nossos pais modernos – Pessanha entre eles –, cuja herança insistimos em negar.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. “La littérature et le droit à la mort” In: _____. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 2009. p. 291-331

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCHETTI, Paulo. *O essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.

GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas/Edição crítica, fixação do texto, introdução e notas de Barbara Spaggiari*. Porto: Lello Editores, 1997.

_____. *Clepsydra (Estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti)*. Lisboa: Relógio D’Água, 1995.

_____. *Clepsydra: Poemas de Camilo Pessanha (posfácio e fixação do texto António Barahona)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2001.

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



Minicurrículo

Icaro Ferraz Vidal Jr. é graduado em Estudos de Mídia pela UFF; mestre em “Crossways in European Humanities” pela Universidade Nova de Lisboa e em Comunicação pela UFRJ; doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade de Santiago de Compostela e em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde é bolsista da CAPES; professor do curso de Comunicação Social da Universidade Estácio de Sá.

ISSN 2316-6479