TRIBUTO A CAMILO PESSANHA – 150 ANOS

Camilo Pessanha e o apelo estético do Extremo Oriente: a recepção da arte, da língua e da literatura chinesas

Catarina Nunes de Almeida*

RESUMO: A passagem por Macau e pela China será provavelmente um dos aspectos que confere maior unidade temática à obra de Camilo Pessanha. Da longa estada no território macaense nasceria um interesse pela escrita, pela literatura e pela arte chinesas sem paralelo em Portugal até à primeira metade do século XX e que marcaria profundamente a produção literária do autor. Para Pessanha, o Oriente constitui o cenário de uma penetrante experiência pessoal e um objecto maior ao nível estético, merecedor de estudo, de divulgação – e até de comparação com o Ocidente, muitas vezes em detrimento deste. O autor representa a inversão da tendência generalizada de chegar à literatura asiática por via indirecta e constitui, por isso mesmo, uma referência primordial na genealogia do encontro entre Ocidente e Oriente. Quer nos relatos das conferências sobre «Estética Chinesa» (1910) e «Literatura Chinesa» (1915), quer na «Introdução a Um Estudo sobre a Civilização Chinesa» (1912) ou no «Prefácio» às Elegias Chinesas (1914), Pessanha esforça-se por apresentar quase todos os tópicos que hoje consideraríamos essenciais numa lição sobre a sociedade, a língua, a arte e a poesia chinesas. O escopo deste trabalho é mapear e analisar os conteúdos temáticos de cada um desses textos, a fim de conceber, através do modo como recebeu a arte, a língua e a literatura chinesas, o perfil de Camilo Pessanha enquanto crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Pessanha; Macau; China; Literatura Portuguesa; Sinologia.

A obra de Camilo Pessanha, compilada hoje em várias publicações, compreende um espólio que abrange muitas vertentes da escrita, que incluem a poesia, os contos, as crónicas, a crítica literária, os estudos sobre a cultura chinesa, as traduções do chinês, os textos de carácter jurídico e o legado epistolar. Esta pluralidade reflecte o seu próprio percurso biográfico, também ele marcado por actividades profissionais distintas. A vivência da China, durante a sua estada em Macau, será decerto um dos aspectos que confere maior unidade temática – um tópico que perpassa as diferentes textualidades deste espólio – embora muitos detalhes da vida do poeta, hoje claramente institucionalizados, mereçam ser ponderados se quisermos aceder à "verdade" dos textos e à "verdade" sobre quem os escreveu.

Em «Camilo Pessanha: o poeta e a sua personagem», Serafina Martins propunha precisamente interpretar o modo, totalmente alheio ao autor, como se

*Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa. Investigadora de pós-doutoramento (projecto: A Viagem ao Oriente na Literatura Portuguesa Contemporânea (1990-2012)). Trabalha sobretudo no âmbito do Orientalismo Português e da Literatura Portuguesa Contemporânea, tendo publicado diversos artigos em revistas e antologias. Em 2016 publicou, a partir da sua tese de Doutoramento, uma obra de ensaio intitulada Migração Silenciosa: Marcas do Pensamento Estético do Extremo Oriente na Poesia Portuguesa Contemporânea. Autora de 5 livros de poesia recebeu o Prémio Daniel Faria e o Prémio do P.E.N. Clube Português para a Primeira Obra.

*Postdoctoral researcher at the Centre for Comparative Studies of the University of Lisbon. She is developing an individual research project on «A Viagem ao Oriente na Literatura Portuguesa Contemporânea (1990-2012)» (The Journey to the Orient in Portuguese Contemporary Literature (1990-2012)). Before starting her PhD in Portugal, she also had a contract as a Portuguese Language Lecturer at the University of Pisa (Italy) for two academic years (2007/2008-2008/2009). Her work is mainly focused on Portuguese Orientalism and Portuguese Contemporary Literature. She has published several articles on these subjects in anthologies and journals, and she is also the author of five poetry books.

foi construindo e cristalizando a sua imagem, sustentada muitas vezes por verdadeiros equívocos:

> Por simples coincidência ou por motivos que a falta de informação não permite determinar, tanto a sua vida como a sua poesia caíram numa espécie de roda livre na qual ele teve pouca mão, o que contribuiu para criar um mistério que nenhum esforço talvez possa resolver.
>
> Diga-se, no entanto, que Pessanha foi um agente importante desse mistério, desde logo por se ter isolado a milhares de quilómetros de Portugal, num lugar de que afectivamente por vezes se afasta e por vezes se aproxima – um "buraco" no "pálido Oriente – pálido e rútilo", no seu dizer significativamente paradoxal. […] Ironicamente, é do seu lugar de exílio que nascem histórias sobre o poeta, histórias cuja menoridade não impediu a sua verdadeira institucionalização. A imagem que se construiu do poeta tem directamente a ver com o mistério antes referido, com aquilo que ele não disse e com o espaço deixado para que outros viessem falar por si.
>
> *(Martins, 2010: 95)*

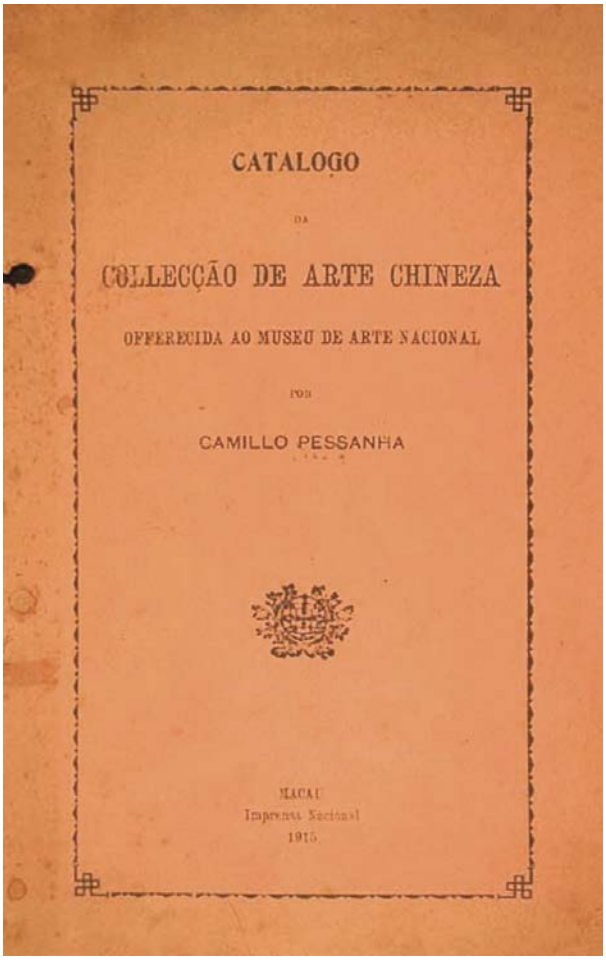
Formado em Direito, em 1891, pela Universidade de Coimbra, Pessanha dedica-se nos primeiros anos à actividade de jurista em diferentes pontos do país, tendo decidido, em 1894, transferir-se para Macau onde iria estrear, como professor de Filosofia Elementar, o recém-criado Liceu. Depois de ali leccionar durante três anos, aceita a nomeação como conservador do registo predial de Macau e, em seguida, juiz de comarca. Até à sua morte, em 1926, regressaria à metrópole poucas vezes, alegando sempre motivos de saúde. Desta longa estada no território macaense nasceria um fascínio pela língua, pela literatura e pela arte chinesas sem paralelo em Portugal até à primeira metade do século XX, apenas comparável ao do seu contemporâneo Wenceslau de Moraes no que respeita ao Japão. Ainda assim, a correspondência trocada durante o período que sucede a chegada a Macau deixa entrever que a realidade nem sempre se ajustou aos projectos idealizados pelo poeta.

Rolo de pintura chinesa, mnmc5166. Autor: Su Liu Peng, China. Séc.XIX. Colecção de Arte Chinesa de Camilo Pessanha. Museu Nacional de Machado de Castro. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF). Fotografia: José Pessoa.

À chegada, Pessanha apercebe-se de que a vida não só era mais onerosa do que esperava, como encontra uma hostilidade mais ou menos declarada por parte de outros advogados e juristas já instalados (pois sabe-se que era seu intuito incrementar os seus rendimentos e iniciar actividade no âmbito da advocacia, de forma a garantir os estudos do seu irmão Francisco). As cartas trocadas, à época, permitem-nos perceber, por um lado, que o Oriente estaria afinal longe de corresponder à ideia muito idealizada que teria feito dele e, por outro lado, que as dificuldades e um certo *mal de vivre*, aos quais acreditou poder escapar naquele exílio longínquo, eram muito idênticos em Macau (cf. Pâris-Montech, 1997: 54-55).

Não obstante, na última parte da sua vida, a relação com o Oriente ameniza-se e o poeta abraçaria com firmeza o desejo de aprofundar o conhecimento da língua (começando com aulas particulares de cantonês), da civilização, da arte e da tradição poética chinesas, desejo que se reflecte também no gesto de recolher e de coleccionar objectos do folclore local[1], isto é, de conservar a sua própria China. Esta viagem interior, encetada por Pessanha aos infinitos recantos daquela tradição, teria reflexos indubitáveis na sua poesia, mas marcaria sobretudo uma abertura ao Outro sem precedentes nas letras portuguesas, sempre no sentido de, positivamente, o compreender e de divulgar a grandeza de um pensamento estético (de que o autor destacaria especialmente a grandeza da escrita). Neste aspecto, Pessanha constitui uma ruptura com o seu tempo e as formas de entendimento da alteridade poética. Foi, aliás, terminante no seu apelo, «dirigido a tantos portugueses moços […] para que se dediquem ao estudo da língua chinesa e da civilização chinesa, nos seus multíplices aspectos […] pois que, além do alto serviço que com esse estudo prestarão à pátria portuguesa, auferirão do seu próprio esforço inefável deleite espiritual» (Pessanha, 1915: 61).

No relato de uma conferência sobre a «Literatura Chinesa», publicado em Macau em 1915, Pessanha não se auto-define como «sinólogo, mas simples *dilletanti* da sinologia» (Pessanha, 1915: 55). Não se revê, pois, na condição dum académico, dum cientista – e é importante ter em conta que, durante a sua vida, o orientalismo académico e o prestigiado circuito das conferências internacionais de orientalistas se encontravam em plena actividade –, optando por se assumir como simples fruidor daquela elegância e


CATALOGO

DA

COLLECÇÃO DE ARTE CHINEZA

OFFERECIDA AO MUSEU DE ARTE NACIONAL

POR

CAMILLO PESSANHA

MACAU
Imprensa Nacional
1915

sobriedade estrangeiras. Um encontro marcadamente silencioso, e até místico, poderíamos dizer. É o próprio quem alude a um «tão suave prazer espiritual» como o que de mais significativo retiraria da tradução das *Elegias Chinesas*:

> [U]mas poucas dúzias de pequenas dúzias de composições chinesas, com cuja decifração me tenho entretido os ócios dos últimos seis anos de residência em Macau – os primeiros da velhice –, tirando desse esforço (em boa verdade se diga) horas de um tão suave prazer espiritual que dele o não esperava tamanho. […]
> […] Estas, decerto intencionalmente escolhidas, são tão parecidas na métrica – de um andamento calmo e dolente –, tão orientadas por uma comum filosofia – ao mesmo tempo niilista e estóica –, tão homogéneas no vibrar de uma idêntica emoção – amorosa e grave –, e tão

> uniformes na predilecção de imagens análogas e no vigoroso e rápido processo de as evocar –, que à sua leitura, no próprio original chinês, se acredita serem produção de um mesmo espírito e fragmentos de uma obra única sistematizada.
> (Pessanha, 1914: 75-76)

Também no relato duma conferência sobre «Literatura Chinesa», insiste ser seu intuito dar ao público:

> Uma ligeira ideia da estrutura íntima da língua chinesa literária e do intenso prazer espiritual que o estudo, por superficial que seja, dessa língua e dos seus monumentos proporciona a quem a ele se dedica, – pelas belezas que encerra, pelas surpresas que causa e, principalmente, pelos vastos horizontes que entreabre ao espírito sobre a condição geral da humanidade e pela intensa luz que projecta sobre o modo de ser das civilizações extintas.
> (Pessanha, 1915: 55)

Podemos, com isto, afirmar que a abordagem metodológica adoptada por Pessanha nas suas dissertações é, como confirma Daniel Pires, de ordem essencialmente emotiva (ou intuitiva); com grande liberdade, é daí que parte para construir a opinião, embora um interesse particular pela língua o levasse a nunca descurar o estudo:

> Nos ensaios em que contempla a estética e a literatura chinesas, Camilo Pessanha utiliza uma metodologia socrática, equacionando os problemas em causa e exprimindo, em seguida, dialecticamente, a sua opinião. […] Manifesta a admiração que nutre pela civilização chinesa enfatizando o prazer que fruiu com o estudo da sua literatura e do seu idioma […]. Camilo Pessanha ponderou ainda a sua antiguidade milenar, a sua originalidade extrema, o elemento prosódico decorrente da língua se ter conservado monossilábica […], a estética majestosa dos ideogramas e, obviamente, o valor intrínseco da literatura chinesa.
> (Pires, 1992: 18-19)

Na literatura portuguesa, será provavelmente a obra de Camilo Pessanha a traçar o paralelo mais fiel com o exemplo programático de Ezra Pound para a literatura anglo-saxónica. O Oriente é cenário de uma penetrante experiência pessoal e, como já sublinhámos, um objecto maior ao nível estético, merecedor de

Perfumador, mnmc5097. Autor desconhecido, China. 1622-1722.Bronze. Colecção de Arte Chinesa de Camilo Pessanha. Museu Nacional de Machado de Castro. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF). Fotografia: José Pessoa.

estudo, de divulgação – e até de comparação com o Ocidente, muitas vezes em detrimento deste. No relato da conferência sobre «Estética Chinesa» (publicado em Macau, em 1910), Pessanha deixa-nos uma leitura que se aproxima duma análise comparativa de dois universos estéticos, chinês e europeu, embora o discurso seja marcado sobretudo por referências àquilo que considera serem as fragilidades do primeiro, escusando-se que a análise das «qualidades, de que se confessa admirador fervoroso» levaria «demasiado tempo» (Pessanha, 1910: 17). Não deixa de ser, porém, um texto que reflecte já um conhecimento e uma tentativa de decifração da evolução da arte chinesa que vai ao encontro de reflexões e estudos propostos já nos nossos dias: a ausência do trágico e do patético enquanto temas de inspiração; o desinteresse pelo nu artístico;

o facto de se tratar duma arte não filosófica mas apenas decorativa, sendo o pitoresco o principal efeito procurado pelos artistas; o facto de a representação da vida humana, em composições picturais, ocupar um lugar diminuto (a mulher é estudada «sob o exclusivo ponto de vista da graça física, como se tratasse de variedades de crisântemos ou de borboletas» e o tipo masculino, também sob o ponto de vista do pitoresco, vai sobretudo ao encontro «da incorrecção caricatural e do desequilíbrio anedótico»); e por fim, a anatomia humana e a dos animais superiores denotando, por comparação à arte europeia, deficiência de técnica (cf. Pessanha, 1910: 14-16).

Gustavo Rubim, num breve ensaio intitulado «Camilo Pessanha: o Exota encontra a China», propõe uma importante reflexão em torno dum aspecto que acabaria por moldar toda a hermenêutica cultural de Pessanha – a sua percepção de que a religião e a filosofia não ocupariam lugar naquele universo civilizacional:

> [A] arte chinesa não é arte pura (ou filosófica) porque é *chinesa, demasiado chinesa*, demasiado dependente daquilo que faz da China o que a China é como cultura e como sociedade particular. Ora, um dos traços que mais fecham, na hermenêutica cultural de Pessanha, a China na China é o facto de os chineses serem um povo «sem religião nem filosofia, nas mais altas acepções destes termos», embora disponham de «uma elevada moral e instituições sociais admiráveis». Colando a arte chinesa justamente à sociedade e à moral, Pessanha associa-a, sem qualquer dúvida, à incapacidade da China para sair das limitações do seu corpo social, da singularidade étnica que lhe subtrai qualquer dimensão exemplar na consideração da arte em geral, fora e acima de qualquer contingência geo-histórica.
>
> (Rubim, 2010: 17; itálicos do autor.)

A China de Pessanha ultrapassa a simples cultura enciclopédica oitocentista, desejosa de exotismo e de descoberta científica, para constituir já um «exemplo flagrante dessa plena interiorização do orientalismo» (Machado, 1983: 91), ou seja, o Oriente apresentar-se-á como uma lição estética de excelência para a escrita. Embora essa lição não seja exclusiva – porque reconhecemos ainda na poética de Pessanha uma filtragem da poética simbolista francesa –, o crescente conhecimento da língua chinesa permitiu-lhe apurar-se numa linguagem fluida, numa certa imprecisão no dizer se preferirmos, ou ainda, na construção de uma teia verbal entre os poemas, que lhes confere maior amplitude ao nível semântico (efeito semelhante ao que podemos encontrar dentro de um poema clássico chinês). Óscar Lopes concede-nos o levantamento de alguns desses meios estilísticos mais evidentes e do seu alcance fundamental:

> Este alcance consiste em reduzir ao mínimo a necessidade de asserção e enlace raciocinante. Trata-se de uma tendência fundamental do simbolismo para a qual Pessanha encontrou semelhanças na poesia elegíaca chinesa das dinastias Ming e Tang, de que traduziu vários espécimes e onde notou a supressão de *todas as palavras designativas das relações lógicas*. (…) Na ordem frásica, Pessanha tira partido das inversões usuais do verso no sentido de antepor as qualidades às coisas, as circunstâncias às acções, as coisas às acções, o que quer dizer que, na sua poesia, o nexo dinâmico e a realidade material e essencial se some, quanto possível, sob a mera constatação da aparência qualitativa ou circunstancial. Esta poesia mostra, não infere nem assevera. Omite-se frequentemente o predicado, e sobretudo o verbo ser, isto é, a cópula de asserção predicativa, substituído por exclamações, reticências ou pela anteposição do adjectivo predicativo ao sujeito (…).
>
> (Lopes, 1987: 132; itálicos do autor.)

Ao mesmo tempo, a longa permanência naquele espaço desenvolveu na sua poética não só um vasto acervo pictural, mas também a reiterada tematização de um exílio voluntário, onde a experiência pessoal da distância funcionará como chave mestra para assumir a condição de decadência e de silenciamento do passado pátrio.

Com efeito, a aproximação de Camilo Pessanha à cultura chinesa corresponde a um processo voluntário de assimilação e de extraordinária receptividade. Nesse aspecto, Pessanha não segue o modelo de alguns dos seus contemporâneos – como Pierre Loti – cujo ponto de vista se mantém sempre esquivo, distante, etnocêntrico. Na sua «Introdução a Um Estudo sobre a Civilização Chinesa» (Macau, 1912), o autor reconhece que essa é, aliás, uma das fragilidades de quem se aventura naqueles espaços, movido apenas pelo exotismo e por imagens construídas no Ocidente, imagens superficiais

Biombo, mnmc5107. China. C.P. Qianlong. Madeira, metal e esmalte. MnmcColecção de Arte Chinesa de Camilo Pessanha. Museu Nacional de Machado de Castro. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF). Fotografia: José Pessoa.

e alienadas, sem conhecimento directo e sem estudo – a esses, aos que acorrem a um ideal, a uma fantasia, não faltará desilusão:

> Não é, porém, ainda a revelação de tais enormidades o que mais desagradavelmente surpreende e mais predispõe para a animadversão contra esta população chinesa (este *inferno amarelo* lhe chama Pierre Loti, que a detesta) o europeu aqui recém-chegado ou o estudioso incipiente das coisas da China, acostumados a conhecer os chineses pelo guarda-roupa das mágicas e pelos desenhos dos caricaturistas – vestidos de multicores, matando o tempo a fazerem-se recíprocos gatimanhos saudatários e a regularem, atentos, o voo dos seus enormes papagaios de papel – ou ainda a idealizá-los segundo a delicadíssima técnica e o esforço paciente demonstrados nos complicados arabescos das suas bugigangas de marfim cinzelado, nos seus bordados em seda e nas suas filigramas de prata, ou segundo a graciosa fantasia de colorido e desenho das suas transparentes porcelanas *casca de ovo*. 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 fenómeno patológico individual, como em outro meio seria –, mas sim (tanto a alma dos chineses é uniforme) um traço positivo da fisionomia da raça.
>
> (Pessanha, 1912: 22-23; itálicos do autor.)

O ponto de vista de Camilo Pessanha projecta-se, pois, a partir de dentro, mas sem nunca perder uma consciência estrangeira; daí que o conteúdo dos textos seja sabiamente dirigido para as especificidades e limitações de outra consciência estrangeira. Como Gustavo Rubim explicitamente nos propõe:

> Pessanha fala como ocidental ou europeu, a partir dessa posição identitária em que o Ocidente ou a Europa pode, por sua vez, *e só ela pode* falar como se nada a distinguisse da "transcendente beleza" da arte, isto é, como se nada distinguisse a Europa ou os europeus da própria essência da arte.
>
> [...] Porque as interrogações marcam a exterioridade de Pessanha face à China, face ao outro ou ao "diverso" que ele interroga e que, em rigor, sendo "diverso" e "outro", também o interroga ou também o faz interrogar-se. [...] No momento em que a China entra decisivamente na escrita de Pessanha, Pessanha deixa absolutamente claro que não tem qualquer desejo de ser chinês e que a China (ou o Extremo Oriente) é tão diversa daquilo que ele, Pessanha, é, que naquele plano em que Pessanha mais se identifica como Europeu – o plano da arte e da beleza – lhe parece duvidoso que se possa sequer confrontar a China com a Europa, ou seja, que haja *nesse plano* qualquer comensurabilidade entre a China e a Europa.
>
> (Rubim, 2010: 15-16; itálicos do autor.)

No conjunto dos seus escritos em louvor daquela cultura, o que de mais importante podemos retirar para esta análise é, sem dúvida, a elegância com que aborda a literatura – a ênfase recai sobre a escrita ideogramática – mostrando já essa rara capacidade de colher dela quase todos os traços que hoje consideramos fundamentais, com grande poder de síntese – traços

que, mais recentemente, encontramos descritos e desenvolvidos pelos mais importantes críticos ocidentais destas matérias, como François Cheng ou François Jullien. No «Prefácio» às *Elegias Chinesas* (publicado em Macau, no jornal *O Progresso*) deparamo-nos, num único parágrafo, com a enumeração de quase todos os tópicos essenciais para uma lição de poesia chinesa (entre eles, o poder da alusão, da sugestão e do símbolo, o modo indirecto da linguagem ou a concisão):

> Uma das mais flagrantes características da poesia chinesa, e, sem dúvida, o mais difícil obstáculo à sua cabal exegese pelos Ocidentais, está nesse gosto exagerado pela alusão histórica ou literária que faz com que numerosas passagens, e até poemas inteiros tenham duplo sentido – um superficial e directo e o outro referido ou simbólico, erudito ou profundo. Claro que, em tais condições, o tradutor que não esteja aparelhado com uma vasta cultura sinológica navega em permanente risco de soçobrar de encontro a invisíveis, traiçoeiros, cachopos. Acresce, a complicar os azares que são efeito desta duplicidade, a própria imprecisão da linguagem, que no chinês literário é quase fundamental, chegando as palavras a não ter significado próprio – tão divergentes e até opostas são as acepções de cada uma – e sendo, por seu lado, a frase (conhecida mesmo a ideia certa representada por cada vocábulo) susceptível, por falta de leis sintácticas, que presidam à sua estrutura, das interpretações mais contraditórias; de maneira que, frequentemente, o valor de cada um desses componentes do discurso tem de procurar-se por tentativas e só pode ser definitivamente aceite depois de encontrado o pensamento geral se, cotejado com este, não resultar absurdo. E, para mais, esta imprecisão é, na dicção poética agravada pela concisão epigráfica – ou, se o leitor assim quiser, telegráfica – da mesma dicção, em que a melhor elegância manda suprimir quase completamente as palavras designativas das relações lógicas, imprimindo assim mais vivamente, é certo, na imaginação de quem lê (e essa intensidade de sugestão é um dos intraduzíveis encantos da poesia chinesa) – mas desacompanhadas da menor indicação de mútua dependência – as ideias concretas adoptadas pelo autor como símbolos poéticos.
> (Pessanha, 1914: 77-78)

Este interesse pela descrição da literatura estende-se à peculiaridade dos caracteres e à riqueza, musicalidade e "singularidade estrutural da língua" – «a mais formosa e a mais sugestiva de todas as línguas literárias vivas ou mortas» (Pessanha, 1912: 59). As traduções d' *As Elegias Chinesas* constituiriam para o autor o exercício maior de aproximação ao valor estético desta literatura e, ao mesmo tempo, a constatação de um acesso limitado:

> Isto é, da poesia chinesa busquei trasladar com exactidão 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, 1914: 76-77)

Como defende Paulo Franchetti, a própria selecção de poemas proposta por Pessanha[2] – da qual resta hoje apenas uma parcela diminuta – o define enquanto conhecedor daquela literatura:

> Pessanha não escolheu, para traduzir, poemas amplamente conhecidos. Escolheu, isso sim, um conjunto de poemas inéditos em línguas ocidentais, produzidos não pelos luminares da poesia chinesa, mas por autores menos divulgados e apreciados pelo público.
> Essa escolha deveria ser suficiente para sugerir, mesmo aos menos atentos, a amplitude de referências chinesas do poeta, bem como para indicar o seu grau de conhecimento do idioma, pois não pôde apoiar-se em traduções para outras línguas ocidentais.
> (Franchetti, 2008: 76)

O encontro com esta poética traduz-se, pois, num encontro delicado, mas responsável, marcado por uma enorme disponibilidade para assimilar conhecimento, mas também pela recusa do «exotismo fácil que resultaria da imitação do arranjo sintáctico chinês, bem como da crueza imagética que resultaria da imitação de uma tradução muito colada ao original» (ibidem: 82). Este processo, já o dissemos, terá consequências inequívocas ao nível da sua própria escrita – quer nas suas traduções, quer na sua poesia, encontraremos a mesma atitude poética: «Aqui também o seu verso se apresenta sem fanfarras, fazendo fluir o texto em busca dos reflexos sonoros […], atento mais à tonalidade

afectiva – que também se chama sugestão – dos sons e das imagens do que ao seu valor de face, enquanto exibição vocabular ou ostentação de perícia técnica» (ibidem: 82-83).

Será, pois, na escrita que Pessanha reconhece o "traço essencial" da diferença chinesa. Esse reconhecimento constituiria, também para a sua poesia, uma viagem sem retorno e inscreveria para sempre o seu nome no movimento a que Gustavo Rubim atribui, e bem, o nome de *sinologia poética* (ao lado de outros nomes como Fenollosa, Segalen, Claudel, Pound ou Michaux): «Tal inflexão define-se pelo esforço de, concentrando no conhecimento da escrita o acesso à poética chinesa, fazer da poesia chinesa meio de aceder *um outro pensamento da escrita*» (Rubim, 2010: 19; itálicos do autor). Pelo contacto directo e continuado com a cultura dos dois territórios, Pessanha representa, já no início do século XX, a inversão da tendência generalizada de chegar à literatura asiática por via indirecta e constitui, por isso mesmo, uma referência primordial na genealogia do encontro entre Ocidente e Oriente. RC

NOTAS

1 Como é do conhecimento geral, ainda em vida (1915), Camilo Pessanha oferecia «ao Museu de Arte Antiga uma valiosa colecção de arte chinesa composta de 100 peças e compreendendo exemplares de pintura e caligrafia, brocados, indumentária, joalharia, *cloisonné, champlevé*, bronze, bronze com incrustações, escultura em madeira e marfim, unicórnio, pedras duras e vidro, embutidos em madeira, charão e cerâmica» (cf. Sampaio, 1926: 78), embora a mesma nunca tenha sido exposta no referido museu. A colecção encontra-se hoje patente no Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra) e no Museu do Oriente (Lisboa).

2 «Umas poucas dúzias de pequenas composições chinesas» (cf. Pessanha, 1914: 75) é o que o autor declara ter entregado na redacção do semanário *O Progresso*. Dessas *poucas dúzias* restaram apenas as oito composições que hoje se conhecem.

BIBLIOGRAFIA

Franchetti, Paulo. 2008. *O Essencial Sobre Camilo Pessanha*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Lopes, Óscar. 1987. «Camilo Pessanha», *in Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda: pp. 117-137.

Machado, Álvaro Manuel. 1983. «Orientalismo e Simbolismo – António Feijó, Eugénio de Castro, Camilo Pessanha», *in O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa Contemporânea*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação: pp. 91-101.

Martins, Serafina. 2010. «Camilo Pessanha: o poeta e a sua personagem», *in Macau na Escrita, Escritas de Macau*, V.N. Famalicão, Húmus: pp. 93-106.

Pâris-Montech, Christine. 1997. *L'Imaginaire de Camilo Pessanha. Résonances Fin-de-Siècle et Hantises Individuelles*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

Pessanha, Camilo. 1910. «Estética Chinesa»; ed. ut.: *China. Estudos e Traduções*, 2ª ed., Lisboa, Vega, 1993: pp. 13-17.

___ 1912. «Introdução a Um Estudo Sobre a Civilização Chinesa»; ed. ut.: *ibidem*: pp. 19-49.

___ 1914. «*Elegias Chinesas*»; ed. ut.: *ibidem*: 75-79.

___ 1915. «Literatura Chinesa»; ed. ut.: *ibidem*: pp. 55-61.

Pires, Daniel. 1992. «Prefácio», *in Camilo Pessanha. Prosador e Tradutor*, Macau, Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau: pp. 7-37.

Rubim, Gustavo. 2010. «Camilo Pessanha: o Exota Encontra a China», *in L'Oriente nella* língua e *nella letteratura portoghese*, Pisa, Edizioni ETS: pp. 13-21.

Sampaio, Albino Forjaz de. 1926. «A Colecção de Arte Chinesa do Poeta Camilo Pessanha»; ed. ut.: *Homenagem a Camilo Pessanha*, Macau, Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau, 1990: pp. 78-81.