



C A M I L O
PESSANHA
novas interrogações
(150 anos do nascimento)

Direcção Im Sio Kei, Marcus

Edição Lei Ngan Lin, Vivian

Coordenação Carlos Ascenso André & Sara Augusto

卡梅洛
庇山耶

(誕辰一百五十週年)

新的提問



C A M I L O
PESSANHA
novas interrogações
(150 anos do nascimento)

卡梅洛

庇山耶

新的提問

(誕辰一百五十週年)



C A M I L O
PESSANHA
novas interrogações
(150 anos do nascimento)

卡梅洛

庇山耶

(誕辰一百五十週年)

新的提問

Direcção Im Sio Kei, Marcus

Edição Lei Ngan Lin, Vivian

Coordenação Carlos Ascenso André & Sara Augusto



Encontre os nossos materiais para o ensino do Português disponíveis em versão digital. Visite o site do Centro Pedagógico e Científico da Língua Portuguesa do Instituto Politécnico de Macau.

閣下可上網獲取葡語教學相關材料之電子版本詳情
請參閱澳門理工學院葡語教學及研究中心網站

<https://cpclp.ipm.edu.mo>

© 2021, 澳門理工學院
澳門新口岸高美士街
cpclp@ipm.edu.mo

© INSTITUTO POLITÉCNICO DE MACAU
Rua de Luís Gonzaga Gomes, Macau
cpclp@ipm.edu.mo

CAMILO PESSANHA: NOVAS INTERROGAÇÕES (150 ANOS DO NASCIMENTO)
卡梅洛庇山耶: 新的提問 (誕辰一百五十週年)

總編 Direção

嚴肇基 (*Im Sio Kei, Marcus*)

主編 Edição

李雁蓮 (*Lei Ngan Lin, Vivian*)

策劃 Coordenação

Carlos Ascenso André & Sara Augusto

設計 Capa e Composição

Gabriel Cordeiro

第一版 1ª edição digital

2021年07月 *Julho de 2021*

ISBN

978-99965-2-252-9 (pdf)

第一版 1ª edição impressa: 2019年10月 Outubro de 2019

ISBN 978-99965-2-210-9 (paperback)

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida por quaisquer meios (eletrónico, mecânico, fotocópia, gravação ou qualquer outro) sem a autorização prévia da Editora e do autor.

Prefácio

No momento em que se celebravam os 150 anos do nascimento de Camilo Pessanha, ocorrido em 1867, Macau, como tantas vezes acontece, despertava, uma vez mais, para as múltiplas evocações deste que é, sem dúvida, o maior de todos os seus poetas. Na imprensa falada e escrita do território, na vida social, nas instituições de educação e cultura e, até, nas instituições de poder, sentia-se que a data não passava despercebida e que era viva a necessidade de recordar, de várias formas, a memória do autor de *Clepsidra*. Houve lugar para todo o tipo de evocações, elogios, celebrações; pelo meio, houve quem recuperasse, de novo, a ideia de que os restos mortais do poeta deveriam ser trasladados para Portugal; e houve, mesmo, quem intensamente propusesse que para o Panteão Nacional, o lugar onde, por definição, o país presta a mais sentida homenagem aos seus grandes vultos.

Foi a propósito de tais propostas que um dos autores destas linhas reagiu, em jeito de provocação: porque não perguntam ao próprio poeta? A provocação não era gratuita e muito menos ingénua, ao contrário do que alguns pensaram. Se os poetas não morrem, se a sua obra escrita os perpetua (e esse é o seu triunfo sobre a morte), então a obra de Camilo Pessanha ali estaria a responder por ele, como se fora ele mesmo.

Trata-se de um simples episódio, é verdade, de um *fait divers* aparentemente sem significado e sem importância. Mas talvez não seja despidendo evocá-lo aqui e agora, na abertura deste pequeno volume que reúne o resultado de uma jornada de reflexão realizada por iniciativa do Instituto Politécnico de Macau, por ocasião da celebração do aniversário do nascimento do poeta e sob o título *Camilo Pessanha: novas interrogações (150 anos do nascimento)*.

Não obstante a pequena dimensão da sua obra poética, reduzida a um título e, ainda por cima, nem sequer originalmente atribuído por si próprio, antes aceite, Camilo Pessanha é reconhecido como o vulto maior do simbolismo português e como tal apreciado por estudiosos e poetas. Isso levou a que, em Portugal, os 150 anos do seu nascimento não ficassem esquecidos, mormente na Academia, mas também em outros espaços de cultura e nos meios editoriais. Talvez as celebrações não tivessem atingido a dimensão que ele merecia e justificava, mas, com maior ou menos dimensão, o certo é essas celebrações aconteceram, assim assinalando que a sua memória continuava viva e que o país que vive com a literatura ou da literatura não prescindia de fazer dessa memória um exercício.

Mas... e Macau? Sim, porque Camilo Pessanha não era, simplesmente, um português; ele foi, assumidamente, um português de Macau, com tudo quanto isso possa significar. Parte da sua obra poética foi produzida em Portugal, é verdade, mas outra parte aconteceu aqui, à beira do Rio das Pérolas, neste pequeno espaço-porto de encontro entre culturas e civilizações. Quando aqui aportou, Pessanha trazia consigo um vasto bernal de emoções contraditórias, de lembranças, de experiências convulsas, de incertezas, mais do que de esperanças e, convém dizê-lo, de raízes. Nutriu todas elas de cada vez (poucas, em boa verdade) que voltou ao seu país, quase sempre forçado por circunstâncias adversas, mas nutriu-as, também, pelas ruas da pequena cidade, que sempre sentiu eivada dos mistérios de um Oriente estranho e que a partir daqui se desdobrava a perder de vista.

Sim, Camilo Pessanha era de Portugal, mas foi, também, de Macau. Erra quem não for capaz de o ler nessa dupla condição, que tanto pode ser de poeta saudoso, como de poeta desenraizado, de poeta apátrida ou de poeta de duas pátrias. De alguma forma, pode dizer-se que Camilo Pessanha construiu em Macau uma espécie de cidadania outra, aquela que junta e faz convergir duas correntes, ambas vindas de longe e tecidas de territórios que nas veredas sinuosas de uma história distante se vieram cerzindo, em imbricadas linhas que podem ser tudo menos paralelas.

O poeta viveu a saudade, sim, as emoções sentidas de quem partiu e sabe nunca mais regressar, por mais que regresse, a angústia da viagem e

do afastamento. Disso dá conta a sua obra, menos na evidência do discurso do que na filigrana mais oculta e na tessitura dissimulada do seu fazer poético. Mas viveu também o Oriente, esse que se esconde nas manhãs brumosas das monções ou nas nuvens carregadas de estranhos mistérios das casas do ópio, esse que é, acima de tudo, um apelo de um longe que apenas por aqui começa, apelo no tempo e apelo no espaço, sons e tons e cores e rios e montanhas que jamais se sabe onde começam e, por isso mesmo, jamais consentem que se adivinhe onde podem acabar. Porque Macau é tudo isso: chegada e partida, viagem e regresso, longe e perto, bruma e sol, rio e oceano, pequenas ruelas de um mundo sem fim. Macau sente-se na estranha vocação de mapa estranho: mapa de um mundo inteiro desenhado na sua pequenez. Macau, assim, será mais o que não é do que o que é; e nisso se forja a sua identidade que Camilo Pessanha tão bem pressentiu e tão bem plasmou, em versos que se interrogam e nos interrogam.

Fazia, por isso, todo o sentido relembrar, uma vez mais, Camilo Pessanha na cidade que ele quis sua. Interrogá-lo de novo, em busca de respostas que nunca serão definitivas. E fazê-lo nesta sua cidade. Foi isso que fizeram estudiosos, uns vindos do ensino superior de Macau, numa salutar cooperação entre as várias instituições de ciência do território, o Instituto Politécnico de Macau, a Universidade de Macau, a Universidade de S. José, outros vindos de fora, de Portugal, das universidades de Coimbra ou do Porto. São os seus contributos que saem a lume nestas páginas, mais de um ano depois e para memória futura.

As novas interrogações sobre Camilo Pessanha e a sua obra são lançadas a partir de onze textos que abordam aspectos substancialmente diferentes, de acordo com pressupostos também eles bem distintos. A primeira parte do livro acolhe dois capítulos que se relacionam com a vivência de Camilo Pessanha em Macau nas suas relações tanto enquanto indivíduo, como também enquanto jurista conceituado que foi. Neste sentido, Celi-
na Veiga de Oliveira, com o capítulo intitulado “Camilo Pessanha – Jurista em Macau”, conta a história do caso dos roubos ocorridos na Rua dos Mercadores e na Rua do Guimarães, descrevendo a actuação de Camilo Pessanha na sua primeira intervenção como advogado, ainda que oficioso.

A partir deste primeiro caso, foi possível observar a sua capacidade de análise, a sua argúcia, a persistência e o empenho, que se tornaram características do seu *modus operandi*, revelando simultaneamente uma forma de ver o mundo marcada por uma empatia natural com o sofrimento e a melancolia dos outros, impressões que passariam também para a sua poesia.

No capítulo seguinte, intitulado "Camilo Pessanha (1867-1926) e os Outros. Aspectos da dimensão colectiva na vida de Camilo Pessanha em Macau (1894-1926)", Tereza Sena amplia a visão sobre a vida de Camilo Pessanha em Macau, sobretudo na sua interação com a comunidade. Para além da singularidade como poeta, da sua sensibilidade e até misantropia, Tereza Sena procurou o "homem comum que também foi", sendo que foi a terra de Macau o cenário mais constante da vida do poeta, e com ela se envolveu e nela ficou. O estudo permite ultrapassar a visão tipificada do poeta simbolista que com frequência pode ser encontrada, mostrando uma imagem claramente sincrónica e plural, restituindo-o à dinâmica da própria vida, a dele, e a dos que o rodearam, e do espaço natural, humano e cultural envolvente.

As contribuições que retomam a poesia de Camilo Pessanha, apresentando novas possibilidades de leitura capazes de estabelecerem relações diferentes e inesperadas, começam com o capítulo de Isabel Margarida Duarte, com o título "Apontamentos linguísticos sobre a poesia de Camilo Pessanha: 'simples imagens, miragens, sonhos transitórios'". Defendendo a vantagem da interligação entre os conhecimentos linguísticos e os conhecimentos literários, levantam-se sugestões de leitura, de acordo com os específicos instrumentos teóricos, e confirmam-se outras leituras entretanto feitas. Confirma-se, sobretudo, a inevitabilidade da leitura atenta dos poemas, em voz alta ou interiormente, como forma primeira de aceder ao "íntimo efeito" da poesia de Camilo Pessanha.

Com o título "Contradições do sentimento de ausência em Camilo Pessanha", Carlos Ascenso André, desmistifica a importância do lugar da ausência e da saudade na poesia de Camilo Pessanha, tendo em conta a teoria relacionada com a literatura de exílio. Uma leitura atenta da obra poética de Pessanha revela essa contradição do jogo de presença e

ausência dos principais *topoi* da poética do exílio, mostrando um poeta enraizado numa terra que assumiu como sua, diluindo, assim, aqueles que poderiam ser os sintomas do mal de ausência. Criar raízes implica também um estudo dedicado da cultura e da literatura chinesa.

No capítulo intitulado "*Espelbo inútil: a missão impossível da Clepsidra*", Sara Augusto parte da tradução do poema chinês a que Camilo Pessanha chamou "Legenda budista". O interesse do poeta pelo pequeno poema justifica-se em função de uma surpresa pelos conceitos de "vazio" e de "limpidez", sobretudo no seio da cultura ocidental que trata de forma diferente a imagem do espelho e do reflexo. Contudo, o breve roteiro que Sara Augusto faz pela poesia de Pessanha mostra como os conceitos que prenderam a atenção do poeta existem na *Clepsidra* apenas como impossibilidade.

José Carlos Seabra Pereira aborda os meandros da convergência entre a tradição chinesa de correspondências ocultas e a poética ocidental do Simbolismo, no capítulo seguinte: "Estética da sugestão e tradição chinesa em Camilo Pessanha – um potencial esotérico".

Para além da poesia, Camilo Pessanha também cultivou a narrativa literária. Sobre esta matéria, Vânia Rego escreveu o capítulo "O que contam os contos de Camilo Pessanha?". Remontando à juventude de Pessanha, a autora recupera um projecto que envolveria textos em prosa e que nunca ficou completo, mas de que são prova os contos que publicou em periódicos da época. Uma leitura atenta destes textos mostra como obedecem aos critérios do projecto anunciado, mas como revelam também outros aspectos da sua personalidade literária.

O capítulo da autoria de Duarte Drummond Braga, com o título "'Fantasmas de outras raças e de outras idades': desconstruindo o orientalismo de um texto de Camilo Pessanha", parte de um conhecido prefácio do poeta ao livro de Morais Palha, *Esboço Crítico da Civilização Chinesa*, de 1912. Verificando que o prefácio se compõe de vários gestos retóricos que expõem diferentes discursos, Drummond Braga mostra como o texto permite problematizar a relação de Pessanha com o orientalismo, distanciando-se tanto de essencialismos de teor negativo como de teor positivo sobre a China.

Os capítulos seguintes completam o panorama de possíveis novas interpretações da poesia de Pessanha, sobretudo a partir da presença da sua poesia em textos de outros autores. Dora Nunes Gago, no capítulo "Crisântemos amarelos para o Mestre": ressonâncias intertextuais de Camilo Pessanha em Eugénio de Andrade e Fernanda Dias", mostra como a poesia de Pessanha perdura como "modelo" na obra dos poetas referidos. Por outro lado, Vera Borges analisa a figura de Pessanha no romance *A Quinta Essência* de Agustina Bessa-Luís e na sua relação com o protagonista da história, no capítulo intitulado "Poesia e mito: a propósito de Pessanha no espelho de Agustina Bessa-Luís".

Finalizam os capítulos com a abordagem de Izabela Leal à poesia de Pessanha através de um ponto de vista inesperado: no texto "Camilo Pessanha: a poesia e o direito ao crime", discute em que medida a poética de Camilo Pessanha pode ser pensada a partir de uma articulação entre a literatura moderna e a questão do crime.

Trata-se de um conjunto de trabalhos que, recuperando importantes trabalhos já feitos, interpelam novamente a obra literária de Camilo Pessanha, ousando novas perguntas, cruzando caminhos distintos mas convergentes na celebração da efeméride.

Assim se interrogou Camilo Pessanha.

Talvez tenham ficado por responder as perguntas que – recorde-se – um dos autores do presente texto sugeriu que fossem endossadas ao próprio poeta, a respeito da possível trasladação dos seus restos mortais para Portugal ou, mesmo, para o Panteão Nacional. Desejá-lo-ia o poeta? Ou talvez, vistas bem as coisas, tais perguntas não tenham ficado por responder... quem sabe?

CARLOS ASCENSO ANDRÉ

SARA AUGUSTO

Macau, Janeiro de 2019

ÍNDICE

- 13 | Camilo Pessanha - Jurista em Macau
CELINA VEIGA DE OLIVEIRA
- 31 | Camilo Pessanha (1867-1926) e os Outros. Aspectos da dimensão colectiva na vida de Camilo Pessanha em Macau (1894-1926)
TEREZA SENA
- 53 | Apontamentos linguísticos sobre a poesia de Camilo Pessanha: “simples imagens, miragens, sonhos transitórios”
ISABEL MARGARIDA DUARTE
- 67 | Contradições do sentimento de ausência em Camilo Pessanha
CARLOS ASCENSO ANDRÉ
- 87 | “Espelho inútil”: a missão impossível da *Clepsidra*.
SARA AUGUSTO
- 107 | Estética da sugestão e tradição chinesa em Camilo Pessanha – um potencial esotérico
JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA
- 119 | O que contam os contos de Camilo Pessanha?
VÂNIA REGO
- 145 | “Fantasmas de outras raças e de outras idades”: desconstruindo o orientalismo de um texto de Camilo Pessanha
DUARTE DRUMOND BRAGA
- 161 | “Crisântemos amarelos para o Mestre”: ressonâncias intertextuais de Camilo Pessanha em Eugénio de Andrade e Fernanda Dias
DORA NUNES GAGO
- 177 | Poesia e mito: a propósito de Pessanha no espelho de Agustina Bessa-Luís
VERA BORGES
- 195 | Camilo Pessanha: a poesia e o direito ao crime
IZABELA LEAL

Camilo Pessanha – Jurista em Macau

Celina Veiga de Oliveira*

*Jurista de polpa, muitos trabalhos por ele assinados
—e tantos outros que não assina—lá ficam nos arquivos
de Macau à espera que alguém os desenterre,
se porventura ainda lhes não deu a traça
e os não roeram os vermes que tudo roem...*
(SIMÕES, 1967: 79)

Resumo

Camilo Pessanha nasceu em Coimbra, em 1867, ano em que as Cortes, Parlamento do Reino, aprovaram uma lei que colocou Portugal na vanguarda do progresso civilizacional europeu: a abolição da pena de morte. Seguindo a tradição familiar, Pessanha inscreveu-se em Direito na Universidade e, poucos anos após a conclusão do curso, rumou a Macau, onde chegou a 10 de Abril de 1894, decidido a conciliar a advocacia com a docência no Liceu Nacional de Macau.

Uns crimes de roubo com violência, ocorridos na Rua dos Mercadores e na Rua do Guimarães, em pleno bazar chinês, levaram-no ao Tribunal da Comarca como defensor oficioso dos réus, jovens chineses de Hong Kong. Pessanha sustentou, em julgamento, que os réus não eram criminosos, mas apenas miseráveis, dos muitos que quotidianamente chegavam a Macau. O juiz, convicto da sua culpabilidade, mas também do seu bom comportamento anterior, sentenciou-os a cinco anos de degredo na África Ocidental.

* IPRI-NOVA—Instituto Português de Relações Internacionais, Universidade Nova de Lisboa.

O delegado do Procurador da Coroa e Fazenda, considerando a pena excessivamente leve, apelou para a Relação de Goa, pedindo castigo exemplar, única maneira de garantir a segurança dos portugueses de Macau. Camilo Pessanha respondeu, em contra-minuta de apelação, defendendo os réus e tecendo considerações em que revelou argúcia e notável capacidade de dedução: a análise crítica da prova. Os argumentos de um e de outro serão postos em confronto.

Curiosidade deste processo: o primeiro em que Camilo Pessanha interveio como advogado, embora oficioso, mas que antecipa o que será a pedra de toque da sua actuação como causídico.

Palavras-chave: pena de morte; abolição; roubo; medida da pena; sentença; apelação; Relação.

I. INTRODUÇÃO

Ainda eram audíveis nos círculos intelectuais de Coimbra os ecos da grande polémica literária, intitulada *A Questão Coimbrã*, ou *Bom Senso e Bom Gosto*, quando, em 1867, nascia, nessa cidade, Camilo Pessanha¹.

Coimbra servira também de berço a outra personalidade, Augusto José Barjona de Freitas (1834-1900), ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça, que, no mesmo ano de 1867, obtivera nas Cortes, Parlamento do Reino, um feito cujas repercussões haveriam de romper as fronteiras do país: a abolição da pena de morte. Prova-o a carta que o romancista francês Victor Hugo — autor da novela *O Último Dia de Um Condenado*, obra que pôs a nu os momentos angustiantes que antecediam a morte de um condenado e que contribuiu para abrir consciências para uma situação contrária aos direitos da humanidade — dirigiu ao director do *Diário de Notícias*, felicitando Portugal:

¹ No seu ensaio "A Questão Coimbrã", Manuel Antunes considerava que além de ter sido apresentada, *quase desde o início, ou como querela entre escolas locais, ou como conflito de gerações, ou como antagonismo entre duas estéticas*, esta grande polémica fora, porém, *mais do que isso. Fora uma luta e um contraste de mentalidades, de atitudes globais ante o mundo e a vida, de comportamentos éticos fundados em ideologias e sensibilidades expostas* (ANTUNES 1967: 107).

Está pois a pena de morte abolida n'esse nobre Portugal, pequeno povo que tem uma grande história. Penhora-me a recordação da honra que me cabe nessa victoria illustre. Humilde operario do progresso, cada novo passo que elle avança me faz pulsar o coração. Este é sublime. Abolir a morte legal, deixando á morte divina todo o seu direito, todo o seu mysterio é um progresso augusto entre todos. (HUGO, 1867)

A abolição da pena de morte insere-se na corrente de pensamento de políticos e de homens de cultura, entre os quais o jurista alemão Carl Joseph Anton Mittermaier (1787-1867), que propugnava nos seus escritos jurídicos a ineficácia da pena capital como dissuasora de comportamentos desviantes, e o italiano Cesare Bonesana Beccaria (1738-1794), considerado o principal representante do iluminismo penal. Portugal, um dos primeiros países a excluir a morte como solução de castigo, teve na escola de Coimbra a fundamentação para o abolicionismo, graças ao empenho de várias personalidades, com destaque para o já mencionado ministro do Reino, que advogava a desnecessidade da aplicação da pena capital no estado da sociedade portuguesa daquele tempo.

Na sessão de 27 de Fevereiro, sob a Presidência de Cesário Augusto de Azevedo Pereira e tendo como secretários José Maria Sieuve de Menezes e Nuno José Severo de Carvalho, Barjona de Freitas considerava o seguinte:

Largo tem decorrido o pleito disputado entre os defensores das garantias sociaes. que n'aquella extrema e sangrenta punição julgam ver assegurada a ordem e defendida a sociedade, e os zelosos propugnadores da inviolabilidade da vida humana, que amaldiçoam como desnecessaria e criminosa a pena que paga o sangue com sangue, que mata mas não corrige, que vinga mas não melhora, e que usurpando a Deus as prerogativas da vida e fechando a porta ao arrependimento, apaga no coração do condemnado toda a esperança de redempção, e oppõe à fallibilidade da justiça humana as trevas de uma punição irreparavel. Desde Beccaria até Mittermayer com varia sorte tem corrido o certame. Fôra longa a reproducção dos argumentos com que em abono de ambas as opiniões se ha ora defendido,

ora oppugnado a necessidade e legitimidade da pena de morte. Levantada á altura de um grande problema social, as nações e os governos, os philosophos e os estadistas consagraram-lhe particulares cuidados e procuraram conciliar em racional solução os direitos da humanidade com as garantias indispensaveis á segurança e á ordem publicas. Está instruido o processo. Resta sentença-lo. Toca aos governos a iniciativa. (FREITAS, 1867: 594)

Camilo Pessanha, seguindo o exemplo do pai, cursou Direito na Universidade de Coimbra, entre 1884 e 1891. Esta cidade do Mondego era o *campus* que fornecia aos filhos da elite social portuguesa a preparação política e intelectual para enfrentar os destinos do país. E foi num ambiente académico em que coexistiam atávicas defesas do *modus vivendi* e desafios de modernidade, que preconizavam novas estéticas literárias e outros entendimentos da *res publica*, que o poeta passou o seu tempo universitário. Após a conclusão do curso, Pessanha foi ocupar o lugar de subdelegado do procurador régio em Mirandela. Pouco tempo depois, partiu para Óbidos, onde era juiz o amigo Alberto Osório de Castro, para tentar a vida como advogado.

Em 1893, ano em que pediu as cartas de Bacharel e de Formatura, era aberto no *Diário do Governo* concurso documental para professores do Liceu de Macau, recentemente criado. Pessanha concorreu e foi nomeado professor da 8.^a cadeira — Filosofia. Em Fevereiro de 1894, embarcou no vapor *Santo Domingo*, com destino a Macau, onde chegou a 10 de Abril. Iniciava-se então, para o poeta, um novo *roteiro da vida*.

2. CRIME DE ROUBO. ANNO DO NASCIMENTO DE NOSSO SENHOR JESUS CHRISTO DE MIL OITOCENTOS E NOVENTA E QUATRO

Pretendendo conciliar a actividade docente no Liceu de Macau com a advocacia, encontrou, no início, oposição por parte de solicitadores e de advogados provisionários, profissionais do foro dos espaços ultramarinos que adquiriam por si próprios formação jurídica, prestando provas de exame perante os juizes da comarca. Numa carta enviada ao pai, pouco depois da sua chegada, escreveu o seguinte:

As minhas previsões realizaram-se. Apesar de, logo que cheguei, ter espalhado aos quatro ventos que vinha principalmente advogar, que tinha vivido um ano da advocacia e obtido triunfos mais ruidosos do que os do Armelim, ainda não fui procurado para um conselho sequer. Sei que uns trampolineiros de provisionários, que ganham em média 3\$000 patacas, ou sejam, pouco mais ou menos dois contos de réis anuais, me fazem uma guerra de descrédito, como invejosos e ameaçados nos seus interesses. (SIMÕES, s/d: 58)

Mas a oportunidade de pôr em prática a sua experiência como caudatário acabou por aparecer. Uns crimes de roubo com violência, praticados em finais de Junho de 1894, deram-lhe a possibilidade de intervir como defensor oficioso. Não sendo o mais empolgante processo em que Pessanha interveio como advogado, foi, cronologicamente, o primeiro encontrado no arquivo do tribunal² e tem a particularidade de evidenciar algumas das características que haveriam de lhe criar a imagem de grande advogado e de aguto conhecedor da realidade de Macau.

A Procuratura Administrativa dos Negócios Sínicos — a instituição que mediava os assuntos da comunidade chinesa com as autoridades portuguesas — participou, a 30 de Junho, ao Juízo de Direito da Comarca de Macau, um caso ocorrido na noite anterior, em que três indivíduos chineses, armados de revólveres, tinham entrado numa loja da Rua dos Mercadores, trancado a porta por dentro, ameaçado de morte os empregados que ficaram retidos num aposento interior, e tinham arrombado com uma barra de ferro a caixa que continha o dinheiro da loja, roubando quarenta e três taéis e alguns mazes de prata³. O juiz Álvaro Maria de Fornelos e o delegado do Procurador da Coroa e Fazenda António Augusto de Almeida Arez ouviram as declarações do queixoso, gerente da firma, e dos empregados.

A 2 de Julho, nova participação na Procuratura sobre outro assalto, em tudo semelhante ao anterior, desta vez numa loja da Rua do Guimarães,

2 Investigação que fiz em 1989-90 no Arquivo do Tribunal da Comarca de Macau sobre o espólio jurídico de Camilo Pessanha, de que resultou o livro *Camilo Pessanha — O Jurista e O Homem*, 1993.

3 Um tael equivale a cerca de 34 gramas e a 10 mazes.

em pleno bazar chinês, praticado por três chineses, que subtraíram "40 taes ou patacas, pouco mais ou menos. A policia secreta anda em activa deligencia para a captura dos taes malfeitores, que devem ser os mesmos que commeteram o roubo na loja da rua dos mercadores" (OLIVEIRA, 1993: 21). Três dias depois, a Procuratura informava o juiz da comarca de que estava detido na cadeia pública, e à sua disposição, o chinês Chan-aton, preso pela polícia secreta como suspeito de ser um dos três autores dos roubos à mão armada.

A 10 de Julho, uma última participação referia a prisão de cinco chineses —Lai-ahon, Hou-acon, Tou-ahi, Lu-atac e Ghuin-aiam—, vindos de Hong Kong, que a polícia secreta considerava implicados nos aludidos assaltos e ligados ao preso Chan-aton⁴. Pelas declarações em Juízo, afirmaram todos serem naturais da China, vivendo em Hong Kong, onde trabalhavam⁵. Negaram qualquer envolvimento com os crimes que lhes eram imputados (tinham chegado a Macau no dia em que foram presos) e não conheciam nenhum dos outros presos, os quais lhes eram completamente estranhos.

Chan-aton, casado, de 31 anos, que a polícia secreta suspeitava ser o cabecilha do grupo, declarou ser natural da China e residir em Hong Kong, onde era "cabeça de um lupanar", e viera para Macau no início de Junho, morando desde então, com a sua amante, num lupanar da Rua do Bocage. Negou o crime de que era acusado e não assinou as declarações por não saber. Um culi de carro⁶, de nome Li-afoc, que se encontrava preso, foi presente ao juiz por se prestar a fazer declarações importantes relacionadas com os detidos que conhecera na prisão⁷. Acareado com todos,

4 "Remettem-se dois revolveres carregados, dois cintos, dois bolsos de panno, quatro bilhetes de penhor, uma chave de cobre pertencentes aos cinco individuos acima mencionados e dois punhaes japonezes pertencentes ao preso Chan-aton. [...] Os dois revolveres foram encontrados ao pé d'uma arvore, defronte do pagode Lin-fong-mio, proximo das portas do cerco, onde foram presos os taes cinco malfeitores" (OLIVEIRA, 1993: 21-22).

5 Lai-ahon, 27 anos, casado, empregado numa loja de ferros velhos; Hou-acon, 28 anos, solteiro, empregado numa casa comercial; Tou-ahi, 25 anos, solteiro, empregado na firma Veng-Ki-chan, que trabalha em rota; Lu-atac, 21 anos, casado, empregado na loja Tou-chan, que trabalha em rota; e Ghuin-aiam, 22 anos, solteiro, descascador de arroz (OLIVEIRA, 1993: 22-23).

6 Um culi de carro era um chinês que puxava à mão um veículo de transporte de pessoas e de mercadorias.

7 Excerto das declarações em Juízo de Li-afoc, culi de carro: "no dia nove ou dez do corrente,

estes negaram em absoluto o conteúdo das suas declarações. Seguiram-se as audições aos loucanes⁸ que tinham participado na detenção e a empregados da hospedaria, onde os detidos haviam pernoitado.

Camilo Pessanha, nomeado defensor officioso, sustentou na audiência do julgamento que os réus se tinham limitado, em contestação, a negar o crime que lhes era imputado, alegando que "só à sua miséria devem o equívoco que os traz a este tribunal. Que não são criminosos, mas apenas miseráveis, dos milhares que a esta cidade afluem quotidianamente, sem poder facilmente explicar o motivo da sua estada" (OLIVEIRA, 1993: 24). O juiz, porventura sensibilizado com os argumentos da defesa, considerou provado o bom comportamento anterior dos réus e usou da faculdade de atenuação extraordinária das penas, prevista no artigo 94 do Código Penal, condenando-os a cinco anos de degredo na África Ocidental⁹.

O delegado, entendendo a pena excessivamente leve, apelou para o Tribunal da Relação de Goa, com os seguintes argumentos: em primeiro lugar, na sentença apelada, a pena dos réus fora atenuada por se julgar que ficara provado o seu bom comportamento anterior, do que discordava, uma vez que eles não haviam produzido testemunhas de defesa; por isso, considerava que essa prova não existia juridicamente nos autos; e, "enquanto ella não constar do processo, se deve presumir que os reus, sendo homens de *infima especie*, como a própria defeza disse por mais d'uma vez no seu discurso, não podiam possuir a minima parcella de dignidade" (OLIVEIRA, 1993: 25); em segundo lugar, ao crime em questão correspondia uma pena grave.

Assim, a pena de cinco anos de degredo era manifestamente pequena,

ouvirá dizer o mais baixo d'elles (Lai-ahon) ao mais alto o seguinte: Você foi um tolo em não ter engolido as cautellas de penhor consentindo que a policia as apanhasse no acto da captura, ao que o outro lhe retorquiu dizendo-lhe que tal era impossivel porquanto as cautellas estavam embrulhadas em algumas notas. Perguntando-lhes por que estavam presos, respondeu-lhe o mais baixo que tinham assaltado uma loja de mercearia e, se os outros tivessem seguido o seu conselho, em vez de se encontrarem actualmente n'aquella posição estarião já descançados e fora de Macau" (OLIVEIRA, 1993: 23).

8 Auxiliares da policia de Macau, de etnia chinesa.

9 O juiz condenou-os igualmente "nas custas e sellos dos autos e no pagamento da quantia de \$20 patacas ou 12\$000 reis que arbitro ao defensor officioso, o bacharel Camillo d'Almeida Pessanha, devendo reverter para a Fazenda Nacional todos os objectos apprehendidos dos R.R." (OLIVEIRA, 1993: 24).

por vários motivos. Primeiro: os portugueses viviam na China unicamente do prestígio legado pelos seus antepassados, e no dia em que os chineses — "piratas por índole" — se convencessem de que as patifarias por eles praticadas em Macau não eram punidas com rigor (eles que, no império chinês, sofriam a pena capital por um delito insignificante), nunca mais haveria segurança individual e sossego no território. E não seriam os 350 soldados, que lá havia, que poderiam garantir a paz numa população de 75 000 chineses, dos quais 25 000, pelo menos, eram vagabundos e malfeitores. Segundo: na China, os ladrões podiam roubar descansadamente, porque não apareceriam testemunhas a depor no tribunal. Era sabido que, quando os ladrões entravam numa casa, as vítimas baixavam a cabeça e fechavam os olhos, porque as associações secretas existiam em cada canto da rua e as pobres vítimas receavam que os ladrões, sendo castigados, fossem vingados pelos seus companheiros. Esta situação explicava a dificuldade da polícia de Macau e do tribunal judicial em descobrir os malfeitores. Terceiro motivo: porém, em relação àqueles réus, não poderia haver dúvidas de que tinham sido os autores dos crimes, porque a cidade, depois da sua prisão, estivera em sossego durante um ano, não tendo havido "mais roubos no bazar e nas ruas próximas do bazar, sítios escolhidos de preferencia pela população vagabunda e miseravel chinesa para exercer a sua *industria*, como elles dizem. E bella industria na realidade quando não são descobertos *os industriaes*" (OLIVEIRA, 1993: 26). Quarto motivo: em Hong Kong, também tinham aparecido, no último ano, vários *industriaes* a praticarem roubos à mão armada, mas tinham sido condenados à morte pela justiça inglesa. E concluía:

Santo remedio na realidade; porque nunca mais a numerosa população da colonia ingleza na China foi vesitada por taes hospedes. Portugal, porém, aboliu a pena de morte mas tem a pena de degredo de quinze, vinte, vinte e cinco e vinte e oito annos; pois qualquer d'estas penas tem de ser applicada aos reus para que Macau não sirva de asylo a ladrões e assassinos chinas escapados ao rigor da justiça indigena.

Senhor! Por todos estes fundamentos e pelos mais que dos autos constam se espera provimento no recurso e que a pena seja modificada

por falta de motivo para a atenuação feita na sentença apelada. (OLIVEIRA, 1993: 26-27)

Na contra-minuta de apelação, Camilo Pessanha considerou que o agente do Ministério Público não tinha razão de interpor recurso contra os apelados, se não fosse

[p]ela intenção benemerente de, sem pedir augmento de pena, apenas submeter a novo julgamento, em superior instancia, um feito do qual— sómente por suppostos indícios— resultou serem condemnados na pena gravissima de cinco annos de degredo seis miseraveis— para os quaes, se o M. P. não se tivesse dignado apellar, seria irreparável a sentença condenatória por falta de meios pecuniarios para elles proprios recorrerem.

No exame das provas vão os appellados referir-se não sómente ás produzidas na audiencia— unicas attendiveis para o effeito da condemnação— mas a todas as que do processo constam; e o Venerando Tribunal de Vossa Magestade decidirá se, mesmo levando-se em conta os depoimentos no corpo de delicto das testemunhas que não compareceram no julgamento, a sentença apelada deve ou não ser revogada— mas, em que pese ao Digno Agente do Ministerio Publico, por um accordão que absolva os reus. (OLIVEIRA, 1993: 27-28)

Ignorando ostensivamente as considerações do delegado, Pessanha deslocou a controvérsia para a discussão dos motivos da própria condenação, tecendo considerações num domínio, em que, não só neste, como em tantos processos, revelou argúcia e notável capacidade de dedução: a análise crítica da prova.

No caso do Roubo da Rua dos Mercadores, Pessanha analisou o depoimento do culí de carro:

Surgiu da cadeia, onde era companheiro dos reus, agora apellados. Veio depor com guia da Procuratura Administrativa dos Negocios Sinicos— por se prestar a dar declarações importantes sobre os seus companheiros. Evidentemente, jurou falso. Se tivesse obtido dos tres presos que diz (Lai-

-A-Hou, Hou-A-Cou e Ngniu-A-Tang) a confissão de que haviam praticado um roubo em uma loja, teria igualmente obtido d'elles quaisquer pormenores (ao menos qual fora a loja roubada).

A lei previne o fervor de zelo d'estes auxiliares da justiça. Pela Novíssima Reforma Judiciária são inibidos de depor os presos, excepto havendo sido nomeados antes da prisão, e todas as pessoas que voluntariamente veem a juízo para ser testemunhas.

Ainda um esclarecimento: o depoente é culi conductor de carro. Dos culis de carros, "seres humanos no nome, mas que por essa condição mais se aproximam dos pobres rocins da Europa" (W. de Moraes—Traços do Extremo Oriente), pode exigir-se a consciência do papel que representam prestando o seu juramento em um Tribunal? A sua miséria não deve suppor-se bastante para diluir todo o sentimento de dignidade humana?

Não depôs na audiência. (OLIVEIRA, 1993: 28)

No caso do Roubo na Rua do Guimarães, avaliando os depoimentos, Pessanha referiu o seguinte sobre o da primeira testemunha:

É um estalajadeiro. Que no dia 29 de Junho appareceram na sua estalagem quatro chinas, que eram visitados por alguns outros. Fechavam-se á chave no quarto e lá dentro contavam dinheiro—pelo que elle depoente suspeitou serem malfeitores. Mas não os denunciou logo (um estalajadeiro da China muito condescendente e muito honrado—até se parece com outros estalajadeiros de outros paizes!)—nem os teria denunciado, se não fosse um acontecimento posterior e que particularmente o interessou: os hospedes, passados alguns dias, foram-se retirando, cada um por sua vez, até ao ultimo, sem se despedirem, sem pagarem a conta da albergaria, e levando de mais a mais o ultimo a chave do quarto.

A vingança é o nectar dos deuses... e dos estalajadeiros caloteados.

Que também—a Deus o que é de Deus, digo, a Buddha o que é de Buddha. O bom homem não quer que os inocentes padeçam. Dos presentes conhece apenas os seus ex-hospedes Hou-A-Cou e Lu-A-Tai; os outros até talvez sejam pessoas de muito boas contas.

Não depôs na audiência. (OLIVEIRA, 1993: 29)

A segunda testemunha, um empregado da mesma hospedaria, produziu um depoimento idêntico, não depondo igualmente na audiência.

Os restantes depoimentos são dos loucanes (chinas auxiliares da policia), que effectuavam as capturas. O preso Chan-A-Tong foi o primeiro detido pela policia. O loucane Can-A-Ian suspeitou d'elle (depoim.to na acta da audiência) porque não o conhecia! Isto em uma cidade de algumas dezenas de mil almas, e onde a população fluctuante é aproximadam.te igual à população estavel!

Seguiu-se a casa de uma meretriz, onde encontrou mais dois individuos e um punhal japez. Foram presos os tres individuos, mas só o reu, agora appellado, Chan-A-Tong ficou na cadeia, tendo sido os outros postos em liberdade por mandado da procuratura dos negocios sinicos. Porquê?

Os outros reus desembarcaram em Macau poucos dias depois, vindos de Hong-Kong. Foram seguidos pelos mesmos loucanes até ao pagode proximo, onde descansaram. Em redor de quasi todos os pagodes ha meia duzia de arvores para á sua sombra repousarem nas horas de maior calma os viandantes miseraveis, exhaustos de fadiga e de calor. Ahi foram presos. Perto foram encontrados dois revolvers e a chave do quarto da tal hospedaria — da hospedaria da tal testemunha?

Mas não poderia ser a camaradagem entre os cinco presos meramente fortuita — embarcados e desembarcados nos mesmos portos, e descansando á sombra das mesmas arvores? E que ligações se provaram entre os cinco e Chan-A-ton? E que relação existe entre a divida contrahida na hospedaria e os crimes de roubo, pelos quais foram condemnados os reus?

O Advogado CAMILLO D'ALMEIDA PESSANHA. (OLIVEIRA, 1993: 28-30)

Os juizes, em conferência na Relação de Goa, consideraram que:

[T]oda a prova produzida no julgamento existe resumidamente na acta da audiência, sendo os depoimentos das testemunhas não escriptos mas referidos aos anteriormente prestados no corpo de delicto. A organiza-

ção judiciária e a forma de processo no Ultramar, em que por enquanto não existe a instituição do jury, oppõe-se terminantemente a esta maneira de proceder. Não é preciso fazer citações de leis, que são de uso ordinário e de preceito rudimentar. Os juizes de 1.^a instancia julgam de facto e de direito, mas a relação não é tribunal de revista, e não pode julgar reus sem que as provas produzidas fiquem expressamente nos autos, principalmente quando se trate de sentenças, cuja execução exige confirmação superior. Além de que as testemunhas na audiência do plenário tem (sic) de ser inqueridas conformemente ao libello e á contestação.

Tudo isto importa omissão de actos substanciaes para o descobrimento da verdade por forma a poder influir na decisão da causa, e constitue nullidade insanavel nos termos do n.º 14 do art.º 13 da lei de 18 de Julho de 1855. Annullam por isso o processo desde fl. 107, e mandam que designado de novo dia para julgamento se proceda a este em forma devida e conforme as prescripções legaes (...)

Pangim, 24 de Julho de 1896. (OLIVEIRA, 1993: 30-31)

Em Macau, houve repetição do julgamento. Mas Camilo Pessanha foi substituído nas funções de defensor oficioso, por ter vindo para Portugal, em Julho de 1896, a conselho da junta médica, que lhe diagnosticara uma astenia geral. A sentença, proferida pelo mesmo juiz em Agosto de 1897, não diferiu, na substância, da apelada para Goa: confirmou a autoria dos crimes, militando a favor dos réus a circunstância atenuante do bom comportamento e o facto de terem permanecido presos, preventivamente, enquanto o processo subira a recurso. A condenação passou a ser de três anos e quatro meses de degredo para a África Ocidental.

No ano seguinte, em Julho de 1898, os réus vêem reduzida numa quarta parte a pena imposta pela sentença, por força do disposto no decreto de 12 de Maio último. O referido decreto da Presidência do Conselho de Ministros, "querendo tornar mais solemne a celebração do quarto centenário da descoberta do caminho marítimo da Índia, e perduravel a sua recordação com um acto de clemencia regia, quanto seja compativel com a segurança commum e com a disciplina militar" (*Boletim Offícial da provincia de Macau*, 1898), perdoava a quarta parte da condenação a réus civis

e militares condenados em penas correcionais de prisão ou desterro.

3. OS TEXTOS DA APELAÇÃO

O texto do delegado revela identificação com a filosofia colonial do tempo, de inspiração musculada, e de que a vizinha colónia de Hong Kong, súbdita da poderosíssima e *cínica Inglaterra*, como lhe chamou Guerra Junqueiro, era exemplo¹⁰.

Este conceito, indiciando uma superioridade rácica, vedava também a porta à humanização das leis, de que Portugal fora um farol orientador em 1867, quando considerou que, como todas as ciências sociais, o direito penal acompanhara a civilização nos seus progressos e a sociedade nas suas sucessivas transformações, deixando "o criminoso de ser reputado como um irreconciliável inimigo da sociedade e das leis" (FREITAS, 1867: 594).

Com base neste pressuposto, Portugal abolira a pena de morte, "um progresso augusto entre todos", como escrevera Victor Hugo, embora não aceite por todos, como o comprova a postura do delegado. Tendo de lidar com o facto de não poder aplicar-se em Macau a pena capital, como em Hong Kong, que ele considerava a medida eficaz de combate ao crime, o delegado pedia, pelo menos, que os querelados tivessem uma pena substancialmente mais pesada e dissuasora de futuros crimes.

Na contra-minuta de apelação, Pessanha preferiu ignorar com aparente indiferença as considerações aduzidas pelo delegado, que incidiam particularmente na necessidade de agravação das penas em ordem a prevenir a prática de futuros crimes. E fê-lo, não porque a medida das penas não tivesse a sua pertinência, mas porque deslocou a controvérsia para a discussão dos motivos da própria condenação. Daí que tecesse considerações num domínio em que, não só neste como noutros processos, revelou argúcia e notável capacidade de dedução: a análise crítica da prova. Como observador da realidade local, com ela confrontava os depoimentos das testemunhas, não hesitando em reforçar, pelo sarcasmo e pela ironia, a

10 Guerra Junqueiro, "À Inglaterra," in *Finis Patriae* (1980): Ó cínica Inglaterra / Ó bêbada impudente / Que tens levado tu ao negro e à escravidão? / Chitas e hipocrisia / Evangelho e aguardente / Repartindo pelo escuro continente / A mortalha de Cristo / Em tangas de algodão.

incoerência e as contradições dos intervenientes no processo.

Ressalta, todavia, que o seu envolvimento neste processo surge de forma algo diletante, muito embora tenha defendido com vigor os interesses dos arguidos, que aos seus olhos não passavam de simples miseráveis, já condenados pela injustiça e indiferença de uma organização social onde não tinham lugar. Sensível aos problemas sociais—causa de comportamentos desviantes—e convicto de que para os agentes judiciais era mais fácil condenar os que situavam na esfera mais ínfima da sociedade do que avaliar criticamente as provas dos delitos, Camilo Pessanha propôs ao colectivo de Juizes da Relação de Goa a atenuação da pena.

Por isso, este processo antecipa o que se vai tornar a pedra de toque da sua actividade como advogado: primeiro, a proficiência com que defendia os seus constituintes, independentemente do estrato social a que pertenciam; depois, o desassombro que manifestava face aos poderes instituídos, evidenciado num processo de 1898, em que defendeu o professor Mateus António de Lima, seu colega no Liceu Nacional de Macau, acusado de crime de difamação—e por isso condenado a pena de prisão, embora podendo livrar-se solto sob uma caução de mil patacas—por ter denunciado o que entendia serem irregularidades praticadas pelo director das Obras Públicas de Macau, no exercício das suas funções.

Apelando para Goa, Pessanha defendeu o direito de queixa dos cidadãos, consagrado no artigo 145.º da Carta Constitucional, "direito cujo exercício em determinadas circunstancias se torna[va] um indeclinavel dever moral" (OLIVEIRA, 1993: 48). E sublinhou que era imperioso que os tribunais decidissem sobre um ponto que lhe parecia claro, mas acerca do qual o processo viera trazer confusão ao seu espírito:

[S]e as estações officiaes, onde, como de ninguem é ignorado, as mais das vezes as participações verdadeiras de irregularidades e até de delictos praticados pellos funcionarios dormem sem andamento até ao eterno olvido, podem levar o seu horror por essas participações até ao ponto de, por excepção, lhes darem andamento contra os participantes! E se, para que uma participação possa ser perseguida como punivel pelos tribunaes basta que o ministro a quem haja sido dirigida, a declare calumniosa.

Esta referência irónica deveu-se ao facto de entre as testemunhas abonatórias do director das Obras Públicas constar o ex-Governador de Macau José Maria de Sousa Horta e Costa (OLIVEIRA, 1993: 48)¹¹.

Pedra de toque da sua actividade como advogado foi ainda a crítica à deficiente instrução criminal existente em Macau e à carência dos meios imprescindíveis à investigação, como veio demonstrar o "Crime de roubo e falsificação de documentos oficiais, de 1919, envolvendo a Fazenda Pública e o Banco Nacional Ultramarino". Neste processo, o Banco Nacional Ultramarino, Caixa do Estado, efectuara pagamentos a fornecedores de materiais para as obras do Porto de Macau, contra a apresentação de documentos falsos. Cinco indivíduos, quatro macaenses e um da China, residente em Macau, foram condenados em primeira instância por falsificação e fraude. Um deles constituiu seu procurador Camilo Pessanha, que apelou para Goa. O texto, muito longo, que apelidou de *Desorientação*, é um interessante libelo pelas informações que veicula sobre a prática judiciária de Macau, denunciando a impunidade de crimes gravíssimos:

[D]e fogo posto — um dos poucos em que a lei autoriza, sem culpa formada, a prisão dos suspeitos. De raros d'esses incendios criminosos chega a noticia a tribunal; ahi são pouquissimos aqueles em que o processo vae até à pronúncia; e finalmente, não ha memoria da condenação em Macau de um unico incendiario. Crime dos mais hediondos — justamente colocado por todos os legisladores acima do homicídio — é o de veneficio¹², muito vulgar na China. Razões de diversa ordem fazem presumir que em Macau ele seja frequentíssimo. Todavia, as estatísticas criminaes não mencionam um só caso de envenenamento. Nem o poderiam mencionar, visto que a constatação d'esse crime depende de um exame toxicologico, e em Macau nem ha laboratorio em que esse exame se faça nem a possibilidade de ele se mandar fazer, validamente, em outra parte. (OLIVEIRA, 1993: 137-138)

11 José Maria de Sousa Horta e Costa (1858-1927) foi Governador de Macau por duas vezes. O 1.º mandato ocorreu entre 1894 e 1897. Por Portaria Provincial n.º 89, de 14 de Abril de 1894, Horta e Costa determinou que fosse dada posse a Camilo Pessanha para entrar no exercício das suas funções como professor do Liceu Nacional de Macau. O 2.º mandato ocorreu entre 1900 e 1902.

12 Envenenamento.

Acrescente-se ao perfil de Pessanha a persistência e o empenho nas suas intervenções, quantas vezes apaixonadas, o espírito lógico e sistemático com que analisava os processos até ao ínfimo pormenor, descobrindo as mais ligeiras contradições entre os depoimentos, para depois, numa lógica inatacável, fazer prevalecer os interesses cuja defesa lhe competia.

Camilo Pessanha impôs-se, por direito próprio, no meio forense do pequeno enclave. Muitos dos textos jurídicos de outros causídicos passaram a ser de inspiração, ou mesmo da pena, do advogado Pessanha, ficando famosa no Território a asserção: "Causa defendida por Pessanha era causa ganha".

4. CONCLUSÃO

Que importância deve ser dada, nos nossos dias, a textos jurídicos produzidos em contextos geopolíticos, económicos e civilizacionais tão diferentes dos do presente?

Elaborados sem o intuito de impressionar os tempos vindouros e de immortalizar os seus autores, estes documentos são fontes relevantes para o estudo da sociologia judiciária da época em análise. No caso de Macau, contribuem para o conhecimento da sociedade macaense, sobretudo da população chinesa, maioritária, cujos usos e costumes se confrontavam diariamente com um código de leis forjado em outras geografias, línguas e realidades.

E que importância deve ser dada aos textos jurídicos de Camilo Pessanha, o poeta do efémero, da languidez, da transitoriedade, da impermanência, que, nas belas palavras de Ester de Lemos, "ganhou a única possível vitória humana sobre o nada, criando beleza?" (LEMOS, 1967: 673).

Para os que se deslumbram com a vibrante sinfonia rítmica e poética de Camilo Pessanha, esses textos revelam traços que permitem uma maior aproximação ao seu 'tatuado' mundo interior. E ficaram plasmados na sua poesia. Quem não se recorda das "imagens" que passavam pela "retina" dos seus "olhos", quando observa "os bandidos presos, o seu ar de contemplativos", passeando "mudos entre as grades" e parecendo "peixes num aquário", do poema "Na cadeia os bandidos presos!?" Ou quando vi-

sualiza "ao longe a caravana sem fim na linha do horizonte, da enorme dor humana, da insigne dor humana (...) dos escravos condenados, no poente recortados, em negro recortados, magros, mesquinhos, vis, do pungente poema "Branco e vermelho", onde põe a nu o drama dos oprimidos e a extrema crueldade dos opressores?

Era, afinal, o mesmo modo de ver o mundo, mas desta vez em símbolos poéticos, o que faz dele, inquestionavelmente, um poeta contemporâneo num sentido absolutamente temporal, ou, como o definiu Roberto Carneiro, "o nosso poeta fundador de uma modernidade carregada de simbolismo"¹³.

Bibliografia

FREITAS, Augusto Cesar Barjona de (1867). Ante-projecto da proposta de lei n.º 22-H relativa á abolição da pena de morte. *Diário da Camara dos Pares do Reino*. Parte Não Official. Camara dos Senhores Deputados. Lisboa, p. 594.

SIMÕES, João Gaspar (1967). *Camilo Pessanha*. Lisboa: Editora Arcádia Limitada.

HUGO, Victor (1867). Carta (2 de Julho de 1867) dirigida ao director do *Diário de Notícias* (10 de Julho de 1867), em que elogia Portugal pela abolição da pena de morte. Consultada em: <https://www.dn.pt/.../quando-victor-hugo-elogiou-portugal-por-abolir-a-pena-de-mort...>

LEMOS, Ester de (1967). Extática corola. *Brotéria*, n.º 12, vol. 26, p. 663.

JOSÉ, Carlos Morais e CASCAIS, Rui (ed.) (2004). *A Poesia de Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Internacional de Macau.

ALVES, Jorge Santos e SALDANHA, António Vasconcelos de (coord.) (2013). *Governadores de Macau*. Portugal: Livros do Oriente.

OLIVEIRA, Celina Veiga de (1993). *Camilo Pessanha — O Jurista e O Homem*. Macau: Instituto Português do Oriente.

ANTUNES, Manuel S.J. (1967). A Questão Coimbrã. In *As Grandes Polémicas Portuguesas*. Lisboa: Editorial Verbo, vol. II, p. 107.

13 Roberto Carneiro, comunicação por email com a autora, em 12 de Outubro de 2017.

Camilo Pessanha (1867-1926) e os Outros. Aspectos da dimensão colectiva na vida de Camilo Pessanha em Macau (1894-1926)

Tereza Sena*

Resumo

Defendendo a necessidade se olhar historicamente para Camilo Pessanha (1867-1926) e de introduzir, de forma analítica, a sincronia e a pluralidade no estudo da sua biografia, o presente artigo oferece algumas pistas e reflexões sobre a vida e intervenção de Pessanha em Macau – o indivíduo, e não o poeta –, desde o momento em que nela aportou, em 10 de Abril de 1894, com 26 anos de idade, até à sua morte, na mesma cidade, a 1 de Março de 1926, com 58 anos.

A partir da sistematização, cronologicamente orientada e factual, da sua prolixa bibliografia activa e passiva, nele não repetida, privilegia-se a análise da normalidade, e não da singularidade, de Camilo Pessanha, tentando evitar que a indiscutível excelência e excepcionalidade da sua *ars poetica*; a sua sensibilidade e pose de artista, de *dandy* até – porque as tinha –, e a sua cultivada “misanthropia”, apaguem e escondam o homem comum que também foi. Homem esse capaz de integrar um projecto nacional português para Macau, de se relacionar em sociedade e de nela intervir activamente, o que também implica a capacidade de os outros para com ele interagirem, restituindo-o à dinâmica da própria vida – a dele, e a dos que o rodearam –, na relação com o seu(s) meio(s).

E uma dessas formas de relacionamento passa pela utilização que Camilo Pessanha faz da sua própria imagem visual – e pela forma como a

* Centro de Estudos das Culturas Sino-Ocidentais, Instituto Politécnico de Macau.

constrói esteticamente (e/ou deixa construir), através da pose, da manipulando ou teatralização do retrato –, e a faz circular, aspectos para se chamam à atenção neste artigo, salientando a necessidade de se proceder à análise da mensagem fotográfica de Pessanha, nela incluindo as respectivas dedicatórias, que assim passam a reclamar um espaço na escrita epistolar, tal como as fotografias a ultrapassarem a sua condição ilustrativa.

Palavras-chave: Camilo Pessanha em Macau, 1894-1926; abordagem histórica; dimensão colectiva; pluralidade analítica; sociabilidade; sinologia; colecionismo; Macau, séculos XIX e XX; projecto colonial; funcionalismo ultramarino; auto-representação; imagem; figura; ssteticismo; cultura escrita.

I. SÚMULA DE UM TEXTO NÃO ESCRITO

Olhar historicamente para Camilo de Almeida Pessanha (1867-1926) é necessário, mas a tarefa acarreta muita responsabilidade e requiere exigência e uma disponibilidade outra. Por isso, a partir da sistematização, cronologicamente orientada e factual, da sua prolixa bibliografia activa e passiva, aqui não repetida, se oferecem algumas pistas e reflexões sobre a vida e intervenção de Pessanha em Macau, a partir do momento em que nela aportou, em 10 de Abril de 1894, com 26 anos de idade, até à sua morte, na mesma cidade, a 1 de Março de 1926, com 58 anos.

Começemos pela periodização.

Fruto de circunstâncias várias, e embora com residência permanente na cidade, a estadia de Pessanha em Macau não foi contínua ao longo de todo este período, perfazendo pouco mais de 26 anos assim repartidos: 2 anos e 3 meses entre 1894 e 1896; 2 anos e 4 meses entre 1897 e 1899; 5 anos e 2 meses entre 1900 e 1905; 6 anos e 7 meses entre 1909 e 1915; e 9 anos e 10 meses entre 1916 e 1926, o que, de alguma forma, não deixa de corresponder a ciclos da sua vida.

Estadias essas intervaladas com um total de cerca de 5 anos e 8 meses de ausências em Portugal, incluindo as longas viagens, entre 22 de Julho de 1896 e 6 de Abril de 1897, cerca de 8 meses, por motivos de saúde; entre 26 de Agosto de 1899 e 15 de Junho de 1900, cerca de 10 meses, por motivos

oficiais e licença; entre cerca de 15 de Agosto de 1905 e 19 de Fevereiro de 1909, ou seja, 3 anos e 6 meses, por motivos de saúde e licença; e entre 9 de Setembro de 1915 e 21 de Maio de 1916, 8 meses e 11 dias, de licença graciosa.

Dito isto, o que pretendo partilhar é um olhar sobre a vida e intervenção de Camilo Pessanha em Macau, o indivíduo, e não o poeta. Mais, o que me moveu, e move, é não deixar que a singularidade, indiscutível excelência e excepção da sua *ars poetica*; a sua sensibilidade e pose de artista, de *dandy* até - porque as tinha -, e a sua cultivada “misanthropia”, apaguem e escondam o homem comum que também foi, capaz de se relacionar em sociedade e de nela intervir activamente, o que, naturalmente, também implica a capacidade de os outros para com ele interagirem. Foi funcionário ultramarino e empenhado defensor de um projecto nacional para Macau; mas também da República ao integrar, por exemplo, a comissão organizadora de uma manifestação local de apoio ao regime republicano vitorioso contra mais uma investida contra-revolucionária de Paiva Couceiro (1861-1944), conhecida como a “Monarquia do Norte”, fazendo figurar o seu nome à cabeça de todos os outros apoiantes, em 18 de Fevereiro de 1919.

Estudioso, perfeccionista e multifacetado, senhor de notável, mas cáustico, espírito crítico, e de inteligência brilhante, estendeu a sua actividade a diversos ramos da vida de Macau: da justiça e foro ao ensino, ao jornalismo, à cultura, à sinologia e à arte, como consta da sua mais do que conhecida biografia, aqui não repetida. Mas Camilo Pessanha foi um indivíduo que lutou pelo sustento, ao ponto de mover influências para a obtenção de uma colocação ou rejeitar outra; que se assumiu como integrando a “obscura legião dos que andamos cá por fora a ganhar a vida”¹; que se preocupou com as suas finanças e a gestão das suas despesas, bens e honorários, chegando a exaltar-se contra o câmbio da pataca e as comissões no banco Ultramarino; que teve apego às suas coisas, sobretudo às que mais lhe tocariam - os livros e os objectos de arte - dando-lhes

1 Camilo Pessanha a Henrique Trindade Coelho (1885-1934), “Macao, abril, 8 (domingo de Paschoa), 917” (SILVEIRA, 1976: 55).

destino de benefício público para além da sua morte. Vemo-lo ainda a amar, a antagonizar-se e a perdoar; a dispôr do que era seu para ajudar os outros, ou a acautelar o futuro de quem lhe era próximo; a apadrinhar religiosamente alguém; a rezar o rosário ou a segurar uma das varas do pálido na procissão do *Corpus Christi*; a denunciar e a protestar contra a injustiça, defendendo-se a si, a colegas, e a causas que considerava justas, como o prova o seu envolvimento no primeiro processo para a reabilitação da memória do homicida e suicida enlouquecido coronel Vicente Nicolau de Mesquita (1818-1880) em 1898, e outras talvez não tanto, já que advogava; a exercer a cidadania através da Imprensa; a fazer turismo; a associar-se a comemorações, iniciativas diversas, grupos teatrais, campanhas, clubes, como era o Grémio Militar, e, até, a divertimentos os mais mundanos – e já passados os fulgores da juventude –, como a um baile de solteiros organizado pelas raparigas congêneres de Macau em Dezembro de 1920, por exemplo. E estes poderiam aqui multiplicar-se revelando-nos muito mais do que o poeta, abúlico, opiómano e atormentado exilado.

Para além dos laços particulares que estabelece mais intimamente com alguns indivíduos, há também uma dimensão de relacionamento de Camilo Pessanha com os outros que muito parece andar esquecida pelos *clichés* que compõem a imagem do poeta. É intensa, exacerbada talvez, muito republicana, a sua relação com a Pátria, os valores, os símbolos, os mitos e as tradições nacionais, que proclamou publicamente, e de que nos deixou testemunho escrito, ao ponto de querer o seu esquife coberto com a bandeira nacional e transportado num armão militar como, em 30 de Julho de 1921, dispõe em testamento. E não foi ao recém-chegado Pessanha aquele a quem a 1ª Comissão Promotora do Monumento à Memória do Governador Amaral² e do Coronel Mesquita – essencialmente composta por macaenses – mandatou, por volta de Março/Maio de 1898, para requerer no Juízo Eclesiástico a abertura de processo para a reabilitação da

2 João Maria Ferreira do Amaral (ca 1803-1849, g. 1846-1849), executor de uma política metropolitana mais musculada que levou à auto-exclusão de Macau da ordem imperial chinesa e à assumpção de um estatuto colonial, o qual seria assassinado por um grupo de chineses. Como resposta à movimentação de tropas do lado chinês, ocorrida logo após o incidente, o então 2º tenente Mesquita, que integrava uma força portuguesa estacionada na Porta do Cerco, acaba por tomar, com um punhado de homens, o vizinho forte de Baishaling (Passaleão) fazendo cessar o fogo que sobre aquela se fazia sentir.

memória do malogrado herói do Passaleão, num contexto de exaltação nacional que ditou a celebração do IV Centenário do Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia³? Mandato esse a que ele acedeu de forma gratuita.

Reabilitado finalmente, por sentença proferida em 25 de Junho de 1910 pelo bispo D. João Paulino d’Azevedo e Castro (1852-1918, g. 1902-1918), após o processo em que Camilo Pessanha foi testemunha - atendendo ao seu envolvimento na diligência anterior -, vemo-lo a colaborar no número do jornal *A Verdade* dedicado à figura de Mesquita, em 25 de Agosto de 1910 (2º Ano, nº 93: 2), publicado no próprio dia da celebração das exéquias solenes do coronel. Nesse texto, a que deu o título de “As duas datas”, Pessanha apela a que, ao invés de se “lançar um véu de piedoso olvidio sobre a noite de horror de 19 de março de 1880”, “alguem, autorizado, reconstitua, nos seus minimos pormenores, essa espantosa tragedia” que levou Mesquita ao seu acto tresloucado já que, por ter “sido o seu protagonista um personagem historico, ella pertence integralmente á historia”, trabalho esse de onde “resurgirá pujante de grandeza moral a figura do louco, a confirmar a grandeza do antigo e esquecido heroe”.

É ainda a Portugal que Pessanha doa a sua colecção de arte chinesa, atitude simbólica e generosa, consentânea com os seus ideais, mas de que faz alguma propaganda (SILVA, 1997), aceitando também o louvor com que a oferta ao Estado português desse “mostruario valioso de artes exoticas, tão escassamente representadas nos museus nacionais”⁴ foi reconhecida em 1918, conforme noticia em Portugal o *Diário de Notícias*, e *O Progresso*, de Macau, reproduz em 24 de Março desse ano. Sem informação mais detalhada, ao presente, não custa a admitir que a respectiva portaria tivesse emanado do gabinete de João Tamagnini de Sousa Barbosa (1883-1948), um dos homens fortes do Sidonismo, durante o qual assegurou, para além de outras pastas, a do Ministério das Colónias entre

3 Sintomaticamente, a ideia será mais uma vez retomada em 1940, e finalmente edificados os monumentos, por ocasião das Comemorações do Duplo Centenário - da fundação da nacionalidade portuguesa (1140) e da restauração da independência (1640) -, momento alto de afirmação da *missão patriótica* do Estado Novo, obviamente que extensível a todo o *Mundo Português*, no qual Macau se integrava.

4 *O Progresso*, Macau 4º Ano, nº 30, de 24 de Março de 1918, p. 3.

11 de Dezembro de 1917 e 7 de Março de 1918. Nessa repartição também fazia carreira, como alto funcionário, o seu irmão primogénito, e futuro governador de Macau (com três mandatos), Artur Tamagnini de Sousa Barbosa (1881-1940). Filhos de Artur Tamagnini de Abreu da Mota Barbosa (1852-?), militar e funcionário ultramarino, João, natural de Macau, e o seu irmão, que para cá veio ainda bebé, cresceram em Macau, onde viveram até 1900, sendo provável que conhecessem Camilo Pessanha ou, até, que tivessem sido seus alunos⁵.

Pessanha aceita também a Comenda da Ordem de Sant'iago da Espada pelos “serviços prestados às letras e artes de Macau”, em 8 de Março de 1919, durante a brevíssima passagem pelo Ministério das Colónias (de 27 de Janeiro a 21 de Março de 1919) do ex-governador de Macau José Carlos da Maia (1878-1921, g. 1914-1916), seu irmão maçónico, que bem o conhecia⁶, a ele, e à primeira doacção que fez da sua colecção. Foi efectivamente durante o governo de Carlos da Maia – um dos heróis da República, acrescente-se já agora –, e com o apoio deste, que expediu as peças para Portugal, após terem, o governador e a esposa, promovido a respectiva exibição no Palácio do Governo em 7 de Fevereiro de 1915. O catálogo⁷ foi elaborado e feito imprimir pelo próprio doador, que tudo preparara de forma a poder recebê-las pessoalmente em Lisboa, para onde seguiria de licença graciosa no final do Verão⁸, o que, contudo, não se concretizou. Gorava-se assim, primeiro por atrasos no transporte, depois por falta de

5 Manuel Teixeira (1912-2003) afirma que os irmãos Tamagnini foram alunos do Liceu de Macau (1982: 104), esclarecendo, noutra obra (1997: 147), que Artur Tamagnini Barbosa frequentou o Seminário de S. José e o Liceu de Macau até à idade de 19 anos.

6 Não se entenda com isto que Carlos da Maia tenha favorecido Pessanha, já que aproveitou o seu novo posto para reconhecer o mérito de uma série de indivíduos de Macau e da diáspora macaense, com destaque para os seus corpos militares, o que não é de estranhar dada a conjuntura de beligerância que então se vivia. Ver *Boletim Oficial*, adiante *BO*, Macau, vol. XIX, n.º 13, de 29 de Março de 1919, p. 1 e a folha quinzenal dos alunos do Seminário de S. José, *A Juventude*, Macau, n.º 7, de 1 de Abril de 1919, p. 5 para uma informação mais detalhada sobre os condecorados.

7 *Catálogo da Collecção de Arte Chinesa Offerecida ao Museu de Arte Nacional*. Macau: Imprensa Nacional, 1915.

8 Interessante notar que será o próprio governador Carlos da Maia, “que o tinha em muita conta”, quem, depois de ter obsequiado Pessanha com um *tiffin* no dia da partida, “o conduziu na sua carruagem até ao caes de embarque, onde se via um grande numero de seus amigos a desejarem-lhe boa viagem”, conforme noticia o “Semanario Independente” *O Oriente Português*, Macau, 1.º Ano, n.º 8, de 10 de Setembro de 1915, p. 4.

interesse e cooperação do director do Museu das Janelas Verdes, Dr. José de Figueiredo (1872-1937), a oportunidade de patentear em Lisboa a sua imagem pública de sinófilo e sinólogo, que por essa época vinha ganhando consistência.

E isto sem me demorar nos primeiros textos sinológicos de Pessanha: a conferência sobre a “Estética Chinesa” proferida no dia 28 de Maio de 1910 perante “selecto auditório”, que incluía o governador, esposa e o prelado da Diocese, no Grémio Militar onde, à entrada no salão, o orador foi recebido com uma salva de palmas, granjeando também caloroso aplauso no fim das duas horas de exposição, conforme noticia o jornal local *A Verdade* de 2 de Junho seguinte (2º Ano, nº 81: 2) - onde a prelecção é sumariada -, e o mais que célebre, longo e bem crítico, prefácio à obra do médico militar Dr. António Filipe de Moraes Palha (1872-1935), *Esboço Critico da Civilização Chinesa*⁹.

Senão vejamos. No final de 1914, entre 13 de Setembro e 18 de Outubro, Pessanha dera início à publicação (nunca concluída), no jornal de Macau *O Progresso*, das suas *Elegias Chinesas*, ou seja, traduções de poesias da dinastia Ming (1368-1644), em que vinha trabalhando desde pelo menos 1909 (SENA: ms.), e que iniciaram também publicação em Portugal em Abril de 1915, na revista *Figueira* (PIRES, 2005: 30).

Sensivelmente um mês após a exibição das peças da sua colecção de arte na residência do Governador, e “com uma regular concorrência”¹⁰, Pessanha proferiu, em 13 de Março de 1915, a conhecida conferência sobre a “Literatura Chinesa”, dela cedendo sùmula para publicação, de novo no *O Progresso* de 21 de Março (1º Ano, nº 29: 1-2). A respectiva leitura é recomendada aos assinantes do jornal atendendo a que:

[...]o sr. dr. Pessanha apresentou aspectos ineditos, absolutamente originaes, da literatura chinesa, que nunca por outrem haviam sido surpreendidos, e nisso consistiu o maior merecimento da conferencia, que foi devidamente apreciada pelo auditorio que o aplaudiu calorosamente¹¹,

9 Macau: Typografia Mercantil de N. T. Fernandes e Filho, 1912.

10 “Conferencia”, *O Progresso*, Macau, 1º Ano, nº 28, 14 de Março de 1915, p. 3.

11 “Conferencia”, *O Progresso*, 1º Ano, nº 29, 21 de Março de 1915, p. 3.

motivos por que, prossegue o redactor depois de saudar o conferencista, “pedimos-lhe que brevemente nos proporcione nova ocasião de o ouvir e admirar”¹².

Sem esquecer que, nesse mesmo ano, Pessanha figura como segundo autor do manual para a aprendizagem do Chinês destinado aos falantes de língua portuguesa, *Kuok Man Kau Fo Shü – Leituras Chinesas*¹³ de José Vicente Jorge (1872-1848), à época Chefe da Repartição do Expediente Sínico (1912-1920) e seu grande apoio no desbravar dos caminhos da sinologia, a quem ajudou na revisão do Português.

Mérito sinológico esse que, a par de outros, não lhe é negado pela Imprensa coeva, como se infere da atrás citada notícia com que *O Oriente Português* relata a sua partida para Portugal em 9 de Setembro de 1915:

O sr. Dr. Pessanha vai retemperar-se da sua saúde bastante alquebrada, tencionando voltar, finda a licença, a esta colónia, onde conta numerosos amigos que muito o apreciam e admiram as suas qualidades de escritor, crítico, poeta e sinólogo.¹⁴

Os ecos do valor da colecção, sublinhado n’*O Progresso* de 1 de Agosto de 1915, como constituindo uma “doação valiosa”, “que muito contribuirá, estamos certos, para suprir a lacuna de exemplares da arte chinesa no museu nacional de Lisboa”¹⁵, rapidamente chegam à Imprensa de Portugal, nomeadamente à *A Capital* que, debaixo do título “As Preciosidades que Camilo Pessanha Destina ao Museu das Janelas Verdes”¹⁶, e da simulação

12 *Ibidem*.

13 Macau: Tipografia Mercantil de N. T. Fernandes e Filhos, 1915. Ver Graça Pacheco Jorge e Pedro Barreiros. *José Vicente Jorge. Macaense Ilustre. Fotobiografia*. Macau: Albergue da Santa Casa da Misericórdia, 2011: pp. 87-90.

14 “O Sr. Dr. Pessanha”, *O Oriente Português*, Macau, 1º Ano, nº 8, de 10 de Setembro de 1915, p. 4.

15 “Doação valiosa”, *O Progresso*, Macau, 1º Ano, nº 48, de 1 de Agosto de 1915, p. 4. O assunto é retomado na edição de 12 de Setembro (2º Ano, nº 2: 5), onde também se dá conta de como Pessanha ficara extremamente comovido com as demonstrações de amizade e de apreço dos numerosos amigos e clientes que dele se foram despedir aos cais de embarque, onde, como vimos, também estava o governador Carlos da Maia, e, sobretudo, se fazem votos para “que volte para este meio em que é justamente apreciado pelos seus talentos e dotes de coração”.

16 Sem acesso directo ao jornal de Lisboa, de que António Dias MIGUEL (1965: 35-8) reproduz alguns excertos, utilizei a transcrição integral desta entrevista publicada n’*O Progresso*, Ma-

de um encontro ocasional com Alberto Osório de Castro (1868-1946), parte para uma entrevista com a qual tenta, quiçá, sensibilizar as autoridades para a aceitação da coleção¹⁷ pelo mais prestigiado museu nacional, e preparar a opinião pública para a iminente chegada de Camilo Pessanha, naquela que viria a ser a sua derradeira visita a Portugal. Aposta para isso na credibilidade do testemunho de Castro, não só por ser íntimo amigo e antigo companheiro de Pessanha desde os tempos de Coimbra, como pelo seu conhecimento de causa, já que visitara Camilo e o seu “precioso muzeu” em Macau, no regresso de uma comissão em Timor, no Verão de 1912 ou Agosto de 1911¹⁸. Difícil seria obter depoimento que despertasse maior curiosidade para a coleção, saída da “suave fantasmagoria do seu muzeu Chinês”, que é bastantemente descrito por Osório de Castro, mas, sobretudo, que fosse mais sugestivo da auréola exótica, misteriosa e quase lendária, que emanava da figura desse *grande artista* e *grande poeta*, quase a encarnação da própria Arte, que causava

[...]em todos que o conhecem uma estranha impressão, quasi já só alma, emaciado, de grandes olhos escuros, longa barba negra que o tempo ao de leve prateia — elle é já no Extremo-Oriente uma figura de lenda alchimica, de genio poetico e de alta inspiração que a imaginação Oriental não tardará a prender, cerca da gruta de Camões, a algum rochedo sosinho e pensativo do mar.¹⁹

cau, 2º Ano, nº 15, 12 de Dezembro de 1915, pp. 2-3, a que se reportam as citações. Este texto foi posteriormente reformulado e publicado em 1942, com o título “Camilo Pessanha em Macau”, na revista *Atlântico*, Lisboa, nº 2, 1942, p. 248, e reproduzido por Pires (1990: 45-53).

17 Que nisso se empenhavam os amigos de Camilo Pessanha e o próprio Carlos da Maia é seguro, como o prova o texto manuscrito existente na Biblioteca Nacional de Portugal, “Arte Chinesa. O dom magnifico de Camilo Pessanha” que Alberto Osório de Castro redige a pedido de Carlos Amaro (1879-1946) por volta de 1915-1916, ao que tudo indica inédito até ter sido publicado por Paulo Franchetti (s.d.: 6-8). Ver também “O museu de arte china do dr. Pessanha e a Colonia de Macau. Os bonzos da arte nacional em Lisboa”, de (Francisco) Velhinho Correia (1862-1943) saído no *O Progresso*, Macau, 2º Ano, nº 45, de 9 de Julho de 1916, p. 2 e reproduzido por Pires (1990: 23-4).

18 Ao contrário do que consta na entrevista à *A Capital* e sua reformulação de 1942, esta é a data indicada por Osório de Castro para a sua passagem por Macau no manuscrito citado na nota anterior (FRANCHETTI, s.d.: 3-4).

19 A retocada versão de 1942 é mais elaborada e mais inteligível: “Camilo fez em todos os que o avistaram ou pessoalmente trataram no Extremo-Oriente uma profunda impressão.

Quase já só alma, docemente irónico e bondoso, emaciado até ao extremo, de grandes olhos

Mas, para não divergir do meu raciocínio, o que agora mais interessa salientar a partir deste texto é a imersão, quase transfiguração, oriental de Camilo Pessanha onde há lugar, por entre todo o colorido e pitoresco exóticos, envolvendo os *tin-tins*, o ópio, a concubinação e o achinesamento de Pessanha, para a alusão à sua popularidade e ao seu conhecimento sinológico:

- Estou a ver d'aqui o meu companheiro fraternal de Coimbra, o amigo affectuoso de tantos annos que, [...] era o meu camarada inseparavel. Estou a vel-o daqui... muito aconchegado na sua cama china, a recitar-me as suas admiraveis traducções de lyricas chinezas que ficarão um monumento unico nas lettras lusas, uma pagina rara na literatura europea. [...],

com o que não se enganava Alberto Osório de Castro.

Depois de todo o aludido planeamento e cuidado colocado na preparação da entrega da sua doação a Portugal, não admira que tivessem sido grandes a desilusão e a mágoa de Pessanha perante a frieza e desinteresse do Dr. José de Figueiredo²⁰, sem que isso o demovesse, já perto da morte, de segunda doação - arrastando com ela a primeira -, mas agora com destino ao Museu Machado de Castro na sua terra natal, onde permaneceu por largas décadas. A colecção de arte chinesa de Camilo Pessanha²¹ só passou a ter exibição condigna e permanente (1º piso) quando transitou na sua quase totalidade (à excepção de um pequeno núcleo) para o Museu do Oriente, aquando da criação deste, em 2008.

escuros e ardentes, a longa barba negra resistente ao encanecimento, era já então no Extremo-Oriente português uma figura de lenda mística bizantina, de génio poético e inspiração alta, que a imaginação oriental prenderá um dia, para as bandas da Gruta de Camões a algum rochedo pensativo e solitário, arrostando desganhado de algas e indiferente o tumulto e a fúria delirante dos tufões.

Com a sombra de Camões na sua gruta, e a de Camilo no seu penedo batido das ondas, a gente portuguesa ficará tendo imorredoiamente presa à paisagem da China meridional a refulgência de *nimbus* de um grande sonho pairante de beleza artística na nossa raça” (PIRES, 1990: 52-3).
20 Ver., a este propósito, as duas cartas que Pessanha, já regressado a Macau, enviou a Trindade Coelho em 8 de Novembro de 1916 e 8 de Abril do ano seguinte, publicadas por Pedro da Silveira (1976).

21 Para os interessados nos detalhes, ver, *per totem*, os estudos de José Diogo Ribeiro (1958-2009), dos quais o mais acessível para o público de Macau é o artigo “Camilo Pessanha Coleccionador de Arte Chinesa”, *Macau*, n.º 2, IIIª S., Julho de 2000: 68-78.

Mas a época dessa passagem por Portugal, a derradeira, como se disse, será também a da consagração do poeta ao ver manifestado o interesse e a admiração de um Fernando Pessoa (1888-1935), que lhe pede poesia para a *Orpheu* em 1915; ao ver sair em Outubro de 1916 um conjunto de 15 poemas no único número da *Centauro* e ao aceder a ditar para o clã Osório o que viria a constituir a sua *Clepsydra*, efectivamente publicada, por essa via, em 1920 como todos sabemos, mas é este um domínio por onde não pretendo entrar.

Existe, pois, capacidade de relacionamento de Camilo Pessanha com a sociedade em geral, que não exclui os meandros do poder e a construção de uma imagem pública²² onde se concilia, sem termos que optar, ou sequer que estabelecer a dicotomia, entre um Pessanha nacionalista e colonialista, e um Pessanha sinófilo, para além de o vermos, naturalmente, ligado a determinados grupos por laços profissionais, culturais, ideológicos ou fraternais, como foi seguramente o caso da sua conhecida filiação maçónica. E o que dizer da actividade docente, em que se empenhou, e onde os seus méritos foram reconhecidos até por quem o desconsiderava noutros domínios?

2. PERSPECTIVAS

Dito isto, perspectivarei mais uns quantos aspectos que considero relevantes para o estudo e compreensão dessa dimensão colectiva na vida de Camilo Pessanha.

2.1. O FUNCIONALISMO ULTRAMARINO

Camilo de Almeida Pessanha, o indivíduo, integra antes de mais o gru-

²² A este respeito, não deixa de ser curiosa a forma como o “Semanario Republicano Independente” de Macau, *A Colónia*, noticia as condecorações atrás referidas. No seu nº 46, de 15 de Março de 1919, insere na p. 3 uma local com o título de “Agraciado” onde informa: “por telegrama de Lisboa recebeu o sr. dr. Camilo d’Almeida Pessanha a noticia de ter sido agraciado com a comenda da Ordem de Santiago pelo seu merito scientifico, literario e artistico”, congratulando-o por isso, mas só em 5 de Abril (1º Ano, nº 49: 4) se referirá aos restantes agraciados e louvados, transcrevendo literalmente o telegrama inserido no atrás citado *BO*, de 29 de Março de 1919.

po de funcionários ultramarinos que, por um motivo ou outro vieram desembocar a Macau, circunstância colectiva essa que primeiramente determina a sua relação com o território e que não pode nem deve ser considerada como subsidiária à sua biografia.

Chegou a Macau apenas sete anos volvidos sobre a assinatura do Tratado celebrado entre Portugal e a China, em 1887, no qual se definia – e pela primeira vez sublinhe-se – o intrincado estatuto de Macau com a sua cedência perpétua a Portugal (se bem que com restrições), quando urgia conceber e dar corpo a um projecto nacional para Macau. Projecto esse de que ele, Camilo Pessanha, e outros como ele, profundamente marcados por uma conjuntura de humilhação nacional resultante da premente questão colonial que então dominava o cenário político à escala mundial, seriam obreiros, numa China em crescente desestruturação e conflito, desde a Iª Guerra Sino-Japonesa (1894-1895), a Revolta dos Boxers (1898-1901) à implantação da República em 1911, conflitualidade essa que em breve assolaria em todo o globo com o detonar da Iª Guerra Mundial (1914-1918).

Obreiros de uma Macau que se pretendia portuguesa e *moderna* – e enfrentando as dificuldades decorrentes da grande instabilidade política e social que Portugal então vivia, de todos sabida – foram eles também os mentores e executores de reformas políticas, económicas, administrativas, judiciais, educativas e sociais, no que se inclui a intervenção na malha urbana da cidade, seu saneamento, arborização e infra-estruturas; a construção do porto e de equipamentos, incluindo os militares; o surgimento de instituições capazes de sustentarem essas mesmas políticas e de as fazerem extensivas a toda a população de Macau, maioritariamente chinesa, e desde sempre como se sabe.

Grupo esse que representava também o escol intelectual, cultural e cívico da Macau portuguesa, muito ligado ao Liceu de Macau, fundado em 1893, logo apostado na criação de uma elite de matriz portuguesa em Macau, de onde veremos sair, com a criação do “Instituto de Macau” em 1920, bastante tributário dos princípios republicanos e maçónicos, a concepção de um ideário programático intelectual português para Macau, que, pese embora a sua reduzida actividade, subsistirá como tal até

à contemporaneidade, mas que teria, necessariamente, de esbarrar, e de se confrontar, com a realidade maioritariamente chinesa que o envolvia. Alguns como Pessanha, poucos, tentaram perscrutá-la, estudá-la e compreendê-la, de formas e maneiras diferentes, como também se sabe.

Por isso, defendo²³ a necessidade de um olhar de conjunto para o panorama da produção intelectual e cultural portuguesa de Macau - o que aqui interessa destacar - das primeiras décadas do Século XX, libertando a análise da visão encomiástica dominante que tende a celebrar alguns dos seus elementos de forma casuística e individual, e frequentemente com atributos de heroicidade e de excepcionalidade, quando não mesmo com latente rivalidade ou gradação de méritos. Sem obviamente negligenciar ou diminuir préstimos, características e dotes individuais, será necessário introduzir a questão na, em Macau, tão negligenciada esfera da história das ideias, do pensamento e das mentalidades e, conseqüentemente, no campo mais vasto dos estudos comparativos. Mas também das novas formulações historiográficas atentas a realidades mais subliminares, menos palpáveis, que apontam para a articulação entre saber, conhecimento e poder. Neste contexto, é relevante o papel desempenhado pelos funcionários ultramarinos - que vemos ligados por redes de parentesco, de condisciplinariedade, de solidariedades e por relações institucionais, políticas, sociais e étnicas -, enquanto agentes produtores e difusores do conhecimento, já que foram elementos vitais para a transmissão de ideias e visões do mundo em que assentava esse poder, logo, também, para a sustentação do império português.

2.2. A IMAGEM VISUAL DE PESSANHA

Fundamental ainda para perspectivar o seu relacionamento com os outros é a análise da utilização que Camilo Pessanha faz da sua própria imagem - e quedo-me pela imagem visual -; da forma como a constrói (e/ou deixa construir, já que o fotógrafo detém um papel activo na encenação da fotografia) e a faz circular, a partir dos diversos retratos que dele dispomos, felizmente já hoje em grande parte reunidos num único volume, mais um

²³ Em estudo, ainda em progresso, que intitulei precisamente de *O "Instituto de Macau" e o ideário programático intelectual português de Macau dos inícios do Século XX*.

esforço e utilíssimo contributo para a constituição de *corpus* documental de Camilo Pessanha que ficamos a dever a Daniel Pires (2005). E não serão eles assim tão escassos como já vi escrito, nem me parecem revelar um indivíduo avesso à reprodução da sua figura, pese embora lhe doesse a sua volubilidade (como, aliás, a de quase tudo), conforme inscreve na dedicatória da fotografia que, em 6 de Janeiro de 1916, dirige ao poeta Mário Beirão (1890-1965):

Em offertorio, ao alto e commovido poeta do Ausente, esse instante da minha vida ephemera - o qual, tendo impressionado fugidamente a susceptibilidade de uma placa photographica, se ausentou de mim tão vertiginosamente que já um abysmo incommensuravel nos separa, no espaço e no tempo. (SILVEIRA, 1974: 42)

Mas ele arranjará maneira de os fazer perpetuar.

Ensaiei essa abordagem, de forma apressada e rudimentar na minha apresentação, a merecer desenvolvimento, utilizando alguns retratos de Camilo Pessanha para demarcar os diferentes períodos da sua vida, que fiz coincidir com a já aludida alternância das suas estadias em Macau e em Portugal.

E por quê? Porque desde sempre me intrigou a aparente contradição entre o aprumo e a elegância por vezes espelhada nos seus retratos (mas também os há mais descuidados) e os testemunhos que apontam para um Camilo Pessanha desmazelado, sem gosto, e, mais do que isso, negligente na, ou até avesso, à sua higiene pessoal, que passaram à sua biografia, aspecto para que, verifiquei depois, Paulo Franchetti (1993: 19-22), e outros na sua esteira como Cabrini Júnior (2013: 28-36), já chamaram à atenção, classificando-o antes como um *poseur* e um *dandy*. Assim também o define Almerindo Lessa (1996: 578-583) em leitura em torno do dandismo e da displicência de Camilo Pessanha que, sem deixar de ser psicologizante, é profundamente informada, dialéctica e construtivamente problematizadora, pelo que não resisto a citar um pequeno excerto:

Não seria um dândi por condição, um dândi para todos-os-dias. Entre a

sua primeira aparição nas ruas de Macau, de casaca e laço branco, a segurar uma das varas do pátio da procissão do Corpo de Cristo, até à última - que é a de amortalhado sob a bandeira nacional - pode reconhecer-se uma impressionante e in-comum iconografia.

Ironista consumado [...], brinca com o próprio dandismo[...]. (LESA, 1996: 580)

Bem elucidativo do que acabo de afirmar - e mesmo que apenas ocasional e instantâneo, logo não passível de generalização - é o retrato pouco conhecido que pertence à colecção particular de Ângela Camila Castelo Branco e António Faria, reproduzido por Daniel Pires (2015: 361), que, em 6 de Abril de 1903, a caminho dos 36 anos (e não dos 26, como pretende Pires), Pessanha dedica “Ao [...] bom amigo Jeronymo Fontoura de Carvalho²⁴, para recordação de alguns anos de incorrigível e já inopportuna bohemia da alma”²⁵.

Seria extemporâneo entrar em detalhes sobre as funções e utilizações do retrato nos mais diversos aspectos da vida individual, familiar ou em sociedade, e da sua vulgarização, tornada possível pela progressiva democratização da fotografia. Desde a década de 1970, com o surgimento da *Nouvelle Histoire*, que os temas do quotidiano, da vida privada e da história material entraram na historiografia permitindo-lhe também um olhar antropológico, pelo que dispomos de todo um quadro teórico e de estudos monográficos para o enquadramento da questão, aqui não desenvolvida.

Basta dizer que, ao tempo de Camilo Pessanha, o culto e o uso da fotografia - ainda dispendiosa e a exigir pose algo prolongada - eram marca de distinção, de um certo padrão de vida. Sendo, antes de mais, uma forma de auto-afirmação, individual ou colectiva, era também um instrumento de representação através da qual o homem comum passa a poder penenizar, e a legar, a sua imagem, apropriando-se de um, até aí, privilégio simbólico de monarcas, santos e senhores, com o que reclama um lugar na história. Regra de etiqueta do comportamento burguês, a oferta de re-

24 Jeronymo Fontoura de Carvalho (1853-?) foi inspector da Fazenda de Macau.

25 Transcrição da autora.

tratos era então instrumento de sociabilidade, através do qual se estabeleciam vínculos pessoais, mas também de civilidade, testemunhos de amizade, apreço, veneração ou de simples deferência, válido quer no seio do universo familiar, quer no das relações sociais, intelectuais como mesmo na vida pública. Um acto de representação social pois, e mais um, que nos permite analisar a sociabilidade e o relacionamento de Camilo Pessanha com os “outros”, aspecto que me propus abordar.

Constituindo um vasto campo ainda por explorar, no que se incluí a mera inventariação, periodização e classificação tipológica dos retratos existentes, a análise da mensagem fotográfica de Pessanha proporcionará variadíssimas leituras, que vão desde a pose que neles assume, manipulando ou teatralizando a sua imagem; à composição estética dos mesmos, mas a requerer também um estudo comparado da expressão dos afectos, ou simples gentilezas, através deles distribuídos por entre aqueles com quem se relacionava.

Teremos assim as dedicatórias, consideradas escritas ordinárias ou quotidianas, a reclamar um espaço na escrita epistolar – e as fotografias a ultrapassarem a sua condição ilustrativa –, logo a inscreverem-se na cultura escrita (GERALDO: 5-6, 8) tanto mais que, no caso de Pessanha – e como ele mesmo assume²⁶ –, era frequente aproveitá-las para nelas escrever cartas. Admito que tal possa já ter sido considerado por Daniel Pires na obra *Correspondência, Dedicatórias e Outros Textos de Camilo Pessanha*²⁷, a qual, inexplicavelmente e apesar de já datar de 2012, não se encontra em qualquer biblioteca pública ou universitária de Macau, nem sequer nas livrarias, pelo que me não foi possível consultá-la.

Vaidade? Como pretende Henrique Rola da Silva (1997), – que segura e humanamente a tinha –, mas por que não também o exercício de uma outra estética com que fazia imprimir a sua existência (ou permanência) na memória de quem de alguma forma o tocava, um outro acto de cria-

26 Ver, por exemplo, as já citadas cartas que em 1916 e 1917 envia a Trindade Coelho (SILVEIRA, 1976: 46 e 53).

27 Organização de Daniel Pires. Lisboa/Campinas: Biblioteca Nacional de Portugal/Editora Unicamp, 2012.

ção/comunicação, que traz à mente a reflexão de Esther de Lemos (1967: 673), pese embora sobre outro contexto:

O que ele fez foi decerto um acto poético bem mais puro: cantou a dolorosa e fulgurante trajectória das imagens fugidias, e assim as reteve, tanto quanto pôde, na rede mágica do verbo. De maneira que ao denunciar a fragilidade e a mentira das aparências, criou, ao mesmo tempo, a única forma humana possível de fixação e permanência, e ganhou a única possível vitória humana sobre o nada: criou beleza.

Nesta linha da criação da sua imagem, dessa escrita de si, ou até talvez de busca de identidade, é particularmente interessante o pequeno ensaio de Cabrini Júnior (2013) sobre o famoso retrato na Chácara Leitão, de 1921 - aquele mesmo em que Lessa (1996: 592-3) já vira o *Desterrado* de Soares dos Reis (1847-1889) -, no qual nos propõe toda uma encenação de Camilo Pessanha ao fazer-se representar como um “Imortal” taoísta, desenvolvendo a estimulante leitura iniciada por Franchetti sobre o *mise-en-scène* fotográfico de Pessanha, e a chamada de atenção para a relevância da análise deste acervo pictório na revisitação crítica da sua biografia, em que se tem empenhado (FRANCHETTI, 1993; 2008).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Introduzir, de forma analítica, a sincronia e a pluralidade no estudo da vida de Camilo Pessanha será, pois, fundamental para a compreensão do homem no seu todo, restituindo-o à dinâmica da própria vida, a dele, e a dos que o rodearam, na relação com o seu(s) meio(s).

Dispomos já de estudos parcelares que nos revelam o jurista, o professor, o sinólogo, o coleccionador, para além de o poeta, naturalmente. A cronologia exaustiva da vida e obra, a bibliografia activa e passiva de Camilo Pessanha estão ao nosso dispor graças ao labor incansável de Daniel Pires a quem também se ficou a dever a reunião de boa parte da sua prosa dispersa e de importante conjunto de textos/depoimentos sobre Pessanha, esclarecedores da sua vida, e úteis para a elaboração de uma

biografia historicamente fundamentada, cuja necessidade foi judiciosamente apontada já há algumas décadas por Gil de Carvalho em texto que aqui parcialmente relembro por permanecer actual e bem sintetizar o que eu mesma senti quando me abalancei nesta tarefa.

Dizia Gil de Carvalho (1993: 20) na sua recensão crítica à colectânea *Camilo Pessanha prosador e tradutor*, com organização, prefácio e notas de Daniel Pires, e à reedição de *China, Estudos e Traduções*²⁸ também prefaciada e organizada pelo mesmo autor:

A uma leitura de conjunto, o que ressalta desta colectânea [...] é o real empenhamento de Pessanha na sociedade portuguesa e macaense, e mesmo o sentido tão magoado de uma luta que se duplica da sensibilidade extrema do patriota, num Portugal tão classista e miserável. Pessanha, indo para Macau e para a China muito cedo, em 1894, lá cumpre o seu destino republicano que ele vê como um combate contra o país estúpido e mesquinho; o que, aliás, o organizador muito enfatiza, esquecendo-se de notar quanto é “colonial” na sua defesa do império. Já nos soberbos fragmentos jurídicos, vemos um “democrata” muito à frente do seu tempo, o que por um lado vem negar a abulia e, por outro, fá-lo próximo da revolução chinesa, com a qual terá contactos vários. Falta-nos uma biografia para dar contexto a estes dispersos, visto que os textos recolhidos são quer anteriores, quer posteriores à ida para Macau. Um poeta combativo, interveniente, pela ficção, pela crónica e por muita outra prosa aqui coligida, leva-nos para a sua poesia como distância, fragmentação biográfica, nacional, e até para uma métrica, outra que a moderna. [...]

Lida nesta seqüência, a defesa da lei “democrática”, da cultura, do sujeito delas, torna mais forte, mais insistente e bruscamente mais tensa a execução da vida e obra num autor que deixa de ser somente da *Clepsydra*.

Um dia chegará essa biografia, estou certa, e isto porque, nas últimas décadas muito se progrediu indubitavelmente nos estudos dedicados a Camilo Pessanha, na tentativa de ultrapassar mitos e verdades feitas, leituras e in-

²⁸ Lisboa: Vega, 1993, inicialmente publicada por João de Castro Osório, Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1944.

interpretações por aqueles aprioristicamente condicionadas, cotejando-os com fontes fidedignas e com uma análise crítica do que até nós chegou. Será, pois, de justiça mencionar os que têm vindo a contribuir para uma revisão da biografia de Pessanha nos últimos anos, depois dos contributos fundamentais de Danilo Barreiros (1910-1994) e de António Dias Miguel (?-2005), mormente em Macau, como Daniel Pires, Celina Veiga de Oliveira, António Aresta, Carlos Morais José, Almerindo Lessa (1908-1995), mas também no exterior como é seguramente o caso de Paulo Franchetti, a partir do Brasil, onde proliferam estudos sobre a sua obra - por vezes demasiado tributários da temática pós-colonial e do Orientalismo -, mas que não deixam de apontar, sem o analisarem porém, para a relevância do outro Camilo Pessanha de que aqui se fala, e da realidade da sua vida que o traz ao, e o mantém no, Oriente.

Em súpula, como já disse anteriormente:

Macau foi o cenário mais constante da vida de Camilo Pessanha. Nela bebeu a música que tornou poesia, singular e rara. Partilhou conhecimento, aplicou a lei e a pedagogia. Criticou, desdenhou, amou. Fumou ópio, colecionou arte, desafiou convenções, hipocrisias e etiquetas. Sonhou decerto. Ousou olhar e conhecer o Outro, que, tão perto, ficava do outro lado. Misturou o sangue e aqui ficou enterrado.²⁹

E assim permanecerá por expressa exigência da família que por cá criou. Embora nem sequer lhes *passse* uma ténue *imagem* de Pessanha pela *retina* da memória, o sangue chinês que carregavam nas veias não lhes permite perturbar aquele que sabem ser seu antepassado. No seu descanso, ou talvez no gozo eterno, a que tanto aspirava: “E eu sob a terra firme, / Compacta, recalçada, / Muito quietinho. A rir-me / De não me doer nada”.

29 Síntese por mim redigida para integrar o material produzido pela Associação Wenceslau de Moraes aquando das Comemorações dos 140 Anos do Nascimento de Camilo Pessanha, também utilizada no documentário do realizador Francisco Manso, *Camilo Pessanha – Um Poeta ao Longe*, inicialmente transmitido na RTP 2 nos finais de Dezembro desse ano de 2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3A-yvM42gew&feature=autoshare>. Último acesso em 10/05/2018.

Bibliografia (não inclui a Imprensa)

CABRINI JÚNIOR, Paulo de Tarso (2013). Sobre uma Fotografia de Camilo Pessanha. *Revista Desassossego*, São Paulo, nº 10, Dezembro: pp. 28-36. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/dessassossego/article/view/61970/73192> (Abril, 2018).

CARVALHO, Gil de (1993). O Outro Pessanha. *Expresso*, 10 de Dezembro: p. 20.

FRANCHETTI, Paulo (2008). *O Essencial Sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

FRANCHETTI, Paulo (1993). Camilo Pessanha: Algumas considerações em contributo à sua biografia. *Estudos Portugueses e Africanos*, nº 21, 1º Semestre: pp. 5-28.

FRANCHETTI, Paulo (s.d.). Um Artigo de Alberto Osório de Castro Sobre Camilo Pessanha. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/docs/Arte%20chinesa%20de%20Pessanha.pdf> (Maio, 2018).

GERALDO, Jéssica Camargo (s.d.). *Lendo Imagens e Palavras: Sociabilidade e afetos nas dedicatórias de retratos do acervo José Boiteux (Florianópolis 1890-1930)*. Disponível em http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem05/COLE_3436.pdf (Abril, 2018).

LEMONS, Ester de (1967). No Centenário de Camilo Pessanha: extática Corola. *Broteria*, nº 12, vol. 85, Dezembro: pp. 670-673.

LESSA, Almerindo (1996). Camilo Pessanha. Um ensaio de fotobiopsicografia / Vida e exílio do maior simbolista português que foi também o último dandi de Macau. *Macau. Ensaios de antopropologia portuguesa dos trópicos*. Lisboa: E. I. Editora Internacional, Lda., pp. 547-597.

MIGUEL, António Dias (1956). *Camilo Pessanha. Elementos para o estudo da sua biografia e da sua obra*. Ed. de Álvaro Pinto. Lisboa: Ocidente.

PIRES, Daniel (2005). *A Imagem e o Verbo. Fotobiografia de Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau/Instituto Português do Oriente.

PIRES, Daniel, organização (1992). *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor*. Macau: Instituto Português do Oriente/Instituto Cultural de Macau.

PIRES, Daniel (org.) (1990). *Homenagem a Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Português do Oriente/Instituto Cultural de Macau.

SENA, Tereza (ms.). Camilo Pessanha (1867-1926), o príncipe dos poetas. In Tereza Sena, *Autores Portugueses de Macau (Sécs. XIX e XX)* (título provisório). [Macau, Centro de Estudos das Culturas Sino-Ocidentais, Instituto Politécnico de Macau, em redacção].

SILVA, Henrique Rola (1997). O Eterno Pessanha, Ainda. *Macau*, nº68, IIª S, Dezembro: pp. 56-63.

SILVEIRA, Pedro da (1976). Duas Cartas Inéditas de Camilo Pessanha. *Colóquio Letras*, n.º 29, Janeiro: pp. 44-58.

SILVEIRA, Pedro da (1974). Cartas Inéditas de Teixeira de Pascoaes e Camilo Pessanha. *Colóquio Letras*, n.º 19, Maio: pp. 41-50.

TEIXEIRA, Manuel (1997). *Toponímia de Macau*. Vol. II — *Ruas com nomes de pessoas*, 2.ª ed.. Macau: Instituto Cultural de Macau.

TEIXEIRA, Manuel (1982). *A Educação em Macau*. Macau: Direcção dos Serviços de Educação e Cultura.

Apontamentos linguísticos sobre a poesia de Camilo Pessanha: "simples imagens, miragens, sonhos transitórios"

Isabel Margarida Duarte*

Resumo

Defende-se a vantagem que advém de interligar conhecimentos linguísticos e literários para o aprofundamento da leitura, de textos literários e não literários. Seguem-se algumas pistas que, com instrumentos teóricos da Linguística, possam acrescentar sugestões de leitura aos poemas de *Clepsidra*, ou justificar, com base em dados da Linguística, leituras dos poemas já feitas por especialistas vindos de outras áreas, nomeadamente da Literatura.

Palavras-chave: linguística; literatura; *Clepsidra*; metáfora; atos de fala.

1. INTRODUÇÃO

Num primeiro momento deste texto, irei falar, ainda que brevemente, das relações entre Literatura e Linguística. Debruçar-me-ei, de seguida, sobre poemas de *Clepsidra*¹, "abordando-o[s] do ponto de vista agora mais a meu jeito, que inclui um pouquinho, não muito, de linguística". Acabo de citar, na parte final da frase anterior, Óscar Lopes (1990), num ensaio que revisito com frequência, sobre o poema "Adeus", de *As palavras interditas*: "Um passeio de linguística por dentro de um poema de Eugénio de Andrade". Embora tomando-o como inspiração, devo desde já advertir

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

¹ A edição utilizada foi a de António Barahona, da Assírio & Alvim.

que esse ensaio é apenas isso mesmo: uma inspiração, um modelo perfeito do que pode resultar da fecunda relação entre Literatura e Linguística. Tendo em conta que, segundo a formulação certa de Valéry, o poema é uma longa hesitação entre o som e o sentido – “Le poème, cette hésitation prolongée entre le son et le sens” (VALÉRY, 1960: 636), procurarei, neste texto, repartir a atenção por essas duas vertentes, ocupando-me, sobretudo, dos destinatários do sujeito poético e das interpelações que este lhes dirige, das metáforas e outros tropos, do léxico e, por outro lado, em menor grau, das sonoridades e dos ritmos, aos quais Valéry atribuía uma importância maior.

Vimos defendendo, há muito, a justeza de uma relação forte entre estudos literários e linguísticos, como herança de uma Filologia que, pelo menos em alguns países ocidentais de que o nosso faz parte, quase desapareceu. A separação entre esses dois campos de estudo, aquando do gesto fundador de Saussure, deu origem a um enfraquecimento da Filologia, quase ao seu desaparecimento, como Aguiar e Silva (2008) adianta. Não seria este um problema, se pensarmos na velha Filologia oitocentista, a exigir clarificações várias e reformas urgentes. Mas o seu esvaziamento implicou também um afastamento radical da Linguística e da Literatura, com o consequente desconhecimento de cada uma das áreas sobre os avanços da outra, o que abriu caminho para polémicas desnecessárias e improdutivas, nomeadamente no campo do ensino da língua materna. Defender uma relação interdisciplinar entre Linguística e Literatura é apenas o receber do testemunho de outros que, antes de nós, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, propuseram com convicção o diálogo entre essas áreas. Falo, obviamente, de Fernanda Irene Fonseca e da sua consabida defesa da relação entre Linguística e Literatura, plasmada, não apenas em textos teóricos, mas também nos seus estudos, por exemplo, sobre Deixis, Tempo e Narração em *Para Sempre*, de Vergílio Ferreira (FONSECA, 2006). O rol dos trabalhos que, no Porto ou em outras universidades, refletem idêntica preocupação de relacionar Linguística e Literatura, já uma vez o fiz (DUARTE, 2008), embora o pudesse, passados estes anos, estender. Outra voz que não podemos esquecer, no que a esta aproximação diz respeito é a já referida de Vítor Aguiar e Silva. Num dos textos em que reflete sobre a história da separação recente das duas disciplinas, o autor afirma:

[...] é possível, é importante e é necessário que exista, se desenvolva e se aprofunde entre os dois campos de conhecimento um diálogo e uma cooperação interdisciplinares, sem prejuízo da larga, legítima e indispensável autonomia que cabe a cada campo, em termos de ensino e de investigação. (SILVA, 2008: 30)

Se, ao binómio Linguística / Literatura, juntarmos as preocupações com o ensino da língua portuguesa, seja enquanto língua materna seja enquanto língua estrangeira, então este terceiro elemento vem reforçar ainda mais os argumentos que apoiam a inter-relação entre os outros dois pólos. Referirei a última preocupação apenas, e rapidamente, por intermédio de uma voz autorizada, a de Harald WEINRICH (1983), que defendeu o uso do texto literário como remédio contra o aborrecimento das aulas de língua. No artigo que citarei, que é a tradução, para castelhano, da lição de abertura da cátedra de Alemão como Língua Estrangeira na Universidade de Munique (1979-80), o autor propõe a leitura literária como antídoto contra o tédio que o excesso de comunicativismo teria provocado, segundo ele, nas aulas de línguas:

[...] me parece ser un precepto de una didáctica realista el hacer un pacto con la estrañeza, mientras dure; [...]. Pero para poder concluir el pacto con la estrañeza, es menester que los futuros maestros de lengua adquieran no sólo conocimientos lingüísticos sólidos, sino también conocimientos literarios sutiles; [...]. (WEINRICH, 1983: 180)

Repare-se nos adjetivos utilizados pelo autor para caracterizar os conhecimentos a adquirir pelos futuros professores de línguas: os conhecimentos linguísticos teriam de ser sólidos e os conhecimentos literários subtis. Tal programa implica uma formação de professores de língua estrangeira completa, isto é, que não se fique apenas pela exigência de se saber falar a língua que se vai ensinar, mas inclua, além de saberes seguros sobre várias áreas da Linguística, também o convívio cúmplice com a(s) respetiva(s) literatura(s), - penso agora, concretamente, nas várias literaturas de língua portuguesa, já que a nossa é uma língua pluricêntrica -,

porque a língua não pode ser amputada de um dos seus usos. É dessa preocupação com “a palavra toda” que a defesa de uma relação mais fecunda entre Linguística e Literatura se reclama.

2. CLEPSIDRA. ALGUNS APONTAMENTOS

2.1. O SENTIDO

Vamos então à hesitação entre o som, a “configuração fónico-rítmica” e o sentido, de que privilegiarei, apesar de tudo, o segundo pólo. Nos poemas de *Clepsidra*, a referência (ou a “translação da referência”, para usar uma expressão de Óscar Lopes no prefácio de *A porta mágica*, de Haroldo Maranhão, de 1986), constrói-se também pela adjetivação subjetiva, pelos complementos do nome, pela metáfora, pela comparação e pela seleção dos destinatários do discurso poético a quem a voz lírica se dirige de duas formas: ou fazendo-lhes perguntas que ficam sem resposta, ou tomando-os como objeto de atos diretivos, absurdos e inúteis, por meio dos quais não tenta, afinal, mudar nem a vida nem o destino. Falo de translação da referência porque a literatura e sobretudo a poesia não espelha o real, mas apenas o sugere, numa visão refratada. Como Óscar Lopes tão bem formulou,

Pessanha sabe, de um saber técnico, operativo, oficial, de poeta, que a poesia não se limita a exprimir uma realidade previamente definida; pelo contrário, opõe-se às estruturas do senso comum, convidando-nos a um salto em direção a novas estruturas de compreensão e valor.” (LOPES, 1970: 202)

A poesia não tem nunca uma única leitura, que seria literal, distinguindo-se de outros géneros por isso mesmo: porque nela, a linguagem, sugerindo, constrói o mundo, em vez de o dizer. Temos de saber ler, para além do que é explicitamente dito, o que é sugerido ou comunicado e daí a Pragmática Linguística, que, numa das suas vertentes, a chamada Pragmática de terceiro grau, se ocupa da problematização da diferença entre o dito e o comunicado, tanto se ter dedicado ao estudo de certas figuras

de retórica. Num texto clássico de 1975, “Logic and Conversation”, Henri Paul Grice teorizou sobre a diferença entre o que dizemos e o que comunicamos, as chamadas implicaturas e, não por acaso, nesse texto estuda, ainda que brevemente, três dessas figuras: a metáfora, o eufemismo e a hipérbole. Para ele, a metáfora seria uma violação da primeira Máxima da Qualidade: “Make your contribution as informative as is required (for the purposes of the exchange)” (GRICE, 1975: 45), porque, por seu intermédio, estaríamos a dizer uma coisa, mas a comunicar outra diferente. Explica que o locutor atribui características a uma dada entidade que são próprias de outra entidade, mas semelhantes aos atributos da primeira. Assim, por exemplo, “um dia de falsas alegrias” teria em comum alguns traços com uma “dália a esfolhar-se”: a falsidade enganosa da alegria passageira assemelhar-se-ia à beleza efémera da dália, que parece bela, mas depressa se desfolha.

Nos poemas de Camilo Pessanha, o que se comunica chega-nos sob forma vaga de impressões, porque neles prevalece “a arte de Impressionismo”, como tão justamente escreveu José Carlos Seabra Pereira (2002: 265), num belíssimo ensaio sobre o poema “Ao longe os barcos de flores”. Aliás, o mesmo autor refere, em 2015, a opção de Camilo Pessanha por uma “poética da sugestão consumada no seu lirismo de discurso alusivo” (PEREIRA, 2015: 65), valorizando a antiassertividade, “a resistência à interpretação exaustiva” (PEREIRA, 2015: 94), essa capacidade de os poemas não imporem um sentido, mas criarem, antes, um ambiente sugestivo de múltiplas significações. Os textos em apreço deixam uma margem larga para a interpretação do leitor, no sentido de interação deste – com a sua enciclopédia, os seus conhecimentos linguísticos e literários e a sua vivência pessoal –, com os poemas, com as imagens vagas e imprecisas que eles sugerem. E é porque tão finamente sugerem, criando uma ambiência feita de “fluidez linguística” e de imagens indistintas, que têm suscitado, ao longo dos tempos, tão diversas e ao mesmo tempo estimulantes e complementares leituras. O leitor tem de fazer um saudável esforço para preencher os espaços que o texto deixa em aberto, interagindo com ele. E é esse esforço de co-construção do sentido que o aproxima afetiva e intelectualmente do poema. Quando Óscar Lopes usa a expressão “simples

imagens, miragens, sonhos transitórios” para falar de *Clepsidra*, é a estas sugestões vagas e imprecisas que se refere, mas fá-lo, justamente, usando um ritmo à Camilo Pessanha, um ritmo ternário, com rimas internas, palavras que ecoam outras (“imagens” / “miragens”), um número crescente de sílabas (“sonhos transitórios”), à semelhança do verso “conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos”, num contágio feliz entre a linguagem dos poemas e a do ensaio que sobre eles discorre. Tal como em Camilo Pessanha de cuja poesia tanto gostava, no ensaísta, a forma e o conteúdo encontram-se num equilíbrio perfeito para falar dos poemas.

A maior parte dos textos de *Clepsidra* têm um destinatário explícito, tratado por tu, no singular, ou mais frequentemente, um destinatário plural, a quem o sujeito se dirige através de “vós”². Mas, como Esther de Lemos notou, nada “é claro e definido em Pessanha”: “Muitas vezes o Poeta dirige-se às realidades sem distinguir as imagens, dos objectos, os estados de alma, das visões” (LEMOS, 1981: 42). Se são por vezes destinatários humanos (o companheiro do poema “Caminho”, o tu feminino a quem o poeta pede “Oh vem, de branco, - do imo da folhagem!”), ou “minha pobre mãe” e “alma da minha mãe”, a quem o sujeito interroga ou ordena), são também, com frequência, entidades não humanas, abstratas, estranhas até, personificadas apenas porque o sujeito poético se lhes dirige, ou para lhes fazer perguntas, ou para delas tentar obter uma impossível atuação futura, numa enumeração de atos diretivos (na terminologia de SEARLE, 1975), às vezes em jeito de prece. Estes diretivos seriam, afinal, infelizes ou inadequados, para usar as expressões do autor norte-americano, porque o alocutário não estaria em condições de os levar a cabo: “voltai horas de paz”, “cismai, meus olhos”, “sossegai, esfriai, olhos febris”, “Ó meu coração torna para trás”, “São Gabriel [...] vem conduzir as naus”, “Feeria / Do luar não mais deixes de envolvê-las”, “Podes, corpo, ir dormir em teu caixão”, “Fica sequer, sombra das minhas mãos”, “Chorai ar-

2 Estou em absoluto desacordo relativamente a quem fez desaparecer o “vós” dos manuais e das práticas de ensino do Português como Língua Não Materna. Tal é fruto de um preconceito linguístico da variedade normativa (onde “vós” foi substituído por “vocês”), que desconhece outras variedades diatópicas e diafásicas, em que “vós” é ainda muito produtivo. Desagrada-me o preconceito e as consequências dele: impedir aos estudantes de Português língua estrangeira o convívio com textos da nossa literatura em que, como em *Clepsidra*, “vós” é sempre usado para a segunda pessoa do plural.

cadadas / Do violoncelo!” , “Miragens do nada, /Dizei-me quem sou...” , “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas, [...] As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis”, “Abortos que pendeis as frentes cor de cidra, [...] Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.”, “Gemebundo arrulhar dos sonhos não sonhados, [...] Adormeci. Não suspireis. Não respireis.”). Por vezes, a estas entidades estranhamente não humanas (“minhas caravelas”, “formas inconsistentes”, “mortos das batalhas”), o sujeito poético interroga-as, sem esperança nem possibilidade de vir a obter resposta: “Quem vos desfez, formas inconsistentes?”, “Águas do rio [...] Para onde me levais meu vão cuidado?” “Onde ides a correr, melancolias?”, “Mesquinhos passos, porque doidejastes? [...] Onde fostes, sem tino [...]?” , “Imagens que passais pela retina / Dos meus olhos, porque não vos fixais?”, “Voz débil que passas, [...] Suspiras ou falas?”, “- Campo florido das Saudades / Porque rebentas tumultuário?”. Há assim um esboço de diálogo impossível que, pelo silêncio, pela ausência de resposta, revela mais a profunda solidão do eu que em vão se dirige a entidades abstratas ou, pelo menos, não humanas, “simples imagens, miragens, sonhos transitórios”.

Os atos diretivos variados que abundam nos poemas, muitas vezes em frases de polaridade negativa, resultam na “extrema fluidez no uso dos modos verbais”, como refere Óscar Lopes, quando fala da fusão das “categorias da percepção”: ora são vagas aspirações (“Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme...” , “O meu coração desce, / Um balão apagado.../ Melhor fora que ardesse, / Nas trevas, incendiado.”), intenções (“hemos de ir enfeitar os chapéus de maias”, “E hemos de ir cantar nas derradeiras / Ladainhas...”) ora saudades, ora indicações e sugestões, conselhos, ordens. O que torna esses atos diretivos mais imprecisos (seriam atos infelizes, para retomarmos AUSTIN, 1983) é o terem como destinatários seres fugidios e vagos que os não podem concretizar: “Castelos doidos!”, “Gemebundo arrulhar dos sonhos não sonhados”.

A adjetivação utilizada nos poemas concorre para acentuar as imagens de morte e desistência, fazendo parte dos “subjectivèmes”, termo que indicaria, segundo Catherine Kerbrat-Orecchioni, na obra *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* (1980), as marcas concretas, a nível do enun-

ciado, da atividade subjetiva do enunciador. Para a leitura dos poemas e a construção de referência, interessa-nos o contributo dos adjetivos axiológicos (portadores dos traços afetivo / avaliativo). Também as inúmeras personificações, aproximando os seres inanimados dos sentimentos e reações dos homens, contribuem para a subjetivização dos enunciados: “um som de flauta chora”, “Outono de seu riso magoado”, “o casebre transido”, “a luz desgrenhada”. Ora a subjetividade foi considerada, por Benveniste, uma característica definidora da linguagem (e não apenas da linguagem poética): “Une langue sans expression de la personne ne se conçoit pas. [...] Le langage est marqué si profondément par l’expression de la subjectivité qu’on se demande si, autrement construit, il pourrait fonctionner et s’appeler langage (BENVENISTE, 1966: 259).

Os atos de fala expressivos (ainda segundo a classificação de Searle) são, como se esperaria, a classe mais abundante nos poemas. Entender esta linguagem tão marcada pela expressão da subjetividade (o que é diferente de procurar, nela, traços de biografismo) passa por identificar os mecanismos linguísticos que a tornam expressiva e sugestiva, ou seja, capaz de nos falar, de nos convocar, de nos agradar, em suma, de nos levar a sabermos os poemas de cor. Um desses mecanismos consiste no acumular de adjetivos avaliativos dos quais se desprende um tom de tristeza e que qualificam disforicamente os nomes: “país perdido”, “alma [...] inerme”, “sonhos cruéis”, “alma doente”, “vago receio prematuro”, “véu escuro”, “luz desgrenhada”, “monte escabroso, solitário”, “coragem fatigada”, “frio escalpelo”, “túmulo fechado”, “pélago quieto”, “casebre transido”, “olhos febris”, “almas tristes, severas, resignadas”, e a enumeração poderia prosseguir. A seleção destes adjetivos é marca da “interferência decisiva do sujeito na percepção da realidade que na criação artística se refracta” (PEREIRA, 2015: 86).

As metáforas, por sua vez, contribuem para a mesma ambiência de desistência vaga e até de morte. São, predominantemente, metáforas disforicas, como a do naufrágio, já problematizada por diferentes autores (CARVALHO, 2008, p.e.). Há metáforas convencionais - a vida como viagem, “os espinhos” do caminho, o olhar do tu que é “frio escalpelo”, a vida que se apaga e é “Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve”, os desejos,

“um tropel infinito”, o mar que é “planície azul”, mas são também “orientational metaphors”, na terminologia de LAKOFF e JOHNSON (1980: 57-58). Estes autores mostraram como certas metáforas se relacionam com a orientação espacial, o que tem a ver, segundo eles, com a nossa posição erecta de homens, de sujeitos no centro deíctico do nosso mundo e da palavra: o coração, como contentor na metáfora “Estranha taça de venenos”, a dimensão alto/ baixo na já referida metáfora do naufrágio, ou nesta, tão triste: “o coração desce, / Um balão apagado”. O baixo, como domínio fonte, desencadeia inferências que têm conotação negativa (domínio alvo: depressão ou tristeza). Por vezes, as metáforas orientadas alto /baixo sugerem, de forma belíssima, esse estado de melancolia e desistência: como em “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas”, onde estas são aconselhadas a cerrarem as pálpebras e a não velarem, isto é, a desistirem ou em “Floriram por engano as rosas bravas”, quando se diz “E sobre nós cai nupcial a neve, / Surda, em triunfo, pétalas, de leve / Juncando o chão”. Note-se que algumas destas metáforas funcionam, sintaticamente, como modificadores do nome apositivo, como em “o coração desce, / Um balão apagado”, acentuando a tendência de Camilo Pessanha para a coordenação assindética (PEREIRA, 2015: 75) e a capacidade sugestiva dos seus textos, porque a referência se vai construindo assim, num acumular de traços alusivos e metafóricos.

As comparações, em que está facilitada a aproximação entre os dois termos, contribuem para a construção de uma ambiência disfórica, de morte ou então hostil ao sujeito: “No chão sumir-se, como faz um verme...”, “O meu coração desce / [...] Como um caixão à cova”, o lábio que se deseja beijar é “Severo como um túmulo fechado, / Sereno como um pélagos quieto”.

Por fim, uma breve pesquisa quantitativa pelo léxico de que os poemas se fazem diz-nos que *dor* aparece 13 vezes, há 12 ocorrências de *chorar*, 11 de *só* (*sozinho* ou *solitário*), 10 de *noite* e uma de *anoitecer*, *dormir* 10 vezes, uma *adormecer*, 9 vezes formas do verbo *perder*, 6 de *deserto*, *vagos* conta com 6 ocorrências nos poemas e *vagamente* com uma, há 5 ocorrências de *vento*, de *saudades*, de *nada*, 4 de *medo*, *chão*, 3 de *descer*, de *morte*, 2 de *frio* e de *esfriar*. O advérbio de negação *não* tem 51 ocorrências, a que podemos somar mais 7 da conjunção *nem*, já que exprime também negatividade,

como o advérbio e os restantes lexemas contabilizados. Se para a compreensão da poesia não são de grande utilidade estas contas rápidas, as escolhas lexicais dão-nos, no entanto, tendências dominantes, neste caso, do tom de profunda melancolia que se desprende da leitura dos poemas, a representação disfórica do mundo que Seabra Pereira (2015) sublinha.

2.2. O SOM

O essencial, no entanto, não reside no léxico usado, mas na forma como ele é empregue, não só nos jogos retóricos e imagens subtis e sugestivas para que contribui, mas também (sobretudo?), na forma de expressão, no arranjo sonoro, quase musical, da composição dos poemas, para o qual já diferentes ensaístas chamaram a atenção, com análises minuciosas.

Quanto à musicalidade dos poemas, como muitos dos especialistas de Camilo Pessanha fizeram notar, decorre do uso hábil e simultâneo de vários recursos: a rima (e rimas internas abundantes), algumas anáforas, a métrica, o acento do verso, as assonâncias, as cesuras que fazem ressaltar uns elementos semânticos e não outros, as repetições de versos ou partes deles, o número de sílabas das palavras que provocam diferentes ritmos quando elas se sucedem em certos versos, as aliteraões sugestivas (por exemplo, em “Chorai arcadas / Do violoncelo!” ou em “Floriram por engano as rosas bravas / No Inverno: veio o vento a desfolhá-las...”).

As rimas internas abundam, quase excessivas, como no poema I de “Caminho”:

Saudades desta dor que em vão procuro
Do peito afugentar bem rudemente,
Devendo, ao desmaiar sobre o poente,
Cobrir-me o coração dum véu escuro!...,

ou as que resultam dos atos diretivos dirigidos ao “vós”, em imperativos repetidos “voltai”, “cismai”, “Sossegai, esfriai”, ou em invocações a esse “vós”, em perguntas que ficam sem resposta: “Imagens que passais pela retina / Dos meus olhos, porque não vos fixais? / Que passais como a água cristalina / Por uma fonte para nunca mais!...”. A rima, nestes casos, repe-

te um som que lembra um lamento. As palavras que rimam e estão lado a lado no verso criam uma espécie de eco de ressonâncias melancólicas, como nos versos “E, amorosa, a alma das cornetas / Quebrou-se agora orvalhada e velada”. Aliás, a relação por contiguidade, por justaposição, é mais abundante do que a coordenação e a subordinação, o que faz com que os poemas sejam sequências de imagens justapostas.

O ritmo que resulta da tripartição dos versos, como em “Almas tristes, severas, resignadas / De guerreiros, de santos, de poetas”, membros curtos de versos que alternam com outros onde não há cesura, o ritmo decorrente do número crescente de sílabas que, associado à aliteração de sibilantes, torna lapidar e inesquecível o verso “Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...” seriam sinais, digo eu na senda do que disse Óscar Lopes, de uma complexidade e de “uma força incompatíveis com uma passividade de mero desalento” (LOPES, 1970: 201). Não deixa de ser significativo que tenha sido essa força indiscutível, a qualidade literária revelada pela poesia de Camilo Pessanha a resolver o conflito interior de Óscar Lopes, a quem parecia estranho que os poemas de um “desistente” lhe agradassem tanto.

A propósito do poema “Ao longe os barcos de flores”, José Carlos Seabra Pereira sublinha “a estrutura musical do texto como unidade orgânica aqui com o rondel a reger a sua circularidade pelo *leitmotiv* e, em particular, pela recorrência isócrona do verso «Só, incessante, um som de flauta chora» nas posições determinantes de abertura, charneira e fecho da unidade poemática (1º, 7º, 13º versos) e de harmonia arquetípica do real (Cosmos e equação do Eu e do Todo).” (PEREIRA, 2002: 270). Quer isto dizer que não temos apenas uma listagem de processos fonéticos e rítmicos capazes de criarem efeitos sugestivos quase musicais, mas que a composição de alguns poemas parece ser, ela também, propositadamente musical, una e perfeita. Como Paulo Franchetti escreveu,

O privilégio da sonoridade e a recusa do referente imediato resultam num discurso difícil, opaco, que não teme a descontinuidade sintática e privilegia a justaposição e a repetição de largos trechos de versos, ou mesmo de versos inteiros, como forma preferencial de articulação do poema. (FRANCHETTI, 2008: 66).

Mas é porque os poemas não são fáceis nem imediatos que a nossa aproximação a eles deve ser multifacetada e informada por diferentes conhecimentos, vindos de orientações diversas e com múltiplos instrumentos de leitura. E se não compreendermos tudo, lembremo-nos da sedução que Weinrich atribui ao tal pacto com a estranheza e ao prazer que advém do contacto com “a fecunda indeterminação do sentido”.

3. A concluir

Resta-me confessar que, ao reler alguns ensaios sobre Pessanha, descobri que, afinal, a Linguística não traria muito de novo para ajudar a entender a sua poesia. O que de melhor sobre ela se escreveu, li-o em textos de Óscar Lopes, meu professor e meu mestre, por exemplo, no parágrafo longo em que se debruça sobre o seu (e meu) poema preferido “Floriram por engano as rosas bravas”, ou por José Carlos Seabra Pereira, no ensaio já referido sobre “Ao longe os barcos de flores”.

A melhor forma de abordarmos e compreendermos esta poesia, de dela nos aproximarmos, será sempre lê-la, talvez em voz alta ou então por dentro, em silêncio, mas imaginando o som das palavras ditas, porque, “uma poesia de tão íntimo efeito como a música”, não passa sem que a digamos. Ora, como Garrett escreve no cap. XXVI de *Viagens na Minha Terra*, a propósito da sua ida a Santarém, “a história, lida ou contada nos próprios sítios em que se passou, tem outra graça e outra força”. Por isso me é muito grato, tenha ou não Camilo Pessanha escrito em Macau parte dos poemas da *Clepsidra*, ter estado em Macau, com especialistas da obra do poeta, a partilhar o sobressalto estético que a sua leitura em mim provoca.

Bibliografia

AUSTIN, John L. (1983). “Performativo/ Constativo”. In Lima, José Pinto de (org.); *Linguagem e Acção, da filosofia analítica à linguística pragmática*, Lisboa: apaginastantas, pp. 43-59. (original, 1962).

BENVENISTE, Emile (1966). *Problèmes de linguistique générale*, tome I. Paris: Gallimard.

CARVALHO, Ângela (2008). O naufrágio em Camilo Pessanha. *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXIII, Porto, pp. 221-232.

DUARTE, Isabel Margarida (2008). Ensino do Português: no cruzamento da Literatura e da Linguística”. In Martins, Cristina, Figueiredo, Albano, Pereira, Isabel e Azevedo, Luísa (orgs.) *Os Programas de Português dos Ensinos Básico e Secundário*, Actas das III Jornadas Científico-pedagógicas do Português. Coimbra: Instituto de Língua e Literaturas Portuguesas. pp. 11-33.

FONSECA, Fernanda Irene (2006). *Deixis, tempo e Narração*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.

LAKOFF, George e Johnson, Mark (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.

LE MOS, Esther de (1981). *A «Clepsidra» de Camilo Pessanha*. Lisboa: Editorial Verbo (1ª ed. 1956).

LOPES, Óscar (1969). “Pessanha, O quebrar dos Espalhos”. *Ler e Depois*. Porto: Inova, pp. 198-210.

LOPES, Óscar (1986). *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*. Porto: Oficina Musical, pp. 99-105.

LOPES, Óscar (1990). Um passeio de linguística por dentro de um poema de Eugénio de Andrade. In *Cifras do Tempo*. Lisboa: Caminho, pp. 249-255.

PEREIRA, José Carlos Seabra (2002). Camilo Pessanha. Ao longe os barcos de flores. In *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Organização de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002, pp. 264-274.

PEREIRA, José Carlos Seabra (2015). “O génio poético e o orientalismo outro de Camilo Pessanha”. In *O delta Literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau, pp. 59-94.

PESSANHA, Camilo (2003). *Clepsydra, Poemas de Camilo Pessanha*. Lisboa: Assírio & Alvim, ed. de António Barahona.

SILVA, Vítor Aguiar e (2010). Horizontes de uma nova interdisciplinaridade entre os estudos literários e os estudos linguísticos. *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*. Coimbra: Almedina.

VALÉRY, Paul (1960). *Œuvres II* (1941). Paris: Éd. Gallimard.

WEINRICH, Harald (1983). Entorno al aburrimiento de las clases de lenguas. *Anuario de Letras Modernas*, pp. 165-183.

Contradições do sentimento de ausência em Camilo Pessanha

Carlos Ascenso André*

Resumo

Costuma ser voz corrente que Camilo Pessanha é um poeta marcado pelo exílio, pela ausência do país natal e pela saudade; isso, todavia, não é particularmente notório numa leitura mais imediata da sua obra poética. É possível, no entanto, numa leitura mais atenta, sentir a presença de alguns dos *topoi* da literatura de exílio, tal como vieram sendo desenhados desde a Antiguidade, em especial por Ovídio e sucessivamente plasmados por outros autores, nomeadamente na literatura portuguesa. Este texto pretende estudar a contradição que é a presença de alguns desse *topoi* da poética do exílio na poesia de Camilo Pessanha, poeta que assumiu claramente o seu enraizamento a Oriente.

Palavras-chave: Camilo Pessanha; exílio; ausência; saudade.

Poeta solitário e melancólico, no ermo desterro do Oriente, a padecer as penas de um degredo por amor... ou por algo mais para sempre inconfesso; enfermo de todos os males de ausência; ainda por cima, avesso a convívios de circunstância, mal tolerado pelos seus, porque demasiado achegado aos que o não são, a custo aceite pelo outro, por lhe ser impossível deixar de ser estranho e estrangeiro; não chinês e talvez já não português, como uma espécie de cidadão de terra de ninguém... tão heterodoxo, quanto desconforme, ou, talvez, descentrado, digamos, no sentido real da palavra,

* Instituto Politécnico de Macau e Universidade de Coimbra.

quase nos limites do marginal; como se isso não bastasse, poeta – a raça que o filósofo deixaria de fora da cidade... eis como o instinto português, afeiçoado à saudade e às suas desventuras, tende a ver o poeta Camilo Pessanha.

A biografia de Camilo Pessanha é por demais conhecida (sem prejuízo de zonas de penumbra, que existem e sempre existirão) e tem sido indagada e escrutinada, quase até à exaustão, por estudiosos da literatura, por admiradores do poeta, por amigos, por curiosos, mesmo. Em momentos vários, sucedem-se títulos e conferências e mesas redondas e debates, quase sempre com novos aspectos, uns mais relevantes, outros nem tanto. Comum a grande parte desses estudos é a afirmação do exílio do poeta em Macau, o seu sentimento de degradado, o seu mal de ausência, a sua nostalgia do Portugal distante. É quase um lugar comum. Mas... será mesmo verdade? Será exactamente assim? Será tão evidente e tão incontornável o sentimento de ausência na sua obra?

Nada custa a crer que assim possa ser, tanto mais que não há exílios voluntários, o que vale por dizer que todos são penosos, em maior ou menor grau. Ninguém parte de vontade, isto é, ninguém parte sem que uma razão profunda, forte, instante, a isso conduza. Este desterro, a ter existido, poderia ter sido ditado – como convém às emoções lusas – pela rejeição do seu amor por parte de Ana de Castro Osório. É uma interpretação confortável e que quadra bem ao espírito português, tão afeiçoado à melancolia e à saudade amorosa.

Antes de interrogarmos a obra de Camilo Pessanha, olhemos um pouco a literatura de exílio¹. Nas literaturas clássicas, aquele que é apontado como o primeiro mito do degredo é Ulisses. Mas não corresponde à expressão de sentimentos pessoais, uma vez que se trata de um exílio celebrado por outrem; é, antes, um exílio de terceira pessoa, e isso marca uma diferença fundamental em relação ao texto lírico. Pode, aliás, como sugere Claudio

¹ São já abundantes os estudos sobre a presença do tema do exílio em literatura. Apontam-se os mais relevantes para a análise aqui efectuada: Mounier (1986), Giamatti (1984), Karátson e Bes-sière (1982), Ludwig e Kranz (1943), Prevost (1979), Seidel (1986), Sladits (1977), Lagos-Pope (1988), Said (2000: 173-186), Guillén (2005).

Guillén (1976: 271-272), distinguir-se, no canto do exílio, entre modo odisséico, o de terceira pessoa, e modo ovidiano, o de primeira pessoa.

Em todo o caso, há um passo na *Odisseia*, onde, apesar de se tratar de uma narrativa, o protagonista exprime uma emoção pessoal forte e significativa, do ponto de vista que nos interessa aqui. Trata-se do momento em que Polifemo, ferido por Ulisses e por ele privado da vista, ao aperceber-se de que o herói e seus homens tinham escapado, lhe pergunta quem ele é; ao que Ulisses responde: *Mêtis* – “Ninguém”.

Faz parte da estratégia narrativa que não vem aqui ao caso considerar. Mas – importa sublinhá-lo – quando o herói reconhece ser Ninguém está, em simultâneo, a afirmar a sua condição de desterrado, o que o leva a assumir implicitamente que, por não ter pátria a que possa chamar sua, está igualmente despojado da sua identidade.

Mas quem, sem dúvida, faz a matriz da poética do exílio, se assim podemos falar, é Ovídio, talvez o primeiro a cantá-lo na primeira pessoa. Certo é que um quadro estético não surge do nada e um quadro temático também não, e que, já antes dele, Cícero, nas suas cartas, exprimira idênticos sentimentos; mas nem Cícero era poeta nem esses sentimentos configuram uma organização coerente de *topoi*, como podemos encontrar na poesia ovidiana².

Vejam algumas linhas mestras de tais *topoi*, tal como é possível desenhá-los a partir da leitura de Ovídio³: o apego ao momento do adeus, repetidamente vivido, como que para impedir que se torne definitivo; a afirmação insistente de inocência e da injustiça da situação em que se vê condenado; a consciência de que o tempo é, não um lenitivo, mas causa e instrumento de dor e solidão; uma profunda sensação de isolamento; o enfraquecimento e a doença, que fragilizam o ânimo e fazem quebrar as forças, a ponto de levarem à impossibilidade de escrever; a debilidade da poesia, em resultado de circunstâncias tão adversas; a presença obsessiva da

2 São inúmeros os estudos sobre a poesia ovidiana do exílio; e, também, embora menos numerosos, os dedicados às cartas de Cícero em idêntica condição. Seja consentida uma remissão para dois trabalhos anteriores, onde essa lista é razoavelmente exaustiva: C. A. André (1981: 77-101 e 1993: 155-192).

3 Os *topoi* da literatura de exílio foram elencados de modo muito claro em Strelka (1981: 219-232).

morte, já porque com ela se confunde o desterro, já porque o poeta a deseja, como fim para os seus males, mas, paradoxalmente, a teme, por recear a desgraça de morrer em terra alheia; o poder contraditório da memória e do canto, veículos únicos de acesso à pátria e, nesse sentido, instrumentos de alívio do sofrimento, mas, ao mesmo tempo, sementes de agravamento da dor, por tornarem viva e presente a consciência da desgraça.

Este quadro, com pequenas variações resultantes de circunstancialismos pessoais, foi-se mantendo e acrescentando nas diversas literaturas ao longo dos séculos, em todos os povos e todas as idades, chegando, mesmo, a haver quem sustente que o exílio é, em si mesmo, a condição privilegiada da poesia e a sua essência (USCATESCU, 1958: 17).

Vale a pena olhar, em especial, a literatura portuguesa, num relance que não pretende ser exaustivo, mas somente apontar alguns exemplos. Podemos deixar de lado a poesia medieval, por força da sua especificidade (saudades e mal de ausência não são a mesma coisa; e, além disso, a ausência e afastamento eram mais um objectivo do canto do que a sua raiz).

Bernardim Ribeiro poderá ser o primeiro a celebrar intensamente esta temática – mas o exílio que perpassa a sua obra é, exclusivamente, odisseico, isto é, de terceira pessoa.

Luís de Camões é, sem dúvida, o primeiro dos seguidores de Ovídio na literatura portuguesa; e ele próprio o assume, por exemplo, na elegia *O Sulmonense Ovídio desterrado*. Mas toda a sua obra, escrita na condição de *peregrino, vago errante*, como a si próprio se define, abunda em recorrentes manifestações dos *topoi* ovidianos (ANDRÉ, 1995a: 84-92; 1995b: 73-85).

Seguir-se-lhe-ão Francisco Rodrigues Lobo, também mais no modo odisseico; o Padre António Vieira, nas suas cartas, repletas de manifestações da dor de ausência, que muitas foram as que experimentou; Filinto Elísio que, naquilo que considerava o seu degredo, em Paris e nos Países Baixos, se considerava a si mesmo como o poeta latino exilado no gelo desértico de Tomos, nos confins do Império; a Marquesa de Alorna, em cuja obra perpassa idêntico sentimento, posto que a sua condição, do ponto de vista jurídico-político, nada tivesse de exílio; Almeida Garrett e, em especial, Alexandre Herculano, autor de uma pequena obra em verso, praticamente ignorada pelos seus estudiosos, e que tem por título *Tristezas do*

desterro, justamente a quase tradução do título da primeira colectânea de Ovídio, depois do seu desterro, os *Tristia*.

E, finalmente, Manuel Alegre, talvez o mais exilado de todos os poetas portugueses, se mais e menos pode haver em tal condição, aquele que a si mesmo se considera um igual a Ulisses e que, tenha ou não lido Ovídio, é, de todos, quem mais insistentemente se apega às linhas mestras da poesia ovidiana (ANDRÉ, 2016: 181-201).

Outros nomes poderiam ser apontados. Estes pontilham, século a século, desde Camões, todas as épocas da literatura portuguesa.

Olhemos, agora, Camilo Pessanha, tomando como pano de fundo o quadro atrás enunciado. Valha a verdade que uma leitura mais ligeira não corrobora, à primeira vista, aquela voz corrente de que se falava no início, ou seja, a que diz o poeta preso da saudade e da repetição incessante do seu penar por ausência. Um olhar, porém, mais atento, centrado na *Clepsidra* e atento aos pormenores, à filigrana do texto, revela que assim não é. Disfarçados sob o manto denso da linguagem metafórica, os *topoi* da poesia de exílio estão regularmente presentes ao longo da obra, assim demonstrando que Camilo Pessanha não ficou imune ao mal de ausência.

Começemos pelo instante da partida, a tentativa de prolongar o momento do adeus. Não age assim Pessanha até à exaustão, mas esse é um momento que surge de modo recorrente nos seus versos. Mais não faz, aliás, do que Ovídio, o seu antecessor, e outros poetas do exílio: reevocar a hora da partida é fazê-la presente e, por isso, viver um pouco a ilusão de que ela ainda não aconteceu e, daí, quem sabe?, a esperança de que não virá a ocorrer; repetir os rituais da partida é uma forma de os prolongar e, prolongando-os, de impedir o seu desenlace, o mesmo é dizer, é um estratagema sentimental para adiar essa mesma partida. Pode ser segurar as imagens desse dia, impedi-las de passar, travar o fluxo temporal nesse instante derradeiro, para que não aconteça o inevitável... que, afinal, aconteceu: “Imagens que passais pela retina / Dos meus olhos, porque não vos fixais?” (do poema “Imagens que passais pela retina”⁴).

4 Das várias edições de *Clepsidra*, nenhuma logrou, ainda, obter o consenso dos investigadores. Opta-se, por isso, por identificar os poemas através do respectivo título, se o tiverem, ou do *incipit*. A edição aqui utilizada foi a de António Barahona (2003).

Sugestivo é o primeiro poema do “Roteiro da vida” (título adoptado para um conjunto de três poemas, em várias edições), que começa, justamente, no momento da partida, quando o navio levanta âncora, o passageiro persistente na amurada, de olhar sabe-se lá onde, os lenços brancos agitados pelas mãos de quem fica, em sinal de despedida: “Enfim, levantou ferro. / Com os lenços adeus, vai partir o navio” (de “Enfim, levantou ferro.”). E ele ali está, à beira do convés, de olhar perdido, a alimentar das imagens que vão ficando a sua tristeza sem fim: “A olhar da amurada, / Que triste que estou” (ibidem).

É sempre assim que parte o exilado, parta ele de vontade ou em resultado de qualquer imposição alheia. Porque, no fim de contas, de vontade é que nunca parte (SGARD, 1986: 289-299). E, por isso, não deseja, no seu íntimo, partir. Essa é a razão por que prolonga o ritual do adeus; porque, prolongando-o, é como se ele não acontecesse e, portanto, como se possível fosse criar a ilusão de o impedir. Ilusão, em todo o caso, que não atenua a dor, como não atenua o pranto que dela nasce. Camilo Pessanha não é um poeta em quem o pranto seja recorrente, ao contrário do que sucede com Ovídio, por exemplo. Mesmo assim, esse é um *tópos* ao qual o poeta português de Macau não é alheio.

Parece, a dada altura, querer retornar, como que anular o percurso transcorrido, e reevocar o tempo do adeus, assim voltando ao ponto de partida; nesse momento, não consegue resistir às lágrimas, que se misturam com a areia já de si encharcada das águas do mar: “Olhos turvos de lágrimas contidas” (poema “Quando voltei encontrei os meus passos”).

E no poema que mais que qualquer outro parece remeter para a descrição de uma despedida, todo o espaço se volve em ambiente de tristeza e queixume amargurado: “Das mágoas que tenho, / Os ais porque os dou...” (de “Enfim, levantou ferro.”).

É, afinal, o espelho do que lhe vai na alma. Postado na amurada, quando é tempo de olhar o rumo que aí vem, posto que somente consiga prender-se ao lugar de onde parte, todo ele é tristeza e queixume.

Essa é a condição de quem parte por amor, de quem partiu por amor. Leva na bagagem a última carta, porventura o adeus derradeiro. E, com ele, um lenço bordado, sinal da despedida que sela o passado, para sempre

remetido para o baú da memória. É, então, o lugar do pranto, de novo confundido com as águas do mar, pois que o lenço, esse há-de levá-lo consigo: “Que é para o molhar na água salgada / No dia em que enfim deixar de chorar” (do poema “Ao meu coração um peso de ferro”).

Perdido, algures, no longe de todo o passado, a sua voz exila-se de todas as outras, rumo a um espaço de solidão. Nesse momento, a voz é flauta, o instrumento dos elegíacos, que com ela teciam, como os antigos, a melodia da tristeza – uma flauta, solitária, débil, frágil e “Perdida voz que de entre as mais se exila” (“Ao longe os barcos de flores”). Nesse momento, o pranto torna-se recorrente: “Só, incessante, um som de flauta chora” (ibidem).

Este é, mesmo, o esboço de um refrão que se repete nos versos 1, 7, 13 e que produz ecos, ainda, no verso 12: “Quem sabe a dor que sem razão deplora?” (ibidem).

Volve-se, assim, a música em lugar do pranto, como aconteceu aos hebreus perdidos na Babilónia, com um canto-pranto ecoado ao longo dos séculos nas infindas paráfrases do salmo 136, *Super flumina Babylonis*.

O que mais teme é o esquecimento; porque desaparecer da memória dos homens é sentir a sentença sem remissão de um exílio irreversível; e o mesmo sucederá se a terra pátria e as pessoas de onde se exilou se esvaírem, também, da sua memória. O que remete para um esquecimento duplo ou, se se preferir, para duas vertentes do esquecimento, qualquer delas penosa, qualquer delas instrumento de um exílio definitivo e sem remissão.

É esse o temor que o assalta no momento da suposta partida; decerto por isso, ainda tenta deixar sinais, rastos, pegadas, trilhos de memória, em suma, se assim podemos entendê-los. Mas em vão. O caminho mais certo é o do esquecimento, o que fará deste exílio um exílio sem remédio (“Quando voltei encontrei os meus passos”):

Toda essa extensa pista – para quê?
Se há-de vir apagar-vos a maré,
Com as do novo rasto que começa.

Incessantemente o apavora o fantasma do esquecimento. Para o desterrado, este costuma ser um dos maiores pavores que o acometem; contra ele luta, mas em vão, pois se sente impotente. O clamor é de desânimo e desencanto, ante os sinais de diluição no negro rio do esquecimento, o mítico Letes, o rio dos Infernos, em cujas águas a memória para sempre se esvai; parece haver lugar, apenas, para a frustração. Os versos evocam bem mais do que dizem, mas a interpretação parece não deixar lugar a dúvidas (“Imagens que passais pela retina”):

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

Ou para o lago escuro onde termina
 Vosso curso, silente de juncais,
 E o vago medo angustioso domina,
 - Porque ides sem mim, não me levais?

Atentemos por breves segundos na força expressiva destes versos: tudo é vertigem, tudo flui na retina dos olhos, como se fora caudal em marcha imparável da fonte para o nunca mais... Ou, antes, para o lago escuro, que mais não é do que o Estígio, o escuro lago do esquecimento e da morte, mas aqui, também, lago do silêncio de juncais... (curiosa convergência do espaço da mitologia clássica e desse outro espaço, o do poeta, que a Oriente o viveu). Só resta lugar para o medo... e para o desejo de partir de uma vez, rumo a esse destino sem destino, rumo a esse destino perdido, rumo ao nunca mais: “Porque ides sem mim, não me levais?”

E nem a lembrança pode servir de refrigério ou conforto, porque a lembrança é o lugar de todas as contradições.

Em Ovídio, a lembrança era o regresso ao passado ou regresso do passado e, nesse sentido, conforto, porque poderia ser atenuação da dor da ausência; mas era, ao mesmo tempo e paradoxalmente, também o reavivar da dor. A memória tinha, pois, essa temível, porque contraditória, condi-

ção – sendo conforto era, mesclada com ele, dor mais intensa.

Assim o nosso poeta, temeroso do simples acto de lembrar e tomado pela dor que o mesmo recordar acarreta (“Depois das bodas de oiro”):

Temo de regressar...
 E mata-me a saudade...
 - Mas de me recordar
 Não sei que dor me invade.

Por isso, à semelhança dos seus antepassados na condição do degredo, sente-se desfalecer. Ovídio aludia recorrentemente à sua fragilidade, que o conduzia à prostração e, daí, à incapacidade de cantar; do mesmo desfalecimento se queixava Cícero e, na literatura portuguesa, Camões, António Vieira, a Marquesa de Alorna, Herculano e tantos como eles.

Camilo Pessanha acusa a mesma debilidade, quando interpela, sugestivamente, os seus passos transviados, que caminham, “sem tino, ao vento vário” (“Quando voltei encontrei os meus passos”): “Até que a asita fofa lhes faleça”. Sublinhe-se o encontro pouco usual entre o carinho da expressão “asita fofa” e o desenlace na fragilidade “lhes faleça”.

Desta forma se caminha no sentido da perda progressiva da identidade.

Em soneto já acima referido (“Imagens que passais pela retina”), esse sentimento é particularmente notório e, sobretudo, angustiante, na imágica escolhida para o retrato: a inutilidade do olhar, que é pagão, sublinhe-se, o deserto permanente em que vive, as mãos como que inexistentes, já que nem sequer sombras são capazes de projectar, a frustração de passos incertos. Repare-se:

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
 - O espelho inútil, meus olhos pagãos!
 Aridez de sucessivos desertos...

Fica sequer, sombra de minhas mãos,
 Flexão casual de meus dedos incertos,
 - Estranha sombra em movimentos vãos.

Não surpreende, pois, que, no “Roteiro da vida”, título atribuído em diversas edições a um dos seus mais expressivos conjuntos de textos e, se assim pode dizer-se, dos mais biográficos, se reflecta exactamente esse sentimento de perda de identidade. Homem errante sem origem nem destino, ele é um peregrino sem rumo, pois “Nem sei de onde venho / ... / Dizei-me quem sou” (de “Enfim, levantou ferro”).

É uma voz já perdida – e essa é outra marca fatal da perda de identidade, ao mesmo tempo que é, também, e por isso mesmo, o estigma de todos os desterrados, ecos de uma voz que deixou de fazer sentido ou, mais do que isso, cantores de uma voz que se perdeu: “Perdida voz que de entre as mais se exila” (do poema “Ao longe os barcos de flores”).

Perdido, sim, porque perdido se declara desde o dia primeiro da viagem. Assim define o seu roteiro desde o começo: uma viagem com um rumo que não sabe quem traçou e, em razão disso, um rumo alheio à sua vontade, se é que rumo existe nesse caminhar (ou navegar, neste caso), que mais lhe parece ser sem destino (“Enfim, levantou ferro”):

Que eu, desde a partida,
 Não sei onde vou.
 Roteiro da vida,
 Quem é que o traçou?

À semelhança de todos os exilados, olha para trás, num esforço de retrospectiva, e não vislumbra motivo algum para o seu degredo, o que vale por afirmar-se vítima de injusta e não merecida punição. A razão mais próxima poderá ter sido o amor, evocado num poema; mas logo acrescenta, como quem esconjura um fantasma de que se quer liberto: “Quem vai embarcar, que vai degredado... / As penas do amor não queira levar...” (em “Ao meu coração um peso de ferro”).

Mas este é um desabafo ou um esconjuro, repita-se, mais do que uma justificação ou explicação. Seja como for, ainda que a causa do degredo seja o amor, não é uma causa justa; daí que não haja razão plausível para os seus ais (“Enfim, levantou ferro”), o que leva, sem ambiguidades, à afirmação da injustiça da sua condição de ausente e da sua condição de degredado.

Caminha, pois, para a morte. Sem que nada haja que o justifique.

E aqui chegamos, talvez, a uma das mais recorrentes expressões de toda a poética do exílio, desde Cícero, desde Ovídio, e uma das suas maiores contradições: a insistente evocação da morte.

Contraditória na sua essência e na sua formulação. De facto, o desterrado, privado da sua vida ou, por outra, da única vida que aceita como tal, sente que morreu no próprio dia da partida: “aquele era, sem exéquias, o meu funeral”, assim afirmava Ovídio (*Tristia* 1.3.89). A vida que leva desde então afigura-se-lhe como uma espécie de morte. E, se assim é, prefere morrer, deseja-o insistentemente, pois mais vale a morte do que viver uma vida que de vida nada tem. Mas, ao mesmo tempo, teme a morte. Porque o degredado vive amparado na ideia do regresso, ainda que ele mais não seja do que uma utopia ou uma miragem. Ora, morrer no exílio significa a condenação definitiva, por essa morte representar, em si mesma, a impossibilidade de retorno. E assim se debate o exilado na suprema contradição: deseja a morte, como libertação, mas teme a morte, como condenação. Contradição insanável.

De todos os *tópoi* da poesia do exílio, este será o que mais intensamente se manifesta na obra de Camilo Pessanha. As imagens que desfilam diante de seus olhos de viajante sem rumo, metáfora do passado e metáfora da viagem, só podem ter por desenlace a morte, “o lago escuro onde termina vosso curso” (“Imagens que passais pela retina”). Este lago pode ser o das infernais águas do esquecimento, como acima se disse, mas pode ser, também, a outra dimensão dessas mesmas águas, a morte.

Ovídio terá desejado a morte no momento da partida de Roma ou, até, a fazer fé nos seus versos, tê-la-á tentado. Camilo Pessanha, no plano da expressão poética, tem idêntica atitude, quando deseja que o navio em que parte naufrague nas ondas do oceano e seja para sempre submerso, muito antes de poder atingir o seu destino de degredado (“Enfim, levantou ferro”):

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

E logo depois: “Nalguma rocha ignota / Se vai despedaçar, com violento fragor...”. Mas de pronto o temor o faz arrepiar de tal desejo e parece impelir o homem das máquinas a que dê mais força aos motores, para evitar o embate e o subsequente naufrágio: “Mareante, deixa as cartas da derrota. / Maquinista, dá mais força ao vapor.”

A obsessão, porém, é persistente; e volta a assaltá-lo em plena viagem, quando ambiciona ser lançado ao mar, acorrentado a um peso de ferro, para que não mais lhe seja possível retornar à superfície (“Ao meu coração um peso de ferro”):

Ao meu coração um peso de ferro
 Eu hei-de prender na volta do mar.
 Ao meu coração um peso de ferro...
 Lançá-lo ao mar.

Quem vai embarcar, que vai degredado...
 As penas do amor não queira levar...
 Marujo, erguei o cofre pesado,
 Lançai-o ao mar.

Longe irá já a jornada de homem errante, a julgar pelo primeiro verso, que situa o poema “depois das bodas de oiro”, e é assaltado pela tentação de desistir; doem-lhe os pés, flagelados de espinhos, perdeu a vontade de percorrer novos rumos; resta-lhe, somente, uma solução – morrer (“Depois das bodas de oiro”):

Nem quero prosseguir,
 Trilhar novos caminhos,
 Meus pobres pés dorir,
 Já roxos dos espinhos.

Nem ficar... e morrer...
 Perder-te, imagem vaga...
 Cessar... não mais te ver...
 Como uma luz se apaga...

Particularmente sugestivos, neste domínio, são o segundo e o terceiro poemas do conjunto a que, como acima se refere, algumas edições dão o título de “Roteiro da vida”. Aí, a obsessão da morte atinge, por assim dizer, o seu clímax, superlativada pela força imagética, tão cara ao simbolismo, e pelos vocativos que apelam para o macabro, para o vazio, para a aridez do fim.

Estamos, ainda, em viagem, como é próprio de um roteiro. O areal fica reduzido a nesgas e, para mais intensificar a sua dimensão de fim, nesgas agudas. O cérebro do viandante é uma réstia, apenas, de vida, volvido em inconsequente e doentio, mapa incerto de dor e sofrimento, numa intrincada rede que é o que lhe sobra. Existe, ainda, a água, é verdade, mas reduzida a um resquício que se filtra areia dentro até desaparecer... antes da morte – “antes que o crepúsculo venha”. De novo, o peso da imagem, simulacro de vida, retrato de agonia, reforçado na sucessão de várias outras imagens que nos versos seguintes se acumulam: “O crepúsculo e as larvas tumulares, / A impureza inútil dissolvi-a” (do poema “Nesgas agudas do areal”).

As duas estrofes finais caminham, com estranha frieza e alucinante morbidez, para o desenlace; é um percurso insistentemente semeado de contradições, de quase paradoxos, onde a antecâmara da morte, para maior intensificação das imagens, se conjuga, em serena convivência, com o sol brilhante, já não de fim de dia, por ser rútilo, astro obsidiante a desembarcar, de novo, no areal extenso, agora volvido em lençol, que tanto pode ser a imagem da praia que se estende até se perder no horizonte, de onde o eu lírico se perde, como pode ser a mortalha ou sudário. Ali se desvanecerá, o sangue derramado, a ecoar a água que, versos atrás, se filtrava na areia, assim tingindo o areal de pedaços de fim de vida, que espelham o brilho de um sol rutilante, nos instantes finais em que desaparece para sempre:

Que o sol, sem mancha, o cristal sereno
 Volatilize, ao seu doce calor,
 A fria e exangue liquescência...
 Um hálito! Não embaciará de veneno,
 Indecisa, incolor
 Da areia o brilho
 E a viva transparência.

Recortes vivos das areias,
 Tomai meu corpo e abride-lhe as veias..
 O meu sangue entornai-o,
 Difundi-o sob o rútilo sol,
 Na areia branca como em um lençol,
 Ao sol triunfante sob o qual desmaio!

É a contradição suprema, esta que faz coincidir no tempo, no espaço, na imagem, o triunfo do sol com o desmaio do poeta, o brilho de um areal ainda a filtrar réstias de água com veios de sangue que lentamente se coam areia dentro.

O terceiro poema do roteiro quase atinge as proporções do delírio no canto da morte. Apesar de uma negativa pouco convincente (“não se desenvolvam as ptomaínas”), a verdade é que a primeira estrofe é, toda ela, macabra, tecida de sinestésias fúnebres, onde predominam os odores da morte e da decomposição dos corpos, a par das flores do sepulcro: ptomaínas, putrescina, flor de lilás, cadaverina, flor de espinheiro. E tudo isso envolto em estranhas sensações de prazer, como “que adocicado!”, “que obsessão de cheiro”.

É a antecâmara da morte, levado, por fim, a uma espécie de altar o cadáver do exilado, representado tão-somente no seu crânio, imagem dura e tenebrosa do fim inexorável. O crânio, presença solitária no areal, sem ter logrado, ainda, sepultura, imagem viva (ou, antes, morta) do abandono definitivo, entregue, tão-somente, ao bafo quente, mórbido e desgastante do vento que sopra do deserto, condenação suprema do degredado (“Cristalizações salinas”):

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

Em meio de todas estas contradições, uma última acomete os degredados – a contradição do regresso. O desejo do regresso, único e derradeiro arrimo, coexiste, paradoxalmente, com o medo do regresso. Porque, afinal, regressar

significa retornar ao espaço da dor e, por isso mesmo, da frustração. Além de que o exilado sabe, de um saber que tem tanto de profundo quanto de intuído, que, por mais que se regresse ao lugar da partida, jamais se regressará ao tempo da partida. E, porque as coordenadas de tempo e lugar são, fatalmente, irmãs siamesas, o exilado sabe que, como diz em feliz e sugestivo verso Manuel Alegre, o seu exílio é sem remédio (“Depois das bodas de oiro”):

Temo de regressar...
 E mata-me a saudade...
 - Mas de me recordar
 Não sei que dor me invade.

Sobra-lhe, por isso, a flauta, o instrumento no qual costumavam os poetas de outrora desenhar as suas melodias de tristeza. Não sabemos se Camilo Pessanha conheceria o verso ovidiano (*Tristia* 5.1.48): “Esta é a flauta apropriada às minhas exéquias”.

Mas, conhecesse ou não, não podemos deixar de identificar um eco de tais palavras na sua flauta que chora, solitária, sozinha – viúva, diz o poeta, e nesta palavra concentra uma força que é, ao mesmo tempo, a da solidão e da dor, ainda mais intensa no seu poder figurativo que a expressão do poeta latino – voz perdida de um canto exilado (“Só, incessante, um som de flauta chora”):

Só, incessante, um som de flauta chora,
 Viúva, grácil, na escuridão tranquila,
 - Perdida voz que de entre as mais se exila,
 - Festões de som dissimulando a hora.

Os dois versos iniciais repetem-se, num processo de iteração de sabor medieval, na segunda estrofe, com o primeiro de ambos, o da solidão, da flauta e do pranto, a encerrar o poema.

Nada, porém, é definitivo. Nem mesmo a morte, sentimento claramente dominante em boa parte da poesia de Camilo Pessanha. O poema

“Em um retrato” é dirigido a um amigo, seja ele quem for, e refaz os passos da ausência em sentido inverso. Refá-los, mas depois da morte, voz que sai da terra que lhe inumou o corpo, quando o esquecimento adensou a sua sombra ao ritmo da erva que sobre o túmulo há-de crescer:

De sob o cómodo quadrangular
Da terra fresca que me há-de inumar,

E depois de já muito ter chovido,
Quando a erva alastrar com o olvido.

É, digamos, o epitáfio, tão usual nos poetas do exílio, mas invertido. Ovídio compôs o seu epitáfio (*Tristia* 3,3.73-76) e muitos outros o fizeram, todos eles a marcar para a posteridade, assumida no viandante que ali passa, a identidade do poeta que ali jaz. Aqui, o canto, conciso como qualquer epitáfio, remete para o longe, para o espaço da partida:

Ainda, amigo, o mesmo meu olhar
Há-de ir humilde, atravessando o mar,

Envolver-te de preto enternecido,
Como o de um pobre cão agradecido.

É, por assim dizer, o regresso depois da morte, a esperança, posto que vã, que pode, ainda, servir de aconchego. É, talvez, a identificação com Ulisses, o eterno paradigma de todos os desterrados, mas que voltou, se é que voltou. Porque Ulisses, em boa verdade, jamais regressou a Ítaca. Na ilha do Polifemo, como atrás se diz, era já “Ninguém”; e assim ficou, até ao ponto, mesmo, em que Penélope o não reconheceu. Porque quem regressa “Ninguém” já não regressa. Assim o diz, se consentida é a repetição, Manuel Alegre: “Por isso o teu exílio é sem remédio”⁵.

⁵ “Regresso a Ítaca”, de *Cbe gar aqui*, 1984.

Mas há o reverso da medalha. Estes poemas, no seu conjunto, representam uma parte diminuta na obra de Camilo Pessanha, por escassa que ela seja. Além de que cada um dos passos citados admite mais de uma interpretação e, em certa medida, consente uma leitura bem diversa daquela que foi aqui sugerida. O que vale por dizer que não é inequívoco que Camilo Pessanha tenha sentido as agruras da ausência e de tais supostas dores tenha nutrido o seu fazer poético.

Importa sublinhar, uma vez mais, que, para chegar a estes passos, foi necessário proceder a uma leitura muito atenta e várias vezes repetida da obra do autor de *Clepsidra*. Ao primeiro olhar, de facto, nenhuma manifestação do sentimento de ausência parecia existir na sua obra poética.

Tenhamos em conta, além disso, que o poeta rápido se enraizou a Oriente, assim transitando, se utilizarmos a óptica de Tabori, da condição de exilado à condição de emigrante (TABORI, 1972: 37). Afeiçoado a Macau, aos costumes orientais, aos gostos da terra que assumiu como sua, não é fácil descortinar na obra poética ou nos textos em prosa sintomas do mal de ausência.

Mas a poesia, como se sabe, nunca é inequívoca e jamais consente uma só leitura. De entre muitas contradições de Camilo Pessanha, esta é, apenas, uma delas.

Ulisses sem regresso ou Ovídio até ao momento derradeiro, Camilo Pessanha parece ter escondido na tessitura de suas metáforas ímpares e de sua melodia misteriosa a essência dos seus sentimentos em relação ao país de onde partira.

Passarão os anos, suceder-se-ão as leituras, todas elas legítimas ou todas elas ilegítimas, e a nossa indagação prosseguirá na sua busca incessante, inexoravelmente atraída por uma poesia estranha, eivada de mistério, ou, talvez... contaminada, de vontade, pelo apelo e pelo fascínio do Oriente. E o Oriente, terra de todas as descobertas, é o misterioso lugar onde sempre haverá algo por descobrir.

Bibliografia

- ANDRÉ, C. A (1993). Sementeiras de tristeza: Cícero, percursor das lágrimas ovidianas. *Humanitas*, 45, pp. 155-192.
- ANDRÉ, C. A (1995a). Camões na esteira de Ovídio: a construção poética do degredo. *Oceanos*, 23, pp. 84-92.
- ANDRÉ, C. A (1995b). Influências de Ovídio em duas elegias camonianas. In *Miscelânea em homenagem ao Prof. Dr. Gladstone Chaves de Melo*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, pp. 73-85.
- ANDRÉ, C. A (2016). Exiles with no return: Ovid, Ulysses, Alegre and Kundera. *Paideia*, 71, pp. 181-201.
- ANDRÉ, C. A. (1981). Uma planura ressequida: Ovídio e a poética do exílio. *Biblos*, 77, pp. 77-101.
- EQUIPE DE RECHERCHE SUR LE VOYAGE (1986). *Exil et littérature*. Présenté par Jacques Mounier, Université des Langues et Lettres. Grenoble: ELLUG.
- GIAMATTI, A. B. (1984). *Exile and change in Renaissance literature*. New Haven and London: Yale University Press.
- GUILLÉN, C (1976). On the literature of exile and counter-exile. *Books Abroad*, 50.2, pp. 271-272.
- GUILLÉN, C. (2005). *O sol dos desterrados: literatura e exílio*. Lisboa: Editorial Teorema.
- KARÁTSON, A. e BESSIÈRE, J. (1982). *Déracinement et littérature*. Lille: Université de Lille.
- LAGOS-POPE, M.-I (ed.) (1988). *Exile in literature*. Lewisburg / London and Toronto: Bucknell University Press / Associated University Press.
- LUDWIG, E. e KRANZ, H. B. (1943). *The torch of freedom: twenty exiles in history*. New York -Toronto: Farrar & Rinehart.
- PESSANHA, Camilo (2003). *Clepsydra: poemas de Camilo Pessanha*. Ed. António Barahona. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PREVOST, C. (1979). *Littératures du dépaysement*. Paris: Les Éditeurs Français Réunis.
- SAID, E. W. (2000). Reflections on exile. *Reflections on Exile and other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 173-186.
- SEIDEL, M. (1986). *Exile and the narrative imagination*. New Haven -London: Yale University Press.

SGARD, J. (1986). Conclusions. EQUIPE DE RECHERCHE SUR LE VOYAGE. *Exil et littérature*. Présenté par Jacques Mounier, Université des Langues et Lettres. Grenoble: ELLUG, pp. 289-299.

SLADITS, L. L. (1977). *Beneath another sun: literature in exile*. New York: The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

STRELKA, J. (1981). Topoi der Exilliteratur. *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 100, pp. 219-232.

TABORI, P. (1972). *The anatomy of exile, a semantical and historical study*. London: Harrap.

USCATESCU, G. (1958). Ovidio, poeta del destierro: *Fasti Pontici — Ovidio poetae dicati*. Roma: Societas Academica Daco-Romana, 1958, pp. 17-21.

“Espelho inútil”: a missão impossível da *Clepsidra*

Sara Augusto*

Resumo

Para além das suas “Elegias chinesas”, Camilo Pessanha traduziu um poema chinês a que chamou “Legenda budista”. Este trabalho parte dessa tradução, começando por estabelecer um difícil paralelo entre as imagens do poema e as imagens que do mesmo motivo, o espelho e os seus reflexos, percorrem a cultura ocidental. Numa segunda parte do trabalho, através de um breve roteiro pela poesia de Pessanha, procurou mostrar-se como o “vazio” e a “limpidez”, que prenderam a atenção do poeta, existem na *Clepsidra* como impossibilidade.

Palavras chave: Clepsidra; Camilo Pessanha; legenda budista; espelho inútil.

I. A PEDRA NO MEIO DO CAMINHO

No imenso volume dos *Quinhentos poemas chineses*, editado em Macau em 2013 por Carlos Morais José, há uma página dedicada aos poetas anónimos da Dinastia Tang. Considerada a maior dinastia imperial da China antiga, a época de ouro da época medieval chinesa situa-se entre o ano 618 e o ano 907 e teve uma importância fundamental para a poesia clássica chinesa, com figuras como Li Bai, Du Fu e Wang Wei a sobressair num conjunto de muitos outros grandes poetas (PORTUGAL, 2013). Nesta

* Centro Pedagógico e Científico da Língua Portuguesa (CPCLP), Instituto Politécnico de Macau.

página da antologia estão apresentados dois poemas, sendo que os dois, por motivos diferentes, estabelecem relações muito próximas com as duas matérias que complementam por este tempo a minha investigação.

O segundo texto chama-se “O canto do pedinte”:

Ouve-se uma cantiga: é a voz de um mendigo.
 Pois canta este pobre, que nada tem de seu.
 Tu que tens um passado belo como o céu
 Porque gemes de dor? Porque choras, amigo? (p. 216)

A leitura destes quatro versos encontrou eco em outro texto que lia paralelamente, a carta de Francisco Manuel de Melo a D. Francisco de Sousa Coutinho, então embaixador na Holanda. Trata-se da Carta V, incluída na “Sanfonha de Euterpe”, de “As Segundas três musas”, no Tomo II das *Obras Métricas* (MELO, 1665: 91). A partir da estrofe 35, o poeta conta a história da lebre e das rãs, e termina as três estrofes acrescentando a lição da fábula que exprime o mesmo sentido do poema chinês (estrofe 38):

Vedes que assim padeceis,
 O que dizeis, e calais,
 Desses males tão cruéis?
 Quantos homens cuidareis
 Que vos trocaram seus ais.

Na verdade, esta fábula de Esopo teve muita fortuna na literatura barroca, sendo retomada a espaços pelos principais poetas e prosadores (FIADEIRO, 2005 140), sendo que o próprio Francisco Manuel de Melo a reproduziu também no apólogo dialogal “O Escritório avarento”, datado de 1655:

Diz que, lá não sei donde, se juntaram as lebres a conselho, e por todas foi assentado que se fossem lançar em ãa alagoa e se afogassem, sem ficar mais geração de tão triste gente perseguida de todo o mundo, que toma seu perigo por divertimento. Ora, indo já todas correndo, fizeram [tão]

grande matinada que as ouviram as rãs que estavam junto do charco. E, como tivessem grande medo do arruído, foram-se lançando n’água, ganhando-lhe a dianteira do precipício. Notou isto ãa das lebres, que ia diante, e parou fazendo deter as outras, a quem disse: “Senhoras, tende mão! Não nos lancemos a perder por miseráveis, pois vemos que ainda o são mais estas rãs, que tem medo de nós e a nosso respeito se precipitam”. Donde digo que não há estado tão triste do mundo, que não haja outro mais triste com que aquele possa consolar-se. (MELO, 1999:30)

Só depois de estabelecer estas ligações, tão inesperadas quando interessantes, desviei a atenção e li o primeiro poema que tinha como título “Legenda budista”:

Colocando-se fronteiros dois espelhos, duas imagens se formam, qual delas mais vazia?
Dissolvendo-se água límpida em água límpida,
Ficam ambas de uma mesma limpidez.

Há muito tempo que não tinha a sensação de encontrar uma coisa tão completamente nova no meu horizonte de leitura, tão diferente de tudo o que li e que me habituei a ter em conta como imagens geradoras do pensamento ocidental. O impacto foi tão forte que reli vezes sem conta o poema, nesse dia e nos outros seguintes, não conseguindo desviar-me daquela “pedra no meio do caminho”. Esta expressão é do poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “No meio do caminho”, publicado na *Revista de Antropofagia*, em 1928, e parece-me até hoje a melhor expressão da surpresa que eu senti.

A leitura que costuma ser feita deste poema aponta para a consideração da pedra, exatamente situada no meio do caminho, como uma representação do obstáculo, ou dos obstáculos, que encontramos na vida e que nos impedem de avançar. Não leio assim o poema, nem me parece que seria essa razão suficiente para o sujeito poético nunca mais esquecer esse acontecimento, tão sentido, que despertou a atenção do olhar, apesar do cansaço motivado pela rotina, “as minhas retinas tão fatigadas”. Aquela

pedra, subitamente vista no meio do caminho, surgiu para mim como uma redenção possível para o cotidiano do sujeito, salvo das malhas da repetição contínua (ANDRADE, 2008).

No meio do caminho tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 No meio do caminho tinha uma pedra

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 Na vida de minhas retinas tão fatigadas
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 No meio do caminho tinha uma pedra

Talvez a esta pedra do poema de Drummond, a esse mesmo alvo, capaz de isolar o olhar e conduzi-lo para uma sensação única, Roland Barthes chamasse *punctum*, tal como definiu o conceito no seu tão conhecido ensaio sobre fotografia de 1980, *A Câmara Clara*. O *punctum* encontrado na fotografia seria “esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (BARTHES, 2012: 35), essa visão tensa, capaz de criar uma existência exterior para além da fotografia.

Contudo, se o insólito é com frequência esse acaso catalisador, tanto na fotografia como na literatura e geralmente na expressão artística, o que se lia naquele primeiro poema anônimo da Dinastia Tang ia muito para além dele. Com efeito, as imagens do espelho e da água, também ela sendo espelho quando na sua quietude, e do vazio e da limpidez, parecem instaurar um ponto de vista distinto, não pelo insólito, mas por uma visão nova.

Fosse qual fosse a superfície límpida, vidro e metal ou água, sempre vi o espelho como superfície imóvel, mas, além disso, constante e inexorável no seu efeito e função: reflectir. No pensamento ocidental o espelho existe em função desse reflexo, sem valoração em si mesmo. Um espelho não é bom nem é mau. A resposta ao “quem é mais belo do que eu?” do

conto dos irmãos Grimm só existe no sujeito que se contempla. O espelho é uma cópia do sujeito, com aparência de verdade, mas não é a verdade. A imagem para ser verdadeira precisa de interpretação.

Como esquecer as palavras de S. Paulo, na *Carta aos Coríntios*, e que todos conhecem por falar da caridade, mas que aqui vêm ao caso pela referência ao espelho e ao conhecimento que oferece, imediato, aparente e incompleto? “Agora, nós vemos como num espelho e de maneira confusa; então, veremos face a face. Agora, conheço de maneira imperfeita; então, conhecerei como sou conhecido” (S. Paulo, 1 Cor 13, 4-13). A relação entre o sujeito e o espelho é apresentada em termos de imperfeição: a visão do mundo através de si mesmo, do seu reflexo, é forçosamente confusa e imatura. Mas “depois veremos face a face”: sem o *interface* do espelho, olhos nos olhos, a imperfeição dará lugar à verdade, à limpidez.

Esta afirmação do espelho enquanto reflexo conduz a um dos textos mais significativos e fundadores da literatura ocidental: a morte de Narciso contada por Ovídio, entre os versos 351 e 505, no Livro III das *Metamorfoses*. Deitado sobre a erva, junto da fonte, Narciso enamora-se do seu próprio reflexo, e a sua existência passa apenas pela contemplação de si mesmo.

Extasiado consigo mesmo, fica imóvel, incapaz de se mexer,
 O olhar fixo, (...)
 Olha maravilhado para tudo o que o torna maravilhoso. (...)
 Quantas vezes beijos vão não deu àquela fonte enganadora!
 Quantas vezes não mergulhou os braços no meio das águas
 Para abraçar o pescoço que vê, e não se abraçou a si mesmo!
 O que está a ver, não sabe; mas abrasa-se com aquilo que vê,
 e a mesma ilusão que engana os olhos enche-o de desejo.
 Ingénuo, porque tentas agarrar em vão a fugidia imagem?
 O que desejas não existe! Sai daí e o que amas perderás!
 A forma que tu vês não passa de uma imagem reflectida:
 Ela não tem substância. Contigo vem, contigo permanece,
 Contigo parte – oh! Se tu pudesses partir! (...)
 Oh! Se eu pudesse separar-me de meu próprio corpo!
 Desejo estranho num amante: querer ausente o ser amado. (...)

Retenho os versos: “A forma que tu vês não passa de uma imagem reflectida: ela não tem substância”. Narciso sabe disso mas nem por esse facto consegue evitar a morte, incapaz de se afastar da sua própria imagem, perdido na contemplação do reflexo de si mesmo, arrastado pela paixão. De forma irónica, é ele próprio que, morrendo, sem forças para se sustentar, destrói o seu próprio reflexo.

Longe do efeito das imagens reflectidas na sua superfície fria e lisa, o espelho passou intacto pelos séculos, sem fissuras, neutro, instrumento privilegiado também pela sua capacidade pedagógica. Na literatura didáctica impôs-se como metáfora privilegiada. Desde o séc. IV a.C. até o séc. XVI, são inúmeros os *specula principum*, dirigidos a imperadores, reis, príncipes, senhores, que veiculam toda uma teorização política. Debruçam-se sobre o ideal do governante, as suas responsabilidades e deveres, sobre o bom governo e a melhor forma de constituição, sobre os conselheiros e familiares, a formação e educação do príncipe, que deve ser o exemplo vivo, visível, de uma comunidade. Mas outros “espelhos” veiculam ainda indicações para a vida religiosa, amorosa, familiar, sendo abundantes os guias de casados, como a *Carta de Guia de Casados* de D. Francisco Manuel de Melo, publicada em 1651, por exemplo (FERNANDES, 1995). A literatura moral, religiosa e política, desenha toda uma vida normativa, sendo o espelho o reflexo certo a servir de esteio.

A pintura também participou desta função didáctica, fazendo ver e ensinando os que não sabiam ler. Assim, justificam-se as múltiplas alegorias com que são decorados os espaços religiosos, mas também os espaços públicos. Volto muitas vezes ao trabalho de Ambrogio Lorenzetti, influenciado pela escola de Giotto. No Salão dos Nove, no Palácio Público de Siena, a *Alegoria do Bom e do Mau Governo*, é um *pictum speculum principum*, uma representação da oposição entre os dois governos e as suas consequências e efeitos, como se fosse um último aviso antes de Siena ser dizimada pela peste em 1348 (COSTA, 2003).

O recurso à alegoria, com um discurso cada vez mais elaborado e requintado, continua na época barroca. O espelho atinge o máximo da sua metaforização, no esplendor do silêncio, apenas reflectindo, e nisso di-

zendo tudo. O quadro de Bernardo Strozzi (1581-1644), datado de c.1637, que pertence à coleção do Museu Pushkin, em Moscovo, intitulado *Vanitas*, é um dos melhores exemplos. No retrato, a velha mulher, com a pele enrugada e o cabelo embranquecido, parece não conseguir ver, no reflexo do espelho, os efeitos da idade e a necessidade de, dignamente, se adequar a uma etapa distinta da vida. A vaidade da juventude não se tornou mais sábia; apenas continuou vaidade, incapaz de ver, reconhecer, de interpretar e de se adequar à imagem que o espelho lhe devolve.



Bernardo Strozzi, *Vanitas*

A metáfora do espelho como desengano, pelo facto de proporcionar uma cópia da realidade, e supostamente da verdade, foi também uma das mais utilizadas na literatura barroca. O manuscrito 199, guardado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, é uma pequena novela chamada *Escarmentos de flores*, datada de 1681, atribuída a Soror Maria do Céu, e introduz uma variação interessante. Uma das cinco flores que se queixam dos efeitos da passagem do tempo é o narciso, debruçado sobre a imagem que a água como espelho lhe devolve. A intertextualidade com as *Metamorfoses* é por demais evidente para não ser referida. Contudo, o narrador insiste numa particularidade: o espelho só diz a verdade daquele exacto momento que é o da beleza da flor reflectida, não lembrando a sua efemeridade. É a interpretação dessa verdade imediata que permite transformar o espelho em instrumento do desengano e cumprir a sua função pedagógica:

Busquei ao cristal por espelho. Disse-me o que era. Não o busquei para desengano, por isso me não disse o que havia de ser. O espelho faz gala de lisonjear, o desengano faz glória de não mentir. (...) Que assim faz a lisonja; não toca mais que no que pode louvar, calando o que pode advertir; minha foi a culpa, pois busquei o que havia de mentir-me e não o que podia desenganar-me. Vi-me com amor e não pude conhecer-me. Assim se engana a si, quem a si se quer. (BGUC, ms. 199, fl. 191)

Mas a lição barroca vai mais longe. O espelho faz parte de um vasto conjunto de alegorias, expressões de uma convenção, que tem a ver com a representação do efeito do tempo na vida humana e nas coisas do mundo. Assim, a contemplação da beleza deveria ser também a meditação sobre a efemeridade, conduzindo ao desengano sobre a vida humana. Como é dito no *Compêndio narrativo do Peregrino da América*, longa novela barroca e alegoria moral da primeira metade do século XVIII:

Glórias, que hão de ser de tão pouca dura, para que é possuí-las? Felicidades tão momentâneas, para que é estimá-las? Formosura, que tão depressa se afeia, para que é idolatrá-la? Vida, que tão brevemente se acaba, porque que é prezá-la? (PEREIRA, 1939: 284)

2. ÁGUA LÍMPIDA EM ÁGUA LÍMPIDA

Releio o poema de autoria anónima dos *Quinhentos poemas chineses* e nada encontro nele do conhecimento literário e artístico que até agora descrevi. O poeta fala de uma experiência para mim desconhecida, que não pode ser experimentada, pois, quando visto no espelho, o sujeito seria reflectido, destruindo a limpidez do vazio. Um espelho que se reflecte noutro espelho... como saber o que mostram, o que recebem e o que dão? Espelho ao quadrado, a água dissolvida em si mesma. A limpidez e o vazio são o que imaginamos que possam ser. Mas não podem ser vistos e por isso não podem ser ditos.

O poema intitula-se “Legenda budista”, título que implica pensar sobre “o que deve ser lido”, sendo que, por um lado, a legenda é o letreiro que ajuda a compreender e a interpretar uma imagem; mas, por outro, é a narrativa de factos ou coisas quase inverosímeis. Ficamos entre os dois, tendo em conta a imagem dos espelhos reflectidos entre si e o esforço exigido de pensar o invisível. Na verdade, trata-se de dois *gongan*, duas estruturas discursivas de carácter enigmático, conhecidas em japonês como *kōan*. Estas pequenas ficções, diálogos ou apenas breves discursos, foram desenvolvidos na dinastia Tang pelos mestres Zen como forma de provocar a dúvida capaz de testar o progresso dos estudantes (CABRINI JÚNIOR, 2009: 79).

Devido às afinidades entre a visão taoísta e a visão budista do mundo, o budismo foi, em grande parte, interpretado através de conceitos taoístas, visíveis no poema. A amplitude de uma imagem desconhecida e infinita, a multiplicação da limpidez, que torna mais sensível o Vazio, os próprios conceitos de vazio, de harmonia, de amplitude, e a forma enigmática com que são expressos, são elementos que se encontram no *Livro da Via e da Virtude*, de Lao Zi, o mais importante texto taoísta, escrito por volta de 500 ou 400 a.C. A leitura do *Dao De Jing* “implica um desafio: esvaziar-se e ser natural como a água que flui no vale”, como diz o Mestre Wu Juh Cherng na introdução da tradução do *Livro* para português (LAO TSE, s.d.). Percorrendo os capítulos do Livro, encontram-se paralelos com a “Legenda Budista”. No capítulo IV:

O Caminho é o Vazio
 E seu uso jamais o esgota
 É imensuravelmente profundo e amplo, como a raiz dos dez mil seres

Cegando o corte
 Desatando o nó
 Harmonizando-se à luz
 Igualando-se à poeira

Límpido como a existência eterna (...)

Ou no capítulo XIV:

Aquilo que se olha e não se vê, chama-se invisível
 Aquilo que se escuta e não se ouve, chama-se inaudível
 Aquilo que se abraça e não se possui, chama-se impalpável
 Estes três não podem ser revelados
 Por isso se fundem e se tornam um (...)

E, por último, no capítulo XXI:

(...) O caminho, enquanto existência é indistinguível e indescritível
 Dentro do indistinguível e indescritível há uma existência
 Dentro do indistinguível e indescritível há uma imagem
 E dentro dessa profunda obscuridade há uma essência
 Essa essência é absolutamente autêntica (...)
 Desde a antiguidade até hoje o seu nome nunca foi esquecido
 E ele pode observar a beleza e a bondade de tudo (...)

As ideias de limpidez, do que não possa ser visto, nem dito, de serenidade, vazio e não-acção, moderando o desejo, pela simplicidade, a espontaneidade, pela contemplação da natureza... tudo estava naquela metáfora dos espelhos reflectindo-se um no outro.

Durante bastante tempo, os dois poemas que eu tinha lido nos *Quinzentos poemas chineses* prenderam a minha atenção, sobretudo o primeiro, e todas as referências destas páginas, feitas de leituras antigas e recentes, se cruzaram na minha cabeça, estabelecendo relações, mas não encontrando nelas paralelo. A “Legenda budista” era uma coisa nova. Procurei pelo nome dos tradutores. Do segundo fora António Mattos Sobral Cid, mas a “Legenda” fora traduzida por Camilo Pessanha. Reli. E na limpidez daquele “vazio”, não vi Camilo Pessanha, muito menos a poesia de Camilo Pessanha. E perguntei-me: partilhando da mesma cultura ocidental, teria tido Pessanha o mesmo deslumbramento que eu tive? Teria sentido o impacto da mesma ideia completamente nova?

3. O ESPELHO INÚTIL

No seu artigo sobre “Camilo Pessanha Professor”, Danilo Barreiros (1990) conta como, enquanto professor no Liceu de Macau, Pessanha costumava repetir aos seus alunos os dois *gongan* da “Legenda budista”, que acabariam por se identificar com a sua própria figura. No primeiro dia de Dezembro de 1920, Pessanha publicou a sua tradução no número 3 de *A Academia*, de Macau, e o poema manteve até hoje esse mesmo nome (PESSANHA, 1992: 207).

Parece confirmar-se a sua íntima ligação com o poema. Mas não se torna fácil encontrar o reflexo do poema na poesia de Camilo Pessanha, caracterizada pelo constante tumulto interior do seu “ansiar por uma realidade profunda e complexa, que impressione simultaneamente todo o ser” (LEMOS, 1981: 40).

Os estudos sobre a vida e a obra de Camilo Pessanha vão respondendo, de alguma forma, às minhas dúvidas. Esther de Lemos, nas suas notas e reflexões sobre a obra poética de Pessanha (1981), fala sobre as imagens, de que sobretudo me interessa a sua relação com a memória, e, no último capítulo, desenvolve o tema do orientalismo de Pessanha. Assim, mostra como a relação que o poeta estabelece com o Oriente tem um carácter mais íntimo e secreto do que ambiental e exótico, que pode ser encontra-

do em escolhas tão inesperadas como a tradução da “Legenda budista”.

Seabra Pereira, em vários dos seus estudos (PEREIRA, 1995 e 2015), refere como o vínculo da vida e obra de Pessanha com Macau são indissolúveis; e como a admiração do poeta pela cultura chinesa se tinha manifestado desde a juventude, tornando-se mais intensa em Macau. Teria sido como se os elementos formais relevantes dos estilos epocais de fim de século, desde o Decadentismo ao Simbolismo, se reencontrassem na forma concisa e no potencial metafórico e simbólico da literatura chinesa.

Neste sentido, é importante considerar como a tradução das *Oito elegias chinesas*, publicada em 1910, jornal macaense *O Progresso*, coincide com o tom da *Clepsidra* e com os temas da estética finissecular, desde o exílio à melancolia. Contudo, relendo a tradução das elegias, em nenhuma das oito se encontra a “água límpida” e a “imagem vazia” do poema anónimo (*Clepsidra*, 111-118). Podemos adiantar que nem nelas nem em toda a *Clepsidra*, mas a obra poética de Camilo não começou em Macau nem no contacto com a cultura chinesa. Podemos acrescentar ainda que talvez a limpidez do absoluto de duas imagens fundidas uma na outra, apenas imaginada e nunca vista, só existirá na *Clepsidra* enquanto anseio, um anseio doloroso e lamentado em cada poema, como, de resto e em parte, Esther de Lemos também referiu.

Se começarmos com a inscrição inicial da *Clepsidra*, que todos conhecem, facilmente se entende, e já foi dito repetidamente na bibliografia sobre a poesia de Pessanha, como o mundo, assim introduzido, está eivado de uma carga disfórica que percorre todo o livro.

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerte.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme... (*Clepsidra*, 27)

Os temas do decadentismo finissecular estão visíveis no desengano do mundo, do amor e de si mesmo, no fatalismo e no pessimismo, na aniquilação como forma de desistência, surgindo a morte como última

libertação. Mas, como também diz Seabra Pereira, “é simbolista, e não decadentista, a ordem de literatura em que a poesia de Camilo Pessanha melhor se situa” (PEREIRA, 2015: 80). Assim, caracteriza-a como uma “poesia anticonfessional e antididáctica, antioratória e antidescritivista, antiassertiva e antidiscursivista”, cheia de sentidos, cheia de sabedoria nas suas ‘correlações e imagens negativistas”, uma poesia de implícito mas irreprimível esteticismo que nos invade com a serenidade da superação do niilismo pela justificação da existência no acabamento da obra, e da beleza nela. (PEREIRA, 2015: 81)

Também simbolista é o vislumbre do eu absoluto, “pela elaboração metafísica e simbólica do inefável” (PEREIRA, 2015: 82), de um mundo ideal liberto do contingente, de um infinito onde se conciliariam todas as formas de ser e em que se fundariam as efectivas correspondências entre os seres. Mas, na verdade, trata-se de uma tentativa de superação, trata-se de um vislumbre... o mesmo que Camilo terá visto na “Legenda budista”, algo completamente novo, livre, imagem sensível do infinito, apenas imaginada, nunca vista.

Assim, sendo, entendo a poesia de Camilo Pessanha como um exercício de ausência, por um lado, e um exercício de impossibilidade, por outro lado. Já Seabra Pereira, falando do díptico de sonetos “San Gabriel”, mostrou como a “fúlgida claridade surge, sem dúvida, associada ao Além, de que inquietamente o poeta não pode alhear-se, mas que ao desejar já sente inalcançável (pela irrealidade do seu doce clarão)” (PEREIRA, 2015: 83).

Proponho um pequeno roteiro pela *Clepsidra*. Começamos pelo soneto *Caminho* (I), “Tenho sonhos cruéis; n’alma doente” (*Clepsidra*, 31). Entre as diversas antinomias que constroem o soneto, entre presente e futuro, sonhos e receios, foco a minha atenção naquela “dor” e no que dela é dito: “esta falta d’harmonia”, bem visível na “luz desgrenhada que alumia as almas doidamente”. Mas, contudo, é da ausência de luz perfeita e tranquila, que é feito o universo do eu poético. Sem essa dor, que o sujeito procura afugentar do peito, bem rudemente, sem ela “o coração é quase nada”. Entre a harmonia e a vida, pois o coração sem nada é a morte, resta ao poeta escolher este estado de “alma doente”, essa alma que sonha cruelmente com uma luz que não alcança.

A esse coração que alimenta a alma doente dirige-se o poeta em *Paisagens de Inverno* (I): “Ó meu coração, torna para trás. Onde vais a correr, desatinado?” (*Clepsidra*, 38). A luz intensa do sol, aquela que alumia as almas doidamente, pecado certamente... incendiou os olhos. Foi no tempo da primavera, no tempo da juventude, agora transformado em neve e derradeiras ladainhas e vozes senis. No fim da idade, o sujeito anseia pelas “noites de paz”: “sossegai, esfriai, olhos febris”. Mas sossega? Ou continua a arder em constante tumulto, apesar de, numa atitude retórica de distanciamento, julgar a loucura do próprio sentir?

O terceiro soneto, “Foi um dia de inúteis agonias” (*Clepsidra*, 49), retoma “a luz desgrenhada”, uma luz metálica, como espada fria, nua e fulgente, a ponto de ser lúcida: um dia de sol..., mais do que isso: um dia inundado de sol, irónico na sua percepção do mundo, de repente visto, “não mais do que de repente”, sem teoremas nem teorias. Mas esse mesmo dia, inundado de luz, é “tão pálido”, lânguido, deslizando sem ruído, como dalias e sorrisos a desfolharem-se. É a consciência desta dualidade, entre o vislumbre iluminado e a desistência passiva, que se lhe sobrepõe, que permite perceber como as agonias são inúteis, como as alegrias são falsas, como os dias são perturbadores na sua futilidade de terem recusado, sempre ironicamente, aquele vislumbre de lucidez.

Interrompo a série dos sonetos, para chegar ao poema “Vida” (*Clepsidra*, 61). O procedimento é distinto, recorrendo a duas alegorias que colhem a sua matéria na natureza: o campo semeado de líliáceas, vigorosas da chuva, que nada consegue impedir de crescer, e o fogo que arde na serra e nada consegue apagar. Que pode impedir as flores de nascer, que pode impedir o fogo de arder? A resposta está no penúltimo verso: “-E se arde tudo? - Isso que tem?”. Pergunto: que importa a um coração desatinado a dor luminosa que o fere? As alegorias conduzem ao segundo sentido: também é impossível ao sujeito poético impedir e combater o tumulto interior, como sua própria coisa que é. Ou, como dizia Sá de Miranda, “Que farei quando tudo arde?”, quando a razão e o amor lutam com fúria desgrenhada dentro de si mesmo, no soneto “Desarrezoado amor, dentro em meu peito” (MIRANDA, 2011: 91).

A poesia de Camilo Pessanha, na verdade, é feita de uma consciência

apurada da impossibilidade. O soneto seguinte, “Imagens que passais pela retina” (*Clepsidra*, 53), de onde vem o título desta minha intervenção, “espelho inútil”, reforça mais um aspecto da teia agónica que é a poesia de Pessanha, ou seja, a impossibilidade de reter o momento presente e de fixá-lo. Como a água, símbolo maior no poeta da *Clepsidra*, também as imagens seguem o seu curso, a fluidez do tempo. Mas, sem elas, pergunta-se o sujeito, “o que são os meus olhos abertos?”, respondendo: espelho inútil, aridez, cada vez mais deserto. Das imagens fica apenas “estranha sombra”, tão pouco para aquilo que os olhos viram, sombra que é medo e angústia. O lamento da impossibilidade de permanecer na luz certa, que faz com que os olhos vejam, como água límpida em água límpida, e que é também o lamento da efemeridade, fica bem patente no verso: “Porque ides sem mim, não me levais?”

O problema desta impermanência das coisas que podem constituir memória é o fundamento um dos aspectos importantes na poesia de Pessanha. Sobre o assunto, escreveu Esther de Lemos:

Mas, das realidades com que não pôde inteiramente comungar, o espírito guarda visões, aspectos, imagens. E a essas imagens, criaturas suas, pedaços de si próprio, produzidas pelo rápido contacto com a hipotética realidade, Pessanha ama-as e despreza-as, conhecendo-lhes a natureza fictícia, mas sentido nelas, ao mesmo tempo, o único vestígio, o único penhor da fugidia, incompleta união – união que não pôde realizar-se de todo, porque o Poeta anseia pela eternidade, pelo prolongamento infinito, e as coisas são limitadas, fugazes, imperfeitas.

Dada a impossibilidade de comungar numa realidade de que nem sequer tem a certeza, o espírito quereria ao menos guardar, conservar as imagens – reflexos que lhe chegam de tal realidade. Mas uma vez mais se encontra perante um impossível. Porque, se nas imagens há muito da realidade, há também muito dele próprio, espírito: há sobretudo o carácter instável e complexo das coisas psíquicas. reter as imagens é um sonho impossível: são momentos de vida interior e não podem fixar-se. (LEMOS, 1981: 41-42)

Fechamos este percurso com o “Poema final” (*Clepsidra*, 83). Trata-se de um poema que claramente exprime a desistência do absoluto, como luz (“ó cores virtuais que jazeis subterrâneas”, “no limbo onde esperais a luz que vos baptize”, fechai os olhos, “ansiosas não veleis”), como fé (“abortos que pendeis as fronteiras”, ouvindo a clepsidra contar o tempo, “o abismo não sondeis”), ou como sonho (“arrulhar dos sonhos não sonhados”, errando como almas penadas, “adormecei”).

Por outro lado, o poema estabelece um outro contraste que me parece fundamental: a acumulação, de verso para verso, de palavras ricas (resaltando as “cromáticas vesânicas”), de ressonância mais ou menos antiga, de imagens e de sons (símbolos, metáforas, sinestésias, elisões...). No entanto, depois de cada estrofe, há um verso que reduz esse cúmulo a uma essência: que as cores, virtuais enquanto não batidas pela luz, deixem de esperar e que os sonhos adormeçam. Que tudo se aquiete e se dissolva.

4. ADORMECEI. NÃO SUSPIREIS. NÃO RESPIREIS.

Há formas muito diferentes de chegar a um poeta e à sua poesia. Os anos passados de leitura fazem, frequentemente, com que a aproximação a um texto não seja a mais directa nem a mais ortodoxa. Entre mim e o poema há uma mundividência que tanto esclarece como filtra e fecha os sentidos. Reconhecemos o que sabemos, tanto pela leitura como pela experiência. Por este motivo, parto do pressuposto que as traduções Camilo Pessanha fez da literatura chinesa tenham passado por uma recriação à medida do seu universo e do seu discurso estético. Gosto de imaginar o espanto e o impacto que o poema possam ter tido no poeta.

Para mim foi um dado adquirido, desde o início deste trabalho, que a imagem do espelho em Pessanha, acompanhando a sua mundividência ocidental, seria para ele “inútil”, enquanto acesso à imagem das coisas e não à revelação das coisas. Permaneceu no poeta o cânone que sempre privilegiou o reflexo do espelho sobre o próprio espelho.

Desta forma, tornar o espelho sujeito da sua própria acção, como forma de gerar uma imagem, é uma missão impossível na *Clepsidra* por vários motivos. Em primeiro lugar, porque a imagem pressuposta na “Legenda

budista” é uma imagem de dissolução, de uma suposta criação de vazio, que não se confunde com o *nihilismo*, mas implica uma posição estática e harmoniosa. Como pode uma construção poética cheia, onde as imagens e os recursos se atropelam, desvendando um interior poético igualmente conturbado, dizer o “vazio”, sobretudo quando o vazio é apresentado em termos de limpidez? Por outro lado, a imagem que resulta da contemplação dos espelhos não é visível, não é dizível; permanece um enigma.

O sujeito poético pode manifestar o seu anseio pelo absoluto. E a poesia de Pessanha revela esse anseio de luz, vislumbrado, pressentido, a que apenas falta acontecer, na versão pessoal e não messiânica, como na *Mensagem* de Pessoa. A poesia de Pessanha centra-se no sujeito, sendo o individualismo uma das suas marcas mais evidentes. O mais pungente na poesia de Camilo Pessanha é a profunda ironia da desistência, porque essa limpidez, ou esse absoluto, onde a cisão interna não teria lugar, é dado como inalcançável, talvez porque seja irreal, apenas imaginado.

Assim, trata-se de uma desígnio inútil, como o espelho, não conseguindo ir além da contingência real, desde logo vencido. A dissolução, o adormecer, de que a morte é a melhor realização, torna-se também irónica. Como sabemos se é o fim da agonia, dessa luta entre o anseio e a perturbação o conflito interior? Em última instância, podemos dizer que se trata de uma agonia inútil, inútil como o espelho, que mostra mas não revela, porque o infinito pressente-se, não se vê, não se diz. Se fosse dito, visto, alcançado, deixa de sê-lo, levando a um novo ciclo, infundável.

Assim, retomando o “Poema final”, as cores nem sequer chegam a ser arco-íris, os entes não chegam a existir, os sonhos não chegam a ser sonhados... Na sua ausência de harmonia, porque os dias do poeta são de dor, e na sua impossibilidade, porque do infinito só sabemos pela sombra e pelo reflexo, a *Clepsidra* fecha com um verso solitário, que dói pela sua quietude: *Adormecei. Não suspireis. Não respireis.*

Bibliografia

- ANDRADE, Carlos Drummond de (2008). *Antologia poética*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BARREIROS, Danilo (1990). Camilo Pessanha Professor. In *Homenagem a Camilo*

Pessanha. Organização, prefácio e notas de Daniel Pires. Macau: Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau, pp. 96-103.

BARTHES, Roland (2012). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

CABRINO JÚNIOR, Paulo de Tarso (2009). *Camilo Pessanha e o Tao Te Ching: um capítulo*. Assis: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. Dissertação de Doutorado.

CÉU, Soror Maria do (1681). *Escarmentos de flores*. Ms. 199. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

COSTA, Ricardo (2003). Um espelho de príncipes artístico e profano: a representação das virtudes do Bom Governo e os vícios do Mau Governo nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c.1290-1348) – análise iconográfica. In *Utopia y Praxis Latinoamericana Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, volume 8, número 23 out 2003, pp. 55-71. In <http://www.ricardocosta.com/artigo/um-espelho-de-principes-artistico-e-profano-representacao-das-virtudes-do-bom-governo-e-os>. Consultado em 13-02-2018.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia (1995). *Espelbos, Cartas e Guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica 1450-1700*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa / Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FIADEIRO, Paulo (2005). Fábulas e efabulações no moralista D. Francisco Manuel de Melo. *Forma Breve*, número 3 135-158.

LAO TSE (s.d.). *O Livro do Caminho e da Virtude*. Tradução e introdução de Wu Juh Cherng. <http://livros01.livrosgratis.com.br/le000004.pdf>. Consultado em 15-02-2018.

LEMOS, Esther de (1981). *A “Clepsidra” de Camilo Pessanha, notas e reflexões*. Lisboa: Verbo.

MELO, D. Francisco Manuel de (1999). *Apólogos Dialogais II*. Edição de Pedro Serra. Braga /Coimbra: Angelus Novus.

MELO, D. Francisco Manuel de (2012). *Carta de Guia de Casados*. Porto: Quidnovi.

MELO, Francisco Manuel de (1665). *Obras Métricas. Tomo II*. Lyon: Horacio Boessat y George Remeus.

MIRANDA, Sá de (2011). *Poesias*. Edição de Arruda Franco. Coimbra: Angelus Novus / Centro de Literatura Portuguesa

OVÍDIO (2007). *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1995). Camilo Pessanha e a transmutação simbolista. In *História crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. VII. Lisboa: Editorial Verbo.

PEREIRA, José Carlos Seabra (2015). *O Delta literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.

PEREIRA, Nuno Marques (1939). *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. Volume I. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

PESSANHA, Camilo (1992). *Camilo Pessanha, Prosador e tradutor*. Organização, prefácio e notas de Daniel Pires. Macau: Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau.

PESSANHA, Camilo (1992). *Clepsidra e outros poemas de Camilo Pessanha*. Organização de João de Castro Osório. Lisboa: Edições Ática.

PORTUGAL, Ricardo Primo (2013). Poesia clássica chinesa – Dinastia Tang: apresentação, alguns poemas. *Scientia Traductionis*, no 13, 201-212.

ABREU, António Graça e JOSÉ, Carlos Morais, coord. (2013). *Quinhentos poemas chineses*. Macau: Livros do Meio/Casa de Portugal.

Estética da sugestão e tradição chinesa em Camilo Pessanha – um potencial esotérico

José Carlos Seabra Pereira*

*A João Paulo Barros Almeida
A Zhou Miao
discípulos com quem releio Pessanha*

Resumo

A obra de Camilo Pessanha, em particular na sua lírica de conhecimento transracional, inquieta-se com a sugestão (musical, simbólica) da vida analógica dos seres; mas, aludindo embora ao mistério ôntico e cosmológico, opta por não explicitar uma solução de mundividência esotérica, em que poderia fazer convergir a Tradição chinesa de correspondências ocultas e a poética ocidental do Simbolismo.

Palavras-chave: poética da sugestão; correspondências ônticas; conhecimento esotérico; Camilo Pessanha; *Clepsidra*.

I.

A visão sistémica dos estilos epocais e do seu devir não nos oferece apenas um quadro de inteligibilidade diassincrónica para uma contextualização das obras literárias que não rasura, antes enriquece de conexões, a sua irreduzível singularidade. De facto, as categorias estilístico-periodológicas são construtos com fecunda valência de motivação hermenêutica, enquanto

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

substrato de hipóteses interpretativas e vector estruturante dos passeios inferenciais próprios de uma relação biactiva com os textos.

É de acordo com tais pressupostos que importa assumir como ponto de partida para este reencontro com a poesia de Camilo Pessanha a sua situação em ordem simbolista de literatura.

Como tenho reiteradamente exposto e comprovado, é simbolista a poesia de Pessanha não fundamentalmente por se expurgar da perversão cínica, sádica e satânica, nem por se eximir à transferência para o mundo de engano do sumptuário, nem por esbater muito o fetichismo litúrgico e precioso.

Não fundamentalmente, também, por causa dos momentos raros em que, como outras obras poéticas finisseculares, tenta defender-se da crise decadentista, através do contraste da energia venturosa de tempos volvidos («Castelo de Óbidos»), através da oposição ao poder instituído («Na cadeia»), através da aceitação vertical e serena de tudo o que a existência puder oferecer («Vida»), através da inapagada juvenildade de espírito, ao arrepio do envelhecimento fisiológico («Numa despedida»).

Nem mesmo só pelas eventuais emergências de valores semântico-pragmáticos e técnico-compositivos que ultrapassam o Decadentismo - a plurissignificação simbolista que em «Violoncelo» ou em «Passou o Outono já, já torna o frio» se torna indissociável do interseccionismo perceptual, ou a indefinição apelativa do objecto de amor simbolista em poemas de suspensão reticente da expressão verbal e de evanescência das imagens perceptivas («Se andava no jardim», «Interrogação» ou «À flor da vaga, o seu cabelo verde»).

Em verdade, impõe-se-nos como simbolista por uma razão estrutural esta poesia de Camilo Pessanha que começa por nos tornar sensível nos seus caracteres estilístico-formais aquela superação do Decadentismo que tão impressivamente simboliza no êxtase floral em que o sonho se alça sobre o pântano de «Fonógrafo» («Ante o seu corpo o sonho meu flutua/Sobre um paul, ó extática corola») e na «serena imagem», serena e vestida de branco (cor simbólica do desejo de tranquilidade na universal harmonia), almejada na súplica em *leitmotiv* do soneto «Desce em folhedos tenros a colina».

É simbolista esta poesia de Camilo Pessanha que se elabora e constitui em subtil exemplo da estética da sugestão com que o Simbolismo leva por

diante, no primado do modo lírico, a viragem anti-naturalista e anti-parnasiana do fim-de-século: contra a discursividade descritiva e narrativa, «pas de reportage» (proclama Mallarmé); contra o objectivismo e a asserção referencial, apenas aludir (recomenda o mesmo pontífice); contra a claridade mimética e a imitação da pintura e da escultura realistas, a metamorfose do «vago» romântico e anterior na poética hierofântica da imagística ritual e estranha (ofuscante e fulgurante, como na pintura de Gustave Moreau e na poesia de L. Tailhade, tão apreciada por Pessanha), do símbolo *a priori*, subliminar, incoercível e irrevogável (como defendiam M. Maeterlinck, A. Mockel, etc.), das conotações fónico-rítmicas (a encantatória musicalidade dos versos de Verlaine ou de Ruben Darío, mestres dilectos de Pessanha) e da sortílega arquitectura da totalidade do texto ou do “Livro” proposta por Mallarmé, segundo o paradigma da Música (mormente wagneriana), para a «decifração órfica» da vida universal.

É através dessa estética da sugestão, coetaneamente implantada em Portugal (como há décadas mostrei na obra *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*), que o lirismo de Camilo Pessanha se constitui em excelência de poesia anticonfessional e antididáctica, antioratória e anti-descritivista, antiassertiva e antidiscursivista. É graças a essa estética da sugestão que a lírica de Camilo Pessanha se nos comunica cheia de sentidos, mediante extraordinária transmutação: uma poesia semeada de correlações e imagens negativistas insinua-se-nos prenhe de alusiva e recôndita sabedoria; uma poesia de esteticismo implícito e soberano invade-nos com a serenidade da superação do niilismo pela justificação da existência no acabamento da obra, e da beleza nela.

Mas a poesia de Camilo Pessanha também é poesia nova de reflexão sobre o conhecimento e de captação misteriosa das realidades mais profundas – que entendo num sentido transracional e iniciático, teleologicamente conduzido por um horizonte transcendente, embora dubitativamente postulado (PEREIRA, 1975; 1989-1990: 143-156; 1995: 127-172; 2015).

Com efeito, a minha leitura não se circunscreve ao jogo literário das significações imanentes ao texto como corpo de significantes, para que tende a hermenêutica, aliás brilhante, de Gustavo Rubim (1993) ou Paulo

Franchetti (2001; 2008). Nem, ao contrário dos grandes exegetas de Pessanha, Ester de Lemos e Óscar Lopes, se tolhe de sondar tensões significativas que implicam tenções para além das fronteiras fenomenológicas da subjectividade e da sua circunstância, para lá do seu entorno físico-natural e do seu contexto histórico-social.

Para Ester de Lemos (1981), a *Clepsidra*, embora denunciando uma ânsia quase mística de participação no ser das coisas, situa-se no domínio do Impressionismo, instaurando sobre um fenomenismo de origem schopenhaueriana uma variante da poética bergsoniana do tempo perdido (movimento, *durée*, evanescência das percepções, memória pura). Lendo Pessanha a partir da sua óptica de realismo dialéctico, Óscar Lopes considera que a *Clepsidra* ultrapassa o seu também inegável bergsonismo e apresenta uma nova análise da percepção humana, trazendo «toda a dinâmica até então insuspeitada do momento subjectivo», «desarticulando as dimensões de espaço-tempo como dados mecanicamente exteriores», alcançando, «na expressão estilística concreta (e não sobretudo concepcional, como depois em Pessoa), a dialéctica das percepções ou imagens e de uma subjectividade individual» (1970; 1987: 117-137). Quanto a Rodrigues de Oliveira, que aproxima o poeta também do irracionalismo existencial de Kierkegaard, propõe afinal uma interpretação amplexiva de Camilo Pessanha segundo a qual o poeta desencadearia um processo de cisão do eu (eu existencial e eu potencial) e de busca do infinito na ataraxia primigénia, mediante a anulação da Natureza (Nirvana, consciência pura); assim, na arte, e só na arte, como processo dinâmico, Pessanha viria a vislumbrar o Eu absoluto, pela elaboração metafísica e simbólica do inefável (OLIVEIRA, 1979). Ora, esta elaboração poética de um mundo ideal liberto do jugo do contingente é já simbolista; e, se ela deve ser justamente aproximada do sistema poético de Mallarmé, convém ter em conta que na poesia simbolista de Mallarmé a superação da particularidade sensível dos entes releva da constituição de um mundo ideal, não transcendente, mas transcendental.

Em suma, para a maioria das leituras tutelares de Pessanha, a poesia da *Clepsidra* é simbolista sem integrar afinal o rasgo mais distintivo do Simbolismo: a divinação alusiva de uma natureza analógica da realidade, quer dizer, não apenas sugestão analógica da empatia afectiva ou do processo percep-

tivo do sujeito (com redutora concepção psicologista das correspondências baudelarianas ou com a sua redutora equivalência ao “correlativo objectivo” de Eliot), mas cifragem da intermotivação da vida de todos os elementos cósmicos, como seres degredados da sua pátria ontológica, como seres destituídos da harmonia primigénia do Ser, como seres resultantes da cisão da Unidade primordial, como seres sujeitos à errância pela Queda originária.

2.

Em contrapartida, creio que, tal como a inserção magistral de Mallarmé no Simbolismo se realiza através de uma variante poética do idealismo fenomenológico (passagem da atitude natural à atitude transcendental, consciência constituinte, intersubjectividade), também se deve considerar pertinente a leitura da *Clepsidra* como uma sortílega *epoché* lírica – sem necessidade de qualquer relação histórica com Husserl por parte dessa poesia de cisão do eu, de anulação parentética do mundo natural e de libertação da consciência pura. Nessa *epoché* lírica residirá outra modalidade de superação simbolista do Decadentismo pela poesia de Camilo Pessanha.

Podemos, contudo, não nos deter nessa fenomenologia poética, inserindo o que seriam algumas das suas componentes numa poesia holista (e assim mesmo simbolista) que daria sequência à poesia de Cesário Verde, como poesia de devir do conhecimento e como novo visionarismo nascido do *horror vacui* (PEREIRA, 1988). A demanda de uma poesia para a visão holista do «vivo» e do «real», desencadeada por um Cesário movido pelo Incognoscível spenceriano, encontraria assim prossecução na poesia de Pessanha, em congruente equação com as postulações do seu magnífico artigo sobre as *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro.

No fundo, é a esta luz que deve ser colocada também a sugestão de infinito que os mais diversos hermeneutas reconhecem desprender-se da poesia de Pessanha, sem ser redutível em particular a qualquer componente dessa poesia. Nesse infinito se conciliariam todas as formas de ser e nele se fundaria, como númeno, a vida analógica dos seres, as figuradas (mas admitidas como reais, e não apenas imaginadas) correspondências entre os seres.

É certo que, não havendo em Pessanha uma decidida adesão à transcendência religiosa, nem uma consumação do esoterismo teúrgico, a sua

poesia não exprime tanto essas correspondências quanto a mediação entre os seres cindidos e o Uno primigénio, isto é, a dor cósmica. Melhor que ninguém, Álvaro Cardoso Gomes estudou, com *A Metáfora Cósmica em Camilo Pessanha* (1977), essa presença e esse alcance dos vínculos da dor no Simbolismo de inspiração schopenhaueriana.

Todavia, importa recordar que a poesia de conhecimento em Pessanha não se cinge à gnose do eu, do trânsito evanescente das sensações, da dinâmica perceptiva. A amargura pela diversidade monádica dos seres e pela cisão do eu quebra a clausura solipsista, porque a angústia decadentista que domina essa dissociação e essa cisão se identifica, descontínua e veladamente, como estigma do degredo ôntico (v.g., numa leitura simbolista, «Se andava no jardim» e «Na cadeia»); e alude, por intermitências, à reintegração escatológica e à mediação analógica, até à polivalência misteriosa do visionarismo de «Branco e vermelho» (com justa ênfase em leituras de M. S. Lourenço - 1991: 51-53 e 86-89 - e de António Quadros, 1989).

No díptico de sonetos «San Gabriel» (cujo próprio título cataforicamente projecta, com o Anjo da Anunciação, a esperança iniciática), o sujeito poético capta as luzes que só brilham na lonjura do incontrollável e arroja-se ao desejo de Além (apresentando-se este, todavia, em contornos indefinidamente humanistas e partilháveis por um profetismo neo-romântico de regeneração nacional); a fúlgida claridade surge, sem dúvida, associada ao Além, de que inquietamente o poeta não pode alhear-se, mas que ao desejar já sente inalcançável (pela irrealidade do seu doce clarão).

Como os meus estudos têm evidenciado, no rondel «Ao longe os barcos de flores» - «Quem há-de remi-la? / Quem sabe a dor que sem razão deplora?» -, como de outro modo no rondel «Viola chinesa» - «Mas que cicatriz melindrosa / Há nele [coração] que essa viola ofenda / E faz que as asitas distenda / Numa agitação dolorosa?» -, impera um sentido da vida indeterminável e invisível que, ao arrepio da razão aparente e sobretudo sob a forma de sofrimento («coração» revoltado, porque «Estranha taça de venenos», como reconhece «Na cadeia»), fervilha no exílio ôntico de cada ser, viúvo da união amorosa da Origem; e, nesses rondós (e em passos de outros poemas que eles chamam e conectam no cerne da estrutura de solicitação à resposta do leitor de *Clepsidra*), àquele sentido acresce a assimilação vibrante dos

meios (a música que, com a recorrência, sinaliza o arquetípico) por que se exprime aquela existência de cauto mistério e de serena reminiscência.

E tudo isto ganha nova força se, deslocando o «Eu» da errância geográfica para a errância espiritual e movendo o «país» do destino nacional para o destino da Criação universal, entendermos a liminar «Inscrição» da *Clepsidra* como dramático testemunho da iniciação distante ou inconclusa, do inexequível resgate daquele exílio ôntico, do impossível retorno à Pátria primordial do Ser: «Eu vi a luz em um país perdido. / A minha alma é lânguida e inerme».

3.

Por quanto podemos sondar do seu campo de leituras e conjecturar da sua cultura maçónica, Camilo Pessanha conhecia as afluências modernas da Tradição esotérica, gnóstica e teosófica, astrológica e alquímica, do Ocidente; e reconhecia o valor dos ritos de iniciação.

Por outro lado, tanto quanto se pode deduzir da sua epistolografia e dos seus textos críticos, a sintonização de Camilo Pessanha com a viragem estético-ideológica do fim-de-século compreendia, para além das afinidades detectáveis nos elementos temático-formais da sua lírica, a captação das correlações do movimento decadentista e do movimento simbolista com correntes de pensamento e de arte operativa muito influentes na viragem finissecular contra o Cientismo e o Positivismo, em favor do retorno ao Sagrado e ao Idealismo; e, desse modo, Camilo Pessanha não ignorava como nessa nebulosa de tendências espirituais (e não apenas de sensibilidade e mentalidade) ganhavam evidência, por entre deturpações ocultistas e espíritas, não só a metapsíquica, mas também o esoterismo – que nas artes e na literatura se traduzia, sob o ascendente de Péladan e de Papus, de Stanislas de Guaita e de Schuré, em reintegrações dessa componente do grande Romantismo originário (gerada entre mestres como Sw Swedenborg e os *Naturphilosophen*), fontes ocultas que Georges Gusdorf (1982, 1983 e 1984) e Alain Mercier (1969) estudaram concludentemente.

Por outro lado, Camilo Pessanha evidencia-se como um dos poucos escritores ocidentais que à época, por experiência existencial e por estudo, se familiariza com a língua chinesa e com a cultura ancestral que nessa língua se constrói e exprime. Ora, o ensaísta de temática sínica e o tradutor de elegias

chinesas da dinastia Ming chega assim a contactar com alguns elementos fundamentais do sistema esotérico da Tradição chinesa, inseminados na língua e na arte, isto é, a intuição analógica e a crença ocultista na correspondência entre diferentes níveis da realidade – desde a imanência à Transcendência – e o valor de instrumentos oraculares atribuído aos caracteres linguísticos nos vectores mágicos da Tradição cultural chinesa (MIAO, 2018).

Esse contacto mantém-se, todavia, na esfera da simbologia secular – embora, em contrapartida, não se deixe rasurar na precedência que às imagens arquetípicas cabe na poética da sugestão de Camilo Pessanha, nem na «cicatriz dolorosa» que lateja na parlenda da «Viola chinesa» ou na «dor que sem razão deplora» a flauta «na escuridão tranquila» de «Ao longe os barcos de flores», nem na reminiscência da Luz que, desde a «Inscrição» liminar, assoma e claudica no mundo empírico, mas leva a melhor suspeitar o que seja «Eu vi a luz em um país perdido» e a vida feita dor de «esta falta d'harmonia, / Toda a luz desganhada que alumia / As almas doidamente...».

Como decorre, é certo, do pronunciamento filológico de Camilo Pessanha sobre a língua e a poesia chinesas, o mago da *Clepsidra* retém-se no limiar do pensamento esotérico que ao longo dos séculos lhes subjaz (em torno da concepção multinivelada da realidade imanente e transcendente). Não menos certo é, porém, que, se a imaginação sinestésica e simbólica de Camilo Pessanha não podia ficar insensível à osmose de som, imagem e sentido na língua e na arte chinesas, também o poeta de fronteira que ele é não poderia deixar de captar e de ser cativado pelo facto de que na escrita da poesia chinesa reina um princípio tradicional de harmonização que viria equivaler à reconciliação de língua poética e semiose musical, que a Ocidente – de Wagner a Mallarmé – ainda não coincidiam plenamente no projecto esotérico de *Gesamtkunstwerk*.

Camilo Pessanha não pôde ou não quis chegar a estabelecer uma conexão clara e conseqüente entre essa mundividência chinesa de correspondências ocultas e a poética simbolista ocidental da vida analógica dos seres, como não parece empenhado em consumir em acto (de dicção poética) o potencial esotérico que de ambos os lados lhe era dado intuir.

A sua obra inquieta-se e interpela-nos com a decisiva sugestão daquela vida analógica dos seres, cindidos entre si porque cindidos da Unidade

primigénia; mas opta por, aludindo ao mistério, não se entregar a uma penetração no Oculto. Na sua poesia a alma humana permanece no limbo da recogção ôntico-cosmogónica e da recuperação, porventura em feliz harmonia, da Unidade primordial.

Nesse limbo gnoseológico e ontológico reside a índole profunda da melancolia como estigma da alma – sensível aos acenos e aos apelos do Absoluto, mas relutante em professar a sua cifra religiosa ou dilacerada, como todos os seres cindidos, sofrendo a inviabilidade da comunhão na plenitude do Conhecimento e do Amor.

Esse estádio pós-baudelairiano da melancolia – «*misérable dictionnaire de mélancolie*», dizia Baudelaire das suas exemplares *Fleurs du Mal*... – equivale ao duplo movimento de prossecução e falência (ambas sortilégas) daquele desígnio de alcançar a Verdade que sustenta a grandeza fascinante da poesia lírica de Pessanha, sob este princípio estético-literário que um dia ele enunciou no memorável artigo sobre as *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro: «um único intuito» deve presidir ao autêntico labor poético, o de «realizar, por meio da verdade, a beleza».

Auscultada nessa perspectiva, o discurso de Pessanha denuncia a vinculação dramática à Modernidade pós-iluminista do Ocidente, com seu monopólio da racionalidade científica e pragmática. Com efeito, a relação da poesia de Pessanha com esse paradigma epistemológico e mundividente surge lacerada pela insatisfação com os limites insofismáveis do poder explicativo da Ciência e pela difidência perante a alternativa de optimismo escatológico e de Fé religiosa. A inquietação metafísica perante o Incognoscível (em versão incómoda do conceito de Spencer, linha de fuga do seu abalado Positivismo) aparece tocada pelo Mistério e pelo Sagrado, mas coarctada na sua ânsia espiritual.

Nesse sentido, se a virtuos condicionada pela aproximação à tradição cultural chinesa e, em particular, à sabedoria budista modulada por princípios taoistas (... e «Tao» significa ‘caminho’), a poesia de Camilo Pessanha parece exigir uma leitura correlata de «Na cadeia» e do tríptico «Caminho» e uma interpretação simbólica de ambos os pólos dessa conexão alternativa.

«Na cadeia» da condição humana finissecular, vivenciada pelo sujeito «estrangeiro» no mundo até à vertigem nihilista, só nos resta viver – «Sere-

nos. Serenos. Serenos.» (?!...) – a angústia agnóstica perante o problema do Fim e da Origem e o Fim («Que eu, desde a partida, / Não sei onde vou. / ... //.../ Nem sei de onde venho, / Que azar me fadou?») – e do que Origem e Fim haveriam de ditar como estrutura de horizonte axiológico para a existência. Mas, entretanto, na experiência de *homo viator* que assinala esse poema «Enfim, levantou ferro.», não podemos ignorar a Força abscondita que, uma e outra vez, transparece na interrogação ou interpelação: «Roteiro da vida... quem é que o traçou?» «Miragens do nada, / Dizei-me quem sou...».

Por um lado, a poesia de Pessanha ilustra uma Arte como espaço vivo do *Gemüt* e das *Stimmungen*, mas que ainda encarcera a cognição transracional (propiciada pela intencionalidade cognitiva do sentimento, oposta ao entendimento logicista da *Verstand*) no pessimismo schopenhaueriano do mundo como representação e que parece assombrada pela vertente deceptiva da apreensão ambivalente da sabedoria tradicional chinesa, tão notória na sua tradução da arrepiante «Legenda budista» – «Colocando-se frente a dois espelhos, duas imagens se formam – qual delas a mais vazia?» (ALMEIDA, 2009).

Contudo, respondendo ao apelo de fazer «Caminho», a poesia de Camilo Pessanha não parece submeter-se àquela conclusão com que certa escola budista milenarmente antecipa o dizer de Alberto Caeiro: «o que há a compreender é que nada há para compreender». Antes parece movida pelo potencial esotérico da Tradição chinesa, para que ao alto da sua magia prevaleça a música da flauta que chora, simbolizando, como nas ancestrais narrativas religiosas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997), a alma separada da sua fonte divina e que aspira a ela retornar.

Bibliografia

ALMEIDA, João Paulo Barros (2009). *Sentimento e Conhecimento na Poesia de Camilo Pessanha*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (dir.) (1997). *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont.

FRANCHETTI, Paulo (2001). *Nostalgia, Exílio e Melancolia: Leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp.

FRANCHETTI, Paulo (2008). *O Essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: INCM.

- GOMES, Álvaro Cardoso (1977). *A Metáfora Cômica em Camilo Pessanha*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- GUSDORF, Georges (1982). *Fondements du Savoir Romantique*. Paris: Payot.
- GUSDORF, Georges (1983). *Du Néant à Dieu dans le Savoir Romantique*. Paris: Payot.
- GUSDORF, Georges (1984). *L'Homme Romantique*. Paris: Payot.
- LEMOS, Ester de (1981). *A "Clepsidra" de Camilo Pessanha*. Lisboa: Ed. Verbo.
- LOPES, Óscar (1970). «Pessanha, o quebrar dos espelhos». *Lere Depois*. Porto: Ed. Inova.
- LOPES, Óscar (1987). *Entre Fialbo e Nemésio*. Vol. I. Lisboa: INCM.
- LOURENÇO, M. S. (1991). *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Ed. O Independente.
- MERCIER, Alain (1969). *Les Sources Ésotériques et Occultes da la Poésie Symboliste*. Paris: A.-G. Nizet.
- MIAO, Zhou (2018). *Problemática Metafísica e Especulação Esotérica na Poesia Portuguesa da Modernidade - de Antero a Régio*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, (no prelo).
- OLIVEIRA, António Falcão Rodrigues de (1979). *O Simbolismo de Camilo Pessanha*. Lisboa: Ática.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1975). *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1988). *Cesário Verde, um Realismo insatisfeito*. Aveiro: Universidade de Aveiro/Letras.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1989-1990). «A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades». *Nova Renascença*. Porto, nº 3 5-38, pp. 143-156.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1995). Camilo Pessanha e a transmutação simbolista. In *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. VII. Lisboa: Ed. Verbo. 1995, pp. 127-172.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (2015). *O Delta Literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.
- QUADROS, António (1989). *O Primeiro Modernismo Português*. Lisboa: Publ. Europa-América.
- RUBIM, Gustavo (1993). *Experiência da Alucinação – Camilo Pessanha e a questão da poesia*. Lisboa: Caminho.

O que contam os contos de Camilo Pessanha?

Vânia Rego*

Resumo

Falar de Camilo Pessanha sem falar de *Clepsidra* é tarefa quase impossível dada a importância que a poesia assume, de forma evidente, na vida e na obra do autor. Recuando à juventude de Pessanha, apercebemo-nos, no entanto, da existência de um projeto literário que envolveria prosa e poesia. A prosa chamar-se-ia *Solidões* e seria constituída por contos que retratariam, no dizer do autor, “estados de espírito” traduzidos em “impressões rápidas”. Os contos seriam uma forma de apreender o fugaz, as pequenas solidões individuais e que se declinam em histórias curtas pautadas pelo instante que marca a vida de uma personagem e, desta forma, teriam uma relação com a poesia que completaria o projeto. Apesar de o autor nunca ter concretizado tal empresa, podemos observar que os contos que publicou em periódicos da época respondem a este critério, mas revelam também outros aspetos da sua personalidade literária.

Assim, é visível o pendor lírico da sua prosa, nomeadamente, no trabalho minucioso na escolha das palavras e no cuidado estético com certos recursos de estilo, mas também nos é dado a conhecer um pendor político e empenhado que distancia, em muito, a prosa da poesia do autor. Esta vertente política revela uma mundividência muito particular ao autor, uma consciência da sociedade portuguesa no final do século XIX que nos permite compreender os seus ideais marcadamente republicanos e traços de um retrato, ainda que a preto e branco, dessa sociedade finissecular.

Acresce a esta tendência política uma clara presença do autor no seu texto que se faz sentir nas múltiplas intromissões feitas na primeira pessoa,

* Escola Superior de Línguas e Tradução (ESLT), Instituto Politécnico de Macau.

introduzindo comentários às cenas narradas, dúvidas e impressões que desvendam, aos olhos do leitor, as etapas de um escritor em construção.

Palavras-chave: Camilo Pessanha; conto; presença do eu; republicanismo.

Falar de Camilo Pessanha sem falar de *Clepsidra* é tarefa quase impossível dada a importância que a poesia assume, de forma evidente, na vida e na obra do autor. No entanto, no ano em que se celebram os 150 anos do seu nascimento e respondendo ao desafio lançado para este colóquio: “novas interrogações”, vale a pena relembrar que o autor se dedicou de forma bastante produtiva à escrita em prosa ou, como o afirma Daniel Pires no prefácio ao livro *Camilo Pessanha, prosador e tradutor*; “a registar, indelevelmente, por escrito, a sua mundividência” (1992: 7). É certo que a publicação de *Clepsidra* em 1920 deu a conhecer a maestria do poeta na construção de uma poesia cuja força reside essencialmente no poder da alusão criadora de sentidos por vezes ambíguos, mas que revelam o enorme potencial polissémico da poesia de Pessanha.

Comumente designado como o grande poeta do Simbolismo português, nomeadamente pelo desenvolvimento de uma “arte meticulosa no tratamento musical e evocativo do verso” (SARAIVA e LOPES, 2001: 978), nele encontram-se já algumas premissas temáticas que serão a chave para compreender os diferentes modernismos e a literatura portuguesa do século XX: a fragmentação do eu, a exacerbação da solidão provocada pela impossibilidade de comunicação entre o Eu e o Outro e a questão da fugacidade do tempo magistralmente exposta na escolha do título do livro de poemas *Clepsidra*.

Mas a mundividência mencionada por Daniel Pires no prefácio ao livro já citado exprime-se de forma única na prosa do autor. Dispersa em publicações periódicas, a prosa de Pessanha, constituída essencialmente por contos, cartas, crónicas e o que D. Pires chama de “ensaio crítico-literário, jurídico, sócio-político e artístico” (1992: 7), pela diversidade de temas tratados, chegou até nós graças a coletâneas de textos, resultado de pesquisas de estudiosos interessados na obra deste autor, tais como António Dias Miguel, A. Carneiro da Silva, António Quadros, o já citado

Daniel Pires, entre outros.

Dada a vastidão de temas e géneros nos quais se declina a prosa do autor, concentraremos o nosso olhar nos cinco contos compilados por Daniel Pires (1992: 41-63), sobretudo nos três primeiros “Entre os gaiatos”¹, “Segundo amante”² e “Dia aziago”³, dado que os dois últimos “História do rouxinol”⁴ e “Conto de férias grandes”⁵ não chegaram a ser concluídos pelo autor.

Mas por que razão insisto em estudar os contos?

Ao iniciar as leituras sobre o poeta Camilo Pessanha e sobre a sua biografia, entrei em contacto com alguma da sua correspondência compilada em volumes de estudiosos. Procurava entender o percurso do poeta que, como muitos afirmam, escreveu quase todos os poemas de *Clepsidra* até 1900, tendo passado depois dessa data muitos anos a aperfeiçoar os seus versos.

Recuando, por isso, à juventude de Pessanha, mais precisamente ao período passado em Coimbra como estudante de Direito, de 1885 a 1890, pode-se ler numa carta de outubro de 1888, escrita a seu primo José Benedicto, a referência a um projeto literário que, a ser concretizado, envolveria prosa e poesia e no qual o autor não parece estabelecer uma hierarquia entre as duas partes:

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

A prosa seria contos e chamar-se-ia *Solidões*, não minhas, mas das figuras: estados de espírito diverso, apreendidos no olhar que uma avó estende pelo seu passado, no tremor dos lábios de um velho na presença dos

1 Publicado na *Gazeta de Coimbra*, em 24 e em 31 de Julho de 1887.

2 Escrito em 1887, em Coimbra, e apresentado no livro *Camilo Pessanha. Elementos para o estudo da sua biografia e da sua obra* de António Dias Miguel, Lisboa, Edição Álvaro Pinto, (Ocidente), 1956.

3 Escrito em Novembro de 1887 e publicado em *A Crítica* (Coimbra), n.º2, Março, 1888.

4 Publicado em *O Novo tempo* (Mangualde), a 4 de Maio de 1890.

5 Publicado em *O Novo tempo* (Mangualde), a 15 de Junho de 1890.

quinze anos de uma rapariga que o desdenha, ingenuamente impudica, no corar de qualquer burguesinha, que vê da sua janela o último namorado que lhe mentiu, etc. Seriam rápidos como a maior parte dessas impressões, e a prosa seria igual, embora diversamente sentida, sem esbracejamentos nem gritos porque tais entusiasmos bem os abafam os personagens que eu aproveitaria, que se mordem intimamente, mas conseguem respeitar a polícia e a gente casta. O verso não teria nome. Dividi-lo-ia em duas partes. A primeira havia de ser a luta por uma aspiração falsa. Seria talvez pessimista: o prazer, não tendo realidade sua, era o aniquilamento do desejo, de forma que esta luta representaria ansiar a morte. A outra parte – exceções, consolações, aniquilamentos parciais do eu, êxtases, espasmos e modorras. (PIRES, 1992: 9)

Tal como o autor o especifica, a prosa chamar-se-ia *Solidões* e seria constituída por contos que retratariam “estados de espírito” traduzidos em “impressões rápidas”. Os contos seriam uma forma de apreender o fugaz, as pequenas solidões individuais e que se declinam em histórias curtas pautadas pelo instante que marca a vida de uma personagem e, desta forma, teriam uma relação com a poesia que completaria o projeto. Apesar de o autor nunca ter concretizado tal empresa, podemos observar que os contos que publicou em periódicos da época respondem a este critério, mas revelam também outros aspetos da sua personalidade literária.

O desejo de apreender o fugaz concretiza-se no conto através da narração em formato curto de um episódio na vida de uma personagem, episódio em que se relata apenas um lapso de tempo – uma impressão rápida –, mas que corresponde a um momento basilar da vida dessa personagem. É o caso da partida de pião disputada entre Beto e Notícias no conto “Entre os gaiatos”. Este conto relata uma “altercação” entre as duas personagens principais ocorrida num passado recente, motivo no presente do “ressentimento” (p. 42) que é o motor do conto. A altercação diz respeito à forma jocosa de cumprimento de Notícias quando vê Beto, o filho da Viscondessa: “aproximava-se, dobrava-se muito num grande cumprimento irónico e chamava-lhe *Senhor Visconde*” (p. 43) e o castigo que o criado de Beto lhe aplicou numa dessas ocasiões: “deu-lhe pontapés e levantou-o

pelas orelhas nas mãos calosas. O Beto sorriu, ao vê-lo assim dependurado, torcendo a cara numa expressão de dor irrisível e importante” (p. 43).

Apesar do tom jocoso e aparentemente insultuoso de Notícias, aquilo que a alteração ocorrida no passado acaba por revelar no decorrer do conto, ainda que de forma subtil, é a existência no olhar de Notícias de alguma admiração velada pelo porte e pela vida de Beto; talvez a presença da mãe e das mulheres seja motivo de desejo por parte de Notícias, pois não há relato na vida desta personagem de uma mãe e nem da proximidade com esse mundo feminino, que representa o lado afetivo das relações familiares no texto, dado que a personagem se move essencialmente num mundo de homens e de miséria. Por outro lado, também Beto inveja a aparente liberdade de Notícias. Na verdade, o que o relato da oposição destas duas personagens demonstra é o resultado de dois mundos que se encontram e se ignoram, vivendo de costas voltadas, e que por desconhecimento mútuo, acabam por se admirar e desejar:

E começou a invejar a sorte da garotada miserável: detestou a sua condição de burguezinho rico, sem obrigação nenhuma além da imobilidade quase permanente, contrafeito, em posições forçadas. Distraidamente lembrou-se de muitas coisas e não sei porquê, o pensamento rascou de leve no seu próprio coração. Sentiu uma dor muito viva, o seu tédio a transformar-se em ódio pelo meio em que vivia, e que o tornava indolente duma paciência hipócrita. (p. 45)

A ação principal deste conto acontece quando Beto, acompanhando a mãe na missa de domingo, decide sair da cerimónia para ir jogar ao pião com as outras crianças que estão no adro da igreja. O jogo do pião torna-se num objetivo para Beto, o pião sendo um objeto que o poderia aproximar dos outros garotos; mas o jogo do pião é também um distintivo de classes, dado que os outros podiam brincar livremente, mas ele, na sua condição nobre, não pode, e o simples facto de querer fazê-lo é tido como uma “indigna tentação” (p. 46) que o levaria a “rebaixar-se; descer ao nível dos ínfimos que detestava!” (p. 46)

De tão comum, este jogo contrastava com a sua condição social e fi-

sica e poderia despertar incompreensão nos restantes membros da sua classe. Beto interroga-se: “O que diria a família? Que diriam todos os que o afagavam dando-lhe beijos e passando-lhe as mãos levemente, demoradamente, pelos cabelos finos, muito macios e muito doirados!” (p. 46).

Lembremos que a simples presença deste objeto no bolso era proibida pela mãe, pois deformava “a linha irrepreensível do seu vestuário elegante” (p. 46); mas a decisão de ir jogar no meio dos outros garotos é tomada por Beto, como uma condição que ele se impõe, pois este ato acabará por se tornar no conto como uma espécie de ritual de passagem do ser menino a ser um homem, afinal, já todos os outros rapazes aparentam ser homens e jogam ao pião: “E aparentando sangue frio de homem forte, aproximou-se do grupo” (p. 46).

Além da importância individual para Beto, o jogo do pião transforma-se rapidamente no palco de uma luta de classes, pois Beto desejava “punir aquele atrevido, mostrando-lhe a superioridade da sua riqueza, [assim como] o seu pião de melhor madeira e melhor trabalhado” (pp. 46-47).

À medida que o conto se encaminha para o seu clímax, o “pião adorado” (p. 46) vai assumir o lugar de Beto no desenrolar da ação, transformando-se na metonímia do rapaz, ignorado por todos: “Notícias fingiu desprezá-lo petulantemente” (p. 46). Assim, o pião “jaz desastradamente” (p. 47), como Beto, fora do seu elemento e no meio das outras crianças, aparentando ser “como um condenado que desmaia no cadafalso, antes de receber o golpe mortal”. A posição do pião no adro da igreja evoca o medo de Beto em relação ao que lhe vai acontecer. Tal como anunciado na escolha lexical de palavras, como “jaz”, “condenado”, “cadafalso” e “golpe mortal”, ao tentar quebrar as barreiras de classe que se impunham às personagens desde o início do conto, Beto será punido e o seu ato de ousadia terá um desfecho trágico. A retirada dos outros rapazes anuncia um combate entre os dois piões, metonímias das personagens principais, do qual o pião de Beto sairá “partido ao meio”:

No meio do adro, o pião jaz desastradamente, como um condenado que desmaia no cadafalso, antes de receber o golpe mortal. Os garotos enrolam baraças. A primeira *seca* vai ser dada pelo *Notícias*.

O fidalgo treme de vê-lo fazer pontaria, contraindo a cara numa expressão velhaca, e levantar o braço tranquilamente, como um carrasco satisfeito da sua posição.

O pião ficou partido ao meio... E, enquanto o Beto fitava no pobre mutilado o seu olhar azul, embaciado por uma nuvem de pranto suspensa num grande esforço de coragem, o garoto chamou-lhe *visconde*, dobrando-se muito no seu velho cumprimento irónico.

O Beto voltou à igreja muito raivoso, a engolir em seco, e os gaiatos ficaram a rir-se, encolhendo os ombros, num gesto cheio de caridade. (p. 47)

Apesar da crítica à nobreza ser muito forte neste conto, o comportamento de Notícias não é louvado, pois ele é apresentado como tendo uma “expressão velhaca” e sendo “um carrasco satisfeito da sua posição”. Mas é Beto quem sai derrotado da partida de pião. O seu pião fica mutilado, à imagem do seu ego e do orgulho na sua condição social. No entanto, o rapaz aprendeu uma lição e evita chorar na presença dos outros apesar do olhar “embaciado por uma nuvem de pranto suspensa”, caminhando assim para se tornar um homem que “num grande esforço de coragem” não chora face à derrota e à humilhação do cumprimento do rival. A dureza da disputa é vista com caridade pelos outros garotos como se houvesse um reconhecimento do esforço de Beto e da dureza do trato de Notícias, mas o pequeno nobre parte refugiar-se na igreja, no meio dos da sua condição, o que mostra a posição irreconciliável dos dois rapazes e das duas classes representadas.

No conto “Segundo amante”, Sofia vive sozinha com um bebé, fruto de uma curta mas feliz relação com Teles, um estudante de Coimbra “pobre e fino, porque o dizia toda a gente, que fazia dissertações e que fazia versos” (p. 50). Após a morte deste último, Sofia trabalha incansavelmente na costura para sobreviver e alimentar o seu filho. No entanto, ao fim de uns meses “deixou penetrar-se daquela solidão que a rodeava” (p. 50) e decidiu colocar de lado as memórias felizes do passado vivido com Teles e tentar encontrar um outro relacionamento que lhe pudesse trazer alguma felicidade e sustento.

Porém, esta decisão vai precipitar o destino trágico da personagem.

Ao aceitar encontrar-se com Luís Vila Nova, Sofia acredita estar a encontrar alguém parecido com Teles, afinal “o Teles dizia-lhe que ele era inteligente, que também escrevia versos...” (p. 52), contudo, o objetivo de Luís Vila Nova era apenas encontrar uma mulher com alguma experiência para passar alguns momentos de prazer sem gastar muito dinheiro. Por isso, ao descobrir o caráter tímido e pudico de Sofia, Luís vê defraudadas as suas expectativas: “no fim de contas, sofrera uma decepção. Gostava das mulheres que soubessem mover-se, que fossem artistas, dizia. Ainda em primeira mão, compreendia-se aquele arzinho de beatas: mas a Sofia!, que fora doutro e que a ele quase provocara, ao primeiro aceno, ao segundo dia” (p. 52).

Por sua vez, ao sentir-se avaliada por Luís como um objeto, Sofia compreende que a felicidade do passado existirá como um sonho na sua vida, um sonho muito distante da perspectiva que o presente lhe oferece:

(...) ela adivinhava que devia ser aquilo com todos os amantes. Depois conversou-se, como de manhã. Tudo banal, nada sincero. Os mesmos gracejos e, afinal, umas brutalidades que a humilhavam, ditas com os olhos quase fechados, sem o trabalho de, ao menos, desprender o charuto dos dentes.

O que a vexava mais, era, [...], vê-lo principiar por fitar-lhe em silêncio os bicos das chinelinhas e erguendo a cabeça pouco a pouco, sem levantar as pálpebras, analisar-lhe tudo, até ao cabelo, como a um cavalo acabado de comprar. (p. 52)

Passado o breve momento do encontro, não é de espantar que as duas personagens se separem, cada uma carregando consigo a frustração de um presente que não corresponde aos desejos de nenhum deles: “[a]o retirar-se o Luís deixou três moedas de cinco tostões sobre o toucador onde ela arrecadava os ganchos. Não voltou” (p. 53). A fugacidade do episódio aliada aos elementos de linguagem típicos dos contos de Pessanha – frase curta, verbos de ação meticulosamente selecionados e informação dada de forma rápida e concisa, sem adjetivação ou efeitos estilísticos que distraiam o leitor no momento fulcral da ação – contrastam com o impacto que este episódio terá na vida da personagem que toma consciência da sua

posição social e da miséria da sua condição, agora reduzida a vender o corpo a estudantes como Luís Vila Nova. Além disso, este breve momento acarreta como consequência um “desgosto enorme, a ressaibiar-lhe aquela solidão, até ali inconsciente” (p. 53); apesar da fugacidade, o episódio desperta uma consciência doravante impossível de calar e, por isso, marca o início do destino trágico da personagem aos seus próprios olhos, dado que o leitor já o pressupunha desde a apresentação das personagens.

Em “Dia aziago”, o morgado vê o seu orgulho ferido quando Joaquinita recusa os seus avanços e lhe prefere Antunes, um rapaz pobre. Para o morgado, essa situação é uma humilhação, dado que a sua vaidade de homem de poder o conduz a pensar que pode ter todas as mulheres da freguesia:

E lançava estas pazadas de terra grossa para cima do seu despeito. No fundo doía-se muito: acostumado a entregarem-se-lhe quantas cobijava, porque era bonito, porque lhes valia em muitos apertos e porque desde *séculos* que o melhor das moças era para o fidalgo, sentia um prazer muito acre na resistência oposta por essa mulher, que valia pouco, mas que soubera aproveitar-se da sua força, e conseguira vencê-lo. (p. 55)

Neste conto bastante curto, o mais curto dos três principais, o momento fugaz em que se concentra o narrador para exprimir a solidão da personagem, acontece quando Joaquinita se recusa a vir à porta falar com o morgado e ele decide, para disfarçar o incómodo desta recusa, entrar na venda para ver quem lá estava, o que o obriga a conviver com um grupo de homens da aldeia que não correspondem à sua categoria social e, entre eles, encontra-se o Antunes, noivo de Joaquinita. O instante em que o morgado se refugia na venda e se deixa “ficar ali mesmo como um cão!” (p. 56) é vivido como uma suprema humilhação, dado que a sua incapacidade de superar a recusa de Joaquinita, a falta de força para manifestar a sua vontade em ir-se embora da venda, deixando-se ficar a pagar copos aos presentes por incitação de Antunes, assim como a falta de coragem para ajustar contas com ele, põem a nu a fraqueza do morgado: “a sua fraqueza tão dolorosa de homem forte” (p. 57).

No caso dos dois últimos contos, por terem ficado inacabados, podemos apenas avançar com uma suposição quanto ao momento-chave que capta a solidão desejada por Camilo Pessanha ao esquisisar o seu projeto literário. Em “História do Rouxinol”, a cena que se abre aos olhos de Rouxinol aquando da festa organizada pelo brasileiro que regressa rico à sua terra natal é provavelmente o momento que muda a vida da personagem principal, dado que lhe faz sentir tristeza face à consciência da sua miséria, assim como face à vaidade daquele que fora outrora um amigo de infância:

Aquela multidão de labregos que o brasileiro reuniu na sua necessidade de expansão vaidosa, de regresso à sua póvoa desconfortável da Beira Alta – todos os seus companheiros de infância – que poderiam dizer, sôfregos diante dos alguidares de carne só provada de longe em longe, tímidos perante a figura majestática do brasileiro, que vinha rico? (p. 61)

Em “Conto de férias grandes”, o momento em que se deteta o instante fugaz no qual a vida da personagem muda e a sua solidão se aprofunda é dado a conhecer por Júlia através da recordação. É o único dos cinco contos analisados em que o episódio de tomada de consciência da personagem já passou. Tendo vivido uma infância de “maus tratos” (p. 63) e de miséria social, em parte devido aos problemas de alcoolismo da mãe, Júlia tinha sido enviada para o convento de Semide; no entanto, um dia a mãe decide ir buscá-la contra a sua vontade. Ao voltar para casa, Júlia percebe que regressa à condição miserável em que já tinha vivido e a última frase do conto anuncia uma vida de tormentas: “Sim: a mãe para que a fora buscar? E depois embebedar-se logo no dia seguinte, e no outro e no outro. E toda a tarde ralhos com as mulheres da vizinhança...” (p. 63).

Descobrimos assim, nos momentos descritos, a vontade do autor de retratar “Solidões [...] estados de espírito diversos” em contos “rápidos como a maior parte dessas impressões” e, apesar destes contos terem sido escritos na juventude de Pessanha – lembremos que o primeiro conto data de 1887, quando o autor tinha apenas vinte anos –, podemos observar que a prosa se encontra já “extremamente amadurecida” (PIRES, 1992: 10), permitindo compreender melhor a sua construção e evolução literá-

rias. Em termos narrativos, a capacidade de captar o momento singular em que uma personagem vive a dolorosa consciência da sua solidão e a incapacidade de mudar a sua condição na vida mostra o quanto a prosa do autor pode surpreender “pela sua precisão, pela extrema vivacidade e pela fluência que a caracterizam” (PIRES, 1992: 7).

Para isto contribuem as personagens cuja importância reside na “densidade psicológica [...], apresentando [...] contornos extremamente bem definidos e vívidos” (PIRES, 1992: 11) que permitem delinear o caráter pretendido para cada um “sem esbracejamentos”, como o queria Pessanha, personagens magnânimas no seu sofrimento “que se mordem intimamente”, conseguindo calar a revolta contra a sua condição e abafando as injustiças de que são vítimas discretas, espelhos silenciosos da sociedade portuguesa.

No conto “Entre os gaiatos”, a observação das crianças no terreiro a brincar é o ponto de partida para a análise da sociedade portuguesa: “Muitos corriam doidamente, perseguindo-se em combates fantásticos; e alguns faziam de gente séria, formando a pequena distância grupos especiais” (p. 41); retrata-se assim uma espécie de micro-sociedade através da deslocação das crianças e da forma como estas ocupam o espaço. Nesta sociedade infantil, rapidamente se delineiam as oposições de classes da sociedade adulta, representadas através das personagens principais: o distribuidor do jornal *Notícias*, apresentado com traços selvagens como um “nariz de animal bravo” (p. 42) e sem nome, constituindo-se desde a abertura do conto como “inimigo figadal do Beto da Viscondessa” (p. 45).

Órfão de pai desde a infância e sem qualquer referência a uma presença materna, abandona a escola para ganhar dinheiro a acompanhar um mendigo e, depois de uma zanga com este último, passa a viver de pequenos trabalhos, como distribuir o jornal *Notícias*. O seu caminho revela uma decomposição que se prevê lenta e que o conduzirá à indigência muitas vezes referida no conto. No entanto, pela sua capacidade de sobrevivência e pela força da sua juventude, *Notícias* ainda tem alguma importância no terreiro onde se reúnem as crianças e os mendigos da sociedade representada e onde prodigava “conselhos de homem calejado” (p. 45):

O *Notícias* era a antítese do Beto: a sua inteligência, menos devaneadora e mais prática pela rapidez da aplicação, tinha esquadrinhado bem a miséria, montureira, em que remexem, cansando-se, as paixões mais impuras e a virtude mais levantada.

Uma vida complicadíssima e rumorosa, a traduzir-se no vago murmúrio da lenta decomposição. Tinha a sua moral, verdadeira e rudimentar, architectada por si mesmo nas duras privações da sua independência de boémio. [...] Era revolucionário, desatento e rebelde ao trabalho cronométrico dos condiscípulos. (p. 43)

A importância de Notícias relativamente às outras personagens advém também do facto de este impor a sua autoridade pela violência – “mantinha a disciplina e fazia respeitar-se, à força de pancadaria” (p. 45) – que julgava indispensável para garantir a força de carácter necessária para cumprir o seu sonho, ser militar. Notícias “aspirava a tambor [...] o rancho todos os dias, muito basto, muito saboroso; e, por cima de tudo, o penacho em dias de gala, botas engraxadas e o lugar na frente do regimento. Um figurão! E supunha-se militar: ia sempre à missa do quartel, a todas as paradas, a todas as marchas, a todos os exercícios. Sabia de cor todos os *toques*” (p. 44-45).

Apresentado nos antípodas da personagem anterior,

O Beto era um pequerrucho muito loiro; muito *mignon*, vestido sempre de fatos novos e originais. [...] o colete de pregas, o boné caprichoso e a gravata enorme, tudo cetim vermelho, sobressaía mimosamente no veludo preto com botões doirados da casaquita e do calção. E em tudo aquilo, até nas pequeninas botas de verniz, finamente pespontadas, havia alguma coisa de vaporoso, de vago, de feminil. (p. 42)

A feminilidade associada a esta personagem permite não só estabelecer a oposição em relação a Notícias, uma “antítese” como afirmava o narrador, mas sobretudo retratar uma nobreza em decadência e cuja única forma de brilhar reside na aparência:

Era pálido: tinha o ar doente de todas as crianças, vegetadas numa atmosfera de beijos para enfeite das mamãs na igreja, no teatro ou no salão, como flores criadas de propósito para a lapela nos quintais mesquinhos e ajardinados das cidades populosas.

A mãe compunha-o sempre com demasiado esmero antes de sair: o laço que desfizera, o cabelo que despenteara ao almoço por falta de atenção, em qualquer movimento menos contrafeito. Tinha duas irmãs que o enchiam de mimo; e este ambiente duma tepidez agradável era insalubre à sua natureza pequenina, que tanto precisava de expansão e de vida: tornava-lhe doentes o corpo e o espírito, comunicando ao seu vestuário extravagante um perfume de saia.

Porém, as visitas achavam-no galante, pelo seu tédio infantil, que denominavam juízo. E depois... o Beto era muito loiro, muito bonito, e já cumprimentava finamente, com distinção. (pp. 42-43)

Além de feminino, Beto é apresentado como doente, pálido, tolhido pelo excesso de mimo e de proteção que o mantinham “como se estivesse algemado” (p. 45) e lhe moldavam a natureza intrépida de criança numa criatura amorfa e covarde “que se humilhava inconscientemente, mandando sovar por outrem o seu adversário” (p. 43). No entanto, enquanto *Notícias* mantém o seu comportamento do início ao fim do conto sem nunca mudar de atitude, Beto tem consciência da sua natureza e exprime pouco antes do episódio do pião vontade em mudar o seu comportamento, sem lograr, no entanto, os seus intentos: “achou pelintras os seus calções estreitos, mesquinha a sua alvura doente, o seu perfil suave de rapariga, os dedos longos duma pelezinha transparente, sem porcaria nem cieiro. Apeteceu-lhe ser como os outros que da sua idade já eram homens” (p. 46).

No conto “Segundo amante”, além da oposição entre o universo feminino e masculino, encontramos no desenho das personagens o mesmo tipo de oposição de classes que no conto precedente. A personagem feminina, Sofia, é descrita como uma mulher abnegada que se esgota fisicamente em trabalhos mal remunerados por amor ao seu filho: “entregara-se de coração ao filhito e ao trabalho. Extenuava-se: o trabalho era entusiasmo,

o pequeno era amor” (p. 50); enquanto que Luís Vila Nova representa uma burguesia ociosa e que vive das aparências: “quintanista, que passeava de trem e usava Dom, gordo, bastante inteligente, levemente cínico. De seis em seis meses, escrevia um soneto parnasiano, petulante, vazio, dessa poesia de sala, que se lê, mas passa” (p. 51).

Curioso notar porém que, apesar destas oposições de classes, Pessanha não imprime no texto uma visão maniqueísta da sociedade e nem do comportamento humano, pois os defeitos humanos: covardia, maldade, vaidade, falta de escrúpulos, existem em todas as personagens. O que é apontado nos contos de Pessanha é o poder que certas camadas sociais acumularam historicamente sobre as restantes. Por esta razão, no conto “Dia aziago” é tão vil o velho Côdea que vendeu a filha por uns quartilhos de vinho quanto o morgado que se julga no direito de possuir todas as moças da região, apenas porque tal direito lhe vinha de há “séculos”. No entanto, a descrição de um e de outro não os iguala, mas separa-os justamente numa questão fundamental que é o poder. Tudo no morgado é força:

Era um homem são: às feições duras, mas inteligentes, acrescentava alguma coisa de selvagem o seu vestuário de caçador, o preto retinto das barbas ásperas. E não obstante a mediania da sua estatura, sentia-se uma impressão de respeito ao admirar-se-lhe o tórax perfeitamente abaulado, a perna de jarretes flexíveis, muito elásticos, a segurança com que ao andar poisava no chão os sapatos grossos. (pp. 55-56)

Pelo contrário, tudo no velho Côdea é miséria social e humana: “o Côdea, o velho mandrião, à espera dos que lhe davam pinga. A mulher, hoje falecida, fora amiga do seu prior, e a filha nascida, talvez, dessas relações que o infame tinha tolerado, vendera-a meses antes ao mesmo fidalgo. Vendeu-a barato – por uns quartilhos” (p. 56).

A sociedade retratada nos contos é, assim, observada, por um lado, pelo prisma da luta de classes, e, por outro lado, pela perspectiva da decadência, dado que os dois lados se encontram sempre numa lenta decomposição moral e social que revela acima de tudo a necessidade urgente de

uma mudança profunda na sociedade portuguesa do final do século XIX.

A forma de narrar os pequenos episódios que mudam a vida de uma personagem ou exprimem um breve episódio de solidão, assim como a forma de construir as suas personagens, descrevendo-as em frases rápidas, mostram como a prosa de Pessanha se constrói de forma “fluida, sugestiva, colorida, encontrando-se no limiar da poesia” (PIRES, 1992: 10). Assim, encontramos nos contos estudados laivos de lirismo na observação da natureza, muitas vezes personificada, como é o caso das nuvens no conto “Entre os gaiatos”: “Duas nuvens iguais na sua alegria, na sua desordem... amantes da luz, que fazem ao pôr-do-sol o último espreguiçamento e dormem depois toda a noite o sono despreocupado e casto das almas virgens” (p. 41). Por outro lado, neste conto a descrição da natureza revela o pendor contemplativo de Pessanha: “A luz esvaía-se quase toda e no alto, perto dos telhados, os pardais entusiasmavam-se nas últimas voltas para, deixando pouco depois, pender a asita frouxa de tanto exercício, dormirem tranquilamente por toda a noite” (p. 42).

O primeiro conto revela também o trabalho do autor no que concerne a procura de palavras e imagens cuja concisão pretende incitar os sentidos, sugerindo cores, movimentos, cheiros e sons, como no exemplo que se segue ainda a propósito das nuvens contempladas: “Não havia destaques, nem simetria: tudo irregular e harmónico, tudo igual no vago e confuso da irregularidade infinita, como as ondas nas costas do mar sereno, ou como sobre jasmineiros floridos um turbilhão de insectos” (p. 41), ou ainda no exemplo tirado de “Conto das férias grandes”: “Lá fora desabrochava o luar, imaculadamente e airosamente, como uma flor de magnólia. Da ínsua do Mondego, por entre os laranjais, estrugia o coaxar de milhares de rãs, todas com os olhos no céu, imbecilizadas” (p. 63). Talvez estejamos na presença de uma das características da poesia do autor, o trabalho da palavra, tal qual um escultor que elimina os excessos da sua matéria prima, burilando ao máximo, para entregar, no final, uma peça tão perfeita, na qual o belo só existe depois de despojados os excessos.

Surgem também na prosa diversas temáticas que serão depois exploradas por Pessanha na sua poesia: é o caso por um lado do motivo do berço e da infância protegida pelo amor materno, simbolizados no bebé de

Sofia que dorme no berço que ela embala, e por outro lado pelo “clima de frustração, [d]os laivos de angústia” presentes no conto “Segundo amante” que culminam na cena da relação sexual entre Sofia e Luís, e na qual Sofia é descrita como uma personagem que parece já morta:

Estava linda como nunca: os olhos grandes pregados no tecto, mais meigos, de saudade; a cabeça, no travesseiro baixo, com a linha da garganta arfando suave; os pés brancos, nítido o desenho das veias azuis; e os braços caídos ao longo do corpo, que se escondia, como em um primeiro amor vendido, quanto lhe permitia a longa camisa íntima, virginal, sem goma nem rendas. (p. 53)

Também é possível discernir a temática do desejo de aniquilamento por parte da personagem de Júlia em “Conto de férias grandes”, dado que a dor da personagem e o medo do presente fazem com que esta se esconda “de medo, como as larvas que se enroscam imóveis e atentas à espera da morte” (p. 63), posição e atitude que tão bem conhecemos do poema de *Clepsidra*: “Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme...”.

No conto “Segundo amante” podemos também observar a presença importante da música, tanto nas cantilenas com que Sofia embala o seu filho, quanto na estrutura circular do conto, que termina exatamente com a mesma canção com que começa, e cuja toada remete para um ritmo triste que acentua a condição trágica das duas personagens: “comovia-me aquela melopeia. Quem tem meninos pequenos..., cujas notas – ó, ó – caíam pesadas, como lágrimas” (p. 49); a tristeza é depois confirmada no final do conto quando a estrofe da cantilena é escrita na sua totalidade: “Quem tem meninos pequenos / - ó, ó, ó, ó - / precisa de lhes cantar / Quantas vezes as mães cantam / - ó, ó, ó, ó - / com vontade de chorar!” (p. 53) (cf. Ao longo da viola morosa / Vai adormecendo a parlenda, / Sem que, amadornado, eu atenda / A lengalenga fastidiosa”).

Mas a presença da música não se faz sentir só no uso explícito de canções de embalar, mas também no uso de frases que marcam a cadência do texto, ecoando como um refrão de uma música popular, tal como aconte-

ce no “Conto de férias grandes” quando Júlia se interroga sobre a sua má fortuna: “A mãe para que a fora buscar [...]? Que ela bem quisera não vir. [...] Era por isso que ela bem quisera não vir. [...] Sim: a mãe para que a fora buscar?” (p. 63).

Assim, é visível o pendor lírico da sua prosa, o que Barbara Spaggiari chama de “antecipações temáticas e estilísticas da poesia da maturidade” (*apud* PEREIRA, p. 67), nomeadamente, no trabalho minucioso na escolha das palavras e no cuidado estético com certos recursos de estilo. Mas os contos analisados de Pessanha revelam também um pendor político e empenhado que distancia, em muito, a prosa da poesia do autor.

A vertente política dos contos estudados, por exemplo, na oposição entre as personagens de Notícias e de Beto em “Entre os gaiatos”, de Sofia e de Luís Vila Nova em “Segundo amante”, ou ainda entre o velho Côdea e o morgado em “Dia aziago”, assim como a descrição das camadas populares reduzidas à miséria, como é o caso dos miseráveis que se acumulavam “às horas do *caldo*, e no Largo do Paço Episcopal em sexta-feira de cada semana” (p. 44) no conto “Entre os gaiatos”, revelam uma mundividência muito particular do autor, uma consciência da sociedade portuguesa no final do século XIX que nos permite compreender os seus ideais marcadamente republicanos e traços de um retrato ainda que a preto e branco, dessa sociedade finissecular, tal como o lembra Daniel Pires:

A temática dos contos é marcadamente empenhada, está profundamente enraizada no tecido social, adquirindo uma dimensão política. Aborda, com particular insistência, as relações entre a nobreza – sem ideais, ridícula e materialista – e a classe trabalhadora, tomando ostensivamente partido pelos “deserdados da terra”. Constata-se, portanto, uma perspectiva abertamente classista, à boa maneira republicana dos finais do século passado. [...] À denúncia que faz da iniquidade social, alia-se um ataque mais ou menos velado ao clero e uma crítica implacável e enérgica ao sistema de ensino vigente em Portugal. (1992: 10-11)

Já tivemos ocasião de mencionar a visão da mulher como um objeto de prazer nas mãos dos estudantes de Coimbra com algumas posses e o

desprezo que estas suscitavam a Luís Vila Nova: “Era daquela choldra das da Alta, a do Teles” (p. 51); mas a importância desta realidade no conto “Segundo amante” vai muito para além desta questão, pois são descritos também os problemas sociais originados pelas relações entre os estudantes e as mulheres que geravam hordas de órfãos: “Meia dúzia de fedelhos, sem cor, frutos condenados dum amor promíscuo, irresponsável” (p. 51) que se acrescentam aos muitos mendigos e pobres de todo o tipo descritos no conto “Entre os gaiatos”.

Em “Entre os gaiatos”, além de descrever de forma crua a miséria social e económica, o autor descreve também a ignorância das populações que se deixam conduzir por crenças religiosas que evocam, através da aparência de um certo fausto decorativo, uma felicidade futura a que nunca terão acesso:

[Beto] não tinha a fé talvez hereditária das criancinhas da aldeia: nessas, pelo menos a ornamentação do templo, vasos de loiça ordinária com ramalhetes de flores, cortinas de seda já desbotada, matos bordados a lantejoulas e diademas de lata na cabeça de imagens toscas; tudo isto e o cheiro do incenso e a desafinação das ladainhas, produzem sempre um deslumbramento que os torna impassíveis à monotonia das testas e robustece a crença, apresentando à sua ingenuidade sedenta, uns vagos arremedos da majestade sobrenatural. (p. 46)

Nota-se também na prosa do autor, contos e crónicas (“Crónica da Alta”), uma profunda necessidade de denúncia do atraso cultural português, nomeadamente no que diz respeito ao seu sistema de ensino baseado na memorização e repetição de conteúdos inúteis, lecionados por professores sem vontade, comparados a presos, e com tendências violentas. Nos exemplos retirados do conto “Entre os gaiatos”, é bem visível o contraste entre a alegria natural das crianças e a formatação estupidificadora que a escola lhes impõe:

Da escola vinham ranchos de pequenitas muito vivas, muito satisfeitas. Traziam no cabazito de junco a meia de linha suja e o livro de pontas en-

roladas, tendo em cada página o sinal dos dedítos húmidos, que folhearam distraidamente, de má vontade, por muitas horas consecutivas.

Os garotos... Uma alegria doida! Vinham da escola ou da oficina, igualmente livres do mestre, do tirano que lhes paralisava os músculos, entorpecendo-os no rigor duma vida estupidamente sedentária, ou deformando-os no trabalho violento duma aprendizagem pesada e degradante. (p. 41)

Os garotos, com a cabeça apoiada nas mãos, cotovelos na escrivaninha, deixavam-se adormecer, olhando sem atenção os livros abertos, ou fingindo que decoravam, a fitar distraidamente o forro esburacado e velho. O professor caminhava lento, bocejando como um preso, deixando ver o cabo da palmatória no bolso fundo do paletó. (p. 44)

Acresce a esta tendência política uma clara presença do autor no seu texto, sentida nas múltiplas intromissões feitas na primeira pessoa, introduzindo comentários às cenas narradas, dúvidas e impressões que desvendam, aos olhos do leitor, as etapas de um escritor em construção.

É assim no conto “Segundo amante”, que começa com a frase “A minha vizinha do andar de cima” (p. 49) e introduz um narrador na primeira pessoa que não é só um efeito de estilo, mas um narrador autobiográfico, um estudante de Coimbra que estuda uma lição de direito civil: “Muitas vezes, enquanto eu, de devaneio em devaneio e de cigarro em cigarro, me debatia contra o narcótico das lições de civil, comovia-me aquela melopeia” (p. 49). E não é só a questão dos estudos em Direito que permitem fazer esta afirmação, mas o discurso do narrador em relação ao que o cativa na voz e nos ruídos vindos do andar de cima, dado que nesse discurso encontramos uma série de preocupações e de gostos pessoais que sabemos terem influenciado o autor na sua poesia:

Cativou-me sempre este acalantar dos berços, como o arrullhar das rolas. Não sei que saudade indistinta me traz da minha infância, quando se ergue, num luzir de esperança, por entre as tempestades ou as privações domésticas, dolente, modesto, resignado, heróico. E prende-se mais, não sei

porquê: também o arrullhar das rolas me parece mais meigo quando chora, em uma réstea de sol, das moitas de carvalheiras que as chuvas recentes da Primavera conserva molhadas. (p. 49)

E, desde então, todas as noites oiço a Sofia, a minha vizinha do andar de cima. Dominando os vagidos do pequerrucho e a cadência do berço, adormenta-me aquela melopeia cujas notas caem como lágrimas [...]. (p. 53)

Além dos temas enunciados na primeira pessoa e que sabemos serem a base da sua escrita poética, encontramos no conto “Entre os gaiatos”, uma série de intromissões do autor no texto. É o caso aquando da descrição do Notícias em que o narrador afirma: “Eis traçado em poucas linhas, o retrato fiel, embora incompleto do Notícias” (p. 45) ou ainda do momento em que Beto decide sair da missa, revoltando-se contra a sua condição e o narrador, sem conseguir explicar a reação deste, diz: “Distraidamente lembrou-se de muitas coisas e não sei porquê, o pensamento rascou de leve no seu próprio coração” (p. 45).

No mesmo conto, o autor escreve um *post-scriptum* em primeira pessoa justificando a escrita, o que tentou dizer, desculpando-se já do facto de ser um conto com um desenlace que pode ser desconcertante para o leitor: “sem desenlace que preste. O fim, dizes tu catedraticamente, deve ser o melhor do conto. Concordo plenamente contigo e sinto deveras o teu desastre” (p. 47). Além disso, avisa o leitor que este pode ter sido induzido em erro pela redação do jornal que havia anunciado o conto em número anterior e que havia louvado o seu autor, despertando uma curiosidade e uma expectativa à qual este conto pode não atender.

No *Post-scriptum*, o autor, insatisfeito com o trabalho final, procura explicar o que seria a moralidade deste conto caso a houvesse e como deveria o leitor entendê-la. Adivinhamos neste comentário o poeta que fará e refará incansavelmente os versos de *Clepsidra* ao longo de anos, na busca do verso perfeito:

Eu, descontente comigo mesmo e receando que a minha lógica não vingue no tribunal da tua consciência, tento ainda escrever duas linhas para

salvar a empresa. [...]

Isto da moralidade é uma sobremesa fora de moda. [...]

E postos estes princípios, lá vai a moralidade-conceito.

[...] tentei desenhar em miniatura os tipos da classe fidalga e da classe oprimida. A primeira tem criados e ministros e soldadesca e verdugos.

É vítima da sua educação, como o Beto da Viscondessa, inteligente e loiro, devaneador e anêmico.

A outra sabes qual é e quem a representa – o distribuidor do “*Notícias*” trabalhador e são, despreocupado e rebelde, descansando em tardes de Agosto nos bancos das praças públicas, a fitar os pardais, que descrevem perto dos telhados, círculos nervosos.

De vez em quando parte um pião, faz bernarda, dá pontapés num trono. Mas de ordinário puxam-lhe as orelhas, prendem-no, dão-lhe cutiladas. O povinho, entrando na cadeia, ou fugindo na frente das baionetas, vermelho de raiva e pancadaria, meneia a cabeça ameaçadoramente. Mas acomoda-se e na sua desgraça apenas conserva o direito de troçar em gargalhadas francas a ridicularia pelintra dos criados palermas que chicotem ou dos amos covardes, que têm a baixeza de entregar o chicote. Ao menos, Deus louvado, - não podem, não podem impedir-lhe tal desafogo. (p. 48)

Embora a imagem de Camilo Pessanha como personalidade “exótica” do “poeta maldito” romanticamente incompatibilizado com a civilização triunfante do Ocidente” (PEREIRA, 2015: 61) continue a suscitar dúvidas e interrogações entre os leitores e académicos, nomeadamente, por causa da “mitificação negativa”⁶ (MARTINS, 2010: 94) de que a sua personalidade foi alvo, a análise atenta dos contos deste autor permite desvendar uma personalidade literária comprometida com a sua época histórica e literária.

6 Serafina Martins alerta para o que ela chama “mitificação negativa” (p. 94) do homem Pessanha, em consequência das excentricidades do autor e da sua transformação em personagem de outros autores que acabaram por alargar essa mitificação do pendor negativo da personagem Pessanha, como é o caso de Eugénio de Andrade em *Pequeno caderno do Oriente* (1993), Agustina Bessa-Luís em *A Quinta essência* (1999) ou Paulo José Miranda em *O Mal* (2002).

Ao contrário do que é muitas vezes afirmado, de que Camilo Pessanha seria um homem apolítico, desinteressado dos assuntos comuns da sociedade e com uma “vida exterior praticamente vazia de acontecimentos, e de uma vida interior em permanente ebulição” (MOISÉS, 1970: 266), o que justificaria a força da sua poesia, a prosa do autor nas suas diversas vertentes – conto, crónica, crítica literária, entre outros – prova exatamente o contrário. Camilo Pessanha e a sua obra são um reflexo das contingências histórico-literárias que atravessam o fim do século XIX até aos inícios do século XX.

Destarte, não podemos ignorar a herança do Romantismo português e a reação que o período da Regeneração (1851-1868) provocou nas artes e nas letras e nem a influência da geração de 70 e as mudanças por ela introduzidas no pensamento português do fim do século⁷. Ao mesmo tempo, as correntes filosóficas europeias traziam até Portugal as influências de Hegel e de Proudhon e com elas a noção de progresso, os ideais republicanos, a certeza de uma evolução positiva do ser humano para algo melhor depois de libertado da monarquia e do tipo de poder absoluto instaurado, assim como da religião derrotada pela evolução científica, nomeadamente, graças à teoria da evolução das espécies (DARWIN, 1859).

Surgem, nesta época, *As Farpas* de Ramalho Ortigão e Eça de Queirós (1871), textos nos quais os dois autores revelam a hipocrisia da sociedade burguesa, os vícios do clero, a miséria e a ignorância na qual é mantido o povo português. Tendo como exemplos culturais a França e a Alemanha, os autores do Realismo português servem-se, sobretudo, da prosa para refletir sobre a “ação reformadora” da cultura e das mudanças político-sociais necessárias à recuperação do atraso português. Romances como *O Crime do padre Amaro* (1875) são o terreno para a “defesa implícita de ideais filosóficos e científicos” (MOISÉS, 1970: 226). E, no entanto, esta vontade reformadora e a aparente energia dos autores da época esgota-se num sentimento de desilusão que transforma esta geração a partir de 1887, no que ficou conhecido como a geração dos Vencidos da Vida.

⁷ Cf. *História da literatura portuguesa*: “Conceito de Romantismo”, p. 653-673; “Inícios da Geração de 70”, p.797-806 e “Condições gerais da literatura ocidental contemporânea; a sua evolução”, p. 937-979.

Nascido em 1867, é justamente em 1887 que Pessanha começa a redigir e a publicar os contos e as "Crônicas da Alta". Neles detetamos o jovem autor, leitor dos seus contemporâneos e observador atento da sociedade portuguesa que critica acidamente. Tendo o conto e a crônica assumido grande importância no período Realista, parece-nos claro por que razão as primeiras tentativas literárias do autor surgem neste formato e com uma linguagem que se quer atenta, concisa, mas capaz de pôr a nu os dramas da sociedade portuguesa.

O conto responde à necessidade de traduzir uma realidade que se quer iniciática (BRICOUT, 2001: 152-162), tanto para o autor quanto para as personagens. Não é por acaso que "Entre os gaiatos" termina com um *Post-Scriptum* em que o autor sente necessidade de se explicar, de se dar a conhecer e de revelar as suas intenções literárias, como se de um manifesto se tratasse.

As características do conto (REIS e LOPES, 2002: 78-82) parecem servir também a técnica de escrita do autor: tempo restrito, ação simples, linear e concentrada, assim como um número reduzido de personagens o que permite concentrar em episódios curtos as tais "impressões rápidas" de que falava o autor na sua intenção de projeto literário.

Ainda que na esteira do Realismo, visível na crítica à nobreza e ao clero, na forma de apresentar as personagens e os dramas da sociedade, assim como na influência do pensamento republicano, não encontramos nos contos de Pessanha a crença na mudança, pelo contrário, o que neles é exposto é um pessimismo de influência schopenhaueriana, na constatação da impossibilidade de mudar (Cf. "Eu vi a luz em um país perdido"), assim como na ausência de uma vontade com capacidade regeneradora, características que estão mais próximas das correntes finisseculares do Decadentismo e do Simbolismo de que é também representante um outro grande poeta, António Nobre (1867-1900).

A escrita dos contos situa-se nesta fase de transição literária (1887-1890) entre as correntes Realista, Decadentista e Simbolista, sem esquecer o Neo-romantismo, muito associado ao ressurgimento da figura de Garrett e que mais tarde influenciará a corrente literária e filosófica do Saudosismo.

A escrita de Pessanha encontra-se neste turbilhão de mudanças. A presença do Eu na prosa mostra que rompe com o Realismo e regressa a tensões literárias mais próximas do Romantismo ou de um Neo-romantismo, sem abandonar, no entanto, o olhar interessado sobre a realidade que o rodeia. Mas podemos classificar os contos de Pessanha já como prosa simbolista?

A análise das personagens criadas por Pessanha, sobretudo a partir do conto “Segundo amante”, revela uma insistência na inutilidade da vida, dado que a existência se resume a uma repetição contínua, a tentativas de mudança sem sucesso que conduzem à abulia e à sensação de dor existencial permanente, como nos exemplos de Sofia neste conto ou de Júlia em “Conto de férias grandes”. Tal como para estas duas personagens, após a derrota no jogo do pião, a única saída possível para Beto é a desistência, mas também a consciência de que a mudança traria apenas tédio, pois acarretaria como consequência uma espécie de normalização não desejada pelas personagens: “O desejo e o amor suspendem-se, e desistem, e fruem a música agridoce da desistência, seguros de que a sua consumação seria o tédio” (SARAIVA e LOPES, 2001: 978).

Massaud Moisés afirma a propósito da poesia de Pessanha: “Se colocarmos de um lado a Pátria, a Mãe, a infância e o perene sentimento de saudade, e de outro, o culto da Dor, teremos estabelecido a equação tipicamente portuguesa do dilacerante drama de Camilo Pessanha” (1970: 267). Ora, os contos do autor já anunciam estes mesmos temas, pois a impossibilidade de mudança rápida e concreta na sociedade portuguesa contemporânea ao autor e às personagens, impossibilita a mudança individual na vida das personagens e aniquila qualquer esperança de futuro.

Estão, pois, nas premissas do movimento simbolista e decadentista e das novas tendências da literatura que os jovens de Coimbra procuravam dar a conhecer em Portugal e que resultaram depois na criação das revistas literárias *Os Insubmissos* (Eugénio de Castro, João Menezes e Francisco Bastos) e *Boémia Nova* (Alberto de Oliveira, António Nobre, Alberto Osório de Castro), ambas em 1889, e depois, em 1890, com a publicação do livro de poesias *Oaristos*, de Eugénio de Castro que inaugura de forma oficial o Simbolismo português.

Bibliografia

BRICOUT, Bernadette (2001). Conte. In *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Albin Michel, pp. 152-162.

MARTINS, Serafina (2010). Camilo Pessanha: o poeta e a sua personagem. In Ana Paula Laborinho e Marta Pacheco Pinto (orgs.), *Macau na escrita, escritas de Macau*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

MOISÉS, Massaud (1970). *A Literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix.

PEREIRA, J. C. Seabra (2015). *O Delta literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.

PIRES, Daniel (1992). *Camilo Pessanha, prosador e tradutor*. Macau: IPOR/Instituto Cultural de Macau.

REIS, Carlos & LOPES, A. C. (2002). Conto. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.

SARAIVA, A. J. & LOPES, O. (2001). *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto editora.

“Fantasmas de outras raças e de outras idades”: desconstruindo o orientalismo de um texto de Camilo Pessanha

Duarte Drumond Braga*¹

Resumo

O conhecido prefácio de Camilo Pessanha ao livro de Morais Palha, *Esboço Crítico da Civilização Chinesa* (1912), parece revelar uma visão negativa sobre a China. Na verdade, nada há nele de óbvio nem de direto, sendo um texto difícil de ser tratado, pelo fato de a sua violência facilmente iludir o leitor. Defenderemos nestas páginas que o próprio prefácio já faz a desconstrução desse discurso negativo e condenatório, ao trocá-lo por um outro, de tipo positivo e redentor com que encerra. Ao usarmos a teoria

* Fapesp/ Universidade de São Paulo/Centro de Estudos Comparatistas/Universidade de Lisboa.

¹ A pesquisa para este texto foi feita ao abrigo do projeto de Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (número do processo 2017/22008-4), financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, intitulado: “O periodismo e as origens da poesia de língua portuguesa em Macau (1863-1930)”. É também um resultado dos seguintes projetos de investigação: *Textos e Contextos do Orientalismo Português – Congressos Internacionais de Orientalistas (1873-1973)* (PTDC/CPC-CMP/0398/2014), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e no âmbito do Projeto 3599 – Promover a Produção Científica, o Desenvolvimento Tecnológico e a Inovação – Não Cofinanciada; Projeto Temático da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (n.º do processo 2014/15657-8), com o título *Pensando Goa – uma Peculiar Biblioteca em Língua Portuguesa e Projeto de Pós-Doutoramento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo Literaturas em trânsito: deslocamentos entre Goa, Macau e Portugal em obras literárias de língua portuguesa (1951-1975)* (n.º do processo 2014/00829-8).

O título deste artigo é retirado de uma dedicatória a Ana Castro Osório, do catálogo de 1916 da colecção doada ao Estado português: “À Senhora Dona Ana de Castro Osório, (...) esta mesquinha folha de papel, liquidando em falência vinte e dois anos de vida demente, sem intuídos, nem disciplina, nem utilidade, com largos períodos de embrutecimento apático e intermitentes agitações de furor desconexo, entre visões delirantes, – fantasmas de outras raças e de outras idades” (PESSANHA, 1992: 280).

de Edward Said para o entendermos, e os intertextos com *From Sea to Sea* de R. Kipling, veremos que o texto se constitui de vários gestos retóricos que expõem diferentes discursos. Defende-se que não seria tanto a troca de um discurso por outro que sinalizaria um afastamento de Camilo Pessanha face ao orientalismo mas mais a presença de uma consciência textual que joga, em termos retóricos, com a exposição quer do próprio orientalismo (negativo), quer da sua superação. Assim, se permite problematizar a relação de Camilo Pessanha com o orientalismo, mais do que comprová-la de um modo linear. De qualquer forma, fica claro que há, no final, um distanciamento de Camilo Pessanha, quer dos essencialismos de teor negativo, quer dos de teor positivo, sobre a China.

Palavras-chave: Camilo Pessanha; China; orientalismo; discurso; sistema de verdades.

É necessário endereçarmos as visões negativas da China em Camilo Pessanha. O prefácio ao livro do médico goês Morais Palha, *Esboço Crítico da Civilização Chinesa* (1912), é um texto maldito de Pessanha, ao revelar uma visão negativa sobre a China. Na verdade, nada há nele de óbvio nem de direto, sendo um texto difícil de ser tratado, pelo fato de a sua violência facilmente iludir o leitor. Defenderemos nestas páginas que o próprio texto já faz a desconstrução desse discurso, ao trocá-lo por um positivo com que encerra. Usaremos para tanto, o conceito de orientalismo, forjado por Edward Said em *Orientalism* (1978), com a ressalva de que o orientalismo não reside na visão negativa sobre o outro, mas antes na visão essencialista, como precisamente defende o ensaísta palestino. Podemos dizer que também existe, com efeito, uma reificação essencialista de tipo positivo, como ocorre por vezes na obra de Wenceslau de Moraes relativamente ao Japão. É, assim, importante não fazer uma leitura moral ou moralizante do orientalismo, como a de Manuela Leão Ramos².

2 Por exemplo: “Schwab e Said estão nos antípodas um do outro (...). O primeiro pretende ilustrar o aspecto positivo do orientalismo, conta a história maravilhosa das ideias, de como a descoberta das culturas dos orientes (...) exerceu uma influência benéfica na abertura e renovação da cultura ocidental (...). O outro incide no lado negativo, no modo organizado como grande parte deste saber ocidental sobre o Oriente (...) serviu propósitos imperialistas e preparou a colonização” (RAMOS, 2001: 18).

O discurso orientalista consiste numa série de postulados – operativos nos planos ontológico e epistemológico – veiculadores de um essencialismo cultural, quer de valor negativo, quer positivo, acerca de um *outro* que não é, todavia, uma entidade estável nem independente de um *si*. Este último percebe o – ou *cria*, num certo ponto de vista – o primeiro enquanto seu negativo, numa intrínseca complementaridade. Na sua representação discursiva, o *outro* oriental encontra-se assim dotado de atributos ontológicos fixos e imutáveis que são o inverso de tudo o que o sujeito enunciador é ou pretende ser. Veremos em seguida como isto se pode aplicar ao caso da China vista por Pessanha.

O conhecimento que Camilo Pessanha possuía sobre o universo chinês foi cultivado desde uma fase inicial da sua chegada a Macau. É certo que a sua perspectiva deste país é sempre ancorada na condição de europeu, como salienta Rubim (2008). Tal não pode deixar de ser vinculado com o fato de o estudo da cultura chinesa partir, neste caso, não só do contacto directo com as fontes, mas também da mediação do conhecimento europeu³. Isto não basta para imprimir aos textos do poeta um carácter orientalista, como é natural, mas para encenar uma particular situação de produção de conhecimento, que é a que se pode encontrar no prefácio, e que parte da autoridade do saber europeu sobre a China. Contudo, e como em seguida se verá, este importante texto permite problematizar a relação de Camilo Pessanha com o orientalismo, mais do que comprová-la de um modo linear.

O ensaio suporta-se estrategicamente na autoridade dos reconhecidos “orientalistas” Pierre Loti e Kipling. Com efeito, aqueles dois autores funcionam no texto como verdadeiras sinédoques dos orientalismos britânico e francês, sinalizando a força dos seus modelos próprios de representação da China. São os seus nomes que principiam um processo de legitimação, averbando o efeito de verdade das afirmações de Pessanha. Este, por sua vez, “autoriza” – como orientalista auto-diminuído em mero “morador” de um empório europeu no Oriente, como ele próprio se denomina – a obra de Morais Palha que, como o próprio afirma, funciona

³ Assume a filtragem do conhecimento europeu, por exemplo no texto «A conferência do Sr. Dr. C. Pessanha»: “segundo o conferente tem lido em escritores europeus, maiores de toda a suspeita” (PESSANHA, 1912: 160).

como um guia para informação do europeu. Pessanha, com efeito, termina o seu texto aconselhando o livro, de que o seu ensaio é prefácio, como leitura aos portugueses de passagem por Macau, de modo a que se possam prevenir contra certos fenómenos⁴.

Por outro lado, a tónica negativa do tema não é, de modo algum, exclusiva de Pessanha, sendo um traço que une o prefácio a muitos outros produzidos por europeus sobre a China nesta época e que, de igual modo, pretendem ser avisos ou prevenções. Basta ver o caso de Demétrio Cinatti, contemporâneo de Pessanha em Macau. Este autor enviou duas comunicações para o Xº Congresso Internacional dos Orientalistas, que iria decorrer em Lisboa em 1892, mas não chegou a tomar lugar, na verdade traduções ou adaptações do Inglês de trabalhos de Daniel Jerome Macgowan, médico missionário norte-americano residente na China. Intitulam-se *Autoplastia: transformação do homem em animal, estiolamento e atrophia humana, casos de teratologia* e *O Homem como Medicamento: superstições medicas e religiosas que victimam o homem, afinidade destas crenças com as crises anti-europeias de 1891*. Ambos os textos foram publicados com data de 1892 pela Imprensa Nacional, com a chancela da Sociedade de Geografia de Lisboa. O autor classifica-os como “sociologia chinesa”, mas poderíamos melhor localizar estes textos semi-fantásticos entre as áreas da antropologia médica e do gabinete de curiosidades, por se debruçarem sobre casos teratologia. Assim, a comparação com Cinatti serve para elucidar que há muitos outros textos a serem produzidos naquela linha, entrecitando-se, partindo uns dos outros, ou reproduzindo os mesmos estereótipos, colhidos em fontes terceiras. Afinal, pode este fenómeno ser lido como um traço do próprio carácter sistemático do sistema orientalista. Na verdade, o que é o orientalismo senão essa permanente transferência de imagens, essa construção incessante de textualidades inter-referentes? Como recorda Edward Said, “o Orientalismo é, afinal de contas, um sistema que serve para citar autores e obras” (SAID, 2004:

4 Tal é o que se retira da seguinte citação: “ (...) o opúsculo do senhor doutor Palha não perdeu, com a demora, a oportunidade da publicação: a sua leitura será útil a todo o tempo, e em especial aos portugueses que tenham de residir em Macau, os quais prevenidos por ela, poderão evitar muitos embaraços, o dissabor de muitas decepções, e muitos erros de apreciação, mormente em questões de intenção e responsabilidade moral dos chineses” (PESSANHA, 1992: 154-5).

26). Não restam dúvidas que, neste sentido, o orientalismo europeu diz, de fato, bem mais sobre a Europa do que sobre a Ásia, tal como as fantasias negativas de Pessanha e de Cinatti dizem mais sobre Portugal do que sobre a China.

Voltando a Kipling, este autor é chamado a testemunhar em prol do conhecidíssimo tópico da suposta impenetrabilidade da “alma chinesa”:

Ao recordar, na amena leitura das páginas escritas pelo Senhor Doutor Palha, todos esses múltiplos aspectos da vida chinesa, lembra-me aquele súbito furor de Rudyard Kipling, n’*A Cidade da Noite Estupenda*, de uma vez que se encontra em Cantão discutindo com um mercador chinês de fácies inalteravelmente inexpressivo o preço de um pequeno ídolo de marfim. (PESSANHA, 1992: 125)

No autor de *The Jungle Book*, a cisão orientalista entre o *si* ocidental e o *outro* oriental, e a inscrição de tal distinção no programa colonial, está presente de uma forma notória. Conforme afirma no famoso poema *The Ballad of East and West* (1889): “Oh, East is East, and West is West, and never the two shall meet,/ Till Earth and Sky stand presently at God’s great Judgment Seat” (KIPLING, 1892: 85). As referências explícitas que aparecem no prefácio são retiradas do longo diário de viagens *From Sea To Sea* (1899). Um “gracioso livro”, de acordo com Pessanha (1992: 134), ainda que dotado de uma virulência inaudita na descrição na China que como que é emprestada à do texto do autor da *Clepsydra*. Kipling é, com efeito, um recém-converso à sinofobia após uma curta estada de poucos dias na China. Trata-se de um indício no que diz respeito ao carácter incerto que desempenha o fenómeno da autoridade textual orientalista no texto de Pessanha. Com efeito, os excertos de Kipling a que Pessanha alude constituem um episódio caricato, o que chega para subverter a *autoritas* que o autor português lhe parece conferir. No capítulo VII, intitulado «Shows how I Arrived in China and Saw entirely through the Great Wall and Out upon the Other Side» (KIPLING, 1898: s/p), o narrador improvisa um diálogo em pidgin com um vendedor chinês de uma loja de curiosidades:

‘Wanchee buy?’ reiterated the shopman (...). ‘You,’ said I, in the new tongue which I am acquiring, ‘wanchee know one piecee information b’long my pidgin. Savvy these things? Have got soul, you?’ ‘Have got how?’ ‘Have got one piecee soul – allee same spilit? No savvy? This way then – your people lookee allee same devil; but makee culio allee same pocket- Joss, and not giving any explanation. Why-for are you such a horrible contradiction?’ (KIPLING, 1898: s/p).

A cena decorre durante a curta estada do autor britânico em Hong-Kong, e não em Cantão, como no caso de Pessanha. A conversa acalorada numa língua *pidgin* põe a nu o precário entendimento dos personagens (o narrador e o seu colega) em relação àquilo que estão a conhecer pela primeira vez. Deste modo, o mecanismo intertextual já aponta para um horizonte de incertezas no que tange à presença do orientalismo neste texto, o que irá ficando claro ao longo da seguinte reflexão.

O momento central do que se afigura, a um primeiro olhar, ser o cerne do pensamento orientalista do texto de Pessanha consiste na redução que ele promove do múltiplo ao idêntico. O prefácio reúne, a um dado momento, manifestações de vária ordem da cultura chinesa que haviam sido enumeradas ao longo do discurso, conferindo-lhes a mesma origem: neste caso, a proverbial indiferença dos celestiais por tudo, por todos e mesmo por si mesmos:

Não explicará esta analgesia todas as atrocidades de lam-Kua-Si, (...) toda a deslealdade e toda a desonestidade chinesas, (...), todo esse labirinto de práticas descaráveis e absurdas, – o *squeeze*, as hipocrisias convencionais de pragmática, o fong-soi, a morte de gaiola, os óculos monumentais de quartzo escuro e o fabrico das granadas pelos oleiros, a hecatombe dos parlamentários europeus em Tong-chao, o cinismo hediondo (...) das evasivas e dos sofismas acerca dos despojos profanados de Amaro (...). Não sintetizará ela (...) todas as anomalias que o senhor doutor Palha, com a sua proficiência de médico, discrimina na mentalidade da raça? (PESSANHA, 1912: 137)

Desta maneira, o que é orientalista neste texto não seria tanto o seu negativismo exagerado, a detalhada descrição de torturas, mas a forma como estes elementos servem de demonstração da tese essencialista de fixidez cultural. A China da viragem de século, aquela a que se alude neste texto, seria para ele um país em que um absurdo ontológico, presente em todos os aspectos do real, se auto-perpetua. Ora, tal visão é exposta a partir da autoridade do habitante europeu de longa data – sempre se identificando enquanto tal perante o que considera fora da norma – que expõe a sua argumentação a partir da autoridade profissional que detém a figura do magistrado colonial. Por sua vez, este processo tem como contraponto a crítica a um exotismo superficial, o do “europeu aqui recém-chegado” (PESSANHA, 1992: 126), a quem os mais evidentes sinais negativos logo predispõem a uma antipatia superficial face à China:

Não é (...) 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 de testa) 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 seda multicores, matando o tempo a fazerem-se recíprocos gatinhos saudatórios 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 filigranas 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, – um caso esporádico –, mas sim (tanto a alma dos chineses é uniforme) um traço positivo da fisionomia da raça. (PESSANHA, 1992: 126-127)

Todavia, nesta passagem algo de inesperado emerge no texto: ao gerir

a transição entre dois modos de contacto intercultural, releva um grau de distanciamento crítico face a ambos, que não permite uma colagem directa do sentido a nenhum deles. Por tal razão, não pode este prefácio ser lido, em seu todo, como mero conjunto de declarações redutíveis ao modo orientalista de produção de saber.

O que a passagem em causa operaria seria, então, em termos concretos, a descrição, *exterior* e *crítica*, da transição entre a perspectiva do “mal iniciado investigador de exotismos” e o *orientalismo* enquanto discursos que o texto *descreve* e, deste modo, em si *inscreve*. Reproduz-se e pratica-se textualmente o primeiro registo para passar, conscientemente, para a consideração do segundo, no caso a afirmação de uma “alma uniforme”. Neste sentido, o que seria em si negativo (o orientalismo da “abominação”) assume o valor contrário no texto: torna-se positivo e geral (“um traço positivo da fisionomia da raça”). Todos os chineses seriam meras repetições de uma única alma para a qual a abominação é regra⁵. É certo que, por via deste mecanismo de oposição entre discursos, este último, relativo a um orientalismo “profundo”, devém como um discurso *outro*, dotado de um valor de verdade auto-suficiente, que o ensaio pretende adoptar. O mecanismo retórico de que aqui se faz uso também se encontraria, por exemplo, nos poemas de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caetano. Quatro dos poemas deste livro são identificados pelo próprio texto como tendo sido, no contexto da sua ficção heteronímica, escritos no contexto de uma doença: “Estas quatro canções, escrevi-as estando doente” (PESSOA, 1994: 69). Tal pressupõe não só que se conheça bem a doença para afirmar a saúde, mas que o texto “doente” seja presentificado e incluído no texto “são”⁶.

Mais adiante no texto, o leitor descobre a presença da ironia enquanto

5 Diz Pessanha: “Milionários ou indigentes, letrados ou analfabetos, poderosos ou oprimidos, todos os chinses se parecem nos processos paradoxais da sua inteligência e na desproporção entre a sua sensibilidade estética e a sua afectividade moral, como se parecem no mesmo aspecto dois grãos da mesma qualidade de arroz” (PESSANHA, 1912: 130). Mais à frente, ajuíza do seu “feito apático de estúpidos morais” (PESSANHA, 1912: 131).

6 Lê-se em um destes poemas: “Escrevi-as estando doente/ E por isso elas são naturais/ E concordam com aquilo que sinto,/ Concordam com aquilo com que não concordam.../ Estando doente devo pensar o contrário/ Do que penso quando estou são. (...)// Por isso essas canções que me renegam/ não são capazes de me renegar/ E são a paisagem da minha alma de noite,/ A mesma ao contrário” (PESSOA, 1994: 64).

tropo nele operativo, em meio de considerações críticas sobre o “perigo amarelo” e seu reverso, a eventual partilha pelas potências ocidentais de uma China decadente⁷. A partir de tais ressalvas, é possível pegar no fio que permite reconstituir a linha crítica que atravessa o texto. Pessanha relaciona-se com aqueles tópicos enquanto projecções de uma Europa orientalista, no que estaria propondo uma crítica directa ao orientalismo, inauguradora de uma mudança geral de tom que ocorre no final do texto. Assim, tal como a primeira “alucinação” – a visão negra de uma China ultra-decadente – se dissipa para que a do “perigo amarelo”, alucinação oposta, se imponha no termo já do texto, também assim a *alucinação* orientalista se principia a desconstruir. Deste modo, o caminho aberto pela ironia permite chegar a uma inversão total do sentido da figuração da China no texto:

Mas quando, na seguinte manhã, em menos melancólica disposição do meu espírito, longe do *execution ground* (...), e sem o desastrado encontro casual de uma execução de pena aflitiva, eu percorro as infundáveis artérias comerciais e manufactureiras, e vejo essa outra multidão, de obreiros à faina, (...); quando me lembro de quanto toda essa gente, em compensação das tristes qualidades negativas do seu carácter, é sóbria, económica, sofredora, pacífica (...) quando medito no incomensurável dispêndio de energia que o peculiaríssimo feito da civilização chinesa, elaborada a muitos respeitoos ao invés de todas as outras, exige ao indivíduo (...), e pergunto a mim mesmo que mole colossal de trabalho fecundo essas energias improdutivamente dissipadas pelos meandros do seu transviado rumo poderiam produzir sendo orientadas racionalmente (...) – convenço-me então de que a minha visão da véspera, ao regressar do *execution ground*, em que toda essa densíssima população desfilava em um cortejo exangue de condenados para o seu próprio extermínio, colectivo e definitivo, (...),

7 Diz Camilo Pessanha: “Já se vê que os profetas anónimos, do ‘perigo amarelo’ em segunda mão, cantaram logo a palinódia, nos hinos de triunfo ao vencedor (...). E nem só esses galhardos espíritos, dados de seu natural ao ataque de tão momentosos problemas, tiveram essa fugidia intuição da nova carta política da Ásia Oriental: também os pobres mortais que como eu, e provavelmente o leitor, não curámos de perscrutar os altos segredos das chancelarias onde se talham os destinos do mundo, nos convencemos de que, efectivamente, para o soberbo e anacrónico ‘Grande Império do Meio’ (...) tinha chegado a hora extrema” (PESSANHA, 1992: 134-135).

fora uma alucinação do meu espírito exacerbado pela fadiga física e exaltado pela rápida sucessão de tantas emoções imprevistas que durante o dia me haviam feito vibrar os nervos em um tropel precípito de pesadelo. (PESSANHA, 1992: 132)

Este *volte face* é dispensado pela indisposição melancólica, apresentada como despoletada pelo próprio Oriente, que teria conduzido a um pensamento amargurado. Trata-se de um processo retórico, o que é aqui encenado: pouca-se o Oriente porque se está afectado pelo excesso que dele recebem os sentidos e daí ser *natural* denegri-lo; porém, em outro estado de consciência outras coisas se podem ver, ou mesmo o inverso do que antes se constatou. Ora, tudo isto põe a nu o próprio mecanismo orientalista de construção do *outro* a um nível retórico-argumentativo, uma vez que permite surpreender uma “folga” na eclosão do discurso no ponto preciso em que a imagem desse *outro* nele se gera. É, pois, como se a textualidade dispensasse o seu próprio orientalismo ou, formulado de outro modo, o texto dir-se-ia assumir o seu orientalismo enquanto “alucinação” de leitura (e note-se o ritmo *alucinado* desta passagem já citada), sustentado na “rápida sucessão” de “emoções imprevistas”.

Kipling, cuja autoridade averbara o panorama da perversidade chinesa, volta a ser utilizado no âmbito desta revisão do valor da China e dos chineses, sendo citados os seus comentários irónicos sobre as execuções⁸. De resto, tal como no prefácio do autor português, no texto de Kipling é também pela arte, pelo trabalho e pela sua inextinguível fecundidade que o elemento chinês surge de outra forma no texto⁹. É mediante tal

8 Leia-se a passagem: “A consideração dessa admirável energia biológica de reprodução sugere a Rudyard Kipling no gracioso livro já citado, entre outros risonhos paradoxos, que são o principal encanto das suas fugidias e cintilantes impressões de viagens, as seguintes reflexões de bonomia optimista: ‘Os Chineses massacram aos montes. E não serei eu que julgue cruel uma tal prodigalidade na difusão do sangue: poderiam fazer avançar as execuções em um pé de dez mil por ano em Cantão, sem que, nem de leve, se ressentisse o nível, sempre ascendente, da população...’” (PESSANHA, 1992: 152). A passagem de Kipling aludida é a seguinte: “The Chinese slay by the hundred, and far be it from me to say that such generosity of bloodshed is cruel. They could afford to execute in Canton alone at the rate of ten thousand a year without disturbing the steady flow of population” (KIPLING, 1898: s/p). Dá-se ainda, no texto de Kipling, um encontro com um carrasco que recorda o mesmo encontro no «Prefácio» de Pessanha.

9 É o que se retira deste diálogo com o seu companheiro de viagem, o Professor, com quem

inversão que, no autor britânico, o fantasma do “perigo amarelo” se torna palpável, curiosamente procedente de um encontro (*strictu sensu*) com a arte chines¹⁰. Há, contudo, uma outra passagem, a este respeito decisiva, do autor de *From Sea to Sea*, que se pode tomar como um equivalente do *volte face* do «Prefácio»:

‘Now where did you go and what did you see?’ said the Professor, in the style of the pedagogue, when we were (...) returning as fast as steam could carry us to Hong-Kong. ‘A big blue sink of a city full of tunnels, all dark and inhabited by yellow devils, a city that Doré ought to have seen. I’m devoutly thankful that I’m never going back there. The Mongol will begin to march in his own good time. I intend to wait until he marches up to me. Let us go away to Japan by the next boat’. The Professor says that I have completely spoiled the foregoing account by what he calls ‘intemperate libels on a hard-working nation’. He did not see Canton as I saw it – through the medium of a fevered imagination (KIPLING, 1898: s/p).

Este passo tem lugar quando o autor de *The Jungle Book* volta a encontrar, ainda no capítulo X, o seu companheiro de viagem depois de um nada ameno passeio por Cantão, assim vista à luz de pensamentos amargos¹¹ despertados por um estado de excitação febricitante (“fevered

discute as diferenças da China em relação à Índia, de onde era, aliás, natural o romancista britânico: “‘There are three races who can work,’ said the Professor, looking down the seething street where the ‘rickshaws tore up the slush, and the babel of Cantonese, and pidgin went up to the yellow fog in a jumbled snarl. ‘But there is only one that can swarm’, I answered. ‘The Hindu cuts his own throat and dies, and there are too few of the Sahib-log to last for ever. These people work and spread. They must have souls or they couldn’t understand pretty things’. ‘I can’t make it out,’ said the Professor. ‘They are better artists than the Hindu, – that carving you are looking at is Japanese, by the way, – better artists and stronger workmen, man for man. They pack close and eat everything, and they can live on nothing’ (...). ‘They will overwhelm the world,’ said the Professor, calmly, and he went out to buy tea” (KIPLING, 1898: s/p).

10 Veja-se estoutra passagem do capítulo VII, conclusiva a respeito deste tipo de pensamento: “It grieves me that I cannot account for the ideas of a few hundred million men in a few hours. This much, however, seems certain. If we had control over as many Chinamen as we have natives of India, and had given them one tith of the cossetting, the painful pushing forward, and studious, even nervous, regard of their interests and aspirations that we have given to India, we should long ago have been expelled from, or have reaped the reward of, the richest land on the face of the earth” (KIPLING, 1898: s/p).

11 Do mesmo capítulo: “I had gone off on my own train of thought, and it was a black and bitter

imagination”), porventura semelhante ao do poeta da *Clepsydra*. Note-se como, no trecho em questão, o fantasma do perigo amarelo é ironizado como forma de distanciamento por parte do narrador (“The Mongol will begin to march in his own good time. I intend to wait until he marches up to me”), bem como a resposta indignada do professor (“intemperate libels on a hard-working nation”), dada em termos muito similares aos de Pessanha, que de igual modo surpreende o discurso orientalista como “des-temperado” (“intemperate”). De certa maneira, a forma dialógica pela qual o surto orientalista é ironizado em Kipling – embora de uma forma mais questionável do que a de Pessanha – corresponde a um dialogismo interno no texto deste último.

Interessa, porém, trazer ainda outros textos à colação. Já Gustave Flaubert, na primeira carta do Egípto que dirigiu ao seu amigo Louis Bouilhet, datada do ano de 1849, escrevia:

Avant hier nous fûmes chez une femme qui nous en fit baiser deux autres. L'appartement délabré et percé à tous les vents était éclairé par une veilleuse. On voyait un palmier par la fenêtre sans carreaux, et les deux femmes turques avaient des vêtements de soie brochés d'or. C'est ici qu'on s'entend en contrastes, des choses splendides reluisent dans la poussière. J'ai baisé sur une natte d'où s'est déplacée une nichée de chats. Étrange coït que ceux où l'on se regarde sans pouvoir parler: le regard est doublé par la curiosité et l'ébahissement. J'ai peu joui du reste, ayant la tête par trop excitée (FLAUBERT, 1973: 541).

Trata-se do mesmo recurso que se tem vindo a comentar com base nos textos anteriores. A exacerbação de um registo negativo conduz ao silêncio fatigado sobre o *outro* por meio da imagem da doença, da perturbação – “dérangé”; em Pessanha “espírito exacerbado” (PESSANHA, 1992: 132), exaltado – ou da incoerência mental que passa para a própria escrita

one. ‘Why on earth can’t you look at the lions and enjoy yourself, and leave politics to the men who pretend to understand ‘em?’ said the Professor. ‘It’s no question of politics’, I replied. ‘This people ought to be killed off because they are unlike any people I ever met before. Look at their faces. They despise us. You can see it, and they aren’t a bit afraid of us either’” (KIPLING, 1898: s/p).

(“décousue”). Esta duplica-se na própria excitação a qual o Oriente é prodígio em conceder (“le regard est doublé par la curiosité et l’ébahissement. J’ai peu joui du reste, ayant la tête par trop excitée”). O que parece funcionar como *captatio benevolentiae* acaba por pôr em perigo o valor das asserções que se deixou escapar sobre o *outro* mediante o demérito da própria capacidade testemunhal do sujeito.

Em conclusão, um texto como o «Prefácio» a *Esboço Crítico* torna claro que o crítico não deve relacionar-se com o discurso orientalista como sendo, nas palavras de Edward Said, “uma estrutura de mentiras ou de mitos que se desvaneceria caso disséssemos a verdade sobre ela” (SAID, 2004: 7). A leitura plena do movimento interno a esse texto – entre a condenação e a visão final, de timbre já positivo, acerca da regeneração da China – não deve pressupor que nele se dá uma superação total do preconceito orientalista, por via de um esclarecimento face a uma “mentira” que a experiência infirmaria, antes um relacionamento complexo com o que se estatui como um “sistema de verdades” (SAID, 2004: 238), expressão que ecoa um famoso texto de Nietzsche *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1903). A epistemologia positivista-naturalista que, nas primeiras linhas do texto surge na forma de um protocolo de leitura, as “aberrações da degenerescência orgânica” (PESSANHA, 1992: 124), ver-se-ia, no termo do texto, esvaziada do seu valor de verdade. O optimismo realista e anti-metafísico que a última passagem citada manifesta, baseado no conhecimento modulado, não-essencialista e aberto ao devir histórico, não constitui uma superação da aporia naturalista, mas um discurso *outro*, que se substitui ao primeiro. É, contudo, o discurso que triunfa. Assim, e em conclusão, não seria tanto a troca de um discurso por outro que sinalizaria um afastamento de Camilo Pessanha face ao orientalismo mas mais a presença de uma consciência textual que permite jogar, em termos retóricos, com a exposição quer do próprio orientalismo (negativo), quer da sua superação, criando assim um notório distanciamento de vários tipos de essencialismo com que a China foi representada pelos autores europeus na viragem do século.

Bibliografia

FLAUBERT, Gustave (1973). *Correspondance, volume I (Janvier 1830 a Juin 1851)*. Jean Bruneau (ed.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade.

KIPLING, Rudyard (1892). *Barrack-room Ballads and Other Verses*. Leipzig: Heinemann and Balestier.

KIPLING, Rudyard (1899). *From Sea to Sea. Letters of Travel*. New York: Page & Company, 1913. <https://archive.org/details/fromseatosealett32977gut> (consultado em 23 de Agosto de 2017).

NIETZSCHE, Friedrich W. (1979). "On Truth and Lies in a Nonmoral Sense". In: Daniel Breazeale (ed.). *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*. New Jersey/London: Humanities Press, 1979, pp. 79-91.

PALHA, J. António Filipe de Morais (1912). *Esboço Crítico da Civilização Chinesa*. Macau: Tipografia Mercantil N. T. Fernandes e Filhos.

PESSANHA, Camilo (1992). *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor*. Daniel Pires (ed.). Macau: Instituto Português do Oriente.

RAMOS, Manuela Delgado Leão (2001). *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*. Lisboa: Fundação Oriente.

PESSOA, Fernando (1994). *Poemas Completos de Alberto Caetano*. Teresa Sobral Cunha (ed.). Lisboa: Editorial Presença.

RUBIM, Gustavo (2008). Pessanha – Exota. In: *Weltliteratur: Madrid, Paris, Berlin, S. Petersburg, o Mundo!* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 212-218.

SAID, Edward. (2004). *Orientalismo*. Lisboa: Cotovia.

“Crisântemos amarelos para o Mestre”: ressonâncias intertextuais de Camilo Pessanha em Eugénio de Andrade e Fernanda Dias

Dora Nunes Gago*

Resumo

Neste trabalho analisaremos o modo como a presença de Camilo Pessanha tem perdurado ao longo tempo, ecoando como “modelo” nas obras de outros autores portugueses. Nesta esteira, centrar-nos-emos na intertextualidade que transparece em textos de Eugénio de Andrade e Fernanda Dias, mobilizando os contributos teóricos de Tiphaine Samoyault (2005) – que enraíza a análise da noção de intertextualidade numa profunda reflexão sobre a memória da literatura – mas também de Genette, Kristeva, entre outros.

Palavras-chave: Camilo Pessanha; Fernanda Dias; intertextualidade; poesia; Macau.

Introdução

Considerado o maior poeta simbolista da Literatura portuguesa, Camilo Pessanha foi uma influência relevante e inspiradora para os poetas que o sucederam, tendo sido eleito pelos modernistas de *Orpheu* como “mestre geracional” (ALMEIDA, 2009: 8). Aliás, neste contexto, Óscar Lopes salienta, a nível temático, a confluência evidenciada entre as obras de Pessanha e de Fernando Pessoa ao referir que “a temática do nosso único simbolista

* Universidade de Macau, Macau, China.

verdadeiro é, já em gestação adiantada, a do nosso melhor poeta modernista” (1987:125). Na verdade, os ecos de Pessanha percorreram o primeiro modernismo, tocaram autores da geração da *presença* e também outros poetas mais recentes, como os que aqui abordamos: Eugénio de Andrade (1923-2005) e Fernanda Dias (1945-). Analisaremos, por conseguinte, o modo como a presença de Camilo Pessanha ecoa como “modelo” nas suas obras, através da intertextualidade.

Nesta esteira, principiaremos por esboçar de forma sucinta o conceito de intertextualidade cunhado por Júlia Kristeva em 1966, inspirado pela obra de Bakhtine, que apresenta inicialmente o texto como um espaço no qual os processos relacionais constituem o foco de análise em detrimento das estruturas estáticas (FRIEDMAN, 1991: 147). Assim, o texto surgirá como o fruto de um diálogo entre diversas obras, numa intersecção de palavras e ideias. Nesta medida, qualquer texto se assume como uma amalgama de citações, ou, melhor dizendo, tal como preconiza, todo o texto é absorção e transformação de outro (KRISTEVA, 1980). Esta linha de pensamento é retomada por Laurent Jenny ao afirmar que “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como as palavras duma língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979: 5). No entanto, como declara Tiphaine Samoyault, o termo “intertextualidade” “já foi tão utilizado, definido e carregado de sentidos que se converteu numa noção ambígua do discurso literário”. Como afirma ainda a mesma autora, se “cada texto constrói a sua própria originalidade, inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar” (SAMOYAULT, 2008: 9). Assim, a presença de um autor, de um texto, noutra pode acontecer de forma aleatória ou consentida, como homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânone ou inspiração voluntária, assumindo as mais diversas formas (citação, alusão, referência, pastiche, paródia, colagens, plágio, etc.) É neste contexto teórico, adoptando uma noção geral de intertextualidade, que abordaremos a presença de Pessanha em Eugénio de Andrade e Fernanda Dias.

No caso de Eugénio de Andrade, a sua admiração por Camilo Pessanha encontra-se explicitamente documentada em *O Pequeno Caderno*

do Oriente, onde registou as impressões colhidas numa viagem feita a Macau em Outubro de 1990. Neste conjunto de textos, alguns em prosa poética, outros ainda tecidos nos seus versos lapidares e luminosos são configuradas imagens da paisagem, do povo, da cultura, não deixando Andrade de procurar naquele território estrangeiro, na época ainda sob administração portuguesa, marcas de Camilo Pessanha – cuja influência vai assumir nítida e positivamente, resistindo ao sentimento o crítico norte-americano Harold Bloom classificou como a “angústia da influência”. Segundo Bloom, todo o poeta padeceria de uma angústia da influência que o impeliria a modificar os modelos que mais o atraíssem. (BLOOM, 1997). Nesta esteira, o autor poderia optar por três caminhos: prolongar a obra do precursor; inventar um fragmento que possibilitasse considerar a obra como um novo conjunto ou romper radicalmente com o “mestre”. No caso de Eugénio de Andrade, a valorização da obra do Mestre reflecte-se no acto de lhe oferecer crisântemos amarelos, tal como é referido em *Pequeno Caderno do Oriente*: “Em Macau, num mercado popular de domingo, comprei um ramo de crisântemos amarelos e levei-os a Camilo Pessanha”. “Em Roma levei flores a Keats; em Tubiguen a Holderlin; em Camden, a Walt Whitman” (ANDRADE, 2002: 29). Com efeito, notamos que enquanto aos outros poetas estrangeiros são oferecidas “flores” (indeterminadas), neste caso são especificadas as flores: crisântemos amarelos – que tomámos a liberdade de “colher” para o título deste trabalho. Na verdade, a simbologia desta flor é relevante, sendo no Japão na China e no Vietname considerada como um elemento mediador entre o céu e a terra, associado às noções de longevidade, imortalidade, plenitude e perfeição (CHEVALIER/GEHERBRANT 1994: 217). Em suma: a flor mais adequada para homenagear um mestre. A importância desta homenagem é melhor explicitada através de uma analepse, na qual Andrade explica que raramente visita cemitérios, tendo-o feito apenas três ou quatro vezes para visitar as campas dos poetas que considera mais importantes para si (ANDRADE, 2002: 29). Assim através da deposição de flores, são homenageados os maiores poetas, através da criação daquilo que Serafina Martins classifica como “de um micro-universo onde só têm cabimento vozes magníficas” (MARTINS, 2010: 98).

Notamos ainda que o texto mais longo do Pequeno *Caderno do Oriente* se intitula “Camilo Pessanha, O Mestre”. Nele, constatamos, como referiu Serafina Martins, uma tentativa de “rever literariamente” a mediocridade em que alguns autores mergulharam o autor da *Clepsidra*, convertendo-o numa “personagem” que em nada se coaduna com a obra que nos legou (MARTINS, 2010: 98). Nesta esteira, principia Eugénio de Andrade por afirmar:

Sempre tive Camilo Pessanha como exemplo da mais alta ascese poética; digamos, um homem da raça de Baudelaire, ou de Kavafis, Pessoa, Pessanha, Cesário, Camões – e agrada-me citá-los assim a contrapelo – foram sempre para mim os nomes supremos da poesia de língua portuguesa. [...] Mas de todos eles, creio que só a Camilo Pessanha amei em segredo como mestre. (ANDRADE, 2002: 7)

Esta admiração ia a ponto de o poeta se considerar como o único herdeiro da “música” de Pessanha, que, como verificamos, é elevado a par dos maiores poetas. E a música é, com efeito, um dos elementos que habita a poesia; aliás, segundo refere João de Mancelos, a palavra “música” surge, por vezes, em Eugénio de Andrade como sinónimo de poesia e só na antologia de Poesia de Eugénio de Andrade publicada em 2005 é possível encontrar cerca de 70 poemas relacionados com “música” (MANCELOS, 2010).

Igualmente relevante é o facto de Eugénio de Andrade relatar a sua descoberta de Pessanha. Assim, o título da obra *Clepsidra*, surgiu-lhe através dum misterioso bilhete encontrado num banco de jardim, que consistia numa lista de livros de poesia a ler, no qual se integrava precisamente este título, na altura ainda desconhecido para ele. Além disso, Camilo Pessanha é considerado um alquimista da poesia, dotado de uma magistral capacidade “de sugerir, de insinuar, de não concluir o que fora começado a dizer” (ANDRADE, 2002: 10), a cuja exemplaridade sempre foi fiel.

De notória relevância é o facto de este “mestre” ser referido como “outro que escrevera o seu nome na água” (ANDRADE, 2002: 29). Tal definição de Pessanha é pertinente, visto que remete para a importância

assumida pela metáfora da água, neste poeta associada a uma obsessão heraclitiana com a fuga do tempo, a angústia da vertiginosa fugacidade do instante e a instabilidade do mundo à qual aludiu também Schopenhauer (1990: 40-41), exemplarmente transmitida através da imagem da clepsidra. Tal como refere Bachelard: “contempler l’eau s’écouler s’est se dissoudre et mourir” (BACHELARD, 1987: 66). Deste modo, como demonstra Bachelard, a água assume-se como substância do tempo e da própria morte. Por seu turno, a importância da água na poesia de Eugénio de Andrade foi já enfatizada por Oscar Lopes, que lhes acentuou o

[...] princípio vital, erótico, seminal; [as águas] podem ser matinais ou anoitecidas, e neste último caso dir-se-iam imagem na diluição na morte, mais ou menos pressentida, [...] é de água que brota a memória [...]; é na água que navegam as palavras, a poesia; nada surpreende que aquosa seja também a imagem da música, do sonho, do sono profundo, e do próprio ser “sem memória”, portanto da morte. (LOPES, 2003: 294)

Deste modo, assumindo-se Eugénio de Andrade como “herdeiro e discípulo de Pessanha”, verificamos que, na sua poesia, este elemento surge como metáfora condutora que percorre uma vasta paleta de vivências.

Mais adiante, são recordados, no *Pequeno Caderno do Oriente*, alguns aspectos biográficos de Pessanha, como o facto de ele ser um poeta marginalizado e são citados aqueles que são considerados os versos mais aéreos da Clepsidra: “Se andava no jardim,/ Que cheiro de jasmim!/Tão branca do luar” (ANDRADE, 2002: 29). Na linha de pensamento de A. Compagnon, a citação desenha-se como modelo de toda a escrita literária, já que, o trabalho de escrita enraizar-se-ia numa “reescrita”, dotada da capacidade de unir num todo coerente e contínuo, os elementos dispersos. Com efeito, a inserção da citação (neste caso concreto, dos versos de *A Clepsidra*) confere maior complexidade à tarefa de estabelecer conexões e unificar, sendo no entanto, um processo inerente ao acto da escrita, já que “toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (COMPAGNON, 1996: 39). Por conseguinte, a citação dos versos da Clepsidra assume-se como um elemento consubstanciador de um vínculo poético entre

o “discípulo” e o “mestre”, enfatizando “o trabalho contínuo dos textos, a sua memória, o seu movimento (SAMOYAULT, 2009: 145). Será, então, também nesta perspectiva de pensar a intertextualidade como “memória”, proposta por Samoyault que poderemos ler a referida citação.

Por seu turno, Fernanda Dias que veio viver para Macau em 1986, tendo permanecido no território até 2004, também evoca Pessanha na sua obra ou deixa transparecer a sua sombra, estabelecendo também uma relação intertextual. Um exemplo da referência explícita ocorre no conto Sai Kuá (que significa melancia em cantonês) que integra a obra *Dias de Prosperidade*. A acção localiza-se na China, onde a narradora autodiegética se encontra de visita, alojada num hotel, com um companheiro macaense. É-nos transmitido o fascínio pela realidade estrangeira através de sinestésias (tão frequentes, por exemplo na *Clepsidra* de Pessanha), numa descrição impregnada de poesia:

Esta China que eu piso, cheiro, beijo, olho com olhos rasos de inexplicável mágoa, respiro a longos haustos, esta China, palha de arroz molhada, flor de gengibre, caixilhos azuis, toscos chapéus-de-chuva, hieráticos búfalos, lama quente, bananeiras flamejantes, cabanas de esteiras, e a multidão dos olhos que me olham, como estrelas negras à flor das faces mates. (DIAS, 1998:27)

As sinestésias são entretecidas numa sinfonia poética configurada pela fusão das sensações visuais, olfactivas, tácteis, reflectindo uma ânsia de apreender mais profunda e intensamente a essência do real. Para aprofundar e complementar ou simplesmente testar estas imagens apreendidas através do olhar, a narradora vai confrontá-las com o seu horizonte de expectativas, com a China contruída através da sua imaginação, desde a infância, sobretudo e com a China “lida” em Camilo Pessanha (GAGO, 2013: 55). Tal como refere: “Quando eu era criança imaginava a China toda um jardim de bambus e peónias, lagos com grous, pagodes, meninas com sombrinhas de seda pintada e pés-de-lótus, guerreiros de cenho carregado, em armaduras de bronze e jade” (DIAS, 1998: 28). A esta imagem romanticizada, idealista e naïf é contraposta uma outra apreendida através

da leitura da obra de Pessanha:

Penso na China de que falou Pessanha, “– e a seguir a autora integra no seu discurso, em itálico, uma citação da obra *China, Estudos e Traduções* de Camilo Pessanha: *a China dos mandarins garridos como araras, da vaidade pomposa e balofa, do cerimonial de intermináveis cortesias no trato quotidiano, aborrecido e rastejantemente servil, feito de solicitudes fingidas e hiperbólicas adulações...do luxo ruinoso, à sobreposse de espalhafatosas dissipações, em funerais, bodas e festins...* dos abomináveis piratas, dos sórdidos mendigos, dos magistrados corruptos, dos perversos carrascos, dos sinistros eunucos, das belas damas de pés estropiados e almas cruéis conspirando nos haréns. Desta China é-me interdito falar, sob pena de pôr o dedo numa antiga, *in praesentia* dolorosa ferida. (DIAS, 1998: 28-29)

Esta evocação e citação de Pessanha espelha o interesse pelo conhecimento das diversas dimensões da cultura chinesa. Contudo, esta representação crítica elaborada por Pessanha, desprovida de contornos romanescos, distante, dirigida ao olhar europeu e evidenciadora de etnocentrismo não é partilhada pela narradora. Neste caso, Pessanha não atinge o estatuto do indiscutível Mestre como sucede em Eugénio de Andrade, assumindo-se como um elemento mediador do conhecimento do “Outro”, de uma realidade estrangeira previamente romantizada e estereotipada.

Outros exemplos dos ecos de Pessanha, neste caso, na poesia de Fernanda Dias, surgem no livro *Rio de Erhu* (1999). Tal como refere Seabra Pereira, tanto a primeira sequência de poemas como esta segunda sequência, “arranca sob a sombra ambivalente do confisco da experiência existencial do amor no seu sucedâneo de imaginação textualizada” (PEREIRA, 2015: 444). É precisamente inscritos no potencial transformador desta imaginação textualizada, que encontramos, na segunda parte, intitulada “invenção do amante”, dois poemas onde surgem nítidas ressonâncias de Pessanha: “quem poluiu, quem rasgou” e “ao longe o barco do ciúme”. Para mais nitidamente explicitarmos a intertextualidade existente, transcreveremos os dois poemas de Fernanda Dias paralelamente ao poema extraído de *A Clepsidra* que funciona como intertexto:

QUEM POLUIU, QUEM RASGOU

antes de ser um êxtase,
sou um corpo.
antes de ser um corpo
sou um povo.

sabes bem que sinistros
ritos cumpres
quando me dotes
ao jugo do amor.

viste? Lágrimas,
escarninhas como um riso
quando te digo adeus.

vou-me embora inteira.
vou com todos os meus
deixo-te nas mãos em concha
a forma dos meus seios

e do tal Pessanha
aquele verso ríspido
que um dia te ensinei.

(DIAS, 1999: 34)

QUEM POLUIU, QUEM RASGOU

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,
Onde esperei morrer, - meus tão castos lençóis?
Do meu jardim exíguo os altos girassóis
Quem foi que os arrancou e lançou ao caminho?

Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)
A mesa de eu cear, - tábua tosca, de pinho?
E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?
- Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...

Ó minha pobre mãe!... Não te ergas mais da cova.
Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...
Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.

Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais,
Alma da minha mãe... Não andes mais à neve,
De noite a mendigar às portas dos casais.

(PESSANHA, 2017: 24)

No caso de “quem poluiu, quem rasgou”, o poema assume um carácter de palimpsesto. Neste contexto, importa referir que o termo “palimpsesto” se referia inicialmente a um pergaminho cuja primeira inscrição fora raspada e substituída por outra. Nesta linha de pensamento, o sentido figurado que lhe é atribuído por Genette corresponde um texto derivado de uma obra anterior por transformação ou imitação (GENETTE, 1982). Seguindo ainda a concepção genettiana, podemos considerar que existe uma relação não apenas de intertextualidade (presença de um texto no outro) mas também de transtextualidade, mais especificamente de hipertextualidade entre o texto A (de Fernanda Dias) que chamaremos de hipertexto e o texto B (de Camilo Pessanha) denominado como hipotexto (GENETTE, 1982: 19).

No caso dos dois poemas supracitados, observamos, antes de mais, a utilização de um título colhido de *A Clepsidra*. Contudo, em seguida, separamo-nos com um exercício de reescrita que preside à criação de um poema original que instaura a subversão quer a nível temático, quer formal – basta atentarmos na diferença entre o soneto de Pessanha e uma composição que embora utilize estrofes de três e quatro versos também, altera completamente a estrutura formal. Além disso, enquanto o soneto de Pessanha se interroga acerca da entidade responsável pela destruição de um mundo anteriormente habitado de pureza e integridade, evocando um processo de destruição do “eu” que é contínua e irremediável, o poema de Fernanda Dias é perpassado por um desafio, um confronto “ao tu” que “poluiu” e “rasgou”, terminando com uma nota de triunfo do “eu”: “vou-me embora inteira”/ deixo-te nas mãos em concha a forma dos meus seios/ e do tal Pessanha / aquele verso ríspido que um dia te ensinei”. No fundo, o verso de Pessanha designado como “o tal” assume-se, no final, como símbolo do triunfo, revelador de uma certa agressividade, instrumento de desafio, legado ao “tu” juntamente com outras memórias. Ao contrário do que sucede no poema de Pessanha, o “eu” lírico quer revelar-se inabalável, indestrutível, apesar do conflito de sentimentos espelhados nas palavras “lágrimas escarninhas como um riso” e de um desejo latente de querer ultrapassar e esquecer um relacionamento pertencente já ao passado.

Seguidamente, vejamos como se interligam os poemas “ao longe, o barco do ciúme” e “Ao longe, os barcos de flores”:

AO LONGE, O BARCO DO CIÚME

Navega, navega, na pele do rio,
Um barco tatuado entre serpentes de cio.
Navega, navega na luz doirada.
O barco engalanado.

Que a a-Fá cozinhava o arroz melhor do que eu.
Que o cabelo de seda era mais negro que o meu
E os versos que cantava faziam sentido.
e que o raro sorriso era meigo e contido.

Navega, navega, plácido, parado,
O tal barco de flores engalanado.

(DIAS, 1999:35)

AO LONGE, OS BARCOS DE FLORES

Só, incessante, um som de flauta chora,
 Viúva, grácil, na escuridão tranquila,
 Perdida voz que de entre as mais se exila,
 Festões de som dissimulando a hora

Na orgia, ao longe, que em clarões cintila
 E os lábios, branca, do carmim desflora...
 Só, incessante, um som de flauta chora,
 Viúva, grácil, na escuridão tranquila.

E a orquestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,
 Cauta, detém. Só modulada trila
 A flauta flébil... Quem há-de remi-la?

Quem sabe a dor que sem razão deplora?
 Só, incessante, um som de flauta chora...

(PESSANHA, 2017: 56)

Em primeiro lugar, importa referir que o “barco de flores” evocado por Pessanha se refere a um bordel flutuante (RECKERT, 1993: 89), delineando-se as flores como um símbolo das prostitutas que navegam no referido barco. Verificamos que a ambiguidade percorre todo o poema, tecida tanto pelas imagens utilizadas, como pelo hipérbato (“e os lábios, branca, do carmim desflora”). Assim, a melodia solitária da flauta (novamente nos deparamos com a presença da música), surge conotada com as ideias de exílio e até de morte (“viúva”), que contrastam com “os festões” e “orgia”, o ambiente de diversão que se desenrola ao “longe”. Assistimos assim a uma intersecção entre dois planos: o da orgia, dos clarões, dos beijos e da orquestra em contrasta com o da solidão da flauta “flébil”. A ambiguidade instaurada é ainda enfatizada através das interrogações re-

tóricas: “quem irá remi-la?”; “quem sabe a dor que sem razão deplora?”.

Por sua vez, “ao longe o barco do ciúme”, recorrendo ao mesmo motivo do “barco de flores”, transforma o título do poema de Pessanha para representar talvez o efeito provocado pelas “habitantes” do dito barco no sujeito lírico. A seguir, é especificado o nome da responsável por esse sentimento de ciúme (“A-Fá”), que parece ser considerada pelo “tu” como superior ao “eu” tanto do ponto de vista físico, como psíquico, sendo-lhe destacados os talentos referentes a actividades mundanas, quotidianas, como o acto de cozinhar, mas também artísticas, expressas pelo verbo “cantar”. Então, no final, esse barco gerador de ciúme continua a navegar, a fluir, “plácido, parado” embora “engalanado”, numa tranquilidade quotidiana que subverte, de certo modo, os símbolos utilizados por Pessanha.

Novamente, assistimos a uma acto de reescrita a partir de um “hipo-texto” que é reescrito, actualizado, transposto para uma esfera de teor intimista, para um contexto distinto pois os recursos formais e os significados expressos são outros – e a originalidade do poema de Fernanda Dias é cultivada precisamente no solo dessa memória textual já anteriormente referida.

Em suma, Camilo Pessanha inscreve-se na obra de Eugénio de Andrade como modelo, como “mestre” assumido e declarado, assumindo-se a descrição da descoberta de *A Clepsidra* a uma epifania e sendo referidos também elementos como a água e a música que com a sua simbologia especial habitam a poesia de Andrade e Pessanha. Neste caso, a influência é assumida e Macau converte-se – por todos os motivos evidentes – no espaço ideal para homenagear Camilo Pessanha (simbolicamente através da oferta dos crisântemos amarelos) e enfatizar todo o seu valor.

Por seu turno, a intertextualidade de Fernanda Dias com Camilo Pessanha não assume esta tónica elogiosa, nem o reconhece abertamente como modelo, sendo a sua obra utilizada ou citada quer como ponte para o conhecimento da realidade chinesa e de Macau, quer como modo de revelar uma transformação e de certo modo subversão de uma tónica decadentista que é actualizada e transformada, projectando-se numa relação amorosa reinventada e reescrita. No entanto, tal como refere Seabra

Pereira a propósito de Rio de Erhu, “como nos Violoncelos do mestre Pessanha, o formato do erhu e os movimentos que exige o seu funcionamento musical geram um caudal de associação incoercível de imagens e ideias em esboço e fuga” (PEREIRA, 2015: 443).

Em síntese, a presença intertextual de Pessanha em Eugénio de Andrade e Fernanda Dias assume-se como elemento “vitalizador” das obras, permitindo-nos reflectir acerca das novas perspectivas geradas a partir da obra singular, intemporal de um “Mestre” cuja presença habita a memória e o movimento dos textos, além das margens do discurso e do tempo.

Bibliografia

ALMEIDA, João Paulo Barros de (2009). *Sentimento e conhecimento na poesia de Camilo Pessanha*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

ANDRADE, Eugénio de (2002). *Pequeno Caderno do Oriente*. Macau: Instituto Camões, Instituto Cultural da RAE de Macau e Instituto Português do Oriente.

BACHELARD, Gaston (1987). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.

BLOOM, Harold (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.

Chevalier, Jean/GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos* (trad. C. Rodriguez e A. Guerra). Lisboa: Teorema.

COMPAGNON, Antoine (1996). *O trabalho da citação*. (Trad. Cleonice P.B. Mourão) Belo Horizonte: Editora UFMG.

DIAS, Fernanda (1998). *Dias de Prosperidade*. Macau: Ed. Instituto Cultural de Macau/ Instituto Português do Oriente.

DIAS, Fernanda (1999). *Rio de Erhu e outros poemas*. Macau: Ed. Fábrica de Livros Lusco, Arte e Comunicação.

FRIEDMAN, Susan (1991). Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author Influence and Intertextuality. In *Literary History*. Ed. Clayton, Jay e R. Eric. Ed Madison: University of Wisconsin Press, pp. 146-180

GAGO, Dora Nunes (2013). Entre pés de lótus e bambus, configurações da China nos contos de Maria Ondina Braga e Fernanda Dias. *Colóquio Letras* n.º 184, pp. 35-44.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil.

JENNY, Laurent (1979). A estratégia da forma, Intertextualidades. *Poétique, Revista de Teoria e Análise literárias*. Coimbra: Almedina: pp. 5-49.

KRISTEVA, Julia (1980). *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Roudiez, Leon. (Trad. Gora, Thomas et al). New York: Columbia UP.

LOPES, Óscar (2003). Mãe d'Água ou a Poesia de Eugénio. *Ensaíos sobre Eugénio de Andrade* (ed. José da Cruz Santos). Porto: Asa, pp. 290-294.

MARTINS, Serafina (2010). Camilo Pessanha: o poeta e a sua personagem. *Macau na escrita, escritas de Macau*. Laborinho, Ana Paula e Marta Pinto (org). Húmus, pp. 93-106.

MANCELOS, João de (2010). Artes Comparadas: O Toque da Música em Eugénio de Andrade e em Wallace Stevens. *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas – Universidade do Minho 2009/2010*. http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/pub_joao_mancelos.pdf.

PEREIRA, José Carlos Seabra (2015). *O Delta Literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.

PESSANHA, Camilo (2017). *Clepsydra*. (José, Carlos Morais, ed.). Macau: COD.

SCHOPENHAUER, Arthur (1990). *Doleurs du monde. Pensées et fragments*. (Trad. Bourdeau, Jean, préf. et notes de Raymond, Didier). Paris: Rivages.

SAMOYAUULT, Tiphaine (2008). *A intertextualidade*. (Trad. Nittrini, Sandra). Paris: Armand Colin.

Poesia e mito: a propósito de Pessanha no espelho de Agustina Bessa-Luís

Vera Borges*

Resumo

Analisaremos a figura de Pessanha, espelho no qual se reverá o protagonista de *A Quinta Essência*, entre muitas narrativas fragmentárias evocativas do Oriente denso, misterioso e compósito, com que Agustina se diverte a montar o espessíssimo e especiosíssimo *puzzle* em que este romance se converte.

Palavras-chave: poesia; mito; Macau; trânsito.

I.

Escolho evocar Pessanha através de uma lente de natureza muito particular: o romance *A Quinta Essência*, de Agustina Bessa-Luís.

No romance de Agustina, publicado em 1999, interessa-me apenas recolher os fragmentos em que se evoca a figura de Pessanha, uma entre muitas narrativas fragmentárias evocativas desse Oriente denso, misterioso e compósito, com que Agustina se diverte a montar o espessíssimo (em informação) e especiosíssimo *puzzle* em que este romance se converte. Tudo parece nascer e ir surgindo como comentário ao percurso que se vai traçando, para o protagonista, José Carlos Santos Pastor, remotamente aparentado com Pessanha. Oriundo de uma aristocrática e decadente família nortenha, no rescaldo das convulsões provocadas pela revolução de Abril de 1974, José Carlos acabará por se instalar em Macau, em busca

* Universidade de São José, Macau.

de um sentido de vida que se lhe furta e que ele não consegue consumir no projeto de vingança que elegera – a sedução da filha macaense do capitão de Abril responsável pelos enxovalhos e dissabores sofridos pela sua família.

O autor-narrador vai cruzando e desenrolando os múltiplos fios da teia com que compõe a história da vida de José Carlos Santos Pastor, a culminar no encontro amoroso e conseqüente e paradoxal romance com Iluminada – como se este funcionasse, nas suas contradições, inconsistências, sofismas e mistificações, como uma insólita *mise en abîme* das relações complexas de que se faz a história fabulosa de Macau (fabulosa porque se trata de um momento extraordinário e único na história, e porque composta de matéria ficcional e ficcionada) e, a partir dela e para além dela, de um encontro de culturas, entre o Ocidente e o Oriente, e respetivos e ambivalentes fascínios. Realidade e ficção misturam-se num jogo de espelhos em que a segunda completa, dá sequência e sentido à primeira.

O discurso narrativo apresenta-se como o resultado duma investigação em que o enquadramento histórico-político se articula com momentos de pura tratadística, funda meditação filosófica, nela se desdobrando sinuosamente a narração do percurso de José Carlos. Dora Gago (2013) e Alda Maria Lentina (2018) abordaram este romance do ponto de vista do que constitui o seu intertexto, no qual se destacam duas obras chinesas, *A Arte da Guerra*, de Sun Tzu, e *O Sonho do Pavilhão Vermelho*, de Cao Xequin. Elas fazem parte evidente da trama (no sentido literal, de fios que na urdidura do tear se cruzam) transtextual, ou processo dialógico que é a força motriz desta narrativa (termos de Genette, revendo Kristeva, depois de esta ter revisto Baktin), alimentando os comentários com que a voz narradora faz progredir o relato da vida de José Carlos. Mas elas serão também uma peça muito importante, fundamental a segunda, do universo diegético, como agentes da transformação por que passará o protagonista, um erudito que se ocupa das fontes historiográficas portuguesas e de obras da literatura chinesa, que lê no original.

Os habituais aforismos agustinianos, a pontuar a escrita, vão soando a qualquer coisa entre a fundada e óbvia inferência e um jubiloso arbitrário puro, porém, sempre judicioso. “Isto está comprovado e a ficção não é

precisa”, comenta-se (BESSA-LUÍS, 1999: 10) logo no início, numa sinalização da pertinência e operacionalidade do princípio oposto, de recurso à ficção sempre que necessário. “A verdade torna-se ficção quando a ficção é verdade”, é uma reflexão que se diz de origem chinesa, a designar o princípio, ou regra de elaboração desta obra, justificado pela natureza da matéria narrada – em última instância o balanço de 500 anos de convívio entre Ocidente e Oriente.

O sentido final não será encontrado na articulação dos factos históricos, tão pouco na mistura de sublime e banal de que se compõe o encontro de José Carlos e de Iluminada, e as suas vidas; esse sentido é produzido, em última instância, pelo próprio princípio ou necessidade narrativa: “Quem quiser saber o que se segue, não tem senão que remeter-se às explicações da próxima narração” (BESSA-LUÍS, 1999: 373-374), é uma citação de *O Sonho do Pavilhão Vermelho*. O princípio de verdade é, portanto, de natureza literária; ele decorre, apenas e exclusivamente, da necessidade da ordenação e coerência narrativa. Abra-se aqui um parêntese: mas não se sabe que é assim desde a *Iliada* e a *Odisseia*?...

2.

Agustina recupera neste romance o fio de muitas vozes que a sequência narrativa aproxima e porventura irmana, como merecedores protagonistas de momentos da história do prodigioso encontro de culturas e convívio que esta obra ao mesmo tempo inquire e celebra. As personagens meramente ficcionais alicerçam-se em, e confundem-se com, as comprovadamente históricas, oferecidas e meditadas estas em inquisições de contornos ditados pela verdade factual recolhida pela história. Mas a sequência, a interpenetração e o entretecimento de registos acaba por dissolver as fronteiras entre o factual histórico e a plausibilidade ficcional. O delírio intelectual de José Carlos confunde-se em parte com um delíquio místico-literário a valer-lhe duríssimo diagnóstico clínico, a ocidente e oriente. Eis a sua última quimera, antes da descida ao infra mundo do jogo político sem convicção nem, portanto, sentido, onde marca posição no regresso a Portugal, depois dos anos de Macau:

Com o chinês que entendia, sem, no entanto, o dominar completamente, ele lançou-se na leitura do Pavilhão Vermelho, esperando encontrar nele a solução duns quantos enigmas. O próprio Cao Xueqin, que o professor traduzia afetuosamente por Joaquim, prevenia o leitor da narrativa que, "a bem dizer, podia frisar a extravagância". (BESSA-LUÍS, 1999: 331)

Está encontrado o termo que traduz o princípio de elaboração de *A Quinta Essência*. Mónica Simas e Serafina Martins coincidem na denominação de "labiríntico romance". E as personagens históricas, aludidas ou mais longamente acompanhadas pela curiosidade das personagens – Iluminada e José Carlos alimentando o jogo amoroso com as possíveis narrativas do fim trágico do Coronel Mesquita, de Tomé Pires e de uns quantos outros –, acabam por se ver envolvidas e contaminadas pela matéria ficcional ou de irreabilidade e sonho que é na verdade a dimensão estruturante deste romance. A vertigem da multiplicação de possíveis desenlaces para algumas narrativas, assim variamente reescritas ao longo do romance, resulta na configuração de múltiplos enigmas. Nada, ou muito pouco, é verdade assente ou definitiva.

Noutro plano, num labirinto de sentimentos que não chegam a formular-se claramente ou a traduzir-se em ações consequentes, move-se José Carlos; no centro desse labirinto descobre o seu fascínio pela milenar sabedoria e cultura chinesas. É, pois, natural que o romance se alimente em larga medida de dois outros personagens que refletem a atitude que está no âmago da interrogação que move a personagem.

Diz-nos Mónica Simas: "José Carlos, além de tornar-se um personagem inacabado, desdobra-se em personagens históricos que buscaram alcançar um conhecimento sobre a China - o jesuíta Matteo Ricci e o poeta Camilo Pessanha" (SIMAS, 2003). Pela ordem inversa: ele espelhar-se-á primeiro em Pessanha, depois, em Ricci.

O seu percurso em direção a Iluminada, no início decidido como uma pseudo-vingança que inventa como simulacro de sentido, é apenas parte de uma aproximação ritualística a esse conhecimento, um percurso de adentramento nessa civilização. Quem lha faculta é a avó de Iluminada, Siara Debra, proporcionando-lhe a convivência marital iniciática com

a neta, num *buis-clos* sagrado – em Pequim, centro deste mundo, num jardim de desenho literário, onde toda a realidade, flor, arbusto, árvore, corresponde a uma metáfora poética, e na biblioteca, que guarda a Escritura sagrada, obviamente poética, que é via de iniciação este mundo. Aí se cumpre um ciclo, fixado de avanço: tudo se cumprirá de acordo com o tempo ditado por uma metáfora poética – até que “esteja em flor o pessegueiro diante da janela do quarto” (BESSA-LUÍS, 1999: 218).

Agustina dialoga com outros textos, no seu percurso em direção ao centro do labirinto que é, a um primeiro nível, a nossa condição humana, a um segundo nível, a estranheza e complexidade do pensamento chinês. José Carlos reconhecer-se-á, em momentos diferentes, em Ricci e Pessanha, ao ponto de se deformar fisicamente para com eles se identificar, e assim cumprir mais uma etapa do percurso. “Entretanto, José Carlos não se dava conta de que vivia já como um chinês. (...) Estava mais perto de se tornar um Camilo Pessanha do que pudera admitir. (...) estava a moldar-se à China, como aconteceu com Camilo Pessanha” (BESSA-LUÍS, 1999: 104, 107).

Interessa-nos agora recolher alguns dos traços com que Agustina recuperou a figura e a história de Camilo Pessanha. Diga-se, no entanto, antes disso, que muito mais simpática lhe será a personagem e o percurso de Matteo Ricci. Se neste romance há alguma personagem que transcende o mais mesquinho da dimensão humana e, essa sim, se adentra no conhecimento da cultura chinesa, a ponto de nele ser acolhido, com estima e respeito, esse alguém é o jesuíta italiano – e por isso será recebido no solo sagrado de Pequim. A China acolhe-o ritualmente – a ele, enamorado pela clareza e sageza do pensamento chinês, nele instalado; a morte e o acolhimento póstumo, com a chancela do Filho do Céu, poupam-no paradoxalmente à exposição como o “impostor” que na verdade seria. “O Apostador disse que José Carlos teria de ser um impostor, como Ricci foi, e no fundo da sua alma bem sabia isso” (BESSA-LUÍS, 1999: 351). Assim especula um amigo-aluno de José Carlos, que também vê o seu mestre como louco e impostor – talvez porque a pertença a dois mundos não é possível, é uma falácia, e o mais forte é o mundo chinês – com os seus mitos, os seus ritos, as suas metáforas. Elas nortearão literalmente o per-

curso de José Carlos e fecharão o romance, que encerra com palavras do *Sonho do Pavilhão Vermelho*.

3.

Vejamos, agora, alguns dos momentos em que Pessanha salta para as páginas de *A Quinta Essência*. Centremo-nos no capítulo III, “Um aborto de uma grande beleza”, e o comentário de Agustina à réplica de Pessanha à exclamação do amigo Carlos Amaro,

admirado da sua figura rara como português, escuro e magro, com grandes barbas, seco, maldizente, único. “Você é lindo!” E ele, com aquele ar insolente para com a sua própria humanidade, respondeu assim:

- Eu sou um aborto duma grande beleza.

Era o mundo que tocava com as pontas dos dedos já defuntos. De todos os viajantes na China, que eu conheço, ele é o mais arrogante e triste. E, no entanto, ele é já um chinês com o seu riquexó privativo que o levava sempre atrasado para acabar uma vaga aula de História; com a sua companheira que se chamava Águia de Prata, como se fosse filha dum comanche. (BESSA-LUÍS, 1999: 120)

E José Carlos, que começara por adotar o apelido Bom Pastor para fugir à identificação inconveniente com o poeta, opiómano e extravagante, cede à vontade de “descobrir aquele homem bizarro, intolerável talvez”.

Pouco a pouco entrou na intimidade dele, mas não trouxe, dessa tumba de lençóis e latas de ópio, nada parecido a um aceno. Pessanha é um Bernardim “a bordo dum navio sem destino”. Inventa a sua desgraça para se juntar à miséria do mundo. Era um homem perdido até para o génio que tinha. (BESSA-LUÍS; 1999: 119-120)

O fascínio por Pessanha e a sua fantasmagórica presença em Macau insinua-se no texto de Agustina, como no percurso vital de José Carlos, a saber professor do Liceu, opiómano, com um senhorio chinês, estudando

a língua, com amantes chinesas, colecionador de arte... Mas é uma habitação progressiva, a marcar o deslizar ricciano de José Carlos para o centro do labirinto do pensamento chinês. As primeiras linhas de evocação de Pessanha fazem dele uma figura caricata, grotesca, uma repulsiva e ameaçadora imagem no espelho de Macau:

Assustou-o aquele morto-vivo, entrincheirado na casa, no quarto e na cama, com o buraco negro da boca que fumava ópio, a dizer mal dos poetas, dos amigos, menos do cão Armindo que era escudeiro e palhaço em cabriolas. (...) Fora um alto magistrado, sabedor de causas, de tribunais e de códigos como ninguém. Era o homem indecente que todo o reino tem a par do bobo. As vezes recebia em pelo, numa cama desmanchada entre papéis e cães. (...) Não se livrava da comparação com o poeta, que era um faquir de chapéu mole e (...) riquexó (...), ainda lembrado como um louco manhoso e até mau”. (BESSA-LUÍS, 1999: 71-72)

De Pessanha, diz Agustina colando-se à perspectiva estreita de José Carlos nos seus primeiros tempos de Macau, “que só um neo-romantismo da degradação pôs de moda a partir do apocalipse de Viena, nas artes, no pensamento e na maneira de viver” (BESSA-LUÍS; 1999: 75).

Será; mas a via estranha de dissipação e decadência de Pessanha é necessária a quem se quer adentrar no labirinto da cultura chinesa, como José Carlos irá reconhecer. “Agora ele aproximava-se da figura caricatural de Pessanha” (BESSA-LUÍS, 1999: 314). “Extraordinariamente magro”, espectral, viverá uma estranha doença psicossomática, resistente às medicações, a permitir um capítulo sobre o “Bagate”, sortilégio ou magia chinesas, no caso vertente, alvítra-se, a possessão por parte de um morto. E a desfiguração, ou melhor, a transfiguração numa singular via Christi, faz com que no auge da doença José Carlos receba Iluminada nu, embrulhado num lençol, na sua sala e no seu quarto... “Estava nu e absolutamente perdido do seu sonho do Pavilhão Vermelho” (BESSA-LUÍS, 1999: 359). Fantasmagórica figura, José Carlos habita agora o sonho do Pavilhão Vermelho, a metonímia da verdade que procura. O Pavilhão Vermelho, de natureza literária, é o labirinto que se lhe oferece: simultaneamente

metáfora, logo via de acesso à verdade, por outro lado belíssima prisão que percorre ao sabor do fio encantatório da palavra. Ariadne-Iluminada cumpriu diligentemente o seu tempo de guia e, partindo para o mundo pragmático do matrimónio arranjado para selar negócios e vidas, não será abandonada chorando na praia. Resta a José Carlos a errância pelas páginas do Sonho do Pavilhão Vermelho, labirinto que não tem centro, mas oferece uma infinita geografia desenhada por uma sábia voz narrativa.

4.

Qual é o lugar da poesia no romance de Agustina? Escasso. É verdade que José Carlos se insurge contra os juízos negativos de Pessanha sobre a “morta literatura” da China “quando um único verso de Li Po enche todo o espaço de estrela a estrela?” (BESSA-LUÍS, 1999: 189) e na sua fase de “imersão” em Pequim brinda Imaculada com leituras das traduções de poesia chinesa de Pessanha. Serafina Martins sublinha que, ao contrário do que sucederá com a evocação por Eugénio de Andrade do seu mestre Pessanha, “que não permite que as humanas circunstâncias do dr. Pessanha o distraiam na sua apreciação”, em Agustina a “atenção é dirigida sobretudo ao homem sujo, maltrapilho, a vociferar ofensas contra desconhecidos, mau professor, excêntrico e anti-social” (MARTINS, 2010: 101). Antes dirá que Agustina, como Eugénio de Andrade e Paulo José Miranda, se “abeiram da lama que a voz pública atirou a Camilo Pessanha”. Personagem de Agustina, em *A Quinta Essência*, assombração mas também modelo a imitar em certa medida no percurso ascético de José Carlos na China, Pessanha é construído com base na “mitificação negativa” de que alguns biógrafos foram responsáveis: o anedótico impõe-se sobre a exegese da poesia, e temos “a figura extravagante, desmazelada, cobarde, ridícula, maldizente, entre outros atributos do mesmo teor” (MARTINS, 2010: 96).

Paulo Franchetti já relativizou os testemunhos sobre a abulia do opiómano Pessanha, a substanciar a sua pretensa indiferença pela vida social e cívica de Macau, lembrando a sua participação nessa vida cívica, sobretudo na vertente cultural, e o seu prestígio como juiz e temido causídico.

Intrigante (para os chineses) como modelo de europeu, (...) havia nele uma disposição austera onde circulavam todas as desordens do coração, desde a mais fina cerimónia ao perfeito culto da vingança. (...) (Agustina identifica essa austeridade com a poesia:) Poesia e controlo da razão milenária. (BESSA-LUÍS, 1999: 75).

Cabe aqui ainda, no entanto, repensar na persistência do anedótico biográfico, a recusar liminarmente, depois do magistério de Pound e quejandos, a ridicularizar os imbecis que ignoram a obra e se perdem na análise das contas dos alfaiates dos autores, confundindo instâncias que outros distinguiram sob designações como autor empírico e autor textual (AGUIAR E SILVA, 1990).

Contudo, a história da dicção poética, mais concretamente, a natureza que na sua origem se lhe reconheceu, e que a marca, mesmo nos que dela se distanciam e sobre ela ironizam, obriga-nos a mais algumas ponderações.

Há autores que inscrevem na obra a sua biografia, como Camões; nesses e mesmo nos outros, que o não fazem, é sempre possível procurar fragmentos de uma vida, transformada pelo *medium* expressivo que no-la oferece: uma vida nessa medida sempre *ficta* e ao mesmo tempo sempre reconduzível ao terreno da comum circunstância humana, assumida ou negada, examinada ou rasurada a favor de uma ordem outra...

Mas, em relação à poesia, direi que há uma espécie de apelo à efabulação mítica em torno da instância autoral sempre que isso seja possível, que se prende com a história mesma do género lírico. A curiosidade razoável, ou mesmo não razoável, em torno da figura do autor não é produto duma estratégia de marketing, é apenas explorada por essa estratégia de vendas. Na origem da poesia não falam os homens, mas os deuses através deles; no momento inicial, por exemplo com Homero, o canto não é reconduzível a uma circunstância humana particular e precisa, e assim deve ser. Ora, “Uma limonada em Micenas”, conto de Agustina que tanto magoou Sophia de Mello Breyner, atesta que a primeira não tem em grande conta as manifestações ou comportamentos humanos que visam proporcionar a possessão divina. Demoremo-nos na conclusão a que Serafina Martins

chega no seu ensaio:

Camilo Pessanha, a sua poesia, as suas cartas, os seus ensaios (...) tudo isso importou no fomento da própria literatura portuguesa, em (textos) que alimentam (...) uma dúvida quase inevitável: como é que aquele homem escreveu aqueles poemas? Importou a obra e importou o autor, não exatamente na sua existência empírica *tout court*, mas o que nessa existência ganhou forma de representação. (...) Observando o caso de Pessanha, podemos dizer que a morte do autor pode descansar em paz. (MARTINS, 2010: 104)

Apenas uma ressalva: há uma longa galeria de “homens como aquele” que desde tempos imemoriais escreveram a poesia que ainda hoje classificamos como grande. Desde Villon ao Camões todo “baldões”, na expressão de Aquilino Ribeiro; passando por Li Bai e as suas homéricas libações, pelos anjos caídos Verlaine e Rimbaud, ou pelo Baudelaire sifilítico e cantor das litánias de Satã, o versátil Bocage, o controverso Pound, que escreveu alguns fragmentos magníficos dos seus *Cantos* quando encarcerado num hospital psiquiátrico, depois de um julgamento por traição. O poder e mistério que são o lote da poesia (mesmo a que o nega carrega a sua memória) como que transitam para o veículo da sua produção, e isto antes da ênfase da teorização romântica sobre o carácter excepcional do vate.

Uma última menção, muito breve, ao carácter visionário de Pessanha, manifesto no seu interesse e aproximação à poesia chinesa. Tal como Pound, trabalhando laboriosamente sobre traduções de poesia chinesa, Pessanha descobre nela o fundamento de toda a poesia. Assim, Pessanha e Pound convergiram na sua aproximação à escrita da poesia chinesa como a fonte do poder de evocação, nomeação e sugestão que lhe cabe. Como Pound (este, na esteira das indagações de Fenollosa), Pessanha colocará ante nós a possibilidade da dicção poética chinesa como, simultaneamente, meta e utopia. Podemos a partir deles trabalhar essa cifra poética particular como *topos* e figura do discurso, ou medida da linguagem. Steiner interroga-se em *After Babel* sobre a ressonância particular de línguas como o hebraico, o grego e o chinês, fundadoras de uma relação efectiva,

ou mais efectiva, entre a linguagem e a realidade (1992: 24). A produtividade metafórica ou capacidade de engendrar metáforas da língua seria crucial para estabelecer essa diferença.

Agustina elege o fio narrativo do sonho do Pavilhão Vermelho como provisório labirinto por onde errará José Carlos – e de onde sairá louco, perdido para si próprio, para a sua busca. Será reconduzido à sua inani-dade? São os regressos possíveis? Agustina desdobra espectralmente em Pessanha, como em Ricci (que nunca é caricatura, talvez em parte porque não é poeta, lembremo-nos de “Uma limonada em Micenas”...), o seu protagonista, e coloca no centro do labirinto o conhecimento da civilização chinesa, reconduzível à fruição da sua literatura. José Carlos Seabra Pereira (2015) fecha o *Delta Literário de Macau* com a promessa de uma inquirição sobre um filão ou caminho, em que a poesia chinesa é metáfora e metonímia de toda a poesia. Pound e Pessanha são protagonistas e guias numa demanda (quimérica?) da mesma natureza sobre a escrita da poesia chinesa, como utopia da poesia (em geral).

5.

Alda Maria Lentina (2011) refere o significado do percurso real e simbólico de José Carlos, deslocando-se para Macau, último reduto do Império, no pós-25 de Abril, e em consequência dele, num processo de busca de identidade (e justificação social e moral), a espelhar o périplo identitário de Portugal como nação, procurando acrescentar-se do centro e densidade que lhe falta, na Europa, através da experiência da colonização. Representante da ideologia imperialista, José Carlos seria também a síntese do sujeito masculino burguês, branco e ocidental (2011: 72). De um inicial interesse marcado pela perspectiva orientalista, na acepção de Said, num quadro mental marcado pelo desejo de poder e por fantasmáticos sonhos de dominação pela violência, José Carlos transformar-se-á. Passará de colecionador de artefactos e informação provindos de uma cultura exótica, revendo criticamente a sua condição por força do fascínio a que sucumbe, a uma espécie de ser híbrido, “ele estava a tornar-se um chinês, mas não tinha sensação de trocar a sua alma portuguesa” (BESSA-LUÍS, 1999: 284).

Assim o colonizador sucumbe ao seu fascínio pela cultura do Outro, é por ela colonizado, no processo dúplici que caracteriza o colonialismo português, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos, sendo o colonizador afetado por um “Excesso de alteridade” (2006: 229).

Compreende-se que num percurso de trânsito em relação à cultura chinesa, fio narrativo que permite a Agustina dissertar sobre a natureza do fenómeno da muito particular convivência ou coexistência, como quem alguns, que fez de Macau um momento e um acontecimento singular na história, Pessanha tivesse que funcionar como guia, um guia deletério, sim, mas um guia. Todos os críticos sublinham a transformação física, quase caricatural, do protagonista, a patentear o seu trânsito no labirinto da atração da cultura chinesa. Mas não é só José Carlos que assume traços e comportamentos que evocam o já de si caricatural Camilo Pessanha (dimensão enfatizada por Agustina). Até o capitão Sequeira, na última fase da sua vida, desenvolve uma estranha parecença com um imperador chinês que é parte da história dos portugueses no Oriente... As duas personagens correspondem a figuras de dominação, de poder, de sinal contrário; a narração sublinha o lado cómico da transformação do capitão Sequeira, como se a frequentação de Macau determinasse uma alteração da condição dos ocidentais, irónico sublinhar do seu factício estatuto: “Ele tinha um posto alto no exército e (coisa espantosa) estava parecido com um chinês do tempo de Sun-Yat-Sen. Os mesmos olhos reduzidos a frincha e a barbicha de bonzo. (...) Como podia ter acontecido uma coisa dessas? Havia decerto duendes ou anjos malcomportados que se divertiam a pregar partidas aos mortais” (BESSA-LUÍS, 1999: 339).

Como vários críticos têm sublinhado, há neste romance um verdadeiro jogo de espelhos, e um princípio de contaminação caricatural de natureza profundamente irónica, como se a civilização superior dos colonizados se impusesse aos afinal impotentes colonizadores, até na desfiguração dos seus rostos, apagando-se a sua identidade original. Ricci também se travestira, no seu périplo para o centro do País do Meio, a capital imperial, na linguagem, nas vestes e, imaginamos, nos gestos que vão com elas; talvez, e muito, na *forma mentis*, na visão de *A Quinta Essência* (“De qualquer maneira, Ricci convenceu-se de que só a sabedoria o podia *fazer*

chinês”, 1999: 347). Mas esse trânsito no labirinto resultará, na perspetiva deste romance, de certa forma, numa mistificação; por isso se alude ao facto de Ricci se ter sabido um impostor. Até ele, ungido pelo reconhecimento que lhe valeu a sepultura em solo chinês, isto é, sagrado... Também José Carlos sonhando-se personagem do livro de Cao Xuequin, errando eternamente por páginas da literatura chinesa que traçam justamente o desenho de um estilizado, mas infundável, labirinto, será uma última representação do carácter inglório desse adentramento na cultura chinesa, logo, dessa impostura, miragem ou engano. Ou, na síntese de Dora Gago: “a viagem de José Carlos rumo à civilização e cultura chinesas, ao conhecimento do ‘outro’, corresponde a um jogo de decifração de impossível conclusão” (2013: 139).

Há aliás uma referência recorrente em Agustina, aos olhos dos chineses – na verdade, de quase todas as personagens chinesas desta obra –, como “frinchas”. Esta classificação instala a voz ou instância narrativa num plano de percepção do outro como irremediavelmente outro: desumaniza-o, instalando-se num campo valorativo depreciativo com uma longa história, na tradição ocidental, de tipificação negativa do oriental ou asiático. Os olhos remetem para a projeção de uma força humana e para a circulação da luz. Sobre o mundo, projeta-se o feixe do olhar; e um mundo descobre-se no reflexo do olhar que sobre ele é lançado, qual lago ou espelho refletindo uma paisagem (de acordo com Bachelard). Se os olhos são, sempre, uma frincha, é porque o sujeito que através dela percebe, se esconde, se reserva... Por uma frincha, não se olha, espreita-se. E não se oferece qualquer imagem a permitir conhecimento ou reconhecimento. O sujeito esconde, assim, a sua verdadeira natureza; só pode ser percebido como inquietante, mesmo temível.

Na sua presença recorrente, em *A Quinta Essência*, tomamos esta metáfora do olhar como frincha, como uma metonímia do carácter impenetrável, irredutivelmente enigmático, da cultura e da mente chinesas. Isto é, o que seria a tradicional carga negativa atribuída à essência da natureza oriental incidiria de facto mais, neste caso, sobre a dificuldade de penetrar ou desvelar a essência dessa mente oriental, por parte de um sujeito ocidental. Isto, à luz da valoração positiva da cultura e filosofia chinesa que

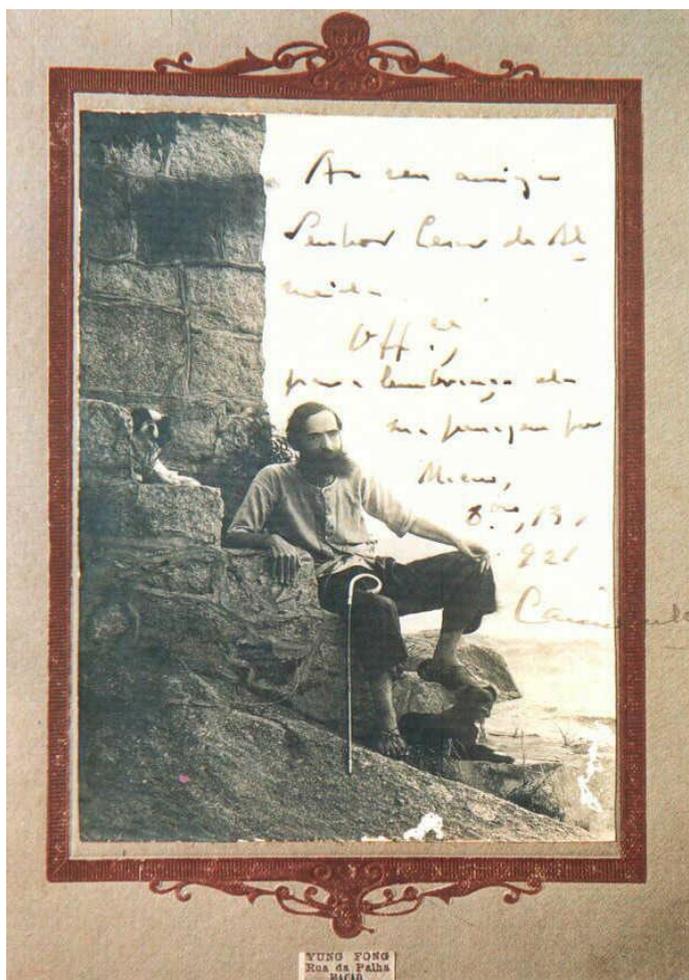
se vai insinuando ao longo da narração, desdobrando-se aliás nos juízos que inúmeras personagens vão veiculando, e patenteada no fascínio e no consequente trânsito que algumas delas, mais ou menos estimáveis, vão fazendo.

6.

Recapitulemos. Nos traços com que Agustina retrata Pessanha, nas primeiras linhas em que o faz em grande medida através do filtro da percepção de José Carlos, é verdade que ela se “abeira da lama que a voz pública atirou” ao poeta, nas palavras de Serafina Martins. Mas a verdade é que a figura de Pessanha contém em si uma dimensão que faz com que todos esses dados sejam apenas elementos a integrar e compor uma auréola mítica. Num primeiro momento do percurso iniciático de José Carlos, ele passa por uma transformação física e de estado ou condição (entre mundos, entre a vida e a morte), que lhe dá traços e comportamentos do poeta, como vimos, antes de lhe ser permitido viver em Pequim, agora de acordo com o modelo ricciano, perdendo-se no labirinto da literatura chinesa, para sempre cativo da leitura/sortilégio de *O Sonho do Pavilhão Vermelho*. No espelho de Agustina, está bem patente por que razão o confronto com a história de Macau implica a consideração dum fantasmagórico Pessanha, que nela ainda hoje se nos oferece como enigma.

À guisa de conclusão, escolhemos uma fotografia de Pessanha, de 1921, tirada, portanto, 5 anos antes da sua morte. Entre a terra e o mar, com o cão à esquerda, ícone habitual de uma sociabilidade particular, temos um Pessanha em trânsito, despojado, com um traje reduzido ao essencial, nem ocidental, nem oriental, a exhibir o corpo de espectro, de sandálias e bengala, elementos contrastantes e pertença de mundos distintos. Está no eixo da fotografia, voltado para o mar, como que a ilustrar o desejo e impulso de transcensão patente no soneto em que “sob a água clara (se) vê (...) o fundo do mar, de areia fina...”, e se aspira à dissolução, “sob a água plana”, “Na fria transparência luminosa”, repousando, “fundos (...) (entre e como) Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...”, uma das formas de cumprimento do voto expresso na “Inscrição” que abre *Clepsidra*. Nesta

fotografia, está transcendida a mitopoética relativa ao que se sabe e imagina da sua existência em Macau, matéria que alimenta (aparentemente) as páginas de Agustina a seu respeito, em *A Quinta Essência*. É uma imagem em que se torna muito evidente o que faz com que ele seja mediador e guia nas aproximações à poesia, à contraditória história dos portugueses no oriente, à realidade ambivalente e contraditória de Macau.



Bibliografia

- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de (1994). *Teoria da Literatura* (8ª ed.). Coimbra: Almedina.
- BACHELARD, Gaston (1968). *La Poétique de la Réverie*. Paris: Les Presses Universitaires de France.
- BESSA-LUÍS, Agustina (1999). *A Quinta Essência*. Lisboa: Guimarães.
- GAGO, Dora (2013). Pelos trilhos da história. Imagens da Cultura Chinesa em *A Quinta Essência* de Agustina Bessa-Luís. *Revista de Cultura*, 42, pp. 133-139.
- LENTINA, Alda Maria (2011). *A Quinta Essência* de Agustina Bessa-Luís: la saveur aigre-douce de Macao. *Revista Portuguesa de Humanidades. Estudos Literários*, 15-2, pp. 69-83.
- LENTINA, Alda Maria (2018) "A Quinta-Essência de Agustina Bessa-Luís : l'Asie portugaise" In: L'Asie portugaise des Arts et des Lettres in Carnet de l'École Doctorale Histoire de l'art et Archéologie de Sorbonne Université, Paris, juin 2018 (pp. 1-8). <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:1136310/FULLTEXT01.pdf> (consultado em 22/10/2018).
- MARTINS, Serafina (2010). Camilo Pessanha: o poeta e a sua personagem. In *Macau na escrita, escritas de Macau*. Famalicão: Edições Humus.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos (2015). *O Delta Literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.
- SIMAS, Mónica (2003). Em Busca D'a Quinta Essência: Saudades De Cao Xueqin. *Revista Semear* 7, Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. http://www.letras.puc.rio.br/unidade&nucleos/catedra/revista/7sem_14.html (consultado em 13/11/2017).
- STEINER, George (1992). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Camilo Pessanha: a poesia e o direito ao crime

Izabela Leal*

Resumo

Este artigo pretende discutir em que medida a poética de Camilo Pessanha pode ser pensada a partir de uma articulação entre a literatura moderna e a questão do crime. A chamada literatura policial já vinha se ocupando da temática do crime, associando-o à modernidade e às grandes cidades, como ocorre comumente na obra de Edgar Allan Poe. No conto “O homem da multidão”, Poe dá a ver a cidade moderna, mas também chama a atenção para um traço de ilegibilidade que a modernidade comporta. É justamente essa ilegibilidade, característica fundamental da poesia moderna, que observaremos na obra de Camilo Pessanha, apontando para os inúmeros “personagens conceituais” que a literatura policial nos fornece, tais como o réu, a vítima, o promotor e o juiz. Nesse sentido, a poesia aparecerá associada ao crime na medida em que ambos pressupõem a existência de um segredo indecifrável, de algo que não pode ser revelado.

Palavras-chave: poesia moderna; crime; segredo; ilegibilidade; modernidade.

Então, era assim o atelier: um espaço intenso e agressivo. Era o espaço do crime. O lugar onde as mãos haviam caminhado até ao seu limite. Tinham assumido um crime redentor. [...] “E o Sá-Carneiro diz: ‘A natureza que é para o artista? Coisa alguma’. Meu Deus, é preciso então subverter tudo.

* Professora Associada da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA (PPGL/UFPA).

Aqui está o crime. O homem é o crime. Esta maravilha de encostar a paisagem ao muro e despegar-lhe em cima uma boa metralha. É o nosso crime – o do homem”.

(HELDER, 1973: 80-81)

I.

O título deste artigo remete ao ensaio de Maurice Blanchot, “A literatura e o direito à morte” (1997). Porém, não é diretamente a ele que recorrerrei para pensar a poética de Camilo Pessanha. Questionar a poesia e sua relação, não exatamente com a morte, mas sim com o crime, exige que convoquemos o grande mestre da chamada “literatura policial”, aquele que soube acrescentar um tom sobrenatural ao cotidiano, transformando o fato mais corriqueiro no mais surpreendente: Edgar Allan Poe. Posso antecipar que essa seria, a meu ver, a grande tarefa da poesia: convocar o comum, agarrá-lo e virá-lo do avesso, permitindo que dele ecloda algo espantoso, inassimilável.

No célebre conto “O homem da multidão”, Poe retrata “o tipo e o gênio do crime profundo” (POE, 2010: 102), associando-o à figura de um “homem velho e decrépito” (p. 97), pelo qual o narrador sente um imenso fascínio. Esse homem, emblema da cidade moderna e de seus enigmas, provoca-lhe curiosidade e surpresa: “Que história espantosa”, disse para mim mesmo, “não estará escrita nesse coração!” (2010: 97).

Desde Baudelaire, mais precisamente no igualmente célebre ensaio “O pintor da vida moderna” (2010), publicado inicialmente em 1863 no jornal *Figaro*, muito já se falou sobre esse conto que se assemelha a um “quadro”, no qual a cidade moderna, fruto do desenvolvimento industrial e da consolidação do capitalismo, se deixa ler em seus pormenores. No entanto, em contraposição àquilo que no conto é da ordem do legível ou do visível, surge irrevogavelmente a dimensão do ilegível – aquilo que está escrito no coração do velho – mas que “não se deixa ler”. Essa frase, citada em alemão, *er lasst sich nicht lesen*, pontua o início e o final da narrativa. Se, por um lado, o conto ilumina a questão da cidade como imagem-chave da modernidade, tão importante para toda a literatura do século XIX, por

outro, ele nos lança em direção a uma vertente não menos determinante: a da ilegibilidade como traço fundamental dessa mesma modernidade que, como sublinha Ricardo Piglia (2006), aparece caracterizada pela multidão.

Assim é que após a longa jornada à qual o narrador se submete na vã tentativa de desvendar o coração desse homem que, a seus olhos, era necessariamente criminoso, ele termina por concluir: “O pior coração do mundo é um livro mais grosso que o *Hortulus Animae*, e talvez uma das grandes bênçãos de Deus seja a de que *er lasst sich nicht lesen*” (POE, 2010: 102).

Interessa-me, mais particularmente, o fato de o conto se iniciar e terminar sem que o leitor descubra quem é esse homem ou o que o seu coração poderia guardar de tão terrível. Ao longo da narrativa não o vemos cometer nenhum ato espúrio, ele apenas se desloca incessante e solitariamente pela cidade. Esse coração criminoso é ilegível, portador de um segredo – mas há de fato algum segredo? – e o próprio crime que nele repousaria permanece oculto como o mais profundo mistério.

Jacques Derrida apontou, em alguns de seus ensaios, mais precisamente em *Paixões* (1995a) e “La littérature au secret - une filiation impossible”², para a relação que a literatura mantém com a ideia de segredo. Em “La littérature au secret” o filósofo evoca a figura bíblica de Abraão como imagem emblemática do segredo. Nesse segredo, duplamente assinalado, repousa a ideia de algo que não se pode dizer: Abraão não pode revelar à sua família o sacrifício que Deus lhe exige, e Deus não revela a Abraão o motivo dessa exigência. Para Derrida, a literatura herda esse segredo, na medida em que ela se dá o direito de esconder o que quiser, de não corresponder à realidade, ou, como dito anteriormente, de convocar o comum para virá-lo do avesso. E isso implica, conseqüentemente, se tomarmos o texto como objeto de leitura, na impossibilidade de leitura do texto, em sua ilegibilidade. Se esboçamos, inicialmente, uma relação entre poesia e crime, não poderíamos pensar que seria esse caráter criminoso de uma suposta ilegibilidade aquele pelo qual a poesia responde em primeiro lugar?

1 Ele não se deixa ler.

2 Citei a versão em inglês: *Literature in Secret* (1995b).

2.

Intitulei este texto “A poesia como direito ao crime”. Somente ao começar a escrevê-lo me dei conta de todas as implicações aí contidas. O título poderia evocar, por exemplo, o campo do romance policial, a partir do qual delineiam-se algumas linhas mestras, aquelas que se concentram, em geral, nas figuras do assassino e da vítima. Entretanto, como no conto de Poe, não se sabe se houve de fato algum crime, tampouco se sabe qual foi o crime. Sabe-se apenas que a poesia estabelece com o crime – ou talvez com a lei, já que se trata de um *direito* ao crime; essa é outra ambiguidade possível – uma relação paralelística, para não dizer de usurpação: ela ocupa um lugar que não é seu. A poesia não estabelece nenhuma relação pragmática com o campo especificamente jurídico, porém opera segundo a lógica do *como se*: *como se* houvesse um direito ao crime. Ocupando um lugar que não lhe pertence, já que se trata especificamente do campo das ciências jurídicas, sobre o qual a poesia não tem nenhum tipo de atuação, resta saber por que me ocupo de pensá-la sob a ótica de uma quase impostura. De todo modo, a poesia, na medida em que conduz a linguagem ao seu limite de significação, dedicando-se inteiramente à possibilidade de significar, jamais ao significado, pode sempre operar pela via da impostura – “não somente dizer a mesma coisa de *outro* modo, mas dizer *outra* coisa além do que é” (RICOEUR, 2011: 54). Supondo que estamos no âmbito de um romance policial, vamos seguir as pistas e tentar descobrir quem matou, quem morreu, qual foi o crime e de quem parte a acusação. Ou será que, como no conto de Poe, terminaremos sem nenhum indício, fadados apenas à inconclusão?

Sabemos que, em alguns casos, a literatura pode se estabelecer concretamente como uma espécie de direito ao crime, ou, pelo menos, um direito àquilo que é considerado criminoso. A história da literatura está repleta de casos em que escritores foram julgados e condenados em função de suas obras. Em 14 de fevereiro de 1989, o Aiatolá Khomeini, então líder religioso do Irã, promulgou uma *fatwa* exigindo a morte do autor indo-britânico Salman Rushdie, alegando que seu romance, *Os versos satânicos*, continha blasfêmias contra Maomé. Mas estamos em outro cenário, o escritor em questão é Camilo Pessanha, e até onde se sabe, seus poemas

não se prestaram a ofender nenhuma ordem religiosa. Apesar disso, a literatura, e mais especificamente a poesia³, tem algo a dizer sobre o crime – e aqui evoco mais uma vez Herberto Helder: “Os poemas são apenas equivalências do crime, ou são então, eles mesmos, um acto explosivo no próprio centro do mundo” (HELDER, 1995: 40).

Resta saber o que faz com que a poesia estabeleça essa relação com o crime. Em primeiro lugar, é preciso esclarecer que, sob a designação genérica de poesia, estou pensando especificamente em uma certa produção literária que remete ao contexto da modernidade. A resposta àquela indagação pode então ser encontrada, como assinala Marcos Siscar em *Poesia e crise* (2010), se atentarmos ao lugar problemático que a poesia moderna dá a ver nesse contexto amplo de transformações políticas, sociais e culturais: o lugar de uma crise que põe em xeque a linguagem, o poeta e o poema; crise que instaura o discurso do fim da literatura e de sua falta de lugar no mundo. A escrita passa então a remeter ao seu próprio fracasso, e o poeta, para escrever, precisará ocupar um lugar de ausência, ou seja, o lugar do morto. Ao contrário do que parece, não há aqui um pessimismo ingênuo, e de alguma maneira ocupar o lugar do morto equivale a assumir uma postura crítica, que engloba tanto uma crítica da literatura em relação a si mesma, quanto em relação ao mundo e ao seu próprio tempo. Não precisamos ir muito longe para lembrar que na literatura brasileira o caso de Brás Cubas é um dos mais exemplares, já que o indivíduo tipicamente burguês só poderá fazer a crítica de sua própria vida na medida em que se tornar um defunto escritor. Curiosamente, esse tema talvez não fosse estranho a Pessanha, que certamente sentia uma atração em imaginar essa vida *post mortem*, tema que, a meu ver, aparece associado ao poema “Porque o melhor enfim”:

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

3 Neste ensaio, concentrarei a leitura em torno da poesia, mas consciente de que as reflexões aqui apresentadas podem ser estendidas ao plano mais amplo da literatura moderna.

– Sorrindo interiormente,
Co'as pálpebras cerradas,
Às águas da torrente
Já tão longe passadas. –

Rixas, tumultos, lutas,
Não me fazerem dano...
Alheio às vãs labutas,
Às estações do ano.
[...]
Roubos, assassinatos!
Horas jamais tranquilas,
Em brutos pugilatos
Fraturam-se as maxilas...

E eu sob a terra firme,
Compacta, recalçada,
Muito quietinho. A rir-me
De não me doer nada.

(PESSANHA, 2009: 100-102)

A atmosfera contraditória enunciada no poema por meio da oposição entre o tumulto relacionado à vida e a placidez relacionada à morte revela uma espécie de síntese impossível, na qual o morto não deixa de experimentar sensações; ao contrário, ele desfruta de um prazer que antes lhe era negado. Essa é uma das muitas contradições que a literatura se permite, mentindo, falsificando o real, em outras palavras, apostando na construção de um jogo abertamente dissimulador.

Nesse jogo de figurações enganadoras, a poesia moderna permite o surgimento de dois curiosos personagens, nos quais ela se encarna simultaneamente: o promotor e o réu. Trata-se, evidentemente, de uma atitude performática, farsesca, uma dramatização de seu próprio lugar e de sua condição, de sua exuberância e de seu fracasso, de sua impotência e de sua

aposta no futuro. Quanta tinta já foi derramada para dizer que o poema, aquele que está ali na nossa frente, ainda não é *O Poema*, que o livro que temos em mãos ainda não é *O Livro*? Não é à toa que, ao refletir acerca dessa contradição da literatura moderna, Blanchot se reportou a ela para intitular uma de suas obras de *O Livro por vir*.

Na poética de Pessanha essa estranha condição se faz notar muito claramente no poema “Imagens que passais pela retina”, que se encerra como condenação da mão que escreve. Ao se converter em uma “estranha sombra em movimentos vãos”, essa mão inoperante torna-se tanto incapaz de vencer a temporalidade e a transitoriedade do mundo como também de escrever alguma coisa que realmente “valha a pena”, algo que poderia de fato ser chamado de *livro* ou *poema*. Talvez não seja irrelevante lembrar que Pessanha nunca chegou a dar vida ao próprio livro, no sentido de responder por sua publicação. E no entanto o poeta, de modo geral, é aquele que “não larga o osso”, aquele que, mesmo dizendo que o poema não é o poema e que o livro não é o livro, é incapaz de chegar ao fim, de botar o ponto final, de escrever o poema final – ainda que na obra de Pessanha haja um poema intitulado “Poema final”⁴, que se encerra justamente com uma injunção ao repouso absoluto, “Adormecei. Não suspireis. Não respireis.” (PESSANHA, 2009: 110) – ou, enfim, de parar definitivamente de escrever.

É bem verdade que há algo de melancólico nesse gesto, e tanto mais melancólico na medida em que afirma a impossibilidade de um luto. Pois não seria justamente essa permanência fantasmática de um objeto aquilo que caracteriza a melancolia, como pensou Freud em “Luto e melancolia” (2010), ou seja, a melancolia como incapacidade de reconhecer a perda definitiva do objeto, enterrá-lo definitivamente? No gesto performático que caracteriza a poesia moderna há a encenação permanente de um fim, impossível e necessário, um fim que nunca chega. Como no conto de Poe, o leitor permanece na expectativa da solução do mistério que cerca o velho decrepito, um mistério que permanecerá impenetrável. Depois de ter passado horas e horas seguindo o suposto criminoso pelas ruas, o narrador finalmente desiste. O conto parece terminar mais pelo cansaço e fracasso

4 Lembrando que, curiosamente, o poema não recebeu esse título das mãos do próprio poeta.

do narrador do que por ter chegado a uma conclusão ou revelação, ou seja, não há um fim efetivo.

Não há luto, portanto, apenas melancolia, a relação com um objeto, afinal o próprio poema, que se recusa a desaparecer. Exatamente por isso, a poesia diz mal de si própria, queixa-se de seu fracasso, lamenta-se por sua impotência. Nesse sentido, se poesia e morte são temas que se encontram, é porque ambos põem em questão essa experiência do limite, o reconhecimento da impossibilidade de morrer, de chegar ao fim. A morte, afinal, é uma experiência impossível para os vivos. E quando, na literatura, temos acesso a uma experiência da morte, trata-se apenas de uma performance, o que existe é um morto que não morre.

Lembremos, portanto, do terceto final do poema “Depois da luta e depois da conquista”: “Felizes vós, ó mortos da batalha! / Sonhais, de costas, nos olhos abertos / Refletindo as estrelas, boquiabertos...” (PES-SANHA, 2009: 106). Para além de uma felicidade possível que a morte pudesse representar como ausência de sofrimento, apontando para uma leitura pautada pela negação, sugiro percebermos o quanto é visível também a ideia de um acréscimo, no caso, o acréscimo de uma potência de vida – os mortos são felizes e sonham! – na própria esfera da morte.

Estamos, mais uma vez, diante de um morto que não morre, de um fim que nunca acontece, sendo esta uma metáfora da condição da escrita. Em muitos poemas de Pessanha essa problemática se faz presente, como é o caso do deserto em “Branco e vermelho”, que pode ser comparado à página branca na qual o poeta erra ao tentar seguir o seu percurso, a escrita do poema, percurso sem fim e sempre marcado pela exigência do recomeço. Aliás, a ideia de circularidade é recorrente na poética de Pessanha, assinalando a sucessão de estações do ano – “Passou o inverno já, já torna o frio...” (PESSANHA, 2009: 66) – ou mesmo a ideia de um gesto que se repete – “Quando voltei encontrei os meus passos / Ainda frescos sobre a úmida areia.” (2009: 81) –, sendo que, em ambos os casos, a repetição é apenas aparente, uma espécie de engrenagem esvaziada, da qual o sentido da experiência, aquilo que realmente importa, parece sempre evadir-se.

O desencontro entre a ação que se repete e a experiência que dá sentido à ação gera um sentimento de errância pelo qual o poeta se sente cap-

turado – “Encontraste-me um dia no caminho / Em procura de quê, nem eu o sei.” (PESSANHA, 2009: 59) – indicando igualmente essa condição da modernidade como a busca de um sentido que se furta e só se afirma na medida em que coincide com o próprio movimento, nunca com algum tipo de pragmatismo ou explicação teleológica. Lembremos, mais uma vez, que o conto de Poe nada mais é do que a figuração de uma errância desprovida de fim, uma longa jornada absolutamente sem sentido e que termina apenas em função da desistência do narrador: “Seria vão segui-lo; pois não devo mais procurar saber dele ou de seus atos” (POE, 2010: 102).

Acontece que, como toda encenação, essa performance da poesia moderna só funciona se for verossímil, se estabelecer uma espécie de pacto entre as partes implicadas. Voltando aos nossos “personagens conceituais”, ao ocupar o lugar do promotor, a poesia acusa alguém, o réu, por alguma coisa. Curioso é pensar que ela joga nos dois papéis, acusando a si própria de um crime que talvez nem tenha cometido. Como lembra Marcos Siscar, “historicamente, faz parte do discurso literário a atribuição a si mesmo, como agente cultural, da tarefa de denunciar o infortúnio, anunciar a decadência, ou, ainda, a partir dessa constatação, de redefinir positivamente as destinações da cultura” (SISCAR, 2010: 21).

Trata-se, de fato, de uma apelação dirigida a si mesma: se dissemos que a poesia formula o seu direito ao crime, isso ocorre porque o poema abre mão de fazer uso da palavra em sua dimensão de comunicabilidade, reservando para si a possibilidade de tornar-se enigma, segredo. É o que ocorre nesse poema que o próprio Pessanha considerava “o mais perfeito da sua Obra”⁵:

Foi um dia de inúteis agonias,
Dia de sol inundado de sol.
Fulgiam nuas as espadas frias,
Dia de sol inundado de sol.

5 Franchetti menciona um autógrafo desse poema em que se encontra uma nota de Carlos Amaro: “Disse-me o Camillo Pessanha que era *Isto* o mais perfeito de sua Obra” (PESSANHA, 1995: 174).

Foi um dia de falsas alegrias:
 Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.
 Voltavam os ranchos das romarias,
 Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.

Dia imperecível mais que os outros dias,
 Tão lícido, tão pálido, tão lícido!
 Difuso de teoremas, de teorias,

O dia fútil mais que os outros dias.
 Mínuete de discretas ironias!
 Tão lícido, tão pálido, tão lícido!

(PESSANHA, 2009: 78)

Paulo Franchetti, em *Nostalgia, exílio e melancolia: Leituras de Camilo Pessanha*, aponta para o caráter impenetrável do poema, “irredutível a uma leitura referencial ou de identificação sentimental” (FRANCHETTI, 2011: 111). Trata-se de uma poética da ilegibilidade que assume aqui o seu lugar máximo. O poema refrata qualquer tentativa mais próxima de interpretação, se entendermos por interpretação a construção de um sentido globalizante. Resta apenas um conjunto de sensações dispersas, uma “experiência de leitura”, como diria Franchetti (2011: 111), mas uma leitura que preserva o poema na sua condição de enigma, de texto cifrado, hermético. Talvez tenha sido exatamente isso o que fez com que Pessanha valorizasse esse poema acima de todos os outros, a ênfase na incessante possibilidade de significar e, ao mesmo tempo, a renúncia extrema a um significado último.

Curiosamente, outro poema de Pessanha faz referência, de modo muito diferente, à ideia do segredo, que ecoa mais uma vez no “coração impenetrável” do Homem da Multidão: “O meu coração é o cofre selado. / A sete chaves [...]” (PESSANHA, 2009: 67). Mas como assinala Derrida em *Paixões* (1995a), esse segredo remete a uma característica

da própria linguagem, sua dimensão de resistência à decifração, não presupondo jamais um conteúdo ou sentido oculto que poderia ser revelado; ele tampouco faz surgir a figura convencional do detetive, aquele cujo papel é desvendar o enigma.

Por isso, o narrador do conto de Poe não pode ser pensado como um detetive comum; além de não decifrar coisa alguma, chega ao final do conto ressaltando apenas a ilegitimidade daquele coração criminoso. Paradoxalmente, como pensa ainda Derrida, o segredo é “heterogêneo em relação ao escondido, ao dissimulável, até mesmo ao não manifesto em geral, ele não é desvendável. Permanece inviolável até quando se acredita tê-lo revelado.” (DERRIDA, 1995a: 44). Em última instância, podemos pensar que o poema “Foi um dia de inúteis agonias” dá a ver uma abertura através da qual tudo se move, não sendo possível a fixação de um sentido último. O poema faz com que a linguagem brilhe em sua dimensão não comunicativa, pura construção verbal, jogo de imagens e sonoridades.

Diante desse caráter dúbio que é a possibilidade/impossibilidade de dizer, a poesia moderna aposta na ideia de malogro, reafirmando o seu fracasso e assimilando a escrita à condição mesma de um desaparecimento: “Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se como faz um verme...” (PESSANHA, 2009: 53). Entretanto, mais uma vez, o desaparecimento é algo que não se completa, mesmo na morte há ainda algum tipo de permanência, algo como um resto, ou se quisermos retornar ao campo policial, continua existindo uma espécie de “prova do crime”: “Só o meu crânio fique / rolando insepulto no areal” (2009: 116).

Tratando-se de romance policial, podemos construir com esse caso um enredo complexo no qual a poesia moderna encarna todos os papéis: ela é o juiz, o promotor, o réu e a vítima. Ocupando inicialmente o lugar do promotor, ela acusa a si própria, tornando-se ré. Uma vez considerada culpada, assume o lugar de juiz e formula uma sentença que obviamente só pode ser de morte; nessa última passagem o lugar do réu coincide com o da própria vítima. A sentença de morte nada mais é que o próprio poema no gesto performático de dizer a si mesmo; gesto que, curiosamente, o instaura e o abole. Diante de um enredo tão confuso, o crime permanecerá, como em alguns bons contos policiais, sem solução. Aí está o grande

segredo, aquele que ilustra a ideia do crime perfeito, que não pode ser solucionado. Esse crime, praticado pela poesia e pela literatura em geral, é a manutenção de um segredo ilegível, impenetrável, que não pode ser trazido à luz, resistindo a qualquer tentativa de decifração.

Bibliografia

BAUDELAIRE, Charles (2010). *O pintor da vida moderna*. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu (orgs.) (trad. e notas Tomaz Tadeu). Belo Horizonte: Autêntica.

BLANCHOT, Maurice (1997). A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. (tradução de Ana Maria Scherer). Rio de Janeiro: Rocco.

DERRIDA, Jacques (1995a). *Paixões*. (trad. Lóris Z. Machado). Campinas: Papirus.

DERRIDA, Jacques (1995b). Literature in Secret. In: *The Gift of Death and Literature in Secret*. (trad. David Wills). Chicago: University of Chicago Press.

HELDER, Herberto (1995). *Photomaton & Voz*. Lisboa: Assírio & Alvim.

HELDER, Herberto (1973). *Poesia toda 2*. Lisboa: Plátano editora.

FRANCHETTI, Paulo (2001). *Nostalgia, exílio e melancolia: Leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP.

FREUD, Sigmund (2010). Luto e melancolia. In: *Obras completas volume 12. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. (trad. e notas Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras.

PESSANHA, Camilo (2009). *Clepsydra*. Paulo Franchetti (org.). São Paulo: Ateliê editorial.

PESSANHA, Camilo (1995). *Clepsydra*. (ed. crítica Paulo Franchetti.) Lisboa: Relógio d'água.

PIGLIA, Ricardo (2006). *O último leitor*. (trad. Heloisa Jahn). São Paulo: Companhia das Letras.

POE, Edgar Allan (2010). O homem da multidão. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu (orgs.) (trad. e notas Tomaz Tadeu). Belo Horizonte: Autêntica.

RICOEUR, Paul (2011). *Sobre a tradução*. (trad. Patrícia Lavelle). Belo Horizonte: Editora UFMG.

SISCAR, Marcos (2010). *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora da UNICAMP.



Camilo Pessanha – Jurista em Macau

CELINA VEIGA DE OLIVEIRA

Camilo Pessanha (1867–1926) e os Outros. Aspectos da dimensão colectiva na vida de Camilo Pessanha em Macau (1894–1926)

TEREZA SENA

Apontamentos linguísticos sobre a poesia de Camilo Pessanha: “simples imagens, miragens, sonhos transitórios”

ISABEL MARGARIDA DUARTE

Contradições do sentimento de ausência em Camilo Pessanha

CARLOS ASCENSO ANDRÉ

“Espelho inútil”: a missão impossível da *Clepsidra*.

SARA AUGUSTO

Estética da sugestão e tradição chinesa em Camilo Pessanha – um potencial esotérico

JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA

O que contam os contos de Camilo Pessanha?

VÂNIA REGO

“Fantasmas de outras raças e de outras idades”: desconstruindo o orientalismo de um texto de Camilo Pessanha

DUARTE DRUMOND BRAGA

“Crisântemos amarelos para o Mestre”: ressonâncias intertextuais de Camilo Pessanha em Eugénio de Andrade e Fernanda Dias

DORA NUNES GAGO

Poesia e mito: a propósito de Pessanha no espelho de Agustina Bessa-Luís

VERA BORGES

Camilo Pessanha: a poesia e o direito ao crime

IZABELA LEAL



澳門理工學院
Instituto Politécnico de Macau

ISBN 978-99965-2-252-9



9 789996 522529 >