

CARLOS MORAIS JOSÉ
CATARINA NUNES DE ALMEIDA
DANIEL PIRES
DUARTE DRUMOND BRAGA
FERNANDO CABRAL MARTINS
PAULO FRANCHETTI
PEDRO EIRAS
RICARDO MARQUES
ROGÉRIO MIGUEL PUGA
SERENA CACCHIOLI

CLEPSYDRA

1920-2020

estudos e revisões

edição

CATARINA NUNES DE ALMEIDA

DOCUMENTA

Este trabalho é financiado por fundos nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,
no âmbito do projecto UIDB/ELT/00509/2020.

ÍNDICE

Palavras Prévias, CATARINA NUNES DE ALMEIDA 7

PREFÁCIO

PAULO FRANCHETTI

Memória 11

ESTUDOS E REVISÕES

DANIEL PIRES

«Sobre os ombros de gigantes»: a biblioteca de Camilo Pessanha. . 31

RICARDO MARQUES

Primeiro modernismo e revistas literárias: a circulação dos inéditos
de Camilo Pessanha 57

DUARTE DRUMOND BRAGA

Para ler Camilo Pessanha sem sair de Macau 73

ROGÉRIO MIGUEL PUGA

«Ao longe os barcos de flores»: a poética do implícito e o imaginário
etno-erótico em torno dos bordéis flutuantes chineses no
rondel de Pessanha e na escrita de viagens anglófona. 91

FERNANDO CABRAL MARTINS	
O renascimento de Vénus	127
 PEDRO EIRAS	
Acerca de algumas fórmulas poéticas de Camilo Pessanha que poderiam descrever a filosofia de Emil Cioran (e vice-versa) .	139
 SERENA CACCHIOLI	
<i>Clepsydra</i> em italiano: «questionar-lhe o destino»	155
 CATARINA NUNES DE ALMEIDA	
Representar, reescrever, reconhecer um poeta: Camilo Pessanha lido hoje	173
 CODA	
 CARLOS MORAIS JOSÉ	
Ladrão de tempo	209
 <i>Obras Citadas</i>	213

PALAVRAS PRÉVIAS

O livro que agora se publica assinala cem anos de existência de uma das mais fulgurantes obras da poesia portuguesa — *Clepsydra*, de Camilo Pessanha. A receptividade e vitalidade que lhe reconhecemos foram secundadas não só pelo diálogo crítico e pelas sucessivas propostas de edição de que foi objecto, mas também por trabalhos criativos, de reescrita ou de homenagem, que de igual modo a continuaram e a colocaram em movimento.

Esta celebração, inicialmente projectada como um evento público que promoveria o debate crítico por parte de especialistas e leitores, precisou de se adequar às contingências do presente, que fazem de 2020 um ano pouco dado a festejos e a louvores. Nessa medida, pensou-se em compilar algumas das reflexões que viriam a ser apresentadas nessa ocasião, garantindo assim a sua subsistência sob a forma de um livro — objecto em relação ao qual temos sempre a ganhar em matéria de proximidade física.

Encontra-se aqui reunido um conjunto de ensaios, previamente comentados e cuidadosamente revistos¹, com o propósito de dar expressão ao trabalho de questionamento e de pesquisa que *Clepsydra* e o seu autor continuam a estimular. Apesar de, em todos eles, a leitura ter por objecto esse texto centralizador, agora com cem anos de existência, alguns destes estudos procuraram também ir ao encontro de aspectos cruciais do trabalho comparatista do nosso tempo, abrindo espaço a reflexões sobre os contactos culturais e a dimensão estrangeira que perpassam a escrita de Pessanha, sem esquecer ainda as migrações discursivas e a intertextualidade, fenómenos relativamente aos quais podemos colher hoje admiráveis exemplos. Procurou-se, em suma,

¹ É importante referir que não foi imposto aos autores o uso de uma norma ortográfica específica entre as duas que se encontram em vigor. Essa escolha foi deixada ao critério de cada um deles.

que os ensaios não se cingissem apenas à análise estrita dos poemas — o espólio do autor, a recepção e a posteridade literária da sua obra, as figurações do Oriente, são alguns dos temas chamados à reflexão no presente volume.

Sublinhe-se que a oportunidade de o publicar se deve ao Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em particular à linha de investigação *ORION — Orientalismo Português*, cuja pesquisa, com frequência, tem incidido sobre a obra de Camilo Pessanha e a relação estreita que esta estabelece com espaços como Macau e a China. Porém, os agradecimentos que se querem aqui expressar vão além da unidade de investigação que acolheu este projecto e permitiu que germinasse. Entre eles não pode faltar a menção ao jornal *Hoje Macau*, que co-financiou o trabalho, contribuindo de maneira decisiva para que este ganhasse forma, bem como a Manuel Rosa e à Documenta, que desde o primeiro instante responderam com entusiasmo à ideia de o publicar.

A viragem para o novo milénio tem sido prolífica em matéria de comemorações de diferentes momentos da biografia de Camilo Pessanha (1867-1926). O ano de 2016 assinalou o 90.º aniversário da sua morte e em 2017 foram lembrados os 150 anos decorridos sobre o seu nascimento, tendo ambas as efemérides dado lugar a evocações, sobretudo por iniciativa da Comissão Asiática da Sociedade de Geografia de Lisboa (a que o Centro de Estudos Comparatistas também se uniu). No presente volume, todavia, a evocação não elege em primeiro lugar a pessoa — o multifacetado poeta, sinólogo, tradutor, jurista, professor. Nestas páginas celebramos sobretudo uma obra, *Clepsydra*, livrinho que, de tão discreto, por pouco não se sumia no chão *como faz um verme*, não fosse o tempo e a nossa avidez de leitores terem sido unânimes na procura, no fazer-lhe justiça.

Hoje, como há cem anos, o relógio de água marca a hora certa. Foi nosso desejo não faltar a esse chamamento.

Catarina Nunes de Almeida

Lisboa, Outubro de 2020

PREFÁCIO

Paulo Franchetti*

* Universidade Estadual de Campinas — Unicamp.

MEMÓRIA

Quando me convidaram para participar deste volume, confessei com sinceridade que não tinha, no momento, nada mais a dizer sobre Camilo Pessanha. Ou melhor, que não tinha nada encaminhado, nem energia alguma, neste difícil momento em que se acha mergulhado meu país, para organizar o que ainda restasse de intuição de leitura ou de desejo de reparação.

Ante a resposta negativa, acompanhada de todas as desculpas que a amizade exigia, ofereceram-me a possibilidade de redigir uma memória, um depoimento sobre o trabalho que em tempos realizei à volta do poeta e sua obra.

É provável que não devesse abusar do oferecimento gentil, que devesse continuar firme na negativa, mas ocorreu-me que talvez valesse a pena registar não só as contingências do que pude fazer, mas principalmente a generosidade de tantas pessoas que encontrei ao longo dos anos. Generosidade tão notável quanto inesperada, e da qual me vali numa medida tão grande que posso dizer que nada do que pude fazer teria sido feito em outra circunstância, dada a premência do tempo e as contingências da vida.

Assim, porque a retribuição é, do meu ponto de vista, obrigação sagrada, resolvi escrever esta memória, que regista também, em certos aspectos, um mundo que já desapareceu.

Então, que seja.

Que quer dizer isto?

Foi o que me perguntei sempre, ao ler Camilo Pessanha. Pela primeira vez no começo dos anos de 1970 e sempre que voltava e ainda volto aos versos,

mesmo sabendo-os de cor, e tendo com eles longamente convivido em aulas, palestras, artigos e livros.

Quando iniciei os estudos de pós-graduação, dediquei-me à poesia concreta brasileira. E na sequência, querendo entender como funcionava o ideograma numa língua em que ele era moeda corrente, dediquei-me ao estudo do japonês. Daí passei ao haikai e às leituras sobre assuntos orientais. E ali voltei a encontrar, por outro caminho, o poeta.

No Brasil, a formação universitária naquela época tinha um ritmo lento. Foram cinco anos para obter um mestrado. E era comum que as pessoas demorassem outros dez para terminar um doutoramento. Por isso mesmo, não tive pressa. Ao sabor dos interesses, deparei-me com Oliveira Martins, e nele e na Geração de 1970 permaneci um bom tempo. Tempo no qual Camilo Pessanha era apenas um dos poetas que integravam o programa da disciplina que ministrava na Unicamp e sobre o qual me dedicava, de tempos em tempos, a pensar de modo mais sistemático.

Na segunda metade dos anos de 1980, decidi escrever um ensaio sobre o poeta. Poderia ser um artigo, um livro avulso (como o que tinha feito sobre haikai), ou talvez mesmo uma tese de doutoramento. E como a carreira exigisse em algum momento o título, resolvi que, sim, faria uma tese sobre o poeta. Finalmente levaria a cabo um esforço consequente de leitura.

Entretanto, após a consulta ao que havia disponível no Brasil, um problema logo se apresentou: o cotejo das várias edições da *Clepsydra* trazia problemas de todo o tipo quanto ao «livro», isto é, o desenho geral de um conjunto que o organizador afirmava ser projecto do autor. Mas qual seria esse livro? O de 1920, o de 1945 ou o de 1969? Além disso, no começo de 1985, a publicação de um número especial da revista *Persona* trouxe estudos, manuscritos, depoimentos e versões de poemas depois incluídos na *Clepsydra*, que me fizeram desistir de usar as edições «canônicas» como base do futuro ensaio interpretativo. Na sequência imediata, a publicação do «Caderno poético» numa versão pouco legível, em 1986, fez-me suspeitar ainda mais das edições correntes, tanto no que diz respeito à lição dos poemas, quanto à organização deles em conjunto significativo.

Por isso mesmo, decidi, antes de tentar saber o que queriam dizer aqueles poemas, saber o que eles eram, do ponto de vista da confiabilidade textual. Pensava que seria uma etapa difícil, mas breve, e por isso fui a Portugal pela primeira vez, por um mês, em Julho de 1989.

A sorte

Em Portugal conhecia apenas uma pessoa, Teresa Sobral Cunha, com quem me encontrei no Brasil, por ocasião do centenário pessoano. E creio que o facto de ela ter sido o meu primeiro e mais duradouro ponto de referência em Portugal tem grande importância para a definição dos rumos da minha investigação.

Além da Teresa, tinha tido contacto por carta, por conta de uma publicação sobre Wenceslau de Moraes e o haicai, com Joana Varela, editora da *Colóquio-Letras*. E foi por intermédio da primeira que marquei uma entrevista com a segunda, a quem expus o que me trazia a Lisboa.

Joana Varela foi a primeira pessoa que me falou de outro estudioso da obra de Camilo Pessanha: Gustavo Rubim. Disse-me ela que eu precisava de conhecê-lo, falou-me com entusiasmo do seu trabalho sobre Pessanha. Mas daquela vez não foi possível encontrá-lo.

Foi também Joana que me pôs em contacto com meu primeiro benfeitor no caminho do poeta: Luís Amaro. Telefonou-lhe, disse que estava por ali um brasileiro interessado em escrever uma tese sobre Pessanha, pediu-lhe ajuda e marcou o encontro para o dia seguinte, porque o tempo era curto.

«Estou trabalhando para si. Aguarde só um momento». Foi assim que o encontrei, debruçado sobre a máquina de escrever, terminando de dactilografar. E na sequência entregou-me, em várias páginas, uma longa lista de artigos em jornal e em revista, além de capítulos de livros sobre Camilo Pessanha, bem como de material iconográfico. Era o que ele conhecia e tinha catalogado, disse, apontando vagamente para um grande ficheiro. E acrescentou, com a modéstia bem conhecida, que talvez não ajudasse, pois eu provavelmente já conheceria os textos principais. Mas ia permitir talvez alguma economia de tempo de pesquisa.

Evidentemente, eu pouco conhecia daquilo tudo. Principalmente o que tinha vindo em jornais e revistas portuguesas. E a listagem de facto economizava-me, de modo quase mágico, uma semana (ou talvez mais) de trabalho na Biblioteca Nacional. Creio que não tornei a vê-lo depois desse dia. Mas por mais que tenha agradecido, não creio que o tenha feito de modo suficiente.

Luís Amaro disse-me ainda que eu devia procurar um estudioso da obra de Pessanha que vivera em Macau e estava a organizar uma edição crítica.

Chamava-se Daniel Pires, mas aparentemente tinha voltado a Macau. Que eu não me esquecesse de tentar contactá-lo, pois o que eu buscava, em termos de obter textos fidedignos sobre os quais escrever, ele certamente teria, ou estaria prestes a ter.

Como o outro, este também foi uma presença fantasmática ao longo dos dias daquele mês no qual eu começava ao mesmo tempo a perceber que a tarefa que me propusera seria mais difícil e ampla do que pensava, e alimentava a esperança de que o trabalho essencial já estivesse feito e eu dele pudesse valer-me.

Das leituras que tinha feito no Brasil e em Portugal, dois nomes me pareciam centrais para o que eu queria: Carlos Amaro, que inclusive teria projectado publicar os poemas de Pessanha numa plaquete, e Danilo Barreiros, que descobrira o «Caderno» e conhecera o parceiro do poeta na tradução de textos chineses, José Vicente Jorge. O primeiro tinha falecido em 1946; o segundo, pelo que soube, vivia em Lisboa.

A minha impressão de Portugal, nesse primeiro contacto, era de que se tratava de um país muito tradicional, no qual as mudanças se processavam lentamente. Era talvez uma impressão errada, mas valeu-me de muito. É que, pensando assim, fui ao catálogo telefónico da pensão onde me hospedava e busquei Carlos Amaro. No Brasil, jamais faria isso: procurar o nome de uma pessoa falecida há mais de 40 anos. Mas em Lisboa tudo parecia possível e atendeu-me uma senhora, que se identificou como Henriqueta Rodrigo, filha de Carlos Amaro. Expus-lhe o que me trazia a Lisboa, ela disse-me que tinha, sim, algumas coisas de Pessanha com ela. E no dia seguinte visitei-a, pelo fim da tarde.

Não exagero ao dizer que a visita foi um choque. Tomámos chá, conversámos um pouco. Ela pareceu ter real interesse em conhecer os projectos e motivos do brasileiro que estudava Pessanha e que não tirava os olhos da parede. E então permitiu-me ver o que lá havia. Emoldurados como quadros, dois manuscritos. Um, do poema intitulado «Violoncelo»; outro de um poema sem título, que nas edições canónicas se chamou «Final» ou «Poema final».

Ambos traziam revelações. «Violoncelo», porque estava escrito na nova ortografia, diferentemente dos demais que Pessanha deixara registados, o que indicava que era posterior; e também porque na última estrofe havia uma inversão de versos, pois o poema terminava com a palavra «despedaçadas». O

outro, que era na verdade uma versão anterior à que já tinha visto no conjunto de manuscritos de 1915, depositados na Biblioteca Nacional, trazia uma indicação preciosa: «(Última página de um livro em tempos delineado)».

O mais impactante naquele momento, porém, foi «Violoncelo». Por isso comentei com D. Henriqueta a diferença da versão conhecida. E ela disse-me: «Meu pai sempre declamou assim, e dizia lentamente des-pe-da-ça-das, como se despedaçando a palavra». Quando lhe disse que parecia uma versão mais nova do que a que conhecia, ela disse que devia ser, pois fora enviada da China para seu pai, depois do regresso de Pessanha. E acrescentou que, como eu podia ver, era papel «for post».

Na sequência, disse-me que havia ainda muita coisa, e trouxe uma caixa com cartas do poeta, que me deixou rapidamente espiar. Explicou que estava a transcrevê-las, que Pessanha era muito maledicente, nomeava pessoas, falava mal delas. Na sua transcrição, ela suprimia os nomes, pois o pai não gostaria que aquilo transpirasse, pois ter-se-ia sentido cúmplice.

E não foi muito mais. Perguntei-lhe sobre Daniel Pires, que ela conhecia bem. Estava ele em Macau, mas ele conhecia tudo aquilo e muitas outras coisas. E por fim aconselhou-me a saber como encontrar-me com Daniel, pois era a pessoa que mais parecia conhecer o poeta e a sua história.

Animado com a descoberta, no dia seguinte repeti o procedimento: busquei na lista Danilo Barreiros. E foi ele mesmo que atendeu.

No dia seguinte, pelo fim da tarde, quem me abriu a porta foi sua mulher, D. Henriqueta, ex-aluna de Camilo Pessanha e filha de José Vicente Jorge.

A casa de Danilo Barreiros era uma parte da China incrustada em Lisboa. Havia quadros, estatuetas, dúzias de objectos chineses e um grande Buda de bronze perto da porta de entrada. E sobretudo havia aquelas duas personagens das histórias lidas, uma mulher elegante, reservada, e um homem de energia esfuziante e de um entusiasmo que contagiava.

Perguntou-me o que eu tinha vindo fazer a Lisboa, qual o interesse específico. E quando, de passagem, lhe disse que também tinha estudado Wenceslau de Moraes, pareceu impressionado. Mais ainda quando lhe disse que tinha lido os livros dele. Por fim, não se conteve quando me perguntou se havia livros seus em São Paulo e eu disse que não, que tinha ido ao Rio de Janeiro, onde os encontrei na Biblioteca Nacional. «Henriqueta, — gritou — este senhor viajou 400 km para ler os meus livros!».

Não faria parte desta narrativa o que sucedeu a seguir, não fosse por um desdobramento, para além de afectivo, literário. E foi o seguinte: Danilo, no meio da conversa, pediu-me que me levantasse de onde estava, ao lado do Buda, e me sentasse numa cadeira de espaldar recto em frente a uma janela. Fiz o que pedia, mas não era suficiente: «de perfil para mim, por favor». Sou um sujeito cordato, e assim me pus. E então ocorreu algo realmente inesperado. Disse-me ele: «o senhor é judeu». Que eu soubesse, não — respondi. Talvez árabe, por parte de avô. Não, insistiu ele: judeu, pela linha da testa ou do nariz ou do queixo — não me lembro bem. Eu queria voltar logo ao Pessanha, então me resignei com a análise e disse que talvez. Mas ele insistiu no questionamento: tem antepassados portugueses? Uma avó, respondi. Como se chamava? Teresa Barreira, eu disse. De onde? — ele perguntou, com muita animação. E eu disse o que sabia: de alguma aldeia em Trás-os-Montes.

Danilo exultou. Disse-me que éramos da mesma família: Barreira e Barreiros eram o mesmo, como se via em tal livro que apanhou na estante. E proclamou, afinal: «Somos primos!».

Na sequência, chamou D. Henriqueta e apresentou-me como membro da família. Confesso que ela não pareceu nem muito animada, nem muito convencida. Mas não recusou o que ele lhe pediu a seguir: uísque, para celebrar, enquanto ligava para o filho, Pedro Barreiros, que tirou do trabalho para conhecer o primo brasileiro.

Pedro, com quem depois trabalharia e a quem devo tantas coisas, inclusive o convite para escrever o livro *O Essencial sobre Camilo Pessanha* na colecção da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pareceu a princípio preocupado com o parente súbito, mas logo, por algum motivo, se tranquilizou e voltou ao que fazia.

E ali ficámos os dois, ainda a falar de Moraes e de Pessanha e de José Vicente Jorge e de Danilo Barreiros.

Danilo sofria de gota, mas a ocasião merecia o uísque. E junto com o uísque vieram lembranças, histórias de Macau e do Rio de Janeiro, e muitas outras coisas preciosas: um enorme álbum de recortes com tudo o que ele tinha coligido ao longo da vida sobre Moraes; o mesmo sobre Pessanha, e os seus próprios livros. Um deles, sobre Moraes, precisava de ser reeditado. Que eu o retomasse, ampliasse com a parte do haicai e outras que eu sabia melhor sobre o Japão, e que o publicasse no Brasil, com ambos os nossos nomes na capa! Por fim, o melhor: os manuscritos. O rascunho do «Vida» e outros, em originais e cópias. Tudo!

Ali conversámos longamente e bebemos longamente, até D. Henriqueta, preocupada com o excesso, delicadamente pôr fim à tertúlia. Antes que eu saísse, porém, Danilo juntou tudo aquilo em duas grandes sacolas — tudo, inclusive os manuscritos e os rascunhos de trabalhos seus. Agarrou nelas e quando me levou à porta, pediu-me que levasse aquele material, que o examinasse e usasse o que me conviesse. E depois devolvesse.

Voltei naquela semana uma vez à casa de Carlos Amaro, com uma garrafa e alguma esperança, porque o uísque era algo que a filha também apreciava e eu queria partilhar um final de tarde à sombra dos manuscritos. E também queria fazer uma fotografia do manuscrito do «Violoncelo». Felizmente tivemos uma bela tarde de conversa, infelizmente não fui autorizado a fotografar o manuscrito. O que me valeu no futuro alguns dissabores, pois como registei sempre, como base, a última versão conhecida de cada poema, fiz o mesmo com o «Violoncelo». Mas sem provas da sua existência, apanhei um pouco, sem poder retrucar e exhibir o documento. Hoje o autógrafo está na Biblioteca Nacional, mas não permaneceu inédito: assim que D. Henriqueta faleceu, ele surgiu numa edição brasileira dos poemas de Pessanha, graças a Daniel Pires, que dele sacou, em certo momento de descuido da proprietária, para me oferecer, uma fotografia sorrateira.

À casa de Danilo voltei várias vezes, porque ficámos amigos e eu lhe pedi algo que faria bem a nós dois: que me ditasse as suas memórias.

Danilo tinha uma memória fabulosa e o dom da oratória. Dia após dia, por uma ou duas horas ditou-me a vida desde a infância, inclusive alertando para a necessidade de vírgulas, quando achava que não estava claro o ritmo da frase. Como piorasse da gota e eu tivesse de voltar, encerramos em 3/4 do tempo vivido. O restante 1/4 enviou-me depois ele, ainda com o vocativo de «querido primo», para o Brasil. Mas do que me disse sobre Pessanha, como jurista e como sinólogo, disse tomei notas tanto quanto pude.

Do material que me deu, fiz fotografias. Do que me disse, também, mentais. Mas lamentei muito não ter um gravador. Não só para registar o que ele me disse, mas principalmente (porque ele escreveu, mas ela não), o que me disse D. Henriqueta sobre Pessanha, seu professor.

E o que ela me disse confirmava o que eu já tinha imaginado pelas fotografias que vira e pelo relato do seu enterro: era um homem da sociedade macaense, respeitado, elegante; almoçava pelo menos uma vez por semana em

casa de seu pai, e estava sempre perfumado, com um lenço de seda no bolso. Disse-me que se sentava na primeira fileira, na classe, e que ali também o encontrava sempre bem vestido e perfumado. Por fim, que era um excelente professor. Em suma, desmentia com empenho a legenda miserabilista que se construía sobre o homem. Era alguém importante na comunidade, repetiu-me. Poucos meses após falecer, uma rua ganhou o seu nome. E tudo estava de acordo com o que eu mesmo intuía ou ia descobrindo, e poderia constatar quando fosse a Macau, dois anos depois.

O acaso

Tendo estudado no Brasil o que levara da primeira viagem e sistematizado o material disponível, ainda não sabia bem o que fazer.

Já nessa altura estava matriculado no curso de doutoramento sob orientação de Maria Helena Garcez, e tinha cursado as disciplinas necessárias. Ainda queria fazer um ensaio. Mas processava os textos, em busca do que me parecia a versão mais fidedigna.

Teresa Sobral Cunha insistira em Lisboa e continuava a insistir por cartas para que eu fizesse uma edição crítica da poesia de Pessanha — o que me parecia, naquele momento, um desvio. Além disso, não tive formação filológica. Agora, no Brasil, a minha orientadora sugeriu o mesmo. Viu que eu tinha uma tese, que era a de que as edições feitas pelos Osórios não se sustentavam, principalmente no que diz respeito à forma do livro, isto é, ao desenho temático ou formal que o volume pressupunha. E aconselhou-me a expor e defender essa tese, embasado no que eu tinha descoberto nos autógrafos.

A princípio a ideia desagradou-me. Indeciso, acabei por continuar, porém, mas ainda sem propósito de tese, o que vinha fazendo: anotar todas as variantes conhecidas de cada poema, tendo como referência a última versão conhecida. Para isso tinha criado um programa de computador, que processava os registos a partir de todos os textos que eu tinha digitado. Destacadas as variantes, submetia-as a um sistema de notação que tinha inventado e que me parecia deixar visíveis as etapas da composição. Tinha feito isso com os poemas que pretendia analisar, que eram poucos. Mas estava tudo a meio caminho com os demais, pois a obra era pequena.

Foi então que o acaso interveio: uma norma implantada de súbito na Unicamp determinou que em três anos todos os professores com título de mestre tinham de obter o título de doutor, caso contrário não poderiam manter o regime de tempo integral, nem o salário correspondente.

Em decorrência dessa ameaça, resolvi aceitar a ideia de apresentar o trabalho com os poemas, precedido de um longo debate e análise das edições canônicas, com vista à afirmação da tese de que nenhuma daquelas edições deveria, nem mesmo a primeira, ser considerada edição de autor — apesar da carta em que Pessanha agradecia a Ana de Castro Osório a publicação do livro.

E para poder avançar nesse trabalho, inclusive cotejando as minhas cópias manuscritas com os autógrafos disponíveis, regressei a Portugal, por mais cinco meses, em 1991.

A outra parte

Quando cheguei a Lisboa, soube que havia uma exposição sobre Camilo Pessanha, em comemoração dos 70 anos de publicação da *Clepsydra*. A exposição tinha vindo de Macau, e fora organizada por Daniel Pires.

Fui imediatamente, no dia seguinte, à Casa de Macau, para a suprema decepção de saber que a exposição terminara há dois dias. Expus então a quem me atendeu, sem nada tentar ocultar, o desespero que me invadiu. Principalmente depois que vi o catálogo. Expliquei que chegara do Brasil na véspera, disse que já tinha estado em Portugal a estudar o Pessanha, que queria muito conhecer Daniel Pires, perguntei-lhe ainda se sabia se ele estava em Portugal, e talvez tenha dito mais coisas, porque a boa senhora me disse que Daniel Pires não morava em Lisboa, mas ia telefonar-lhe e, se ele permitisse, me deixaria dar uma espiada no material. «Qual é mesmo o seu nome?», perguntou antes de fechar a porta.

Logo depois foi-me aberta essa mesma porta e a exceção — e eu pude então olhar aquilo tudo. Manusear tudo. Assim como no espólio de Pessanha. Não era ainda o tempo dos microfimes, nem das cópias digitais. Na Biblioteca, as duas caixas com as coisas do poeta foram-me trazidas certo dia, na sala de leitura da secção. E ali ficaram, dias a fio, enquanto eu as utilizava. Ninguém a vigiar, ninguém a perguntar ou regular coisa alguma. Foi só quando

terminei o trabalho que as recolheram e guardaram. Agora aquilo repetia-se, com o que acabava de ser exposto e ia em breve voltar para o lugar de origem.

No material da exposição, interessaram-me especialmente as fotografias. Com elas o curador fez cartões postais, de óptima qualidade. E a bibliografia do catálogo era realmente fantástica. Olhava para aquilo tudo e comovi-me a ponto de chorar, pois as fotos, os documentos, tudo aquilo transpirava um carinho com o poeta e um desejo de verdade que ecoavam fortemente em mim.

Quando percebi uma sombra ao lado, ergui os olhos. Vi um senhor com um ar de interesse misturado com espanto. Perguntou-me algo, com voz tímida. Algo como se estava a achar interessante. E apresentou-se: Daniel Pires. Deve ter sido um momento estranho para ele. Circunspecto e tímido, não deve encontrar todos os dias um brasileiro com os olhos embaçados, muito menos um que corre a abraçá-lo, agradecendo-lhe efusivamente a permissão de ver a exposição e, sobretudo, o trabalho magnífico com a memória do poeta.

Quando visitei Daniel em sua casa, em Setúbal, mostrou-me ele o muito que coligira em anos de dedicação. Pastas e mais pastas com fotocópias e anotações manuscritas. Tudo o que encontrara, em Portugal e em Macau e em outras partes, sobre e de Pessanha. Contei-lhe o que estava a fazer, ele disse-me que tinha tido notícias por Pedro, Danilo e Joana. Ofereceu-me o que eu precisasse.

Daniel planejava fazer uma edição crítica da poesia de Camilo Pessanha. Para isso tinha buscado tudo que encontrou. E ainda havia mais, e ainda parece que há mais — até hoje há mais, mas se ele não encontrou, provavelmente é porque alguém não quer que seja por enquanto encontrado.

Naqueles dias, ele aos poucos foi copiando tudo que achava que me podia interessar. E um dia por fim disse-me que eu deveria fazer a edição crítica, que ele pensara nisso, mas estava envolvido em muitos outros projetos, não tinha tido tempo, nem disposição. Achava que eu podia fazer um bom trabalho, então que fizesse. E contasse com ele. Como de facto contei, até o ponto de ter declarado várias vezes, por escrito ou de viva voz, que, não fosse a sua confiança e incrível generosidade, não teria feito o que fiz no prazo de que dispus.

O que me faltava naquele momento, dado o tipo de trabalho que fazia (registo verso a verso, palavra a palavra, das intervenções de Pessanha), era então, por conta da generosidade de Danilo e Daniel, pouca coisa: consultar os autógrafos do Caderno, em Macau. E outra vez pude valer-me da amizade

de Joana Varela, a quem manifestei o desejo de ir à China. Ali mesmo, com a mesma agilidade e facilidade com que agendara a entrevista com Luís Amaro, marcou-me ela uma reunião com Alçada Baptista, na Fundação Oriente.

A reunião, no dia seguinte ou dois dias depois, foi rápida. Perguntou-me o que eu estava a fazer, o que queria fazer, por que queria. E quando lhe disse, perguntou: quando quer ir? E três dias depois embarcava eu para Macau.

Duas semanas mais tarde, voltei à Fundação Oriente, com um longo relatório dos trabalhos realizados. Alçada Baptista recebeu-me, curioso para saber o que eu tinha conseguido. Conte-lhe tudo, ele perguntou-me disso ou daquilo, falámos um pouco de Pessanha e dos seus leitores. Por fim, disse-lhe que trouxera o relatório. No relatório eu tinha escrito o que lhe tinha contado, não era verdade? Foi o que me perguntou. Eu disse que sim, talvez com mais detalhes. Então já não era preciso relatório algum: ele tinha ouvido o que eu tinha feito, tinha ficado satisfeito com o resultado e só lhe restava desejar que eu fizesse um bom trabalho e que a obra do Pessanha tivesse finalmente o cuidado que merecia. E não nos tornámos a ver.

O trabalho

A tese que resultou não era uma edição crítica. Era um arrazoado sobre a história editorial, que trazia em apêndice os poemas conhecidos, com todas as suas variantes, tendo por texto-base a última versão autoral conhecida. Intitulou-se justamente «Clepsidra de Camilo Pessanha — uma proposta de edição». E foi isso que apresentei, algum tempo depois, à Editora da Unicamp: um livro com esse exacto título.

Na verdade, o título não era muito correcto, porque a proposta de edição consistia, naquele momento, em recusar as edições correntes. O que quer dizer que consistia em recusar uma edição definitiva de minha parte, bastando-me a satisfação de oferecer a futuros editores um grande e organizado banco de dados, do qual cada um poderia extrair o que melhor lhe parecesse, tendo sempre à mão a informação do que era autoral e do que não era, em cada poema, bem como as várias versões que cada um teve ao longo do tempo. Ou seja, a minha tese não trazia, no final das contas, uma proposta de edição. Só um desmonte das que havia.

A edição campineira foi um desastre. Gralhas, interferências absurdas do revisor, ausência de revisão de provas pelo autor. E foi também um erro no que diz respeito ao título. Ainda tentei uma solução intermediária, «Poemas de Camilo Pessanha — uma proposta de edição» — que tampouco era um bom título, pelo motivo acima. Acabei por aceitar o argumento editorial — do qual depois já não me livraria — de que deveria intitular o conjunto com o nome *tradicional* do livro de 1920 e seguintes.

A edição portuguesa foi a brasileira totalmente expurgada dos erros grosseiros devidos à composição e revisão selvagem, e acrescida de alguns poucos dados novos, recentemente revelados. E manteve o título.

Dezasseis anos depois, quando penso no livro publicado não tenho a certeza se fiz bem em publicá-lo. Quanto ao trabalho que ele traz com os poemas, não conseguiria fazê-lo melhor hoje, porque os dados continuam os mesmos e estão ali anotados com clareza e com tanta correcção quanto me permitiram as minhas capacidades. Nem creio que, com o mesmo objectivo, alguém poderia fazer melhor essa tarefa, afinal de contas simples, a que me dediquei: registar todas as variantes autorais, em sequência temporal.

No que toca ao debate sobre a pertinência das edições dos Osórios, continuo disposto a defender os argumentos ali apresentados, pois até hoje não vi refutação racional e convincente de nenhum deles. Mas a junção do banco de dados com a apresentação, e a necessidade de dar a versão autoral mais recente como texto de leitura, para sobre ela marcar em apêndice as variantes, talvez tenha produzido alguma confusão. O ponto era que eu precisava de dar uma disposição sequencial dos poemas, já que seriam apresentados em folhas encadernadas. Fosse um livro em folhas soltas, esse problema poderia ser amenizado, pois eu poderia simplesmente dispor um poema no anverso e a anotação das variantes no verso. Mas mesmo assim um problema persistiria: em folha solta ou não, a última versão autoral é a que se apresenta à leitura — e desse critério, não abri mão, pelos motivos que expus no arrazoado crítico. Ora, o problema é que, se essa era uma opção de apresentação do trabalho editorial, nem por isso era uma escolha de versão preferencial a oferecer ou impor ao leitor.

Por exemplo, vejamos o caso de «Violoncelo». Li, ouvi e decorei o poema na versão em que se mantém invariável a estrutura estrófica, o esquema de rimas. A versão mais nova — que é a que Carlos Amaro declamava — além de trazer variantes de pontuação e troca de uma palavra no verso 16, subverte o

esquema das rimas na última estrofe. É possível atribuir sentido a isso: o despedaçamento dá-se inclusive na forma. Provavelmente por efeito do costume, talvez eu prefira a versão anterior. E certamente, a julgar pelas reacções de um amplo espectro de leitores, é a preferida da maioria. Mas independentemente do que fosse o meu gosto ou do que é o gosto geral, essa versão mais antiga e publicada na *Clepsydra*, é aquela que, por conta do princípio norteador do trabalho, não é a que eu me poderia permitir apresentar como texto de base — e, portanto, como texto oferecido à leitura imediata.

Quanto à apresentação dos poemas no livro físico, a minha opção foi eliminar radicalmente qualquer princípio interpretativo na disposição sequencial. Isso está explícito no texto de apresentação, mas nem sempre parece ter sido compreendido. Porque um leitor distraído — e são muitos — pode acreditar que eu propus uma ordenação cronológica dos poemas de Camilo Pessanha. E nada mais longe do meu propósito. O que de facto fiz foi organizar os poemas pela data do seu primeiro conhecimento. Da sua primeira datação possível. Assim, se de um poema como «Ó Magdalena, ó cabellos de rastos...» só nos chegou a notícia e o texto da sua publicação em jornal, é na data correspondente a essa publicação (13/12/1890) que ele vai comparecer no livro. Já um poema como «Violoncelo», cuja primeira versão vem datada de 1900, fica, no livro, junto com outros dessa data, mesmo que entre a primeira versão e a última, posterior a 1916, haja diferenças enormes.

A conjugação desses dois critérios (forma de anotação de variantes e apresentação dos poemas por data de conhecimento) entende-se e justifica-se quando se considera que a publicação não visava estabelecer um texto definitivo, muito menos um desenho de livro significativo. Pelo contrário, como lá explicitava, «a partir deste trabalho poder-se-á proceder, na leitura ou em publicações de diferente natureza, a novas ordenações e seleções, temática ou formalmente mais significativas, que pessoalmente não me julgo capaz de fazer, nem me sinto tentado a experimentar».

Essa observação só não era por inteiro verdadeira porque houve um momento em que me senti tentado a experimentar uma nova ordenação.

É que descobri, no verso de um recorte colado à contracapa da primeira edição da *Clepsydra*, a lista dos poemas a recolher. Uma lista numerada, que em nada batia com a ordem da primeira edição, a começar pelo facto de que não dividia os poemas em sonetos e não-sonetos. Mas havia dois problemas

com a lista: o primeiro é que ela era muito breve, dava conta de poucos poemas. É certo que esse problema eu poderia tentar resolver, adivinhando ou propondo, a partir do desenho da parte, o desenho do todo. Mas o segundo problema eu não consegui imaginar como resolver na época: os autógrafos traziam dípticos de sonetos. Alguns dos mais belos sonetos de Pessanha formavam dípticos, claramente indicados nos autógrafos e em outras publicações. Mas, na lista dos poemas a incluir, sonetos que formavam dípticos apareciam isolados! Isso pareceu-me um obstáculo intransponível, e desisti de sequer tentar uma reconstrução arqueológica do livro perdido!

E foi bom talvez que eu assim pensasse na época e não soubesse mais. Porque, caso contrário, eu poderia nunca ter terminado o trabalho de doutoramento a tempo, envolvido com a tarefa (impossível de justificar, num trabalho destinado à arguição) de imaginar o desenho do livro perdido.

Hoje talvez fosse diferente. É que, como disse, na época em que o descobri, o papel estava colado na contracapa do livro. E eu limitei-me a ler contra a luz o que pude, sem violentar o documento. Com o tempo e o manuseio do livro, porém, pessoas menos cuidadosas podem ter propiciado a revelação: na frente de cada um dos sonetos que deviam formar dípticos havia um sinal de +. Sinal que eu não pude ver, quando adivinhava as letras pelo reverso do papel. De modo que a lista passou a fazer mais sentido, e eu talvez não pudesse — se a tivesse descolado e lido — fugir à tentação que tive, mas disse que não tive, por ela ser fraca e desprovida de esperança, no momento.

O depois

Tendo feito o trabalho preliminar, passado algum tempo comecei a redigir, sobre os escombros da *Clepsydra* desmontada, uma leitura de alguns poemas. Num primeiro momento, fiz o que me parecia o mais lógico: ler um mesmo poema ao longo do tempo, observar as suas transformações, tentar discernir a poética implícita nas sucessivas alterações.

Desse trabalho nasceu o livro intitulado *Nostalgia, exílio e melancolia — leituras de Camilo Pessanha*. Tentando ver na melancolia e na nostalgia duas atitudes líricas, dois modos, percorro alguns poemas, alinhavando-os com o tema

do exílio, recorrente na poesia e na prosa de Pessanha. O texto original era digressivo, um tanto parafrásico, talvez por conta ainda das leituras de juventude, no seu maravilhamento. Para apresentação em tese de agregação (livre-docência) e em livro, fui enxugando-o de tal modo, eliminando as conexões dispensáveis e tudo o mais que me pareceu supérfluo, que resultou num conjunto de capítulos duramente elípticos, argumentativamente cerrados, pesadamente descritivos. Mas para o fim a que se destinavam, que era tentar verumbrar aqueles textos que há tantos anos me obsidiavam, teve em mim um efeito terapêutico. Não imagino se o ensaio traz algo novo e proveitoso ao leitor que por acaso dele se aproxime, disposto a enfrentar a pedreira que ele acabou por ser. Mas sei o que ele representa, ao menos para mim: uma tentativa de leitura sem as muletas habituais, seja dos contextos sociais, seja dos famigerados estilos de época, seja — por fim — dos últimos gritos sempre efêmeros da Teoria.

Na sequência, pouco fiz sobre o poeta a quem terminei por dedicar tantos anos. Algumas tentativas de explicar o sentido do trabalho de busca e consideração de variantes, algumas defesas a ataques tão mais virulentos quanto menos qualificados, algumas leituras isoladas de poemas e um estudo um pouco mais demorado da vida de Pessanha, destinado a desmontar as absurdas ficções biográficas que parecem tão resistentes quanto o mito do poeta sem escrita.

Ou seja, olhando desde este ponto de vista, o meu trabalho foi essencialmente um trabalho de desmontagem, de desbaste. Gostaria de poder estar convicto de que foi um trabalho de utilidade geral. Mas nesta altura da vida contento-me em pensar que foi um trabalho sério, sem outro objectivo que não fosse a fidelidade ao que se me apresentava como razoável ou como verdadeiro.

O agora

Mas a história da *Clepsydra* como desafio ainda não estava terminada. Como disse acima, só depois de findo o trabalho, alguém — no caso, Ilídio Vasco — me enviou a informação de que a lista dos poemas estava descolada do livro, e que agora se via um sinal + após os seguintes versos, que indicavam poemas: «Se andava no jardim», «Passou o outono já, já torna o frio», «Desce em folhedos tenros a colina», «Singra o navio. Sob a água clara», «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho», «Imagens que passais pela retina».

Essa revelação foi importante, por dois motivos: primeiro, porque resolvia a conflito entre a listagem e os autógrafos, já que nos autógrafos havia claras indicações de sequência, indicações de que vários sonetos deviam vir agrupados dois a dois. Agora, com o sinal de +, era possível saber onde se inseriria, na distribuição ideal do livro, cada conjunto; segundo, porque confirmava a suspeita de que se perdera um soneto, que fazia par com «Quem poluiu», e um poema, que fazia par com «Se andava no jardim».

Quando organizei a edição da poesia de Pessanha para a Ateliê editorial, no Brasil, não ousei propor nada diferente do que fizera na edição que saiu pela Relógio D'Água. Apenas anotei a novidade do que havia no verso da folhinha colada no livro de 1920. Entretanto, alguns anos depois, mais exactamente em 2018, quando aceitei organizar o texto dos poemas para a editora Lisbon Poets, resolvi propor um novo arranjo. É que as edições anteriores, que sempre considerei edições de trabalho, repositórios de informações, começavam e terminavam a apresentação dos poemas, como dito acima, pela ordem do seu conhecimento. Ora, o objectivo da Lisbon Poets era apresentar o poeta ao público internacional. O texto que eu proporia, na ordem em que o propusesse, serviria de base para as edições bilíngues em inglês, espanhol, francês, chinês, italiano, etc. Considerando que não valia a pena começar pelos poemas mais juvenis, e sem aceitar a ideia de que poderia propor uma sequência estribada apenas no meu gosto pessoal, lembrei-me do desafio da lista fragmentária. E assim fiz: o livro resultante tem duas partes bem marcadas. Na primeira, recompõe-se (embora com as lacunas dos dois textos perdidos que fariam díptico com os que estão listados) aquela parte do livro que Pessanha indicou aos editores. Na segunda, vêm os demais poemas, na ordem do seu conhecimento, como nas edições anteriores.

Sei que qualquer proposta de ordenação dos poemas que não se escorre na primeira edição de 1920 causa estranheza. Porque é do hábito. Mas não só a divisão do livro em «sonetos» e «poesias» parece absurda, tendo em vista a crítica que Pessanha fez a igual solução em livro de um contemporâneo, mas também fica claro, nos comentários de João de Castro Osório, que a publicação de 1920 fora feita com o que havia à mão. Tanto que ele não só alterou a ordem das peças, como ainda foi acrescentando ao núcleo original tudo o que encontrou posteriormente.

Ainda a respeito dessa questão, gostaria de apresentar um último argumento. Que é bem racional, embora tenha ocorrido num sonho, cuja narrati-

va não deve causar espanto neste texto de carácter tão pessoal... Um sonho que me ocorreu na véspera de uma conferência realizada na Sociedade de Geografia de Lisboa. Eu falaria, mais uma vez, sobre a edição dos poemas. E já previa a contestação em duas frentes: a dos tradicionalistas, que se aferram à edição de 1920, e a de quem pudesse acusar-me de não ter proposto uma ordenação ideal, não ter reconstruído de alguma forma o «livro», excluindo as partes mais fracas da produção do poeta e destacando as mais fortes.

Talvez porque me visse obrigado a repetir os argumentos, sonhei que se me apresentavam, em desfile perante os olhos, capas de vários livros de poemas. Antero de Quental, *Sonetos*; Eugénio de Castro, *Oaristos*; Alberto Osório de Castro, *Flores de coral*; António Nobre, *Só*; Guerra Junqueiro, *Os simples*. E depois, só duas: *O livro de Cesário Verde*, e *Clepsydra — poêmas de Camillo Pessanha*. Depois de acordado, ainda me ocorreu, quando percebi o que eu tinha mostrado a mim mesmo no sonho, um outro exemplo: *Os sonetos de Anthero de Quental publicados por J.P. Oliveira Martins*. É que este último exemplo completa os anteriores e é explicativo do sonho inteiro: quando Antero publica seus sonetos ele mesmo, a assinatura vem no alto da capa; quando Oliveira Martins organiza a obra do amigo, o lugar da assinatura — o alto da capa — fica vazio. Assim também se dá com Cesário: o seu nome não ocupa a posição que responde pela autoria do *Livro*. E com Camilo Pessanha. Ana de Castro Osório poderia ter inscrito o seu: *Clepsydra — poêmas de Camillo Pessanha publicados por...* Não o fez, certamente por modéstia. Mas indicou claramente o que o livro era: uma colecção de poemas que ela organizara — e organizara, como disse tantas vezes o seu filho, com o que tinha, uma vez que Pessanha nunca enviara de Macau os demais poemas que a ela prometera.

Hoje celebramos os 100 anos desse gesto amoroso, que foi a recolha e publicação em volume, por Ana de Castro Osório, dos versos de Camilo Pessanha. Sem ela, não sabemos o que hoje seria a memória do poeta. Devemos-lhe todos muito. Mas que esta homenagem não seja motivo, nesta data comemorativa, para atribuir à edição de 1920 outro estatuto além do que lhe cabe: recolha, ajuntamento, salvamento da memória. Já é suficiente glória. E merecida. Não precisamos de ir além.

Campinas, Maio de 2020

ESTUDOS E REVISÕES

«SOBRE OS OMBROS DE GIGANTES»: a biblioteca de Camilo Pessanha

DANIEL PIRES¹

Corria o ano de 1676 quando Isaac Newton exarou numa carta dirigida a Robert Hooke uma metáfora genial: «If I have seen further it is by standing on the shoulders of Giants» (cf. Turnbull 1959, 416). Com a modéstia que o caracterizava, patente em muitos dos seus escritos, referia-se, bem entendido, a uma plêiade de intelectuais que contribuiu decisivamente para a evolução da saga humana e, obviamente, para a sua formação multimoda. Recorde-se, a propósito, que os seus escritos científicos e filosóficos foram particularmente elogiados pelos iluministas na árdua tarefa de combater a escolástica e vincar o método experimental, em busca de uma interpretação causal do universo e do ser humano.

O presente texto tem como principal objectivo conhecer os «gigantes» que foram determinantes para Camilo Pessanha, aqueles que constituíram pedras basilares da evolução do seu pensamento e que nos permitem compreender melhor as suas opções de carácter cultural, jurídico, religioso, político e, nomeadamente, o facto de ter sido um escritor relevante, do ponto de vista literário.

Historial

Camilo Pessanha tinha uma saúde frágil. Com efeito, acometeram-no várias doenças graves ao longo da vida², sendo a sua poesia igualmente elucidativa a esse respeito³.

¹ CLEPUL — Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa / Centro de Estudos Bocageanos / Academia de Marinha.

² Em 1905, vítima de um tumor, interrompeu a sua estada em Macau, tendo regressado a Portugal, onde se manteve até 1909. Operado, com êxito, no Porto, no Hospital do Carmo, regressou ao Oriente.

³ Ver, a título de exemplo, «Depois das bodas de oiro», «De sob o cômodo quadrangular», «Só o meu crânio fique», «Nesgas agudas do areal», «Desce enfim sobre o meu coração», «Porque o melhor enfim», «Branco e Vermelho», entre outras composições.

Aos 53 anos, sofrendo de uma doença pulmonar a que o consumo imoderado do ópio não era alheio, decidiu fazer o testamento. Confrontava-se com um problema: não queria que o filho, João Manuel de Almeida Pessanha, com quem mantinha uma relação conflituosa e distante, herdasse os seus bens. Na verdade, já elegera Kuok Ngan Yeng (*Águia de Prata*), sua companheira e enteada, como destinatária do património que acumulara. Conhecedor profundo dos escaninhos da lei, não lhe foi difícil encontrar a melhor forma de concretizar os seus desígnios. O teor das disposições de Camilo Pessanha foi lavrado, em Macau, no dia 30 de Julho de 1921 (cf. Barreiros 1961); para as implementar nomeava seus testamentários o sinólogo e amigo fraterno José Vicente Jorge, Mateus António de Lima (fundador, tal como ele, em 1894 do Liceu de Macau) e o médico José Filipe Morais Palha. O escritor deixou expressa a vontade de ser sepultado civilmente, de ter um funeral «o menos dispendioso e aparatoso possível, sobretudo que não fosse acompanhado por música» (cf. Barreiros 1961, 31-32), solicitando ainda que as pessoas não enviassem coroas. Kuok Ngan Yeng herdou acções do Hong-Kong and Shanghai Banking — uma quantia certamente de vulto, considerando que Camilo Pessanha, em 1924, integrava a lista dos trinta maiores contribuintes de Macau (cf. Barreiros 1961) —, a mobília e os objectos do seu quarto (incluindo uma valiosa cama) e a mobília da sala, cabendo o restante, que era aparentemente residual, ao filho, à excepção da biblioteca, legada à Repartição dos Negócios Sínicos. Note-se que os testamentários, considerando que a principal beneficiária desviara, desonesta e furtivamente, bens consideráveis no dia do funeral, recusaram cumprir o seu compromisso.

Natureza da Biblioteca de Camilo Pessanha

De acordo com estimativas feitas por Guilherme de Castilho e Leopoldo Danilo Barreiros, o acervo de Camilo Pessanha ascendia, sensivelmente, a 750 livros. Em data que não pudemos apurar, a maior parte foi incorporada na Biblioteca do Leal Senado de Macau, a qual possui, actualmente, cerca de 30 000 volumes. No início da década de 80 do século XX, o legado do poeta encontrava-se disperso por várias salas do primeiro e do segundo andar, sem que estivesse catalogado. Por outro lado, alguns volumes, sobretudo os que se

prendiam com a cultura chinesa e com a história do Oriente, integravam o acervo do Arquivo Histórico de Macau.

Durante a nossa estada em Macau e em Cantão, onde desempenhámos durante quatro anos o cargo de leitor de português, decidimos fazer a reconstituição do espólio de Camilo Pessanha, embora soubéssemos que não era possível a inventariação integral porquanto várias vicissitudes tinham tido lugar: a venda de espécimes feita pelo filho (de acordo com o que se pode ler no jornal macaense *O Combate*, de 6 de Maio de 1926), bem como a intervenção danosa de *Águia de Prata*. Para concretizar aquele projecto, contactámos a coordenadora da Biblioteca do Leal Senado, Dr.^a Maria Helena Évora, que, com a gentileza que lhe é peculiar, nos autorizou a proceder à consulta individualizada das obras ali existentes. A tarefa era muito morosa e apresentava inequívocas dificuldades. Com efeito, Camilo Pessanha raramente sublinhava o que lia, só esporadicamente utilizava o seu ex-líbris e não assinava as obras que adquiria. Além disso, eram milhares os espécimes que «enfrentávamos». Constituem o presente inventário — elaborado tendo como base a norma portuguesa 405, utilizada para a descrição bibliográfica de trabalhos impressos — os livros que ostentam o carimbo da «Repartição dos Negócios Sínicos» e a menção «Oferecido por Camilo Pessanha».

Estamos em presença de uma biblioteca ecléctica, plural, fazendo jus à famosa máxima de Terêncio (1969, 346): «Sou homem: considero que nada do que é humano me é estranho». Na verdade, Camilo Pessanha tinha uma curiosidade inesgotável, decorrente da sua formação e ainda das múltiplas viagens que fez, cumprindo, por se encontrar doente ou em gozo de férias, por diversas vezes, os cerca de treze mil quilómetros que separam Macau de Lisboa. Sendo, portanto, um cidadão do mundo, os seus livros foram adquiridos em locais tão díspares como Coimbra, Porto, Braga, Lisboa, Barcelona, Cádiz, Singapura, Gibraltar, Colombo, Sevilha, Hong Kong, Macau, Cantão e Port-Said; outros ainda certamente por encomenda postal, dada a incomum situação geográfica de Macau e a extrema dificuldade de então se sair daquele território.

Não nos limitámos a fazer uma listagem das obras por ordem alfabética. Agrupámos os livros por temas, opção que permite conhecer, com mais acuidade e rapidez, as linhas de força que enformavam o pensamento e a poesia de Camilo Pessanha, bem como aferir as suas principais influências.

Segue o inventário da biblioteca de Camilo Pessanha.

A Biblioteca de Camilo Pessanha: Inventário

Literatura

- ALMEIDA, Fialho de. *À Esquina: Jornal dum Vagabundo*. Coimbra: França Amado, 1903.
ID. — *Os Gatos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1891. 6 vols.
ID. — *O País das Uvas*. Lisboa-Porto: M. Gomes-Magalhães Moniz, 1893.
ID. — *Saibam Quantos...* (*Cartas e Artigos Políticos*). Lisboa: Livraria Clássica, 1924.
ID. — *Vida Irónica*. Lisboa: Monteiro e C.^a Editores, 1892.
- ALOMAR, Gabriel. *La Columna de Foc*. Barcelona: Antoni Lopes, 1915.
- ANNUNZIO, Gabriel d'. *Les Victoires Mutillées: Trois Tragédies*. Paris: Calmann-Lévy, 1900.
ID. — *Les Vierges aux Rochers*. Paris: Calmann-Lévy, 1897.
ID. — *La Ville Morte*. Paris: Calmann-Lévy, 1898.
- ALONSO, Rizal y. *Noli me Tangere: Novela Tagala*. Barcelona: F. Granada, 1908.
ID. — *El Filibusterismo*. Barcelona: F. Granada, 1908. Continuação da obra anterior.
- ARAÚJO, Joaquim de. *Flores da Noite*. Porto: Livraria Internacional de Ernest Chardron, 1894.
- BARBERINO, Francesco da et al. *Obras Galantes de los Cuentistas Italianos — Siglos XIII, XIV, XV y XVI*. Valencia: F. Sempere et C.^a, 1900.
- BARRÈRE, Maurice. *La Cité du Sommeil*. Paris: Ernest Flammarion, 1909.
- BASTOS, Leite. *O Crime de Matos Lobo*. Lisboa: Verol Júnior, [18--].
- BEIRÃO, Mário. *Ausente*. Porto: Renascença Portuguesa, 1915. Apresenta uma dedicatória que está mutilada por a obra ter sido aparada.
ID. — *O Último Lusíada*. Porto: Renascença Portuguesa, 1913.
- BEIRES, Sarmento de. *Sinfonia do Vento*. Lisboa: Seara Nova, 1924. Apresenta uma dedicatória.
- BENAVENTE, Jacinto. *Teatro*. Madrid: Libreria de los Sucesores de Hernando, 1909 e 1914. Tomos 17 e 20.
- BJÖRNSSON, Björnsterne — *Magnhild*. Paris: Bibliothèque Internationale d'Édition, 1900.
- BLUMENTRIT, Fernando — *El Noli me Tangere de Rizal Juzgado por el Profesor (...)*. Barcelona: Imprensa Ibérica de Francisco Fossas, 1890.
- BRAGA, Teófilo. *Frei Gil de Santarém: Lenda Faustiana da 1.^a Renascença*. Porto: Livraria Chardron, 1905.
- BRANDÃO, Raul. *Memórias*. Porto: Renascença Portuguesa, 1925.
- BRITO, Augusto de. *Primeiros Amores*. [S.l.: s.n.], 1917.
- CAMPOAMOR, Ramón de. *Nuevos Pequeños Poemas*. Madrid: Victoriano Suarez, 1887.
Camiliana: Arquivo de Materiais para um Monumento Literário ao Grande Escritor Camilo Castelo Branco. Porto: Tip. da Empresa Literária e Tipográfica, n.º 1, Jan. 1916.
- CÂNDIDO, António. *Discurso e Conferências*. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1890.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *O Bem e o Mal*. Lisboa: Livraria de Campos Júnior, 1877.
ID. — *A Brasileira de Prazins: Cenas do Minho*. Lisboa: Livraria Chardron, 1898.
ID. — *Cartas de Camilo a Trindade Coelho*. Lisboa: Livraria de Manuel dos Santos, 1915. Apresenta uma dedicatória de Henrique Trindade Coelho.
ID. — *Memórias de Guilherme do Amaral: Obra Póstuma*. Lisboa: Livraria de Campos Júnior, 1863.
ID. — *O Morgado de Fafe Amoroso*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1908.
ID. — *A Queda dum Anjo*. Lisboa: Campos e Companhia, 1887.
ID. — *O Senhor do Paço de Ninães*. Lisboa: Livraria de Campos Júnior, 1867.

- CASTRO, Alberto Osório de. *A Cinza dos Mirtos*. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1906. Com dedicatória.
- ID. — *Exiladas*. Coimbra: França Amado, 1895. Com dedicatória.
- ID. — *Flores de Coral: Últimos Poemas*. Dili: Imprensa Nacional, 1908. Apresenta dedicatória.
- ID. — *O Sinal da Sombra*. Lisboa: Livraria Clássica, 1923. Com dedicatória.
- CASTRO, Eugénio de. *Constança*. Coimbra: na Livraria França Amado, 1900.
- CASTRO, João de. *Vide OSÓRIO, João de Castro*.
- CHOMPRÉ. *Dicionário Abreviado da Fábula para Inteligência dos Poetas, Painéis e Estátuas...* Lisboa: Tipografia da Madre de Deus, 1858.
- CID, António. *A Beleza e a Vida: Poema Mítico em Quatro Jornadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1914.
- COELHO, Latino. *Literatura e História*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1925.
- CORDEIRO, Luciano. *Soror Mariana a Freira Portuguesa*. Lisboa: Ferin e Companhia, 1891.
- COULON, Marcel. *Le Problème de Rimbaud, Poète Maudit*. Nîmes: A. Gomès, 1923.
- COUTINHO, Álvaro. *O Livro da Tristeza*. Lisboa: Portugália Editora, 1923. Apresenta dedicatória.
- DANTAS, Júlio. *Viriato Trágico*. Lisboa: M. Gomes, 1900.
- DARÍO, Rubén. *Canto a la Argentina y Otros Poemas*. Madrid: Bibliotecas Corona, 1914.
- ID. — *Estudio Preliminar*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910.
- ID. — *Muy Antigo y Mui Moderno y Mui Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Corona, 1914.
- ID. — *Obras Escogidas*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910.
- ID. — *Prosa*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910.
- ID. — *La Vida de Rubén Darío Escrita por el Mismo*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1910.
- DAUDET, Alphonse. *L'Immortel: Moeurs Parisiennes*. Paris: Calmann-Lévy, 1880.
- ID. — *Port Tarrascon: Dernières Aventures de l'Illustre Tartarin*. Paris: Ernest Flammarion, 1880.
- ID. — *Tartarin de Tarascon*. Paris: Ernest Flammarion, 1880.
- DOSTOIEWSKI, Fedor. *Le Crime et le Châtiment*. Paris: Plon, 1884. 2 vols.
- DUC, Z. *Les Chats de Ces Dames: d'après la Tradition: Vingt Histoires Grivoises sur les Chats*. Paris: Librairies d'Éditeurs Populaires, 1900.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Notas Elucidativas aos Poemas Camões e Retratos de Vénus de Almeida Garrett*. Lisboa: Empresa de História de Portugal, 1906.
- GAMA, Eugénio Sanches. *Primaveras*. Coimbra: Imp. Progresso, 1885.
- GOETHE. *Fausto*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1872.
- GORKI, Máximo. *A Mãe*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1907.
- HUGO, Victor. *Angelo: Tyran de Padoue*. Paris: Jules Rouff, 1882.
- ID. — *Lucrèce Borgia*. Paris: Jules Rouff, 1890.
- ID. — *Marie Tudor*. Paris: Jules Rouff, 1883.
- ID. — *Marion de Lorne*. Paris: Jules Rouff, 1890.
- JACOLLIOT, Louis. *Les Mouches du Coche*. Paris: E. Dentu, 1880.
- JORGE, Ângelo. *A Dor Humana*. Porto: Centro Literário Paz e Verdade, 1908.
- JUNQUEIRO, Guerra. *Finis Patriae*. Porto: Livraria Lello e Irmão, 1891.
- ID. — *A Musa em Férias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1906. Apresenta uma nota a lápis.
- KIPLING, Rudyard — *La Cité de l'Épouvantable Nuits*. Paris: P. V. Stock, 1910.
- ID. — *The Day's Work*. London: MacMillan, 1913.
- ID. — *Departmental Ditties and Other Verses*. London: Methuen, 1914.
- ID. — *The Jungle Book*. London: MacMillan, 1916.

- ID. — *Kim*. London: MacMillan, 1915.
- ID. — *The Light that Failed*. London: MacMillan, 1914.
- LAGRANGE, M. Grangeret de. *Anthologie Arabe, ou Choix de Poésies Arabes Inédites: traduits pour la première fois en français, et accompagnées d'observations critiques et littéraires*. Paris: de Bure Frères, 1828.
- LEAL, Gomes. *Claridades do Sul*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1901.
- LEITE, Bastos. *Os Crimes de Diogo Alves*. Lisboa: Mattos Moreira, 1877.
- LOUYS, Pierre. *La Mujer y el Pelele: Novela Andaluza*. Paris: Librairie de la Vda. de C. Bouret, 1910.
- Lusitânia. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, dir. Lisboa: Biblioteca Nacional, Jun. 1924, fasc. 3.
Inclui uma crítica ao livro de José Benedito de Almeida Pessanha.
- MACEDO, Álvaro Teixeira de. *A Festa de Baldo: Poema Herói-cômico em Oito Contos*. Lisboa: Casa Editora David Corazzi, 1888.
- MAC-NAB, Maurice. *Poèmes Mobiles: Monologues*. Paris: Léon Vanier, 1890.
- MESQUITA, Alfredo de. *Alfacinhas*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1910.
- Las Mil y Una Noches: Cuentos Arabes*. Barcelona: D. Juan Oliveres, 1858.
- MISTRAL, Frederico. *Nerto: Poema Provençal*. Porto: Companhia Portuguesa, 1914.
- MONTÉHUS, Gaston. *Montéhus dans ses Oeuvres Satiriques, Sociales et Humanitaires*. Paris: Librairie Parisienne d'Éditions Populaires, 1900.
- O Mundo Literário*. Pereira da Silva e Théó-Filho, dirs. Rio de Janeiro: [s.n., 1922?]. Inclui um texto elogioso para Camilo Pessanha, por José Osório de Oliveira: «A Verdadeira Literatura Portuguesa».
- NASCIMENTO, Manuel de. *Prince Charming or Monsieur Cupid*. Shanghai: Commercial Press, 1917.
- OHNET, Georges. *Le Chemin de Gloire*. Paris: Societé d'Éditeurs Litteraires et Artistiques, 1904.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias*. Coimbra: António F. Viegas, 1891. Apresenta dedicatória.
- OLIVEIRA, José Osório de. *Oliveira Martins e Eça de Queirós*. Lisboa: Lusitânia, 1922.
- OSÓRIO, Ana de Castro. *Dias de Festa*. ilustrações de Leal da Câmara. Lisboa: Lusitânia, 1921.
- ID. — *O Direito da Mãe: novela*. Porto: Livraria Civilização, 1925.
- ID. — *Esperteza de um Sacristão: Contos Tradicionais Portugueses*. Ilustrações de Leal da Câmara. Lisboa: Lusitânia, [192-].
- ID. — *A Grande Aliança*. Lisboa: Edições Lusitânia, 1924.
- ID. — *A Mulher na Agricultura, nas Indústrias Regionais e na Administração Municipal*. Lisboa: Casa Editora para Crianças, 1915.
- ID. — *Quatro Novelas*. Coimbra: França Amado, 1908.
- ID. — *Resposta a uma Consulta*. Lisboa: Pap. e Tip. Assis, 1914.
- ID. — *A Verdadeira Mãe (Novela)*. Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1925. Apresenta dedicatória.
- OSÓRIO, João de Castro. *Rainha Santa*. Lisboa: Lusitânia, 1920.
- PAÇO D'ARCOS, Henrique. *Versos Sem Nome*. Lisboa: [s.n.], 1923. Apresenta dedicatória.
- PAMPILHO, José. *Toureiros e Touradas: Biografias, Anedotas, Crônicas e Narrativas*. Lisboa: M. Gomes, 1896.
- PENHA, João. *Por Montes e Vales*. Lisboa: Livraria Tavares Cardoso e Irmão, 1899.
- PESSANHA, Camilo. [*Apointamentos de História*]. Caderno pautado com as folhas numeradas de 1 a 84. Depositado na Biblioteca Nacional de Portugal.
- ID. — *Atlântida* (Lisboa), n.º 27, 15 Jan. 1918. Inclui a tradução «Vozes de Outono».
- ID. — *Caderno Poético*. Manuscrito autógrafa.
- ID. — *Catálogo da Coleção de Arte Chinesa Oferecida ao Museu Nacional*. Macau: Imprensa Nacional, 1916.

- Centaurio* n.º 1. Luís de Montalvor, dir. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial, 1916. Oferta de Ana de Castro Osório. Apresenta 16 poemas e anotações de Camilo Pessanha.
- ID. — *Clepsidra*. Lisboa: Lusitânia, 1920.
- ID. — *Esboço Crítico da Civilização Chinesa* de J. António Filipe de Moraes Palha. Prefácio de Camilo Pessanha. Macau: Tipografia Mercantil de N. T. Fernandes e Filhos, 1912.
- ID. — *Jornal Único: Celebração do 4.º Centenário do Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia*. Macau: N. T. Fernandes e Filhos, 1898. Apresenta o poema «San Gabriel».
- ID. — colab. — *Récita em Homenagem dos Gloriosos Aviadores Majores António Jacinto de Brito Pais, José Manuel Sarmento de Beires e Tenente Manuel Gouveia*. Macau: [s.n.], 1924.
- PESSANHA, Camilo; JORGE, José Vicente. *Leituras Chinesas — Kuok Man Kau Fo Shü*. Macau: Editora da Tipografia Mercantil de N. T. Fernandes e Filhos, 1915.
- PESSANHA, D. João. *Pela Vida Fora*. Lisboa: Portugal Brasil, [192-].
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Edição de Brito Rebello. Lisboa: Livraria Ferreira, 1908. 3 vols.
- PORTO, César. *Naufrágios*. Lisboa: Minerva Peninsular, 1900.
- RAPOSO, Hipólito. *Coimbra Doutora*. Coimbra: França Amado, 1910.
- RECOLIN, Charles. *L'Anarchie Littéraire*. Paris: Librairie Académique Didier-Perrin, 1898.
- REIS, Luís da Câmara. *Contos de Março*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1909. Apresenta dedicatória.
- RIZAL, José. *Au Pays des Moines: Noli me Tangere. Roman Tagalo*. Manila: Litografia de Chofé, 1899.
- RUSINOL, Santiago. *El Catala de la Mancha ou Catata*. Barcelona: Antoni Lopez, s.d.
- SAMAIN, Albert. *Le Charriot d'Or*. Paris: Mercure de France, 1905.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Referência por completar.
- SILVA, B. M. Costa e. *Estudantes de Coimbra: Episódios Burlescos, Costumes Populares Nacionais*. Porto: Tipografia A. F. Vasconcelos, 1903.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *A Saudade Portuguesa*. Porto: Renascença Portuguesa, 1914.
- VASCONCELOS, Joaquim de. *O Fausto de Goethe e a Tradução do Visconde de Castilho*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1872.
- VERLAINE, Paul. *Bonheur*. Paris: Léon Vanier, 1891.
- ID. — *Chair: Dernières Poésies*. Paris: Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1896.
- ID. — *Dedicaces*. Paris: Léon Vanier, 1895.
- ID. — *Epigrammes*. Paris: Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1894.
- ID. — *Liturgies Intimes*. Paris: Léon Vanier, 1893.
- ID. — *Les Mémoires d'un Veuf*. Paris: Léon Vanier, 1886.
- ID. — *Les Poètes Maudits*. Paris: Léon Vanier, 1888.
- ID. — *Poèmes Saturniens*. Paris: Léon Vanier, 1894.
- VICENTE, Gil. *Obras*. Tomo II. Hamburgo: na Oficina de Langhoff, 1834.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *Elen*. Paris: Chamuel, 1896.
- VIRGÍLIO. *Opera Publii Virgilii Maronis*; introd. de E. Benoist. Paris: Librairie Hachette, 1886.
- ZORRILLA Y MOROL, José. *Poesías*. Madrid: Manuel P. Delgado, 1904.
- WILDE, Oscar. *De Profundis*. London: Methuen, 1916.
- ID. — *An Ideal Husband*. London: Methuen, 1916.

Orientalismo

- ABREU, Guilherme de Vasconcelos. *A Responsabilidade Portuguesa na Convocação do X Congresso Internacional dos Orientalistas: Relatório*. Lisboa: Sociedade de Geografia, 1892.

- Annuaire générale de l'indo-chine française*. Hanói: F. H. Schneider, 1904 [1899].
- Carte d'Extrême Orient*. [S.l.: s.n.], 1904.
- CORDEIRO, Luciano. *Como se Perdeu Ormuz: Batalhas da Índia. Processo Inédito do Século XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.
- ID. — *Congresso de Orientalistas. Memórias*. Lisboa: Sociedade de Geografia, 1892. 2 vols.
- HUART, Clément. *La Perse Antique et la Civilization Irannienne*. Paris: La Renaissance du Livre, 1920.
- Macau*. Humberto Severino de Avelar, dir. Macau: 1918-1919, 10 números.
- NÃO IDENTIFICADO. *The Directory & Chronicle for China, Japan, Korea, Indochina, Straits Settlements, Malay States, Siam, Netherlands, India, Borneo, The Philippines, etc., for 1913*. Hong Kong: The Hong Kong Daily Press Office, 1913.
- Oriente*. Dir.: D. José da Costa Nunes. Macau: Tipografia do Orfanato Diocesano, 1915. 12 números.
- PINTO, Cristóvão. *Estados Unidos da Índia: Política Colonial Internacional: Centenário do Descobrimto da Índia*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand José Bastos, 1898.
- SCHEIDNAGEL, Manuel. *Colonización Española: Estudios acerca de la Misma en Nuestras Possesiones de Oceania*. Madrid: Libreria de Fernando Fé, 1893.
- SILVA, Manuel Maria Alves da. *Catecismo da Doutrina Cristã em Português e Galoli*. Macau: Tipografia Noronha, 1905.
- ID. — *Dicionário Português-Galoli*. Macau: Tipografia Mercantil, 1905.
- ID. — *Evangelhos das Domingas e de Outras Festas do Ano em Português e Galoli*. Macau: Tipografia de Noronha, 1904.
- SILVA, Sebastião Maria Aparício da. *Dicionário de Português-Tetum*. Macau: Tipografia do Seminário, 1889.
- TAGORE, Rabindranath. *The Crescent Moon*. London: Macmillan, 1914.
- ID. — *The Gardener*. London: Macmillan, 1914.
- ID. — *Gintanjali = Song Offerings*. London: Macmillan, 1915.
- ID. — *The King of the Dark Chamber*. London: Macmillan, 1914.
- LE VERDIER, Henri e MAUBRYAN, Henri. *Khi-Hoa: Scènes de la Vie Annamite*. Paris: Paul Ollendorf, 1884.
- WILSON, M. H. H.; LANGLOIS, M. A. *Chefs d'Oeuvre du Théâtre Indien*. Paris: Librairie Orientale de Dondey-Dupré, 1828. 2 vols.

China

- ABEL-RÉMUSAT, J. P. *Essai sur la Langue et la Littérature Chinoise*. Paris: Treuttel et Wurtz, 1811.
- ARÈNE, Jules. *La Chine Familière*. Paris: Charpentier et Compagnie, 1883.
- BACHHOUSE, E. *Annales and Memoirs of Court of Peking: from the 16th Century to the 20th Century*. Boston: Houghton Mifflin, 1914.
- BALL, Samuel. *An Account of the Cultivation and Manufactures of Tea in China: Derived from Personal Observation during an Official Residence... from 1804 to 1826*. London: Longman, 1848.
- BARTHÉLEMY, Le Comte. *En Indo-Chine 1894-1895: Cambodge, Cochinchine, Laos, Siam Meridional*. Paris: Librairie Plon, 1899.
- BEAUVOIR, Le Comte de. *Pékin, Yeddo, San Francisco — Voyage autour du Monde*. Paris: Librairie Plon, 1888.

- BUSHELL, Stephen. *Chinese Art*. London: Victoria and Albert Museum, 1904-1906. 2 vols.
- CHAVANNES, Edouard. *Voyageurs Chinois*. Paris: Comité de l'Asie Française, 1904.
- CHU, Yen, introd., notes and bibl. *Description of Chinese Pottery and Porcelain / Being a Translation of the Tao Shuo*. Oxford: Clarendon Press, 1910. Apresenta o ex-líbris de Camilo Pessanha.
- CLEMENTI, Cecil, introd., trad. e notas. *Cantonese Love Songs*. Oxford: The Clarendon Press, 1904. Encontra-se no Arquivo Histórico de Macau.
- COLOMBAN, Eudore. *Hommes et Choses d'Extrême Orient*. Macau: Imprimerie de l'Orphelinat de l'Immaculé Conception, 1919. 2 vols.
- COURCY, Marquis de. *L'Empire du Milieu: Description Géographique, Précis Historique, Institutions Sociales, Religieuses, Politiques*. Paris: Librairie Académique, 1867.
- GILES, Herbert Allen. *A Chinese Biographical Dictionary*. London, Shanghai: Bernard Quaritch, Kelly and Walsh, 1898. 2 vols.
- ID. — *Gems of Chinese Literature*. Shanghai: Lelly and Walsh, 1922.
- ID. — *A History of Chinese Literature*. London: William Heinemann, 1901.
- Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society*, Herbert Allen Giles, dir. Shanghai: Noronha and Sons, 1864. 25 vols.
- GIRARD, M. O. *France et Chine: Vie Publique et Privée des Chinois Anciens et Modernes: Passé, Present et Avenir de la France dans l'Extrême Orient*. Paris: Librairie Hachette, 1869.
- GONÇALVES, Joaquim Afonso. *Arte China Constante do Alfabeto e Gramática, Compreendendo Modelos de Diferentes Composições*. Macau: no Real Colégio de S. José, 1829. Encontra-se no Arquivo Histórico de Macau.
- ID. — *Dicionário China-Português*. Macau: no Real Colégio de S. José, 1833.
- ID. — *Lexicon Magnum Latino-Sinicum*. Macau: Colégio de S. José, 1841.
- HALDE, J. B. du. *Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique et Phisique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*. Paris: P. G. Le Mercier, 1735.
- HENRI D'ORLEANS, Prince. *Du Tonkin aux Indes*. Paris: Calmann-Lévy, 1898.
- HOANG, Peter. *A Notice of the Chinese Calendar and a Concordance with the European Calendar*. Zi-Ka-Wei [Shanghai]: The Catholic Printing Press, 1904.
- HODGSON, Willoughby. *How to Identify Old Chinese Porcelain*. London: Methuen, 1912. Encontra-se no Arquivo Histórico de Macau.
- LONG-FONG-KONG, compilador. *Elegias da Dinastia Ming*. [S.l.: s.n.], 1811. Título atribuído — segundo Camilo Pessanha, as elegias tinham sido «adaptadas a álbum (com capa de rica madeira das Filipinas) e encerrado tudo em um sólido estojo de tamarindo de dupla tampa».
- JESUS, Montalto de. *Historic Macao*. Hong Kong: Kelly and Walsh, 1902.
- LEGG, James. *The Chinese Classics. A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena and Copious Indexes*. Hong Kong: at the Author's; London: Trubner and Company, 1867-1876.
- LEGRAND, Marcellin. *Notice sur la Fonte des Types Mobiles d'un Caractère Chinois / Gravé sur Acier*. Paris: Chez Marcellin Legrand, 1836.
- LOCKHART, J. H. Stewart. *The Currency of the Farther East: from the Earliest Times up to the Present Day*. Hong Kong: Noronha, 1895.
- LOTI, Pierre. *Fleurs d'Ennui; Pasquala Ivanovitch: Voyage au Montenegro; Suleima*. Paris: Calmann-Lévy, 1890. Com uma anotação de Camilo Pessanha; apresenta um capítulo intitulado «Reminiscências da China».
- MADROLLE, Cl. *Chine du Sud et de l'Est*. Paris: Comité de l'Asie Française, 1904.

- ID. — *Histoire de la Chine*. Paris: Comité de l'Asie Française, 1904.
- MARGUERIE, R. de. *L'Art Chez les Chinois*. Paris: Comité de l'Asie Française, 1904.
- MAYERS, William Frederick. *The Chinese Government: Manual of Chinese Titles*. Shanghai: The Chinese Government, 1874.
- MORGAN, J. Pierpont. *Catalogue of the Morgan Collection of Chinese Porcelain*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1907. 2 vols.
- MORRISON, Robert. *Memoirs of the Life and Labours of Robert Morrison Compiled by His Widow*. London: Longman, Orme Brown, Green and Longman's, 1839. 2 vols.
- MORRISON, J. R. *A Chinese Commercial Guide: Consisting of a Collection of Details and Regulations Respecting Foreign Trade with China*. Canton: Printed at the Office of The Chinese Repository, 1848.
- MORSE, Hosea Ballou. *The Gilds of China: with an Account of the Gild Merchant or Co-Ho of Canton*. London: Longmans Green, 1909.
- MOUILLESAUX, A. *Lições Progressivas para o Estudo da Língua Sínica Falada e Escrita — Kung iü so t'ang: Vertidas para Português para Uso dos Alunos da Escola Central de Macau*. Macau: Imp. Mercantil de N. T. Fernandes e Filhos, 1890. Autoria atribuída.
- MOULLE B. D., Archdeacon. *Half a Century in China*. London-New York-Toronto: Hoddon and Stoughton, 1911. Encontra-se no Arquivo Histórico de Macau.
- OLLONE, Capitaine d'. *La Chine Novatrice et Guerrière*. Paris: A. Collin, 1906.
- PARKER, E. H. *China. Her History, Diplomacy and Commerce from the Earliest Times to the Present Day*. London: John Murray, 1917. Com sublinhados.
- PERNY, Paul. *Dictionnaire Français-Latin-Chinois de la Langue Mandarine Parlée*. Paris: Firmin Didot Frères, 1869. Assinatura de posse de Francisco Marques, Xangai 1879. Carimbo de Camilo Pessanha.
- PÉTILON, Corentin. *Allusions Littéraires*. Shanghai: Imprimerie de la Mission Catholique, 1895.
- PETIT, Maxime. *La France au Tonkin et en Chine: le Pays, les Institutions, la Population, le Champ de Bataille et les Belligérants — l'Héroïsme Français en Orient*. Paris: Librairie Illustrée, [c. 1910].
- PORTUGAL. *Tratado de Amizade e Comércio entre Portugal e a China Celebrado em Pequim em 1.º de Dezembro de 1887*. Shangai: Noronha e Filhos, 1887.
- PORTUGAL. *Tratado de Amizade e Comércio entre Portugal e a China Celebrado em Pequim em 1.º de Dezembro de 1887*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888.
- SARGENT, Charles Sprague. *A Naturalist in Western China with Vasculum, Camera and Gun: Being Some Account of Eleven Year's Travel, Exploration and Observation in the More Remote Parts of the Flowery Kingdom*. London: Methuen and Company, 1913.
- Ta-Ssi-Yang-Kuo: Arquivos e Anais do Extremo Oriente Português*. João Marques Pereira, dir. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional Editora, 1899-1903.
- VEUILLOT, Eugène. *La Cochinchine et le Tonquim*. Paris: Amyot Éditeur, 1859.
- VISSIÈRE, A. *Notices Historiques des Cités de Chine*. Paris: Comité de l'Asie Française, 1904.
- ID. — *Rudiments de Langue Chinoise: Pronunciation, Écriture, Grammaire, Syntaxe*. Paris: Comité de l'Asie Française, 1904.
- WADE, Thomas Francis. *The Hsin Ching Lu or Book of Experiments: Being the First of a Series of Contributions to the Study of Chinese. The Peking Syllabary, being a collection of the characters representing the dialect of Peking; arranged after a new orthography in syllabic classes, according to the four tones; designed to accompany the Hsin Ching Lu, or Book of Experiments*. Hong Kong: [s.n.], 1859.

- WIEGER, Léon. *Textes Historiques: Histoire Politique de la Chine*. Shanghai: Imprimerie de la Mission Catholique, 1903-1905. 3 vols.
- WILLIAMS, S. Wells. *The Chinese Commercial Guide: Containing Theatres Tariffs, Regulations, Tables, Useful in the Trade to China and Eastern Asia; with an Appendix of Sailing Directions for Those Seas and Coasts*. Hong Kong: A. Shortrede & Company, 1863.
- YANG, Tsé Kiang. *Varietés Sinologiques*. Shanghai: Imprimerie de la Mission Catholique, 1892.

Japão

- BATALHA, Ladislau. *O Japão por Dentro: Esboço Analítico da Civilização Nipónica*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1906.
- DALMAS, Comte de. *Les Japonais — Leur Pays et Leurs Moeurs — Voyage au Tour du Monde*. Paris: E. Plon, Nourrit et Compagnie, 1885.
- An English-Japanese Pronouncing Dictionary*. Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1871.
- HEARN, Lafcadio — *Shadowings*. Boston: Little Brown, 1910.
- ID. — *In Ghostly Japan*. Boston: Little Brown, 1915.
- ID. — *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*. Boston: Houghton-Mifflin, 1896.
- ID. — *Out of the East: Reveries and Studies in New Japan*. Cambridge: Houghton and Mifflin, 1895.
- ID. — *Stray Leaves from Strange Literature: Stories Reconstructed from the Anvari-Sobeili, Baital Pachisi, Mahabharata, Pantchatantra, Gulistan, Talmud, Kalewala, etc.* Boston-New York: Houghton-Mifflin, 1884.
- HEPBURN, J. C. *A Japanese-English and English-Japanese Dictionary*. Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1872.
- LOTI, Pierre. *Fleurs d'Ennui Pasquala Ivanovitch: Voyages au Montenegro Suleima*. Paris: Calmann-Lévy, 1890. Apresenta anotação de Camilo Pessanha, pp. 127, 165.
- MARTIN, Félix. *Le Japon Vrai*. Paris: P. Fasquelle, 1900.
- MORAES, Wenceslau de. *Cartas do Japão: Antes da Guerra (1902-1904)*. Porto: Livraria Magalhães e Moniz, 1904. Apresenta dedicatória.
- ID. — *O Culto do Chá*. Kobe: Tipografia do Kobe Herald, 1905.
- ID. — *O Yoné e Ko-Haru*. Porto: Renascença Portuguesa, 1923.
- ID. — *Paisagens da China e do Japão*. Lisboa: Viúva Tavares Cardoso, 1906. Apresenta dedicatória.
- ID. — *Relance da Alma Japonesa*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1925.
- ID. — *Relance da História do Japão*. Porto: Maranus, 1924.
- RIBEIRO, Félix C. V. *Apontamentos a Respeito do Progresso do Japão durante 42 anos*. Lisboa: A Editora, 1914.
- YOSHIDA, G. *Belles du Matin*. Paris: Victor Havard, 1892.

Filipinas

- CALDERÓN, Felipe. *Mis Memorias sobre la Revolución Filipina: Segunda Etapa (1898 a 1901)*. Manila: Imp. de el Renacimiento, 1907.
- DELMAS, Emilio Revertér. *Filipinas por España: Narración Episódica de la Rebelión en el Archipiélago Filipino*. Barcelona: Centro Editorial de Albert Martin, 1897. 2 vols.
- MHARTIN Y GUIX, Enrique. *Apuntes Geográficos de las Islas Filipinas Escritos sobre el Terreno*. Madrid: Imprenta de Ramón Angulo, 1889.

- MONTERO Y VIDAL, D. José. *El Archipiélago Filipino y las Islas Marianas, Carolinas y Palaos: su Historia, Geografía y Estadística*. Madrid: Imprenta y Función de Manuel Tello, 1886.
- ID. — *História General das Filipinas: desde el Descubrimiento de Dichas Islas hasta Nuestros Días*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1887-1895. 3 vols.
- MORET, A.; DAVID, G. *Des Clans aux Empires: l'Organization Sociale Chez les Primitives et dans l'Orient Ancient*. Paris: La Renaissance du Livre, 1923.
- PATERNIO, P. A. *La Antigua Civilización de Filipinas*. Manila: Typ. Linotyp de el Colegio de Santo Tomás, 1915.
- ID. — *Los Itas*. Manila: Typ. Linotyp de el Colegio de Santo Tomás, 1915.
- REYES, Isabelo de los — *La Sensacional Memoria de Isabelo de los Reyes sobre la Revolución Filipina de 1896-97 por la cual Fué Deportado el Autor al Castillo de Montjuich*. Madrid: Delegación Filipina en Europa, 1899.

História

- ALMEIDA, Fortunato de. *Curso de História Universal*. Coimbra: F. de Almeida, 1920, 1920. 2 vols.
- ARRIAGA, José de. *História da Revolução Portuguesa de 1820*. Porto: Livraria Portuense, 1886-1889.
- AUBIN, Eugène. *Les Anglais aux Indes et Égypte*. Paris: Armand Colin, 1900.
- AZEVEDO, Pedro de, prefácio e notas. *O Processo dos Távoras*. Lisboa: Tipografia da Biblioteca Nacional, 1921.
- BARRAL, Adrien de. *Les Chroniques de l'Histoire de France. Légendes Mérovingiennes*. Tours: Cattier, 1881.
- BERR, Henri. *L'Évolution de l'Humanité*. Paris: La Renaissance du Livre, 1920.
- BRANDÃO, Raul. *1817: A Conspiração de Gomes Freire*. Porto: Renascença Portuguesa, 1917.
- BUSSY, Genty de. *De l'Établissement des Français dans la Régence d'Alger et des Moyens d'en Assurer la Prosperité, Suivi des Pièces Justificatives*. Paris: Librairie de Firmin Didot, 1839.
- CAMPOS JÚNIOR, António de. *O Marquês de Pombal: Romance Histórico*. Lisboa: João Romano Torres, 1924. 4 vols.
- CAPELO, Hermenegildo; IVENS, Roberto. *De Angola à Contracosta*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1886.
- CARVALHO, José Liberato Freire de. *Essai Histórico-Politique sur la Constitution et le Gouvernement du Royaume de Portugal*. Paris: Charles Heideloff, 1830.
- CINTA, Rafael Aguirre. *Lecciones de Historia General de México*. Paris: Libreria de C. Bouret, 1910.
- COSTA, Cunha e. *Uma Causa Célebre (O Crime de Serrazes)*. Lisboa: J. Rodrigues, 1922.
- DANRIT, Capitaine. *La Guerre Fatale en Angleterre*. Paris: Ernest Flammarion Éditeur, [circa 1910]. 3 vols.
- DEBIERRE, Ch. *L'Homme avant l'Histoire*. Paris: Librairie J. B. Baillière et Fils, 1888.
- DELAPORTE, L. *La Mésopotamie, les Civilisations Babylonienne et Assirienne*. Paris: La Renaissance du Livre, 1923.
- DIAS, Carlos Malheiro. *Do Desafio à Debandada*. Lisboa: Livraria Clássica, 1912.
- ID. — *Exortação à Mocidade*. Lisboa: Portugal Brasil, 1925.
- ID. — *O Piedoso e o «Desejado»*. Lisboa: Portugal Brasil, 1925.
- FERREIRA, José Maria de A. *Reinado e Últimos Momentos de D. Pedro V*. Lisboa: Livraria António Maria Pereira, 1861.
- FÉVRE, Lucien. *La Terre et l'Évolution Humaine: Introduction Géographique à l'Histoire*. Paris: La Renaissance du Livre, 1922.

- GLOTZ, Gustave. *La Civilization Égéeenne*. Paris: La Renaissance du Livre, 1923.
- HERCULANO, Alexandre. *História da Origem e do Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. Lisboa: José Bastos, 1907.
- ID. — *Opúsculos*. Tomo 10. Lisboa: Livraria Bertrand, 1908.
- HOMO, Léon. *L'Italie Primitive et les Débuts de l'Impérialisme Romain*. Paris: La Renaissance du Livre, 1925.
- JARDÉ, A. *La Formation du Peuple Grec*. Paris: La Renaissance du Livre, 1923.
- MACEDO, Francisco Ferraz. *Os Criminosos Evadidos da Cadeia Central do Limoeiro a 29 de Abril de 1847: Estudo Antropológico e Criminológico Segundo os Processos Modernos*. Lisboa: Tipografia Palhares, 1901.
- MEREIA, Manuel Paulo. *Introdução ao Problema do Feudalismo em Portugal: Origens do Feudalismo e Caracterização do Regime*. Coimbra: França Amado, 1912.
- NATIONAL VIGILANCE ASSOCIATION. *In the Grip of the White Slave Trader*. [S.l.: s.n., 191?].
- NEGREIROS, Almada. *Le Mozambique*. Paris: Augustin Challamel, 1904. Página final escrita a lápis.
- NIEUPORT. *Usos e Costumes dos Romanos*. Lisboa: José Rodrigues, 1865.
- NORONHA, Eduardo de. *Estroinas e Estroinices: Ruína e Morte do Conde de Farrobo*. Lisboa: João Romano Torres, 1922.
- ID. — *O Rei Marinheiro: Subsídios para a História Política, Social, Militar, Literária, Industrial e Artística do Reinado de D. Luís I*. Lisboa: João Romano Torres, 1922.
- ONCKEN, G. *História Universal*. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand, 1890. 21 vols.
- PESANHA, José Benedito de Almeida. *Os Almirantes Pessanha e sua Descendência*. Porto: [s.n.], 1923.
- ID. — *Notícia Histórica dos Almirantes Pessanhas e sua Descendência*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1900
- PIMENTEL, António de Serpa. *Portugal Moderno: a Queda do Antigo Regime — de 1820 até 1834*. Lisboa: António Maria Lisboa, 1896.
- ID. — *História e Civilização — Napoleão III, uma Tragédia Antiga nos Tempos Modernos*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand José Bastos, 1895.
- RAYNAL, Guillaume Thomas. *Histoire Philosophique et Politique des Établissements et du Commerce des Européens dans les Deux Indes*. 10 vols. Genève: Jean Leonard Pellet, 1783.
- REINACH, Salomão. *A Origem dos Árias*. Lisboa: Livraria Internacional, [192-].
- RHINS, J-L Dutreuil. *Le Royaume d'Annam et les Annamites — Journal de Voyage*. Paris: Librairie Plon, 1889.
- ROBIN, Léon. *La Pensée Grecque et les Origines de l'Esprit Scientifique*. Paris: La Renaissance du Livre, 1923.
- SAINT-HILAIRE, Émile Marco de. *Histoire des Conspirations et des Exécutions Politiques en France, en Angleterre, en Russie et en Espagne: depuis le Temps les Plus Recullés jusqu'à Nos Jours*. Paris: Gustav Havar, 1848. 4 vols.
- SANDERSON, Edgar. *Outlines of the World's History: Ancient, Mediaeval and Modern*. London: Glasgow: Blackie and Son, [c. 1910].
- SARMENTO, José Estêvão Morais. *D. Pedro I e a sua Época*. Porto: Livraria Guimaraes, 1900.
- SEIGNOBOS, Charles. *Abrégé de l'Histoire de la Civilization*. Paris: G. Masson Éditeur, s.d.
- SILVA, César da. *O Conde de Castelo Melhor: Crónica Episódica do Reinado de D. Afonso VI*. Lisboa: João Romano Torres, [192-].
- SOARES, João. *Os Povos Orientais e a Grécia*. Coimbra: Coimbra Editora, 1922.

SUETÓNIO. *Roma Galante*. Lisboa: João Romano Torres, 1900.
TELES, Basílio. *Do Ultimatum ao 31 de Janeiro*. Porto: ed. do autor, 1905.
WELLS, H. G. *A Short History of the World*. London: Cassell and Company, 1922.

Direito

- ABREU, Luís Filipe de. *Estudos sobre o Projecto de Código Penal Português*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1862.
- ANDRADE, Abel de. *Administração e Direito Administrativo*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1893.
- ANTUNES, José Ricardo Silva. *Compilação da Legislação Penal Militar Portuguesa desde 1446 até 1895*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1895.
- CAMÕES, Francisco Ferreira. *Formulário das Petições e mais articulados do processo ordinário e das petições dos processos especiais, execuções, preparatórios, incidentes e recursos seguindo o código de processo civil*. Coimbra: Imprensa Académica, 1878.
- CARNAXIDE, Visconde de. *Sociedades Anónimas*. Coimbra: França Amado Editor, 1913.
- CARVALHO, J. I. Delgado de. *Manual do Processo Criminal Moderno*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1897-1898. 2 vols.
- CARVALHO, Eduardo J. da S. *Manual do Processo de Inventário*. 1914.
- ID. — *As Formas do Regime Matrimonial: da Separação de Bens e da Simples Comunhão de Adquiridos*. Coimbra: França Amado, 1897.
- CARVALHO, Lopo José Dias; COUTO, Francisco d'Albuquerque. *Apontamentos de Direito Administrativo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1849.
- CASTELO BRANCO, João Ferreira. *Questões de Direito Internacional*. Lisboa: Tipografia da Viúva Sousa Neves, 1885.
- CASTRO, Armando Vieira. *Da Advocacia: Estudo Histórico e Crítico*. Coimbra: Tipografia França Amado, 1902.
- CASTRO, Francisco Augusto das Neves. *Manual do Processo Civil Ordinário*. Coimbra: Imprensa Académica, 1901.
- COELHO, Manuel. *Anotações ao Código do Registo Civil*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1914.
- COELHO, José Francisco Trindade. *Roteiro dos Processos Especiais: Exposição Prática dos Artigos 406 a 776 do Código do Processo Civil*. Coimbra: França Amado, 1907.
- DECLAREUIL, J. *Rome et l'Organization du Droit*. Paris: La Renaissance du Livre, 1924.
- ELIAS, Clemente Fernandez y Fernandez. *Programa y Manual de las Lecciones de Derecho Romano — Explicadas en la Universidad de Sevilla*. Madrid: Libreria de Leocadio Lopez, Editor, 1867.
- Estudos Jurídicos* n.º 6. Dir.: Lopes Praça. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1903.
- FERREIRA, José Dias. *Novíssima Reforma Judiciária Anotada*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892.
- FIGUEIREDO, Pedro Afonso de. *Colecção de Legislação Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1877.
- FORTUNA, Penha. *Ações Cíveis e Comerciais Segundo o Decreto-lei de 29 de Maio de 1907: formulário para numerosas acções com as suas petições, impugnações, incidentes, recursos e execuções seguido do formulário do processo nos juízos de paz*. Braga: Cruz e Companhia, 1907.
- GAROFALO, R. Barão. *A Reparação às Vítimas do Delito*. Lisboa: Livraria Tavares Cardoso, 1899.
- GONÇALVES, Caetano, pref., org. e notas. *Decisões do Juiz Pinto Osório do Supremo Tribunal de Justiça*. Luanda: Imprensa Nacional, 1909.
- JORDÃO, Levy Maria. *Comentário ao Código Penal Português*. Lisboa: Tipografia José Baptista Morando, 1853.

- LAYA, Alexandre. *Droit Anglais ou Résumé de la Législation Anglaise sous la Forme de Codes*. Paris: Comptoir des Imprimeurs Unis, 1850.
- LOBO, António da Rosa Gama. *Princípios de Direito Internacional*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1865. 2 vols.
- MACDONALD, Eugene M. *Design Argument Fallacies: A Reputation of the Argument... Designed by an Intelligent Being*. New York: The Truth Seeker Company, 1893.
- MAGALHÃES, António Leite Ribeiro de. *Estudos Administrativos*. Coimbra: França Amado, 1905.
- MAGALHÃES, José Maria Barbosa de. *Código Completo do Processo Comercial. Unificação e Coordenação dos Dois Códigos Vigentes sobre o Processo Mercantil*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira, 1895-1897. 2 vols.
- MARTENS, G. F. de. *Précis du Droit des Gens Moderne de l'Europe*. Paris: Guillaumin et Compagnie Libraires, 1864.
- MATA, Caeiro da. *Direito Criminal Português*. Coimbra: França Amado, 1911.
- ID. — *O Direito de Propriedade e a Utilidade Pública: das Expropriações*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1906.
- MATOS, F. A. de. *Contribuição de Décima de Juros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1896.
- MELO, Martinho Nobre de. *O Estado dos Funcionários: Estatuto Legal*. Lisboa: Livraria Ferin, 1914.
- MENDES, César de Sousa. *Casamentos Diplomáticos e Consulares: Estudo sobre a Competência dos Funcionários Diplomáticos e Consulares Portugueses para Celebrar Casamentos*. Coimbra: França & Arménio, 1915.
- MONTEIRO, António Xavier de Sousa. *Código das Confrarias: Resumo do Direito Eclesiástico, Civil, Administrativo e Criminal Relativo a Estas Associações*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1870.
- MOURISCA, José. *Contravenções e Transgressões: Anotações à Lei n.º 300 de 3-2-1915*. [S.l.: s.n.], 1915.
- PAIVA, José. *Manual do Ministério Público: Repertório Alfabético da Legislação*. Lisboa: Tipografia do Diário de Lisboa, 1900.
- PEDROSA, A. L. Guimarães — *Curso de Ciência de Administração e Direito Administrativo: Preleções feitas na Universidade de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1908-1909. 2 vols.
- PESSANHA, Camilo. *Desorientação (Agravo Crime Interposto para a Relação de Goa)*. Macau: Tipografia Mercantil de N. T. Fernandes e Filhos, 1919.
- ID. — *Serena Justiça (Contraminuta de Apelação em Processo Crime)*. Macau: Tipografia Mercantil de N. T. Fernandes e Filhos, 1921.
- PIMENTEL, Alberto, coord. *Manual de Legislação Usual para Uso da Câmara dos Dignos Pares do Reino*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.
- PINTO, Lambertini. *Cartas Rogatórias e Estudo Crítico e Elucidário Prático para a Execução das Rogatórias Portuguesas no Brasil, Espanha, França e Inglaterra*. Lisboa: Tipografia e Estereotipia Moderna, 1898.
- PORTUGAL. *Código Administrativo — Aprovado por Decreto de 2 de Março de 1895*. Lisboa: A. J. Rodrigues, 1895.
- ID. — *Colecção Completa da Legislação Criminal: em suplemento ao código penal aprovado por decreto de Setembro de 1886*. Porto: Livraria Arquivo Jurídico de A. G. Vieira Paiva, 1889.
- ID. — *Contribuição de Registo: Regulamento Aprovado por Decreto de 27 de Agosto de 1901*. Macau: Imprensa Nacional, 1902.
- ID. — *Direito Penal, Decretos, 1834 — 1889*. Referência por completar.
- ID. — *Regimento do Conselho Colonial*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1919.

- ID. — *Regulamento Geral da Administração da Fazenda*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1901.
- ID. — *Nova Reforma Penal: aprovada por decreto de 14 de Junho de 1884*. Lisboa: Tipografia Universal, 1884.
- ID. — *Ordem do Exército: Carta de Lei*. [S.l.: s.n.], 1875.
- REIS, José Alberto dos. *Das Sucessões no Direito Internacional Privado*. Coimbra: França Amado, 1899.
- SÁ, Eduardo Alves de. *Comentário ao Código do Processo Civil Português*. Lisboa: Tipografia de Cristóvão Augusto Rodrigues, 1877.
- SAMPAIO, Rangel de. *Habilitações Judiciais e Administrativas*. Lisboa: Livraria Clássica, 1913.
- SILVA, João José da. *Repertório de Legislação Ultramarina*. Tip. Hitachintak: 1896.
- SOUSA, José Ferreira Marnoco e. *Constituição Política da República Portuguesa: Comentário*. Coimbra: França Amado, 1913.
- ID. — *Direito Eclesiástico: preleções feitas ao curso do 3º ano jurídico do ano de 1908-1909*. Coimbra: Tipografia França Amado, 1909.
- SOUSA, Joaquim José Caetano Pereira e. *Classes dos Crimes por Ordem Sistemática*. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1820.
- ID. — *Primeiras Linhas sobre o Processo Civil*. Lisboa: Tip. Rollandiana, 1825.
- ID. — *Repertório das Leis Extravagantes, Regimentos, Alvarás, Decretos, Assuntos e Resoluções Régias, Promulgadas sobre Matérias Criminais antes e depois das Compilações das Ordenações por Ordem Cronológica*. 2 tomos. Coimbra: na Real Imprensa da Universidade, 1815-1819.
- SOUTO, A. de Azevedo. *Lei das Sociedades por Quotas — Anotações e Fórmulas*. Lisboa: Guimarães Editora, 1913.
- SOUTO, Agostinho António de. *O Caso Médico-Legal de Urbino de Freitas*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1893.
- TAVARES, José. *Das Empresas no Direito Comercial*. Coimbra: França Amado, 1898.
- TAVARES, José e ABREU, António José Teixeira d'. *Estudos Jurídicos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1903.
- TELES, José Homem Correia. *Doutrina das Acções Acomodada ao Foro de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1837.
- ID. — *Formulário de Libelos e Petições Sumárias à Imitação do Formulário de Gregório Martins Caminha*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1846.
- TESTA, Carlos. *Princípios Gerais e Regras Práticas do Direito Internacional Marítimo*. Lisboa: Tipografia Universal, 1882.
- VALÉRY, Jules. *Manuel de Droit International Privé*. Paris: Fontemoing, 1914.
- VITAL, Domingos Fezas. *A Situação dos Funcionários: Sua Natureza Jurídica*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1915.

Religião

- Almanaque de Santo António*. 1903 e 1912. Porto: Tipografia a Vapor da Empresa Guedes, 1912.
- ASSUNÇÃO, T. Lino. *Frades e Freiras: Croniquetas Monásticas*. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional, 1893.
- ASSUNÇÃO, Lino de. *As Monjas de Semide: Reconstituição do Viver Monástico*. Coimbra: França Amado, 1900.
- BARBOSA, Manuel de Sousa. *Novo Resumo da História Sagrada*. Coimbra: [s.n.], 1904.
- A Biblia*. Referência por completar.

- BOSSI, Emílio. *A Igreja e a Liberdade*. Lisboa: Livraria Internacional, [19--].
- CARUCHET, Henri. *Missel des Grandes Fêtes: Contenant l'Ordinaire de la Messe, les Évangiles et Épîtres de Noël, Pâques, Ascension*. Paris: Henri Laureurs, 1910.
- CONGREGAÇÃO DA MISSÃO DA CIDADE DE BARCELONA. Padres. *Manual de Meditações: Aonde não só se Manifesta a Necessidade que Todos Temos de Praticar a Oração Mental...* Lisboa: Tipografia de António Rodrigues Galhardo, 1826.
- DESHUMBERT, M. *Jesus de Nazaré (A Minha Vida)*. Lisboa: Livraria Internacional Abel de Almeida, [192-].
- FRANCISCO DE SALES. *Livro de Ouro que Contém a Introdução da Vida Devota, a Declaração Mística do Cântico dos Cânticos, Directório de Religiões, Exercício Espiritual e o Catecismo de S. Francisco de Sales*. Lisboa: na Oficina de Domingos Gonçalves, 1784.
- FRAZER, James George. *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*. London: Macmillan, 1924.
- GOULD, F. J. *The Building of the Bible*. London: Watts and Company, 1903.
- HENRIQUES, António Dinis. *Breve Notícia da Vida Edificante do Angélico Jovem Delfim A. R. Taborda*. Macau: Tipografia do Seminário, 1905.
- Holy Bible Containing the Entire Canonical Scriptures, According to the Decree of the Council of Trent to which is Added the History of the Holy Catholic Bibles*. Philadelphia: John E. Potter, 1840.
- Ilustração Católica: Revista Literária de Informação Gráfica*. Ed.: António José de Carvalho. Braga: [s.n.], n.º 1 a n.º 26, 5 Jul. 1913 a 27 Dez. 1913.
- JURY, Paul. *Rien que l'État de Grâce*. Tournai: Apostolat de la Prière, 1912.
- KEMPIS, Thomae A. *De Imitatione Christi: libri quator*. Friburgi Brisgoviae: Sumptibus Herder, Typographi Editores Pontificii, 1900. Apresenta o ex-líbris de Camilo Pessanha e uma dedicatória eventualmente do poeta.
- LAMARASSE, Pierre-Eugène, ed. científico. *Le Prem Sagar: Océan d'Amour*. Paris: Georges Carré, 1883.
- New Testament of Our Lord and Saviour Jesus Christ*. Philadelphia: Eugene Cummsky, 1840.
- RENAN, Ernest. *A Vida de Jesus*. Porto: Livraria Chardron, 1905.
- SODERINI, Eduardo Conde. *A Nova Concordata entre a Santa Sé e Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1886.
- TERESA DE JESUS, Santa. *Cartas de (...) com Notas de Excelentissimo dom Juan de Palafox y Mendoza*. Bruxelas: Francisco Foppens, 1676.
- ID. — *Obras de la Gloriosa Madre (...)*. Bruxelas: Francisco Foppens, 1674.

Filosofia

- BRUNO, Sampaio. *A Questão Religiosa*. Porto: Chardron, 1907.
- CONFUCIUS. *Oeuvres Politiques, Morales et Philosophiques de Confucius et de Mencius*. [18--].
- GRENIER, Albert. *Le Génie Roman dans la Religion, la Pensée et l'Art*. Paris: La Renaissance du Livre, 1920.
- MONTESQUIEU. *Oeuvres Complètes*. Paris: Hachette, 1880. Apresenta uma assinatura de Lourenço Pereira Marques.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El Crepúsculo de los Ídolos o como se Filósofa al Martillo*. Valencia: F. Sempere, 1910.
- ID. — *La Genealogía de la Moral*. Valencia: F. Sempere, 1909.
- SAIR, Alp. *Filosofia de Lao-Tse: as Suas Relações com o Orientalismo Hermético*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1921.

Arte⁴

- CARVALHO, Teixeira de. *Arte e Arqueologia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1925.
- CORREIA, Virgílio. *Monumentos e Esculturas*. Lisboa: Livraria Ferin, 1924.
- REINACH, Salomon. *Apollo: Histoire Générale des Arts Plastiques Professée à l'École du Louvre*. Paris: Librairie Hachette, 1910.
- RIDDER, A. de; DEONNA, W. *L'Art en Grèce*. Paris: La Renaissance du Livre, 1924.
- VITERBO, Sousa. *Artes e Artistas em Portugal: Contribuição para a História das Artes e Indústrias Portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferin, 1920.

Linguística⁵

- LE COLONEL FREY. *L'Annamite Mère des Langues: Communauté d'Origine des Races Celtiques, Sémittiques, Sondanaises et de l'Indo-Chine*. Paris: Hachette, 1892.
- RENAN, Eugène. *De l'Origine du Langage*. Paris: Michel Lévy Frères, 1859.
- VENDRYES, J. *Le Langage — Introduction Linguistique à l'Histoire*. Paris: La Renaissance du Livre, 1923.
- VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de. *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal Antigamente se Usavam e que Hoje Regularmente se Ignoram: obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam*. 2 tomos. Lisboa: A. J. Fernandes Lopes, 1865.

Literatura de Viagens

- ASENCIO, Vicente Lloréns. *Andalucía: Manual del Viajero en las Ocho Provincias Andaluzas y Sus Más Principales Pueblos*. Madrid: Libreria de Fernando Fe, [19--].
- BARRAL, Adrien de. *A Rússia por dentro: Esboço Analítico da Civilização Moscovita*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1905.
- BENARUS, Adolfo. *Israel: Notas Várias*. Lisboa: Oficinas Gráficas do Museu Comercial, 1924.
- CASAS-DESA, Luís Maria Ramirez y de las. *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba: Diário de Córdoba, s.d.
- GESTOSO Y PEREZ, José. *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. [19--].
- ID. — *Guia Artística de Sevilla: Historia y Descripción de sus Principales Monumentos Religiosos y Civiles*. Sevilla: [s.n.], 1913.
- LECLERCQ, Jules. *Un Séjour dans l'Ile de Java: le Pays, les Habitants, le Système Colonial*. Paris: E. Plon, Nourrit, 1898.
- LEGRAS, Jules. *En Sibérie*. Paris: Armand Colin, 1899.
- LUCENA, Luís Seco de. *Guia Prática y Artística de Granada — Instruções e Itinerários para el Viajero*. Granada: Imprint de El Defensor de Granada, 1909.
- NÃO IDENTIFICADO. *Belles Excursions dans l'Ouest et le Sud-Ouest de la France par les Lignes du Réseau de l'État*. [S.l.: s.n., 19--].
- NIELFA, E. G. e CHIAPPI, J. L. *Cordoba. Guia Municipal*. Córdoba: Imprenta del Diario de Córdoba, 1912.
- SMISSAERT, Jhr. H. *Les Pays-Bas au début du Vingtième Siècle*. Leyde: A. W. Sijthoff's, 1910.
- SMITH, Percy. *Notes on Building Construction: part II*. London, New York, Bombay: Longmans Green, 1896.

⁴ Ver também a secção referente à China.

⁵ Ver também a secção referente à China.

VAUX, Ludovic de. *La Palestine*. Paris: Ernest Leroux, 1883.
VUILLEMIN, A. *Nouvelle Carte de France: Physique, Administrative et Routière*. Paris: Émile Guérin, 1911.

Saúde

ABREU, Manuel Fernandes. *Escola Médico-Cirúrgica do Porto*. Porto: 1922.
FOURNIER. *Como se Cura a Sífilis*. [S.l.: s.n., c. 1910].
MATOS, Júlio de. *A Paranóia: Ensaio Patogénico sobre os Delírios Sistematizados*. Lisboa: Tavares Cardoso, 1898.
MONIZ, Egas. *A Vida Sexual*. Coimbra: França Amado, 1901.
MUNRO, A. O. *Guide Pratique de Gênes*. Empoli: [s.n.], 1909-1910.
RIBOT, Théodule Armand. *As Doenças da Memória*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1924.

I Guerra Mundial

FINOT, Jean. *Civilizés contre Allemands: la Grande Croisade*. Paris: Ernest Flammarion, 1915.
INGLATERRA. Comissão Oficial Relativa ao Tratamento de Prisioneiros de Guerra Ingleses — *Relatório sobre a Epidemia de Tifo em Gardelengen*. London: Jas Truscott and Son, 1917.
O'NEILL, Maria. *Cartas da Guerra: Viva a França!* Lisboa: José da Costa Amorim, 1916.
OSÓRIO, Ana de Castro. *Em Tempo de Guerra: aos Soldados e às Mulheres do meu País*. Lisboa: Ventura Abrantes, 1918. Apresenta dedicatória.
PONTES, José. *Mutilados de Guerra*. Lisboa: Guimarães Editores, 1917.
REVENTLOW, Ernest Zu. *The Vampire of the Continent*. Shanghai: [s.n.], 1917.
ROMA, Bento Esteves. *Os Portugueses nas Trincheiras da Grande Guerra*. Lisboa: Cruzada das Mulheres, 1921. Apresenta uma dedicatória de Ana de Castro Osório.

Política

ALBUQUERQUE, António. *A Execução do Rei D. Carlos*. Bruxelas: [s.n.], 1909.
AZEVEDO, Luís Gonzaga de. *Proscritos: Notícias Circunstanciadas do que Passaram os Religiosos da Companhia de Jesus na Revolução de Portugal*. Bruxelas: E.-Daem, 1911 e 1914. 2 vols.
CADBURY, William A. *Os Serviçais de São Tomé e Relatório de uma Visita às Ilhas de São Tomé e Príncipe e a Angola feita em 1908, para observar as condições de mão-de-obra empregada nas roças de cacau da África Portuguesa*. Lisboa: Bertrand; Porto: Chardron, 1910.
CASTRO, Joaquim P. Pimenta de. *O Ditador e a Afrontosa Ditadura*. Weimar: Wagner G. Humboldt, 1915.
COELHO, Trindade. *Manual Político do Cidadão Português*. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1908.
CORREIA, Velhinho. *Problemas Económicos e Coloniais*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1916.
DEMOLINS, Edmond. *O Socialismo perante a Ciência Social*. Lisboa: Livraria M. Gomes, 1892.
DIAS, Carlos Malheiro. *Em redor de um Grande Drama*. Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1912.
O Espectro. António Rodrigues Sampaio, dir. Lisboa: n.º 1 a n.º 63 (16 Dez. 1843 a 3 jul. 1847).
Nova edição. Lisboa: Tipografia do Diário da Manhã, 1880.
FERRARIS, Celso. *Os Partidos Políticos e a Vida da Nação: sua Natureza e Classe*. Lisboa: Livraria Internacional, [191-].

- FREIRE, João Paulo. *O Livro de João Franco sobre El-Rei D. Carlos: Recortes e Comentários de um Jornalista*. Porto: Civilização, 1924.
- MACHADO, Teixeira. *Deus, Pátria, Rei*. Lisboa: T. Machado, 1914.
- MARVAUD, Angél. *Le Portugal et Ses Colonies*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912.
- MELO, Carlos de. *Guia Republicano ou Declaração dos Direitos e dos Deveres do Homem e do Cidadão*. Lisboa: Empresa Lusitana, 1912.
- MELO, Martinho Nobre de. *Para Além da Revolução: Ensaio de Filosofia Política, Estudos Morais e Sociais, Crítica e Doutrina*. Lisboa: Ferin, 1925.
- MONTEIRO, Campos. *Saúde e Fraternidade: História dos Acontecimentos Políticos em Portugal desde Agosto de 1924 a Novembro de 1926*. Porto: Livraria Civilização, 1923.
- NEVES, Hermano. *Guerra Civil*. Lisboa: Tipografia José Bastos, 1911.
- ORTIGÃO, Ramalho. *Rei D. Carlos: o Martirizado*. Lisboa: A Editora, 1908.
- PESSANHA, José. *Para a História... (Episódio do Movimento Monárquico em 1919)*. Porto: Tipografia Progresso, 1919. Apresenta dedicatória.
- PORTUGAL. *Mémoire sur l'Abolition de l'Esclavage et de la Traite des Noirs sur le Territoire Portugais*. Lisbonne: Imp. Castro e Irmão, 1889.
- ID. — Ministro da Marinha e Ultramar (Henrique de Barros Gomes) — *Documentos Apresentados às Cortes na Sessão Legislativa de 1887: Negócios Externos: Negociações com a Santa Sé pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1887. Autoria atribuída.
- SEABRA, Eurico de. *A Igreja, as Congregações e a República: a Separação e as suas Causas*. Pref. de Afonso Costa. Lisboa: Clássica, 1914.
- SILVA, César da. *A Derrocada de um Trono: Crónica dos Dois Últimos Reinados de D. Carlos I e D. Manuel II: 1889-1910*. Lisboa: João Romano Torres, 1922.
- SOUSA, Teixeira de. *Para a História da Revolução*. Coimbra: Moura Marques & Paraísos, 1912.
- VILHENA, Ernesto Jardim de. *Questões Coloniais*. 2 vols. Lisboa: E. J. de Vilhena imp. Tipografia do Anuário Comercial, 1910.

Pedagogia

- FERRÃO, Pedro. *A Educação Jesuítica: o Colégio de S. Fiel: Subsídios para a História Contemporânea dos Jesuítas*. Lisboa: Guimarães, 1910.
- FIGUEIREDO, Cândido de. *Rudimentos de Economia Política — Acomodados ao Programa Oficial para Uso dos Alunos de Instrução Secundária*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885.
- LÍVIO, Tito. *Historiarum ab Urbe Condita Libre qui Supersunt...: Notis ad Usum Scolarum*. Urbe Portucalensi: Commerciali, 1884.
- ID. — *Historiarum Libri qui Supersunt cum Desperditorum Fragmentis et Epitomis Omnium*. Conimbricæ: Typis Academicis, 1855. Apresenta uma assinatura, feita em Lamego, e notas.
- MACHADO, Bernardino. *O Ensino*. Coimbra: Tipografia França Amado, 1898.
- MALET, Albert. *L'Antiquité: Orient — Grèce — Rome. Rédigé Conformément aux Programmes du 31 Mai 1902*. Paris: Librairie Hachette, 1909.
- RODRIGUES, F. A. Xavier. *Res Romanae: Livro Método da Língua Latina para a Terceira Classe*. Lisboa: [s.n.], 1923.

Vária

- A Águia*. *Revista Quinzenal Ilustrada de Literatura e Crítica*. Álvaro Pinto, dir., prop. e ed. Porto: [s.d.], 1 número.

- ALMEIDA, José de. *Essai sur la Main d'Oeuvre aux Iles de S. Tomé et Principe*. Lisbonne: Imprimerie Nationale, 1913.
- CLERCQ, M. M. Alex; VALLAT, C. de. *Guide Pratique des Consulats: Publié sous les Auspices du Ministre des Affaires Étrangères*. Paris: A Pedone Éditeur, 1898.
- FLAMMARION, Camille. *Les Étoiles et les Curiosités du Ciel: description complete du ciel visible à l'Oeil nu et de tous objets celestes faciles de observer: suplément de l'astronomie populaire*. Paris: Libraire Marpon et Flammarion, 1893.
- FRAZER, M. *O Totemismo*. Lisboa: Livraria Internacional, [192-].
- HURIGNY, Franz d'. *Tudo o que É Preciso Saber da História da Música*. Porto: A. Figueirinhas, 1924.
- IBAÑEZ, Blasco. *Afonso XIII Desmascarado*. Lisboa: Livraria Renascença, 1924.
- JESUS, A. Silvestre de. *The White Slave Traffic*. London: C. Arthur Pearson, 1912.
- LIEBER, Francis. *Enciclopédia Americana*. Vols. 1, 5, 6, 7, 11. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1845. Doado pelo poeta à Sociedade Filarmónica Macaense. Integra o acervo do Centro Científico e Cultural de Macau.
- MARQUES, Lourenço Pereira. *Defesa do Darwinismo: refutação d'um Artigo do Jornal Catholic Register*. Hong Kong, Tipografia de Noronha, 1889. Foi escrito por solicitação da Comissão do 3.º centenário do falecimento de Camões, em 1889.
- NORONHA, José Eduardo Alves de. *Dicionário Universal Ilustrado Lingüístico e Enciclopédico*. Lisboa: João Romano Torres, 1921. 3 vols. Encontra-se no Arquivo Histórico de Macau.
- O'BRIEN, James. *Present Day Gardening. Orchids*. London: J. C. and C. Black, 1911.
- A Portuguese and English Dictionary*. [S.l.: s.d., 19--].
- PORTUGAL. *Processo e Julgamento de José Cardoso Vieira de Castro*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1870.
- RIBEIRO, J. A. V. Correia Leite. *Tratado de Armaria: Técnica e Regras de Brasão d'Armas*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1907.
- SAA, Mário. *A Invasão dos Judeus*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1925.
- SILVA, António de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa Recopilado dos Vocabulários Impressos na Época até agora, e nesta Segunda Edição Novamente Emendado e Muito Acrescentado*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1813.
- SILVA, J. J. da. *Directório das Câmaras Municipais do Ultramar*. [S.l.]: Tipografia Rangel, 1896.
- Terra Portuguesa: Revista Ilustrada de Arqueologia*. Lisboa: Sebastião Pessanha. n.º 8, 1916. Oferecido por Ana de Castro Osório.
- VALENCIANO, Jerónimo Cortes. *O Non Plus Ultra do Lunário, e Prognóstico Perpétuo Geral e Particular para cada Reino e Província*. Porto: na Oficina de Francisco Mendes Lima, 1764. Apresenta dedicatória cuja assinatura é de difícil leitura
- WATSON, William. *Present Day Gardening: Rhododendrons and Azaleas*. London: J. C. and C. Black, 1911. Apresenta uma nota de Camilo Pessanha no verso da capa.

Importância da presente sistematização

A literatura foi a pedra de toque da obra de Camilo Pessanha, sendo a *Clepsidra* o seu expoente. Deparamos neste domínio com escritores notórios da época. Começemos por alguns dos que mais o influenciaram: Paul Verlaine e Rubén Darío, precursores do modernismo literário, representados, respectivamente, com 8 e 6 livros; marcam também presença talvez os dois maiores poetas da República, Gomes Leal e Guerra Junqueiro; Luís de Camões, João de Deus, Frei Agostinho da Cruz e Cesário Verde são visíveis na sua obra, mas não os detectámos, por incapacidade nossa, perdidos naquela panóplia de livros, por se terem extraviado ou por a mão do alheio se ter feito sentir. O mesmo se poderá dizer do *Só* de António Nobre, dos romances de Eça de Queirós e dos escritos, poéticos e em prosa, de Antero de Quental, que foram, certamente, lidos por Camilo Pessanha. Com alguma surpresa, não encontramos sinal dos modernistas portugueses, que tanto o elogiaram — nem de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, António Ferro, Alfredo Guisado, Armando Cortes-Rodrigues nem das importantes revistas a que estiveram ligados (*Portugal Futurista*, *Eh Real!*, *Contemporânea* e a *Orpheu*), à excepção de *Centauro*, esta, obviamente, por ter publicado o embrião da *Clepsidra*.

No domínio da prosa nacional, destacam-se Raul Brandão, Camilo Castelo Branco, Carolina Michaëlis, Fialho de Almeida e Ana de Castro Osório. Recorde-se que esta foi pedida, sem êxito, por Camilo Pessanha em casamento, no ano de 1893 (cf. Pessanha 2012, 148-152), sendo as suas dedicatórias elucidativas do afecto que os unia, aliás, tal como as de Camilo Pessanha⁶.

Não surpreende que o escritor tivesse lido autores de obras cujo universalismo e génio, para nosso deleite, os «libertaram da lei da morte». Referimo-nos, por exemplo, a clássicos como Virgílio, Tito Lívio, Gil Vicente, Fernão Mendes Pinto, Shakespeare, Goethe, Dostoiévski e as *Mil e Uma Noites*.

Erradamente, julgamos, considera-se por vezes Camilo Pessanha um autor de livro único, tal como Cesário Verde e António Nobre. Todavia, a sua obra não se circunscreve à *Clepsidra*, compreendendo ainda as seguintes, que integram o espólio: *Leituras Chinesas — Kuok Man Kau Fo Shü*, um manual para se aprender o idioma sínico redigido com José Vicente Jorge; o *Catálogo da*

⁶ Estão depositadas na Biblioteca Nacional de Portugal, departamento de Reservados, cota Esp. N. 1.9.

Colecção de Arte Chinesa Oferecida ao Museu Nacional, que descreve cem peças destinadas ao Museu das Janelas Verdes, actual Museu Nacional de Arte Antiga, por este, mais tarde, recusadas e finalmente enviadas para o Museu Nacional de Machado Castro; dois ensaios de carácter jurídico: *Desorientação* e *Serena Justiça*. Deve igualmente mencionar-se o *Esboço Crítico da Civilização Chinesa*, de J. António Filipe de Morais Palha, que encerra um estimulante e longo prefácio do poeta, e a colaboração em *Récita de Homenagem dos Gloriosos Aviadores* — ou seja, Sarmento de Beires, Brito Pais e Manuel Gouveia — que, em 1924, realizaram a primeira travessia Portugal-Macau.

Camilo Pessanha perfilhava um ideário alternativo. Pertencia à Maçonaria, era apologista declarado da liberdade, crítico do catolicismo fundamentalista, de algumas convenções tradicionais e do regime monárquico. Por outro lado, a sua *praxis* enquanto advogado punha em causa poderes estabelecidos e fomentou rivalidades. Tal filosofia de vida granjeou-lhe admiradores e inimigos, não o poupando estes nos vários escritos que lhe dedicaram. Os casos mais flagrantes são o de Francisco Carvalho e Rego, cuja inveja é bem patente, e o de Manuel da Silva Mendes, seu rival no domínio da aquisição de arte chinesa mas também da advocacia, o qual, no periódico macaense *Ideia Nova* de 18 de Março de 1929, considerava Camilo Pessanha um poeta sem mérito, pois «violava as regras clássicas», e que pouco conhecia sobre a civilização chinesa, sendo neste domínio um mero diletante (cf. Pires 1991).

O presente levantamento impugna as opiniões dos seus detractores e corrobora a empatia que Camilo Pessanha sentia pelo Oriente, bem como os conhecimentos que adquiriu, fruto de ampla investigação. Na verdade, quando chegou a Macau, iniciou de imediato o seu estudo do mandarim e do cantonense: «Já sei muito china, ler, falar e até escrever um pouco: *peng on*. Está escrito nos pagodes e quer dizer “paz e sossego”» (Pessanha 2012, 120), afirmava numa carta enviada, em 1894, ao seu fraterno amigo Alberto Osório de Castro. E, numa missiva dirigida ao pai, naquele ano, reiterou aquela sua nova predilecção: «Quase já estou animado a escrever sobre coisas do Oriente. A vida por aqui, é cheia de impressões novas cada dia, ou me finjo que é, em um delírio artificial de grandezas, que me serviu de coragem para partir, e ainda me vai servindo para não esmorecer de todo» (Pessanha 2012, 228).

Não menos motivado, confessou a Carlos Amaro, em carta de 1912: «Desde que deixei a vara de juiz, é decorar letras chinas. Bem desejaría publi-

car um dia meia dúzia de pequenas traduções, mas a empresa, a ser a coisa como eu a tenho esboçado, é cheia de dificuldades» (Pessanha 2012, 192). Vem a talhe de foice recordar que, dois anos mais tarde, tal empreendimento, considerado por Camilo Pessanha «a hard nut to crack»⁷, acabou por se tornar realidade:

Entrego hoje ao [...] semanário [*O Progresso*] umas poucas dúzias de pequenas composições chinesas, com cuja decifração tenho entretido os ócios dos últimos seis anos de residência em Macau — os primeiros da velhice —, tirando desse esforço (em boa verdade se diga) horas de um tão suave prazer espiritual que dele o não esperava tamanho. (Pessanha 1993, 75)

O entusiasmo, por vezes exaltação, que nutria manifestou-se igualmente na predisposição para adquirir arte chinesa, tendo coligido cerca de 370 peças, por ele doadas ao Estado Português, em 1915 e em 1926, as quais se encontram parcialmente expostas no Museu do Oriente, em Lisboa, mercê de um protocolo assinado pela Fundação Oriente e o Museu Nacional de Machado de Castro. Recorde-se ainda que Camilo Pessanha coadjuvou Lourenço Pereira Marques, médico que reuniu uma coleção etnográfica chinesa de vulto e a ofereceu à Sociedade de Geografia de Lisboa, um acervo que tem sido exposto por diversas vezes na sede daquela conceituada instituição. Relevante é certamente a autoria, com José Vicente Jorge, de um dos primeiros manuais destinados a portugueses que se dispusessem a aprender chinês, intitulado *Kuok Man Kau Fo Shü*.

A consulta do presente inventário demonstra que o poeta, no que à sinologia diz respeito, não era um mero diletante. Com efeito, os seus escritos sobre a cultura chinesa são o corolário do estudo ponderado de textos redigidos por autores consagrados, da consulta de vários dicionários e da interacção mantida com José Vicente Jorge, sinólogo de mérito que leccionou na Repartição dos Negócios Sínicos, foi representante de Portugal em Pequim e grande coleccionador de arte oriental⁸. No que particularmente diz respeito à arte

⁷ No periódico macaense *O Progresso*, de 13 de Setembro de 1914, Camilo Pessanha afirmava: «Toda a composição poética chinesa é para o tradutor uma noz de casca dura» (Pessanha 1993, 78).

⁸ Autor de uma obra de excelência, *Notas sobre a Arte Chinesa*, publicada em Macau em 1940 (a 2.ª edição, de 1995, apresenta um prefácio de Pedro Barreiros, familiar de José Vicente Jorge).

chinesa, constam, a título de exemplo, da sua colecção *How to Identify Old Chinese Porcelain*, de Willough Hodgson; *Description of Chinese Pottery and Porcelain*, de Yen Chu; *Chinese Art*, de Stephen Bushell; *Catalogue of the Morgan Collection*, de J. Pierpont Morgan. Relativamente ao idioma, são vários os livros que consultou, entre eles, o *Dicionário China-Português*, o *Lexicon Magnum Latino Sinicum*, ambos da autoria do professor lazarista Joaquim Afonso Gonçalves, e o *Dictionnaire Français-Latin Chinois de la Langue Mandarine Parlée*, de Paul Perny. No domínio da literatura, leu criticamente as obras de um conceituado dicionarista e tradutor, o pastor protestante Robert Morrison (*Memoirs of the Life and Labours of [...] Compiled by his Widow*), bem como Herbert Allen Giles (*Gems of Chinese Literature, A History of Chinese Literature*), Cecil Clementi (*Cantonese Love Songs*), J. P. Abel-Rémusat (*Essai sur la Langue et la Littérature Chinoise*) e James Legge (*The Chinese Classics. A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena and Copious Indexes*). O conhecimento da história, da política e da sociedade foi-lhe proporcionado por autores como, por exemplo, Madrolle (*Chine du Sud et de l'Est*), Vissière (*Notices Historiques des Cités de Chine*) e E. H. Parker (*China: Her History, Diplomacy and Commerce from the Earliest Times to the Present Day*).

De alguma forma surpreendente, porquanto nunca as menciona, é a sua apetência pela cultura japonesa e pela realidade filipina. No que diz respeito à primeira, beneficiou de três guias de primeira água: Wenceslau de Moraes — «alma» gémea com quem vivenciou múltiplas afinidades electivas, em Macau —, Lafcadio Hearn e Pierre Loti, expatriados que descreveram o Japão genuíno, o seu pulsar social, situando-se muito para além do mero exotismo.

A História ocupa um lugar considerável no seu acervo, facto que decorre da sua propensão para conhecer a sociedade, da sua formação e ainda de ter leccionado, durante muitos anos, aquela disciplina. Os seus apontamentos para as aulas, dadas no Liceu de Macau, denotam o seu empenho. Deste modo, Camilo Pessanha rodeou-se de alguns dos melhores teóricos, que lhe facultaram uma visão abrangente da evolução humana.

Fizemos igualmente o levantamento dos seus livros de Direito. Beneficiando de uma formação sólida na Universidade de Coimbra, notabilizou-se pelas suas teses, equacionadas como juiz substituto, advogado ou legislador. Integrou comissões que regulavam as relações entre portugueses e chineses em Macau, advogou a necessidade urgente de se aplicarem naquele território as leis aprova-

das pelo regime republicano e defendeu os direitos daqueles que, aguardando julgamento, se encontravam detidos. Alguns dos textos jurídicos que assinou foram publicados em duas obras muito raras, devido à exiguidade das suas tiragens — ao que parece, cem exemplares: *Serena Justiça e Desorientação*. Nelas Camilo Pessanha fez jurisprudência, propondo uma reforma judiciária.

São numerosos os livros de carácter religioso existentes neste acervo, inclusivamente dois exemplares da *Bíblia*. Caracterizam-se pela pluralidade de credos e são um documento não despreciando para a aferição da sua evolução naquele domínio. Oriundo de uma família claramente católica, como é visível na sua correspondência, Camilo Pessanha aproximou-se, de alguma forma, do budismo. Recorde-se, por outro lado, que, no seu testamento, manifestou o desejo de ter um enterro civil.

Co-fundador da *Loja Luís de Camões*, que operou em Macau, o poeta foi iniciado na Maçonaria em 1909, pouco depois de ter regressado de Portugal. Pertencia ao Grande Oriente Lusitano — no qual tinha o n.º 6980 —, observava o Rito Escocês Antigo e Aceite, tendo adoptado *Angélico* como nome simbólico. Não detectámos nenhuma obra que se prendesse com a Maçonaria no espólio. Seria expectável que dele fizesse parte, por exemplo, o respectivo *Regulamento*, nomeadamente porque terá sido redigido pelo poeta, bem como alguns dos folhetos que aquela organização publicava nesta época.

Camilo Pessanha catalisou o diálogo intercivilizacional, foi um poeta de primeira água e uma figura cívica interveniente e relevante. A presente sistematização das obras que constituíram a sua biblioteca contribuirá, assim o esperamos, para o conhecimento da sua obra e da sua personalidade. Futuros investigadores trarão novos subsídios para este empreendimento que, obviamente, está em aberto.

PRIMEIRO MODERNISMO E REVISTAS LITERÁRIAS: a circulação dos inéditos de Camilo Pessanha

RICARDO MARQUES¹

O tópicio do exílio é produtivo para falar do primeiro Modernismo em Portugal². Pouco depois das revistas simbolistas e conimbricenses *Boémia Nova* e *Os Insubmissos* (1889) terem surgido, encetando um caminho de renovação na literatura portuguesa, Camilo Pessanha, natural de Coimbra, vai para Macau como professor (1894)³. Vai voltar à Metrópole quatro vezes no decurso da sua vida, mas nunca se demora muito tempo em Portugal, morrendo em Macau com o fim do primeiro Modernismo, em 1926. No ano seguinte à partida de Pessanha, António Nobre, igualmente autor de um só livro, *Só*, editado três anos antes, volta de Paris já tuberculoso e morrerá com o virar do século⁴. Mário de Sá-Carneiro vai para Paris alguns anos depois, em 1914, e por lá morre, em 1916, numa rua perto da Place Pigalle, no ano da última visita de Pessanha a Lisboa.

Entre simbolismos particulares e decadentismos finisseculares, nascentes de um exílio voluntário, eclode assim o nosso Modernismo⁵; e é o próprio Mário de Sá-Carneiro que diz, ao ler Pessanha, ser ele *o grande ritmista*: «Os seus poemas engastam mágicas pedrarias que transmudam cores e músicas, estilizando-as em ritmos de sortilégio — cadências misteriosas, leoninas de miragem, oscilantes de vago, incertas de Íris» (Sá-Carneiro 1914, 1)⁶.

¹ IELT — Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Trabalho realizado no âmbito da bolsa de pós-doutoramento SFRH/BPD/101758/2014, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

² Já explorado, no caso de Camilo Pessanha, por Paulo Franchetti (2001).

³ Com «olhos tristes do exilado», como se autocaracteriza numa carta a Ana de Castro Osório. De notar ainda que Camilo Pessanha nunca participa nestas revistas simbolistas de Coimbra. Daremos conta, ao longo do artigo, de uma historiografia da sua colaboração em revistas e periódicos.

⁴ Tal como José Duro, poeta de *Fel*, morto em 1899 em Lisboa.

⁵ Tese, de resto, elaborada e maturada por Fernando Guimarães (2004).

⁶ Sobre esta ligação entre Pessanha e Sá-Carneiro, de recomendar o estudo de Fernando Cabral Martins, que lhes troca ironicamente os epítetos, mostrando como se intersectam estilística e esteticamente. Dito por outras palavras, Pessanha seria assim o «modernista» e Sá-Carneiro» o «simbolista» (Martins 1990, 193-199).

Em suma, todos estes literatos viveram exilados do país e a sua curta vida literária está cheia dessa experiência. Fernando Pessoa, a figura cimeira e sumida do Modernismo português, será, por seu turno, o seu antologizador, recolector, editor, ele próprio exilado de si mesmo na cidade de Lisboa, tal como o mestre de todos eles, Cesário Verde. Na encruzilhada destes nomes está portanto Camilo Pessanha.

A minha proposição assim é simples: apontar 1920, e muito particularmente a saída de *Clepsydra*, como acontecimento editorial que indelevelmente marca uma separação entre uma primeira e uma segunda fase do primeiro Modernismo, visto também pelo olhar das revistas literárias onde os poemas circularam. Se observarmos do ponto de vista cronológico, os dez últimos anos de vida de Pessanha (1916-1926), que no fundo se confundem com a última década do primeiro Modernismo, conseguimos compreender como são anos definidores dessa primeira parte do nosso Modernismo e como anunciam desde logo um segundo caminho, de renovação e legitimação, simbolizado pelo aparecimento de uma outra publicação periódica, *presença*⁷. Por outro lado, a própria circulação de inéditos de Pessanha nos anos que antecederam a baliza inicial do Modernismo em Portugal — 1910, simbolizada com o aparecimento de outra revista incontornável, *A Águia*, e, politicamente, com a implantação da República — demonstra desde logo as mudanças que a primeira década do século XX trouxe ao panorama literário nacional, sentindo-se desde logo em periódicos literários como *Ave Azul* (1899-1900), *Semana Azul* (1906-1907) ou *Nova Silva* (1907).

Podemos hoje afirmar, depois de exaustivos trabalhos de investigação de Barbara Spaggiari, Daniel Pires ou Paulo Franchetti, que a maior parte dos poemas que atribuímos a Camilo Pessanha foram escritos na última década e meia do século XIX. Em alguns casos de *juvenilia*, o tempo de escrita e de publicação foi quase coincidente⁸.

Os seus primeiros poemas podem ser datados logo dos anos 80 do século XIX, quando ainda tentava singrar numa carreira que o estabelecesse em

⁷ Também nesta revista de Coimbra Pessanha é tratado como poeta moderno da nova geração, nomeadamente por Carlos Queirós, num artigo que introduz o n.º 20 (1929).

⁸ De notar que, de 1901 a 1908, nem sequer tem qualquer texto publicado em periódicos, da Metrópole ou das colónias, o que nos parece bastante significativo.

Portugal. Em 1885 escreve, ao que parece, o primeiro poema, «Lúbrica» (reescrito mais tarde como «Desejos»), ao passo que dois anos depois, aos 20 anos, vê-se publicado pela primeira vez com «Madrigal» na *Gazeta de Coimbra*. Entre estes dois anos morre Cesário Verde, cuja influência pode ser lida, e já foi notada, nestes poemas de juventude⁹. Ainda que, por isso, não os possamos incluir na narrativa de um livro como *Clepsydra*, parece que data dessa década já um primeiro pensamento estrutural sobre um possível (e futuro) livro da sua autoria¹⁰.

É, assim, comum referir-se os testemunhos do ano de 1888 — o de crítica a António Fogaça no sentido de um livro com «um princípio, uma noção, um sentimento» e o da concepção de um livro estruturalmente «dividido em duas partes» (Pessanha 1888, 1) —, mas tudo leva a crer que esse idealismo para com um livro («sem nome», como aventa aliás num desses testemunhos, os quais lembram a própria constituição do *Livro* de Cesário Verde)¹¹ seja concepção de juventude: de lembrar que o autor teria apenas 20 anos quando tece estes comentários e que podiam não ter qualquer significado décadas depois, quando surgiu, mais concretizada, a ideia de materializar um livro. Se atendermos, aliás, ao que diz numa variante do «Poema Final» — «última página de um livro em tempos delineado» —, podemos supor que o seu livro é um projecto pelo qual se desinteressou ao longo da vida, mesmo tendo passado a limpo, reescrito, publicado avulsamente vários poemas e deixado autógrafos a Ana de Castro Osório aquando da sua última visita a Portugal (1915-1916). Por outro lado, Franchetti refere-se à carta de agradecimento, de 3 de Junho de 1921, pela publicação de *Clepsydra*, como «meramente protocolar» (1995, 37), o que parece um raciocínio estranho, tendo em conta

⁹ «Lúbrica» terá sido escrito a 14 de Outubro de 1885. Sairá com o título «Desejos», uma versão reescrita, pela primeira vez, na edição de João de Castro Osório de 1945. «Madrigal» publicado originalmente, no referido jornal de Coimbra, em 30 de Abril de 1887.

¹⁰ Convém aqui talvez distinguir *Clepsydra* e o esforço de compilação para publicação de um livro, de uma simples compilação de poemas. Não podemos confundir as duas ideias, como não confundimos todos os poemas escritos durante a vida com os poemas escritos para um propósito particular.

¹¹ Cremos que a questão do título de *Clepsydra* é, aliás, bastante interessante e muito ao de leve afluída pelos estudiosos. Na ausência de qualquer escrito de Pessanha a afirmar taxativamente o nome *Clepsydra* para a sua obra, é de assumir que o título foi escolhido a partir do «Poema Final», pela editora Ana de Castro Osório (pensando inclusive que o seu filho o fará para alguns poemas sem título nas suas próprias edições, de que é exemplo «Caminho»); ou, quando muito, foi um título sugerido pelo próprio Pessanha a Ana de Castro Osório aquando, por exemplo, da sua última visita e entrega dos autógrafos que serviram de base à primeira edição.

o tom nada oficial e verdadeiramente agradecido do poeta — mesmo enquadrando-o no estilo das cartas de então — por Ana de Castro Osório ter dado uma disposição e uma ortografia (e de certa forma um sentido) à quantidade dos poemas que lhe deixou, o que dificilmente aconteceria de outra forma. Esta carta ratifica assim uma obra, um livro e um título, e os poetas posteriores que o leram na sua primeira edição, nomeadamente Mário Cesariny, cristalizaram-na com a sua leitura atenta:

Feliz possuidor de um exemplar da edição original da *Clepsydra*, comprado na Livraria Barateira há não menos de vinte e cinco anos, quase logo a seguir me desapareceu, entre amigos e abraços, da biblioteca que não tenho. Mas os poemas ficaram-me, tal surgiram na força elegante e discreta do livro entregue por Ana de Castro Osório às Edições Lusitânia. Era um mundo como não havia outro, que sobrepujava todos os outros, no que eu conhecia então da poesia, de poesia em português. Outros caminhos ou ocupações me tomaram, mas sempre, de onde em onde, aquele livro tal, um dia descoberto na poeirada, aquela poesia com força de obsessão, *conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos / adormecei. Não suspireis. Não respireis...*

A reedição da *Ática*, em 1945, ao cuidado de João de Castro Osório, não me devolveu o poeta e a imagem inscrita, antes a desfigurou rudemente: não era, como não é, o mesmo livro. A dezena de poemas acrescentados ao que para mim continua a ser a verdadeira obra poética de Pessanha — as trinta poesias da edição original — metiam para ali um martelo capaz de forte estrago. [...] Ficamos um livro não se diga fraco, mas diminuído (com o aumento). O relógio clepsydra pára e fina-se. Chegou a água turva. Até no título. Devemos realmente observar a esdrúxula? (Cesariny 2015, 146-147)

Não queremos, porém, deitar mais nenhuma acha a esta fogueira crítica, já de si bastante acicatada, mas parece que podemos perceber uma ordem, quer temática, quer formal, num livro chamado *Clepsydra*, editado em 1920, num processo participado pelo autor, ainda que não de forma total (como seria normal) dada também a sua natureza pessoal de introversão e reescrita incessante, aprofundada pelo contexto de afastamento físico da Metrópole.

Desta forma, podemos afirmar que a circulação dos inéditos se deu sobretudo em periódicos menos conhecidos e até periféricos¹², destacando desde logo, ainda nessa década de 1880, a *Gazeta de Coimbra* (1887) e depois *Crítica*, também de Coimbra, em 1888, e por último, tomando a primazia, pela quantidade, outros três em particular: *O Progresso de Lamego* (1895-1898), *Novidades de Lisboa* (1896-1900) e *Almanach de Lembranças Madeirense* (1908)¹³.

Nesta última publicação, onde termina o seu hiato de sete anos sem publicar (de oito, se apenas considerarmos a Metrópole), faz sair aquelas que serão as três partes do poema «Caminho» — apenas publicado na edição de 1945 — em 1908, ainda sem título e em poemas individuais, mas alinhados sequencialmente¹⁴.

Terão de passar mais oito anos para que um conjunto significativo de inéditos saia num periódico. E nesse intervalo de tempo a fama de Pessanha cresce consideravelmente dentro de um grupo selecto de intelectuais, nos quais se inclui Pessoa. Esse periódico será *Centauro*, publicado em Outubro de 1916. Este é um ano fundamental entre dois grandes momentos do Modernismo em português, protagonizado pelas revistas *Orpheu* (1915) e *Portugal Futurista* (1917) (cf. Marques 2016). Ainda do ponto de vista da cronologia modernista em Portugal, é o ano, com a morte de Sá-Carneiro em Paris, do fim do companheirismo ideal e estético com Pessoa, que parece assim abandonar, em luto, os seus projectos vanguardistas (Paulismo, Sensacionismo e Interseccionismo) e silenciar aquela que talvez tenha sido a colaboração estética mais importante do primeiro Modernismo.

Antes de mais, é de lembrar que, logo em 1915, Pessoa já havia pedido (cf. Pessoa 1966, 357) a Pessanha inéditos para aquilo que seria o terceiro número de *Orpheu*, e que nunca saiu. Se tivesse saído aqui, esse seria sem dúvida o número de revista fundamental de todo o primeiro Modernismo, a

¹² Levantamento oportunamente feito por Daniel Pires (2005, 257-258).

¹³ A datação entre parêntesis corresponde ao período em que Pessanha aí publicou. Detalharemos os dois primeiros periódicos quando falarmos dos poemas publicados em *Centauro*.

¹⁴ Aliás, Franchetti diz acerca desse tríptico que «[o] primeiro soneto foi publicado isoladamente em 1887, na secção “Gabinete Artístico” na *Gazeta de Coimbra*, n.º 32, de 21 de Agosto. Vinha aí o poema sem data e com o título de “Na pasta do Abel Annibal”. Posteriormente os três sonetos foram publicados em *A Crítica — Ciência, Litteratura e Crítica*, 1.ª série, n.º 1, Janeiro de 1888. Nessa revista, o conjunto vinha com o título *Na pasta do Abel Annibal* e a data de “Setembro de 87”. Houve ainda outra publicação dos sonetos no *Almanach de lembranças madeirense*, de 1908» (Franchetti 1995, 149).

síntese que confirmaria ainda mais a importância da revista lisboeta: teríamos Coelho Pacheco e o seu poema vanguardista «Para além doutro Oceano», inéditos simbolistas de Pessanha junto dos poemas de Paris de Sá-Carneiro, a futurista «A Cena do Ódio» de Almada Negreiros, ilustrada por extratextos de Amadeo de Souza Cardoso, consubstanciando todas as vertentes do Modernismo português, formuladas por Fernando Guimarães no título de um livro fundamental, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas* (1982)¹⁵.

Os doze inéditos pedidos para *Orpheu* são, de acordo com os títulos então mencionados na carta pessoana: «Os Violoncelos», «Tatuagens», «O Estilita», «Castelo de Óbidos», «O Tambor», «Nocturno», «Passeio no Jardim», «Ao Longe os Barcos de Flores», «O meu coração desce...», «Passou o Outono já», «Floriram por engano as rosas bravas» e «Fonógrafo»¹⁶.

Pedro da Silveira já há muito tempo nos asseverou (cf. Silveira 1976) que dois destes doze sonetos nos eram desconhecidos e assim permanecem ainda hoje: «O Estilita», de que Pessoa, na referida carta, diz apenas conhecer o segundo soneto, e «Regresso ao Lar»¹⁷. Os restantes inéditos, na sua grande parte (oito), saíam em *Centauro* no ano seguinte. Três destes poemas, então inéditos, têm porém histórias editoriais distintas — até aparecerem na primeira edição de 1920 — cujo apuramento total só mais recentemente se conseguiu fazer: «O Tambor», «Nocturno» e «Passeio no Jardim».

Como se poderá adivinhar pelo título, «O Tambor» será uma versão de «Rufando Apressado...», de que Pessoa tinha uma cópia anotada com variantes (hoje no seu espólio), sem datação possível, mas anterior a 1908, de acordo com um postal enviado a Alberto Osório de Castro onde este poema é mencionado. Em segundo lugar, sai «Passeio no Jardim» em *Centauro*, no ano seguinte, mas

¹⁵ Veja-se, na nossa edição virtual de *Orpheu*, o possível plano do terceiro número: <http://ric.slhi.pt/docs/Extras/0000001717.pdf>. Claro que podemos discutir se *Orpheu* seria melhor lugar para publicar estes poemas do que *Centauro*, assumidamente simbolista-decadentista, conforme defendido pelo texto introdutório do seu director, Luís de Montalvor. Mas isso é matéria para outras páginas.

¹⁶ De acordo com Daniel Pires, na sua extensa cronologia, disponível *online*, este também foi o ano em que publicou, em Macau, outros escritos: «Neste ano [1915], publica o *Catálogo da Coleção de Arte Chinesa* oferecida ao Museu de Arte Nacional, o manual para aprender chinês, redigido com José Vicente Jorge, *Kuok Man Kau Fo Shü — Leituras Chinesas*. O jornal *O Progresso*, publicado em Macau, dá à estampa “A Conferência do Sr. Dr. C. Pessanha” (Pires 2009, s.p.).

¹⁷ Di-lo Pessoa num outro passo da mesma carta: «Ao soneto que considero o maior de todos os seus, e é sem dúvida um dos maiores que tenho lido — “Regresso ao Lar” — não me refiro, visto que o seu assunto, infelizmente, inibe (e creio ser essa a vontade de V. Exa.) que ele se publique» (Pessoa 1966, 357).

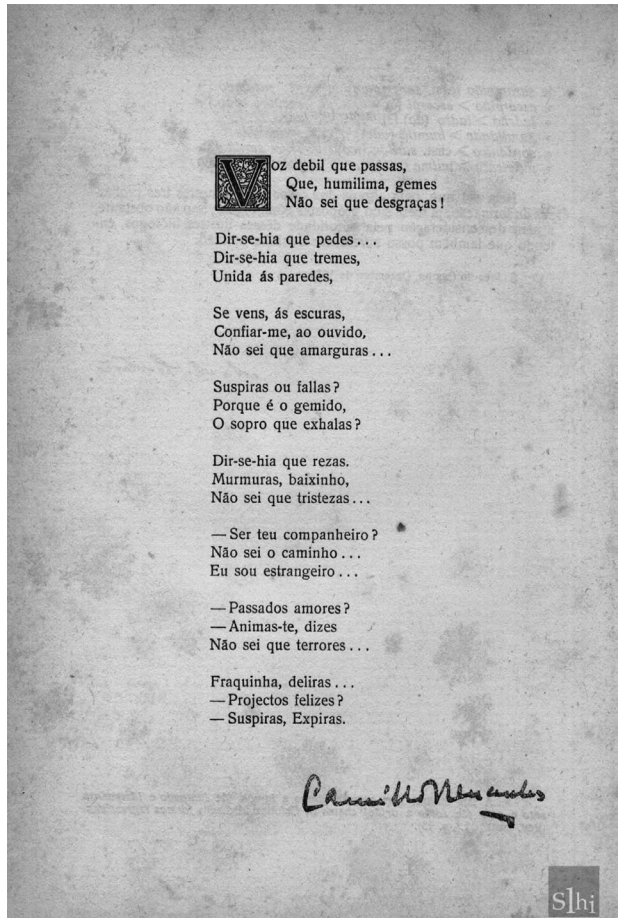


FIG. 1: «Voz débil que passas», publicada n' *A Águia* 50 (vol. 9): 46.

com outro título: «Se andava no jardim...»¹⁸; ainda em 1917 é republicado com outras variantes no *Almanach Ilustrado da PAM Pereira*. Por último, «Nocturno» será uma primeira versão do poema «Voz débil que passas», antepenúltimo texto na primeira edição de 1920. A história e datação deste poema é-nos dada mais uma vez por Paulo Franchetti¹⁹. Sai no ano seguinte, não em *Centauro*, mas antes n' *A Águia*, vol. 9, n.º 50 (Fevereiro de 1916): *Centauro* gera

¹⁸ Datado de antes de 1908, segundo Franchetti (1995, 214).

¹⁹ «No espólio de Fernando Pessoa, encontra-se uma cópia, em caligrafia do poeta, realizada provavelmente de autógrafa pertencente a Carlos Amaro. Além de algumas variantes, o documento permite-nos finalmente datar o poema: “Braga, 1900”; e também nos traz outra informação interessante: a de que o poema se chamou, em algum momento, “Nocturno” — título que desaparece no MS-E/BNL e na publicação em *A Águia*» (Franchetti 1995, 202-203).

ainda uma boa projecção para Pessanha — e, nunca é demais afirmar, é numa revista que isso acontece. É, de certa forma, a sua primeira projecção pública enquanto poeta, tornando os poemas, que antes circulavam apenas por um grupo selecto, alvo de leitura geral. Assim, os dezasseis poemas de Pessanha, cedidos por Ana de Castro Osório a Luís de Montalvor, que aqui saem são²⁰: «Os Violoncelos», «Se andava no jardim», «Tatuagens», «Floriram por engano as rosas bravas», «Fonógrafo», «Naufrágio», «Imagens que passais pela retina», «Quando voltei encontrei os meus passos», «O meu coração desce», «Passou o Outono já, já torna o frio», «Foi um dia de inúteis agonias», «Desce em folhedos tenros a colina», «Esvelta surge! Vem das águas, nua», «Castelo de Óbidos», «Ao longe os barcos de flores...» e «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho».

Constituindo um núcleo de cerca de metade dos poemas saídos na primeira edição, este é o verdadeiro embrião de *Clepsydra*. Já vimos anteriormente a circulação de três dos poemas que Pessoa havia pedido para o número de *Orpheu* que nunca saiu — incluindo o poema que nunca se achou até hoje — cumpre agora ver os outros doze. De entre estes, mais de metade haviam sido publicados antes de *Centauro*, curiosamente quase todos escritos ou publicados em 1899²¹:

1. «Ao longe os barcos de flores», publicado no *Novidades* de 28 de Abril de 1900, com dedicatória a Olívio de Alpoim e com indicações de lugar e data: «Cantão, Hotel em Ilha-Min, 1899».
2. «Floriram por engano as rosas bravas», publicado a 12 de Outubro de 1899 em *Novidades*²² e datado desse ano: «Macau 1899».
3. «O Phonographo», publicado inicialmente em *A Tribuna* (15 de Outubro de 1899) e com data de «Macau 1896». Só em *Centauro* é aposto o artigo definido masculino. Neste periódico, três semanas depois (5 de Novembro de 1899) sai igualmente «Canção da Partida», datado de «Lisboa, 1893»,

²⁰ Cf. edições online: <https://modernismo.pt/index.php/centauro>; <http://ric.slhi.pt/Centauro/revista>.

²¹ «Depois das bodas de oiro», presente logo na edição de 1920, foi alvo de duas publicações em 1899: uma em *Almanach do Correio da Europa para 1899* e outra em *Ave Azul*, num conjunto intitulado «Lirismo Fruste». A sua primeira publicação, porém, foi em *Os Livres*, em 1897, com a datação de «Macau 1895».

²² Junto com «Eis Quando», num alinhamento fiel ao da primeira edição de 1920. A partir da segunda edição, Osório dar-lhe-á o título «No Claustro de Celas». Teve a primeira publicação com o título «Neiges d'Antan» e datação «Macau, 1895, Fevereiro», em *O Progresso* de 6 de Abril de 1895.

poema que na primeira edição em livro perde o título, correspondendo a «Ao meu coração um peso de ferro».

4. «Foi um dia de inúteis agonias» teve duas publicações em jornal antes de *Centauro*, primeiro em *O Progresso*, de 6 de Abril de 1895, com o título «Manhã de Cera», e depois na revista *Ave Azul* (15 de Junho de 1899)²³.
5. «Naufrágio» fora publicado em *Centauro* com esse título, mas havia integrada a segunda parte de «Vénus» na primeira publicação no periódico *O Portugal*, com variantes, e datado de «Macau, 1899» (29 de Abril de 1900).
6. «Desce em folhedos tenros a colina», publicado em primeiro lugar no jornal *Novidades* (de 28 de Abril de 1900) com uma dedicatória a José Pessanha, data e local («Braga, Quinta da Armada, 1900»). Esta data e local são confirmados por um autógrafo do espólio de Danilo Barreiros onde consta o poema e a indicação precisa «Braga, 1900, 21 de Março».
7. «Quando voltei encontrei os meus passos», publicado primeiro em *O Progresso*, de 22 de Janeiro de 1898, num díptico com o poema «Imagens que passais». Através do manuscrito autógrafo no *Caderno* (Pessanha 1986, 23) é possível datá-lo de «Macau 1895».
8. «Castelo de Óbidos», publicado pela primeira vez com o título «Quando?» em *Novidades* (de 8 de Setembro de 1896), datado de «Macau, 1895». Na primeira edição o título «Castelo de Óbidos» desaparece, sendo retomado apenas na edição de 1945 e 1969.

Já «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho» tem uma das mais complexas histórias de edição em periódicos de todos os poemas de *Clepsydra*, detalhada por Paulo Franchetti, sendo possível ler várias versões²⁴ que não apenas a que foi popularizada por *Centauro*.

²³ Junto de «Na Cadeia», o penúltimo poema da edição de 1920 e certamente um dos primeiros poemas da década de 90 (1891-1892), de acordo com carta a Alberto Osório de Castro (cf. Franchetti 1995, 164). Franchetti assevera ainda que «o texto da revista é bem mais próximo do autógrafo» do que o que veio nas três primeiras edições de *Clepsydra*. Outro poema publicado neste periódico foi «Paisagens de Inverno», nome primeiro para «Ó meu coração torna para trás».

²⁴ Resume assim o ensaísta: «O documento mais antigo é o autógrafo com correcções pertencente a Danilo Barreiros. Nesse manuscrito o poema traz o título (*Tornada*) e duas datas: a da primeira redacção (Julho de 1895 Macau) e a das correcções (Julho de 1896). [...] Há outra versão, em carta de 8 de Setembro de 1896, onde o poema aparece sem título e com variantes. Na revista *Persona*, n.º 10, vem ainda reproduzido manuscrito autógrafo com a seguinte anotação e data: “De memória. Para o meu querido amigo Trindade Coelho. Lxa. Fev, 23, 1915”. O poema foi publicado na *Centauro*, em 1916. Uma importante publicação desse soneto é a de *O Macaense*, de 30/1/1921» (Franchetti 1995, 175).

Por fim, e ainda nesse ano de 1916, três poemas de *Centauro* haviam sido publicados anteriormente noutros periódicos: «Tatuagens complicadas do meu peito» (em *A Voz da Mocidade*, de 1 de Janeiro de 1916²⁵), bem como «O meu coração desce» e «Quando voltei encontrei os meus passos», ambos n’*A Semeadora* (de 15 de Abril de 1916), o que atesta definitivamente a importância desse ano na popularização de Pessanha junto da *intelligentsia* portuguesa.

Em 1920, sai o livro, um ano que marca definitivamente a mudança de paradigma que todo o começo de década parece anunciar: por um lado, dá-se uma dissidência n’*A Águia* (Jaime Cortesão) que fará findar a segunda série no ano seguinte e, por outro, começa a revista *ABC*, uma revista verdadeiramente moderna, quer do ponto de vista gráfico, quer no que toca à comunicação do conteúdo textual²⁶.

Para um primeiro livro de um poeta «desconhecido», importa pensar como os periódicos receberam essa primeira edição. À cabeça deve ser referido como facto importante ter saído em Lusitânia, casa editorial criada por Ana de Castro Osório: apesar de se centrar em publicações infantis, Osório cria uma chancela nova para a obra e é a sua visibilidade que será também determinante para a visibilidade da obra de Pessanha aquando da saída. *Grosso modo*, podemos tecer um arco temporal de recepção que vai do mês da publicação, Outubro de 1920, até Junho de 1921, altura em que o autor finalmente escreve à sua editora ratificando a edição, desculpando-se da sua demora. E por edição devemos ler não só o nome como os «cuidados de disposição (que é como eu próprio faria) e a ortografia» (cf. Pires 2009). Num passo que é verdadeira sinédoque de uma alma dolente de exilado, Pessanha equivale a sua «pobre alma — há tantos anos morta...» à saída do livro de sua autoria, que assim sai «evocada e acarinhada»²⁷.

²⁵ Poema publicado inicialmente em *Notícias de Bragança* (15 de Abril de 1913), com uma variação importante no primeiro verso «Tatuagens opulentas do meu peito!», seguida por Franchetti na sua edição.

²⁶ De mencionar ainda a importância simbólica do facto de a direcção de *Ilustração Portuguesa* ter sido assumida, em Outubro de 1921, por um homem relativamente ligado «aos de *Orpheu*»: António Ferro. Veja-se o artigo de Luís Trindade no que toca a uma mudança de paradigma no jornalismo cultural neste ano (cf. Trindade 2008).

²⁷ António Barahona providencia, a nosso ver, a melhor leitura desta carta, ao dizer que «a chave de *Clepsydra* é o amor», de que esse beijo nas mãos «reconhecido» é bastante paradigmático: «primeiro o amor deslumbrado do adolescente João de Castro Osório, que escreve, sob ditado do poeta, as composições; e, depois, o amor de sua mãe que as transcreve, ordena e dispõe conforme a vontade do poeta, que nela confia mais do que em si próprio» (Barahona 2003, 139).

A recepção de *Clepsydra* teve naturalmente a mão de Ana de Castro Osório, que certamente terá movido influências para uma atenção tão alargada da crítica. No espólio de Pessanha encontram-se recortes de sete diferentes jornais²⁸, muitos deles escritos sem assinatura, com breves notas sobre a saída do livro, à excepção de um²⁹. Neles podemos ainda ler um ou outro poema e, em última instância, perceber de que forma esta poesia e este poeta seriam entrevistados, ou o que o público deveria saber sobre este «novo» poeta:

Plácida Osório. 1920. *Clepsydra* de Camilo Pessanha. *A Capital*. Lisboa [9 Outubro].

s.a. 1920. Camilo Pessanha: *Clepsydra*. *A Lucta*. Lisboa [13 Outubro].

s.a. 1920. *Clepsydra*: poema de Camilo Pessanha. *O Mundo*. Lisboa [17 Outubro].

s.a. 1920. *Clepsydra*: poemas de Camillo Pessanha. *Echos da Avenida*. Lisboa [17 Outubro].

s.a. 1920. *Clepsydra*: poemas por Camilo Pessanha. *Diário de Notícias*. Lisboa [22 Outubro].

s.a. 1920. *Clepsydra*. *A Pátria*. Lisboa [s.d.].

Como vemos, todas as notícias são do mesmo momento da saída do livro, em Outubro de 1920. A referida intervenção da editora é particularmente evidente em notícias como a de *Echos da Avenida* (1890-1931), onde Ana de Casto Osório é referida por duas vezes na pequena coluna, uma delas para agradecimento da oferta de dois exemplares de *Clepsydra*, um para o director e um para «quem faz esta mal alinhavada referência», fechando então com o soneto «Floriram por engano as rosas bravas», que será igualmente transcrito na notícia de *A Lucta* (FIG. 3).

As notícias compiladas, quando mencionam Pessanha, retratam um mito semelhante ao de Camões: poeta «ausente» da Metrópole, mas que «nunca deixou de ser poeta, fechado impenetravelmente no mundo das suas peregrinas aparições»:

²⁸ Espólio N1/147 (Biblioteca Nacional de Portugal).

²⁹ Trata-se de «Portugal no estrangeiro — Notícia acerca da tradução sueca da poesia Crepuscular» (publicada em *O Mundo*, a 17 de Outubro), que naturalmente vem na sequência da notícia publicada sobre a saída do livro de Pessanha, duas semanas antes. Falaremos à frente desta notícia.

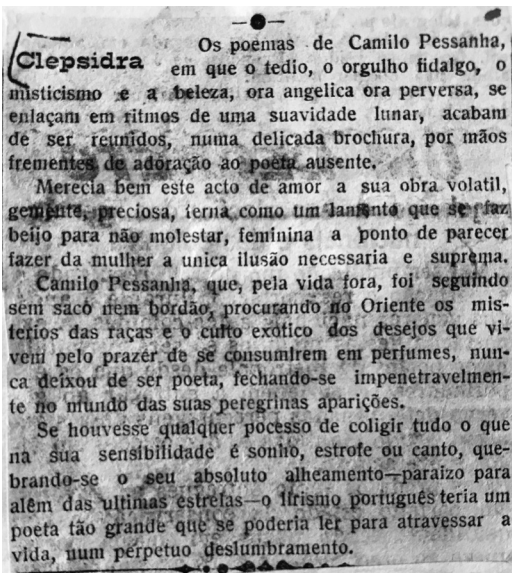
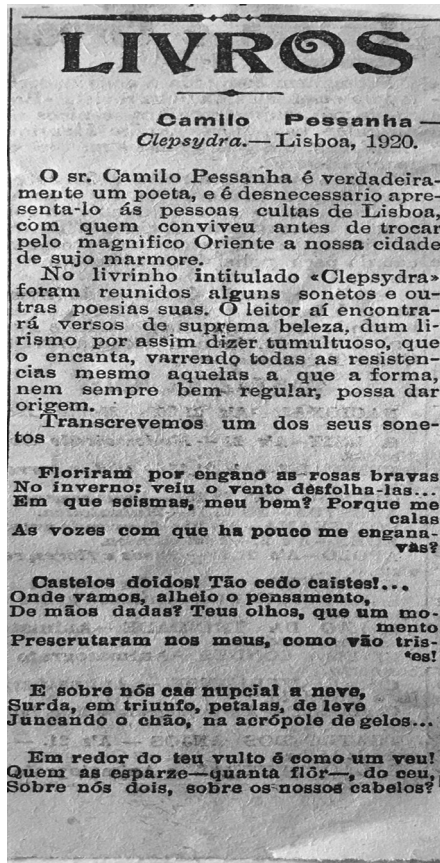


FIG. 2 (EM CIMA): Notícia da saída de *Clepsydra* n' *A Pátria*, 1920.

FIG. 3 (AO LADO): Notícia da saída de *Clepsydra* n' *A Lucta*, 1920.



Clepsydra é também caracterizada no jornal *O Mundo* (1920) como uma obra literária de valor «inestimável» que é publicada numa nova chancela da casa editorial de Osório, que, segundo a notícia, surgiu no ímpeto de «acção orientadora e forte» da editora num quadro de pós-guerra. Aqui, Pessanha é novamente um expatriado, «um verdadeiro símbolo, um ser quasi lendário no meio intelectual de Portugal». Esta notícia sobre a saída de *Clepsydra* em *O Mundo* terá um seguimento daí a quinze dias (3 de Novembro de 1920) com a saída da breve notícia, na secção «Portugal no estrangeiro», acerca de uma tradução para sueco de um dos poemas do livro, «Crepuscular». Mais uma vez, o ritmo cadente e a base musical destes poemas são enfatizados pelo tradutor, que diz: «Era como transportar para língua falada uma peça de música».

O Diário de Notícias é o último, cronologicamente, a noticiar a saída do livro, e aquele que mais foge a estereótipos, tentando construir uma crítica

mais imparcial: não só o crítico fala em nome próprio quando diz que «Pessanha é um dos poetas mais bizarros que tenho conhecido em português», como dá exemplos de poemas menos citados nos jornais. Aproximando-o de Verlaine e de Mallarmé, mas seguidor da «religião monoteísta da sua estética», referindo mais do que uma vez que é um poeta «novo» («assimetria sónica nova») e complexo: «individualidade estranha-enigmática como o fundo de um lago».

Pelo que intuímos destes recortes, podemos dizer que *Clepsydra* confirma em 1920 o triunfo que foi a saída do núcleo de poemas de 1916 em *Centau-ro*, dotando Pessanha de uma aura de poeta afastado da pátria e com um talento literário inexcelsível.

Ainda em 1921, a 21 de Abril — e, portanto, dois meses antes da carta de Pessanha — uma entrevista da editora Ana de Castro Osório ao *Diário de Lisboa* vem lembrar ao público a saída do livro, contribuindo assim para o prestígio da casa editorial mas também da sua directora e entrevistada, que fala de Pessanha como um poeta ausente em Macau e de si como a salvadora de um livro que poderia nunca ter acontecido.

Seis anos depois, porém, dá-se a morte de Pessanha, a 1 de Março de 1926. O ano de 1926 marca também o fim do primeiro Modernismo, da primeira República, da revista literária que será a epítome dos anos 20 — *Contemporânea* —, finda que está também a pessoana *Athena* (1924-1925). Pessoa já não é o mesmo de *Orpheu*, e escreve agora uma outra revista («de comércio e contabilidade»), ao serviço do seu cunhado, que publica em sucessivos números ao longo deste ano. A geração de *Orpheu*, que já se começava a mitificar numa outra geração que então despontava, perde assim o último dos seus mestres: Pessanha.

ABC traz ainda no mesmo mês a notícia desta morte (de Março de 1926), mas a todos os títulos é curioso que o primeiro artigo de retrospectiva póstuma, numa revista literária modernista, seja precisamente na definhante *Contemporânea* (FIG. 4). Neste número publicam-se dois poemas inéditos de Pessanha, que constituem os dois sonetos de «San Gabriel», que na verdade haviam sido publicados pela primeira vez ainda em vida do poeta, em 1898, no *Jornal Único*, de Macau, um jornal impresso para comemorar o 4.º centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia.

Camillo Pessanha

Ou a poesia da
sensibilidade

QUANDO uma sombra humana atravessa a terra — durante o curto espaço de tempo que se chama a vida — procura deixar a imagem perdurável de tudo o que viu, de tudo o que ouviu e sonhou.

Desta reacção íntima, contra a morte e a terrível fuga do tempo, nasce a poesia, criação da imagem viva de tudo quanto a vida e o sonho deram à alma da sombra que vai passar.

Ecos de vozes eternas saindo de sombras percíveis e passageiras!

Assim é em verdade quasi toda a poesia, a mais profundamente humana, a mais repassada de vida e do frio dos infinitos que em lágrimas cai sobre nós.

Assim é a poesia de Camillo Pessanha.

A sua sensibilidade estranha, imensa, delicada e penetrante, passou pela vida entre as sombras do amor, da amizade, da saudosa lembrança, da amarga nostalgia. Não criou uma nova força humana, uma nova tragédia infinita, criações de que a sua poesia fôsse o eco do entrecocar de lutas e da alegria e do sofrimento profundos.

Passou pela vida com o corpo aberto, o coração de sensibilidade viva exposto a todos os choques do mundo. E para demorar um pouco mais as imagens divinas que o tempo levava, para embalar o seu amor ferido, para se libertar das imagens dolorosas, o poeta começou a cantar. Eis a poesia em toda a sua pureza, em toda a sua abstracção, sem uma única influência literária, sem um único fim alheio a si própria.

Se alguma vez houve exemplo de poesia pura esse foi certamente o da poesia de Camillo Pessanha.

De longe em longe a sua alma posta a viver e a sofrer dentro da vida, acumulando tortura, ou amor, ou divina ternura, precisava de se libertar



CAMILLO PESSANHA — desenho de Leal da Câmara

Ainda nessa série da revista lisboeta, mas no terceiro número (e final da revista), José Pacheco faz publicar um artigo, também antes editado em Macau, que certamente terá ajudado ainda mais à mitificação de Pessanha. De certa forma, este artigo reata essa velha questão sobre o exílio, centrando-se na figura de Camões e da composição de poesia no exílio. «Macau e a Gruta de Camões», assim se intitulava, havia sido publicado originalmente em 1924 (7 de Junho), no jornal *A Pátria*, de Macau³⁰. Não se sabe como tal texto chegou às mãos de José Pacheco³¹.

A morte de Pessanha em 1926 marca assim, simbolicamente, o fim de uma primeira fase do Modernismo em Portugal, tal como o aparecimento textual de um número significativo em *Centauro* o marcara em 1916 e, posteriormente, uma primeira edição do livro em 1920. Dito por outras palavras, cremos que o centenário de *Clepsydra* que este ano se comemora serve para lembrar um dos livros de poesia mais marcantes no século XX, mas também para equacionarmos o significado da obra e da sua história editorial como baliza importante dentro de uma fase inicial do Modernismo português.

Reler *Clepsydra* em 2020 parece-nos então obrigatório, mas não apenas por ocasião de um centenário, que, no limite, apenas noticia ter sido publicada pela primeira vez há cem anos. Como sabemos, no caso da edição do livro, a data é factual mas a edição pouco consensual, já que a intervenção genética do autor é reduzida ao mínimo — e os poemas já circulavam secretamente há vários anos, muitas vezes em versões pouco fiéis. Poucas obras

³⁰ Diz Pessanha dos poetas como se falasse de si: «Ora a inspiração poética é a emotividade educada desde a infância e com profundas raízes, no húmus do solo natal. É por isso que os grandes poetas são em todos os países os supremos intérpretes do sentimento étnico. Toda a poesia é, em certo sentido, bucolismo; e bucolismo e regionalismo são tendências do espírito inseparáveis. Notáveis prosadores [...] têm celebrado condignamente os encantos dos países exóticos. Poeta, nenhum. Os poucos que vagueiam e se definham por longínquas regiões, se acaso escrevem um verso, é sempre para cantar a pátria ausente para se enternecerem (os portugueses) antes as ruínas da antiga grandeza da pátria e, sobretudo, dar desafogo à irremediável tristeza que os punge» (Pessanha 1926, 117).

³¹ Muito presumivelmente chegaram através da família Castro Osório, nomeadamente o filho, de acordo com o seu depoimento na edição de 1969, nas notas ao soneto II de «San Gabriel»: «O soneto II teve, muito depois, duas emendas, que muito melhoraram, indicadas por Camilo Pessanha quando mos remeteu. E assim, na forma definitiva, os publiquei na Revista Contemporânea [...] e depois incluí na segunda edição da *Clepsydra* [...]» (cf. Franchetti 1995, 185). Envidámos esforços no espólio de José Pacheco, mas não há qualquer manuscrito, dactiloscrito ou recorte de jornal com o texto original de qualquer das duas publicações de Pessanha em *Contemporânea* que nos possa comprovar a autenticidade desta história.

acabaram por ter uma fortuna crítica tão assoberbante e tão robusta, gerando grandes discussões de ordem genética numa obra que nunca terá fim: ou melhor, olhando de longe essa clepsidra, com a dureza inexorável das décadas de permeio, o seu fim parece ser a sua inconclusividade, um fim involuntário, certamente, por parte do seu autor, mas que lembra a própria impossibilidade do livro que o Modernismo, cultor do fragmentário, tanto quis. Se o *desassossego* passou pelo livro de Pessoa, as horas batidas pelo correr da água passaram por *Clepsydra*. Mundo convulso, enigma portentoso, *Clepsydra* dá-nos hoje as horas de uma música ao longe, ainda audível neste «país perdido».

PARA LER CAMILO PESSANHA SEM SAIR DE MACAU

DUARTE DRUMOND BRAGA¹

Introdução

Sem outro préstimo que o de ser «um dos mais antigos residentes da colónia» (Pessanha 1992, 182), como diz ironicamente sobre si mesmo num texto de 1912, é sem sair de Macau que Camilo Pessanha escreve sobre a China e sobre Portugal; enraizado nessa sociedade — parte de uma comunidade expatriada — que, pelo menos neste período histórico, podemos entender como colonial. Neste ensaio, proponho-me ler a sua obra de forma totalizante, ligando a *Clepsydra* à prosa, a partir de três textos que são também três momentos, mostrando como Macau não só os explica como também lhes dá sentido. Ou seja, Macau não é apenas (sempre ou quase sempre) lugar de escrita, tema mais ou menos implícito, mas também lugar de observação da China (e de Portugal), sem o qual estes textos não seriam possíveis.

Tomo por objeto três tempos diferentes e para três textos com temas diferentes, ainda que fortemente complementares: em primeiro lugar o período dos centenários histórico-patrióticos do final do século XIX, em especial o quadricentenário da Índia (1898). Neste ponto trato do duplo soneto «Nau San Gabriel» (1898), trazendo Pessanha para junto de algumas formas do nacionalismo finissecular desenvolvidas nas colónias pelas comunidades portuguesas. Em seguida, trago o poeta para o contexto social do termo da dinastia Qing e republicana, uma China sempre vista de esquelha, através das concessões europeias às quais os europeus estão confinados. É do que trata o «Prefácio» que escreve ao livro *Esboço Crítico da Civilização Chinesa* (1912), da autoria de J.A. Filipe Morais Palha, outro residente do território. Vem por último um Pessa-

¹ CEC — Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

nha dos anos 20, preocupado com a fixação de uma forma de olhar Portugal a partir da China, na prosa jornalística «Gruta de Camões» (1924). Os títulos das seções deste ensaio relacionam-se com o tema de cada texto: Portugal, China e Macau, sendo o último a chave que permite unir os três.

Portugal

A lenda da abulia vive ainda na crítica, mas felizmente não colhe para quem quiser ler Camilo Pessanha com atenção. Foi preciso Daniel Pires levar a cabo um aturado trabalho de recolha, em *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor* (1992), para tornar bem evidente a sua atividade enquanto intelectual ativo e empenhado. A correspondência e abundante documentação reunidas por aquele investigador deixam entrever um programa emancipador, de perfil republicano e nacionalista, presidindo às atividades cívicas e políticas do autor, além da raiz laica, anticlerical e maçónica, de alguma forma ainda pouco trabalhados pela crítica literária.

Camilo Pessanha colaborou de forma ativa para a fixação das instituições portuguesas em Macau, quer enquanto jurista mantenedor da lei portuguesa, quer participando de outras instituições representantes do poder central, como a escolar, que ajudou a formalizar com a fundação do Liceu de Macau. A sua escrita não pode ser lida fora destes aspetos, o que conduz a Edward Said e à ligação vital entre discurso sobre a Ásia e o poder colonial por ele trabalhada, e que contudo não é o foco deste texto, apesar de o nacionalismo em Pessanha e na sua geração macaense ter sempre uma dimensão propriamente imperial e colonial.

O nacionalismo cultural finissecular faz-se em torno de dois eventos fundamentais: o tricentenário de Camões (1880) e o quadricentenário da chegada de Vasco da Gama à Índia (1898). «Nau San Gabriel», com o subtítulo parentético «No quarto centenario do descobrimento da India» [*sic*], é um duplo soneto que constitui a contribuição de Pessanha para o *Jornal Único* (1898). Foi publicado em Macau, a 7 de maio de 1898, a propósito do IV Centenário do Descobrimento da Índia, de que se assume como testemunho feito a partir do território, permitindo aproximar Pessanha do esteio de alguns valores neorromânticos:

I

Inútil! Calmaria. Já colheram
As vellas. As bandeiras socegaram
Que tão altas nos topes tremularam,
— Gaivotas que a voar desfalleceram.

Pararam de remar! Emmudeceram!
(Velhos rithmos que as ondas embalaram).
Que cilada que os ventos nos armaram!
A que foi que tão longe nos trouxeram?

San Gabriel, archanjo tutelar,
Vem outra vez abençoar o mar.
Vem-nos guiar sobre a planicie azul.

Vem-nos levar á conquista final
Da luz, do Bem, doce clarão irreal.
Olhae! Parece o Cruzeiro do Sul!

II

Vem conduzir as naus, as caravellas,
Outra vez, pela noite, na ardentia,
Avivada das quilhas. Dir-se-ia
Irmos arando em um montão de estrellas.

Outra vez vamos! Concavas as vellas,
Cuja brancura, rutila de dia,
O luar dulcifica. Feeria
Do luar, não mais deixes de envolvel-as!

San Gabriel, vem-nos guiar á nebulosa
Que do horisonte vapora, luminosa
E a noite lastescendo, onde, quietas,

Fulgem as velhas almas namoradas...
— Almas tristes, severas, resignadas,
De guerreiros, de santos, de poetas.
(Pessanha 1995, 106-107)

O soneto é uma glosa aos motivos oficiais, heroicos e marítimos, do centenário da Índia, no espírito do nacionalismo teofiliano e do nacionalismo cultural de perfil republicano: a nau-pátria, um tema alegórico do imaginário finissecular e que aparece em muitos outros textos (cf. Braga 2019). Ao contrário do que eu próprio afirmei (cf. Braga 2019), esta contribuição de Pessanha para o movimento de despertar nacionalista é cristalinamente nacionalista, embora com alguns ecos de vencidismo, contudo insuficientes para infirmar o objetivo bem como o valor e sentido do contexto da sua publicação. Não existem ambiguidades a esse nível. Sustenta Paulo Franchetti (2013), numa leitura aberta por Óscar Lopes², que Pessanha não oferece nenhuma redenção ao usar as imagens provenientes dessa esfera, exagerando o peso das marcas de vencidismo nesse soneto, o que certamente não sobrevive a uma leitura do todo da revista, isto é, a um conhecimento mais profundo do contexto, sendo aqui precisamente Macau e o conhecimento da produção de Macau que fazem a diferença.

Desta maneira, o texto pode ser lido como uma representação da situação portuguesa nos anos que se seguiram ao Ultimatum, baseada na alegoria da viagem do Gama. A Nau-Capitânia, imagem da nação, necessita da intervenção divina para nova travessia regeneradora, cujos contornos são tão nebulosos quanto a visão que o poeta e seus coevos tinham do futuro de Portugal, o que não infirma contudo a esperança na regeneração. Com efeito, o soneto parece acusar a influência da tese de Oliveira Martins — que impregna a literatura tardo-oitocentista — da crise nacional enquanto forma insuperável de estagnação. Também por via do Bem maiúsculo remonta ao vocabulário conceptual anterior, sendo por aí que se abre a modulações próximas do neorromantismo, revisitadoras do heroísmo redentor de Antero e de Guerra Junqueiro: «— Almas tristes, severas, resignadas, / De guerreiros, de santos, de poetas» (Pessanha 1995, 107).

² O soneto causara já algum desconforto a críticos como Óscar Lopes (1987, 120), que lhe chamou os «limites» da poesia de Pessanha.

O chamamento «Outra vez vamos!» da segunda quadra de II, em contraste com o «Inútil» que abre o poema, ocupando a mesma posição rítmica no verso, permite dividir o soneto em dois movimentos: o primeiro, o das ciladas do presente, e o segundo, o do movimento do futuro que, embora possa ser uma visão indeterminada, não é um «reencontro com o passado»³, porque isso implicaria escamotear a esperança de renascimento que encontra uma aporia, não uma desistência:

San Gabriel, vem-nos guiar á nebulosa
Que do horisonte vapora, luminosa
E a noite lastescendo, onde, quietas,

Fulgem as velhas almas namoradas...
— Almas tristes, severas, resignadas,
De guerreiros, de santos, de poetas.

(Pessanha 1995, 106-107)

Para tanto, devemos ter presente que o duplo soneto abre caminho a formulações que farão fortuna na poesia portuguesa vindoura. Há que considerar que imagens como a da «nebulosa» embora sejam, sim, uma remissão para a «irrealidade do Bem almejado» (Franchetti 2013, s.p.) e uma projecção naturalmente inalcançável, em muito se aproximam de outras formulações mitopoéticas da tradição saudosista e pessoana das «Índias Espirituaes» (Pessoa 2009, 140), que este poema de alguma forma inaugura. Ou seja, nem a inalcançabilidade nem a natureza onírica dessa navegação se assumem como critérios suficientes para afastar uma leitura regeneracionista, como a coloca António Quadros (1989).

Feita esta leitura do texto, qual é então o contexto da produção de Macau de que atrás falava? Embora Camilo não pertença à comissão para as comemorações do centenário⁴, faz claramente parte de um mesmo esforço coletivo

³ Óscar Lopes havia apontado que o poeta se limita a «negar qualquer ideal colectivo ou individual, salvo em algumas inconvictas exortações passadistas» (1987, 135), o que pode ler-se como uma referência a este texto, entre outros. Anos depois, acrescenta Franchetti: «O seu fim, o seu desígnio já não é senão o encontro com o passado [...] na contemplação dos exemplos de resignação, tristeza e severidade. Nessa navegação para a desistência se afirma a perspectiva desesperançada de Pessanha» (2013, s.p.).

⁴ Se ele não é listado nos nomes diretivos, há contudo que ter em consideração a seguinte afirmação do texto «Avenida “Vasco da Gama”» de Augusto Nunes: «[...] actualmente, a comissão executiva do 4.º centenário do descobrimento da Índia, [é] composta de 40 membros escolhidos numa assembleia formada pelas principais pessoas da terra» (Basto 1898, 27).

mobilizado pelos portugueses na China (Macau, Hong Kong, Cantão e Shanghai) em torno das celebrações e da produção cultural, em particular jornalística, por eles desenvolvida nesses territórios; produção essa que tem sempre Portugal por referência, a vida noticiosa, política e cultural portuguesa, e não a da China, que neste periódico é mesmo objeto de um demérito marcadamente orientalista⁵. Ou seja, de um modo que ao mesmo tempo explica e funda a operação de apagamento da China que Pessanha proporá em 1924 com «Gruta de Camões», Macau como plataforma para a produção cultural de uma comunidade portuguesa é um lugar que se apaga para ser um espelho dessa metrópole distante, continuamente referenciada. Enquanto enclave colonial, o pequeno território não pode ser entendido (no que diz respeito ao meio cultural da língua portuguesa) nesta fase como uma região culturalmente autónoma, mas apenas como uma espécie de deslocamento da pátria, ou da sua ideia, para a China. Consequentemente, encontramos-nos numa fase anterior à ideia de Macau como entidade autónoma e marcada por uma comunidade intelectual local ou nativa. De facto, a literatura produzida neste período não tem Macau como tema, mas sim como lugar de escrita. Assim, neste *Jornal Único* ouvimos sobretudo a voz de uma comunidade intelectual e artística ultramarina misturada com a de alguns euroasiáticos, como o próprio organizador António Joaquim Basto.

Ora, localmente, as comemorações do centenário do Gama são a oportunidade ideal para a afirmação do poder central, através da homenagem da comunidade às figuras do malgrado governador João Ferreira do Amaral e do militar Vicente Nicolau de Mesquita. O triplo nome «Camões-Mesquita-Amaral», monumentalizado como pedestal do Gama, aparece no frontispício da revista e em quase todos os textos da mesma, sublinhando a continuidade entre esses dois pares: de um lado o fautor da autonomia de Macau face à China e o seu garante; de outro o nauta e o seu cantor, como lembra o médico e intelectual José Gomes da Silva:

Com o nome glorioso de Vasco da Gama engloba Macau nas actuaes festas outros nomes symbolicos da gloria nacional [*sic*]. Ergue um monumento ao

⁵ Por exemplo, no texto «O Pagode da Barra» da autoria do organizador do volume, afirma o euroasiático: «[...] nada os convencerá [aos chineses] da superioridade da civilização ocidental. [...] Mostram-se insensíveis a tudo» (Basto 1898, 45).

iniciador dos impérios coloniais nos tempos modernos; e ao mesmo tempo deposita uma corôa de louros no pedestal que supporta o busto de Luiz de Camões, na gruta que tão querida foi do immortal cantor das glórias nacionais [sic]. Levanta um obelisco á memoria [sic] de Ferreira do Amaral que a emancipou da tutela secular do celeste império; e em uma das faces do obelisco inscreve o nome de Nicolau de Mesquita, o sustentador da obra da emancipação, posta em risco pelo assassinato do benemerito governador. Enlaçando n'um mesmo feixe estes quatro nomes gloriosos, Macau paga à memoria dos homens que no mundo tiveram esses nomes um tributo que a honra. (Basto 1898, 15)

Neste enquadramento, o duplo soneto de Pessanha, embora se furte a proposições deste género, insere-se bem no carácter monumental da revista, entendida quer em termos de tamanho, quer de investimento gráfico⁶, quer em termos da própria monumentalização da memória. Um aspeto em particular a notar é que nesta antologia, quase toda constituída de textos de circunstância, o louvor do passado só faz sentido à luz da necessidade de renovar o colonialismo português, o que se apresenta no curioso poema «Ontem, Hoje e Amanhã», de J. Gomes da Silva: «[...] se virmos no ultramar [sic] o que devemos ver; / ainda Portugal poderá vir a ser / a cópia do que foi, impondo-se às nações» (Basto 1898, 21). Nesta conjuntura, é dada especial relevância à posição de Macau, que em «Praia Grande» de António Joaquim Basto, a esse tempo Presidente do Leal Senado, é descrito como colónia «quasi perdida» (Basto 1898, 14). O clima de estagnação que faz da Cidade do Santo Nome uma terra «anémica e sem forças para robustecer» (Basto 1898, 14) atravessa também, de uma forma elíptica, o soneto de Pessanha, alertando para «Que cilada que os ventos nos armaram! / A que foi que tão longe nos trouxeram?» (Pessanha 1995, 106). Com uma certa liberdade, neste «tão longe» poderíamos encontrar uma imagem da lonjura de Macau face à Metrópole, ainda que seja muito difícil determinar um ponto claro de enunciação. De Macau, não da China.

⁶ Trata-se de um grande e luxuoso volume, ornado de fotografias e impresso num papel especial.

China

Foi tantas vezes dito que há um déficit de China na poesia de Camilo Pessanha, que mal a articula pelos seus trinta anos na raia do Celeste Império. Pesado o contexto de escrita em Macau para a maior parte dos poemas, crê-se (e aqui está o problema) que a *Clepsydra* deveria de alguma forma dizer a China, mas não a diz. Há só um conjunto de referências pouco óbvias em «Viola Chinesa» e «Ao longe os barcos de flores» e há depois a prosa, onde ela claramente se articula. A questão está talvez mal colocada, não só porque quem assim a coloca conhece mal a China (e quem em Portugal a conhece bem?), mas também porque ignora Macau como chave para resolver o problema. Antes de mais, a sua poesia não deveria dizer a China porque essa nunca lhe foi uma escolha, já veremos porquê. E se a questão é desviada do plano temático e colocada no plano processual⁷ — a ideia de que a China está na poesia de Pessanha não como tema mas como uma certa forma de escrever poesia que se aproximaria da poesia clássica chinesa —, a verdade é que até hoje tal carece de cabal demonstração, sendo muito justa a leitura a Franchetti a este respeito: «[...] o mais adequado, no caso das relações entre a poesia de Pessanha e a poesia chinesa, de que ele foi inclusive tradutor, não é pensar em influência, mas em reconhecimento, em descoberta de similaridades» (Franchetti 2008, 75). Como lembra ainda o mesmo crítico, Pessanha parece recusar nas suas traduções o assindetismo que caracteriza muitos dos seus poemas de maturidade, como um dos possíveis «falsos exotismos» (Pessanha 1992, 182), expressão certa do próprio poeta, que diz procurar evitar no «Prefácio» às suas traduções (cf. Franchetti 2008, 82).

Chegando nós à prosa, temos, como em muitos autores europeus que viveram longos períodos na Ásia, na produção pessaniana textos informados e descritivos, fundados no conhecimento (do) local, o que não tem vindo a ser muito considerado devido a um centramento, porventura excessivo mas compreensível, da crítica nas questões da estética chinesa. Dito de outra forma, as questões sobre estética não me parecem independentes, mas um

⁷ O tópico da influência formal da poesia chinesa no assindetismo pessaniano teve já uma consistente leitura pelo crítico Yao Jing Ming (2001), a partir de traduções. Tratar-se-ia no fundo de um «reconhecimento», na expressão de Franchetti (2008, 75), de algumas semelhanças processuais com a poesia chinesa.

aspecto particular da reflexão do poeta sobre história, cultura e sociedade da China. Um exemplo claro disso é a forma como o papel redentor da arte surge no final de um texto difícil como é o «Prefácio» de 1912, que a princípio se diria não se inclinar para tal questão. Duma obra que é sucinta, mas que consegue enunciar claramente alguns dos seus propósitos, se retira que a China é uma escolha da prosa e para a prosa, uma escolha motivada pela oportunidade e até mesmo pela proximidade criada pela residência em Macau, e que o poeta entende como circunstância que, propiciada pelo contexto colonial, é elevada a missão patriótica. Como diz no final de uma conferência, por ele relatada na terceira pessoa:

Concluiu por um apelo dirigido a tantos portugueses moços que os acasos da fortuna ou o dever profissional condenam a passarem nesta remotíssima e exígua possessão portuguesa — verdadeira prisão com homenagem — alguns anos de mesquinha vida intelectual, para que dediquem ao estudo da língua chinesa e da civilização chinesa, nos seus múltiplos aspectos, as horas que dos seus serviços obrigatórios lhes restarem livres, — pois que, além do alto serviço que com esse estudo prestarão à pátria portuguesa, auferirão do seu próprio esforço, infável deleite espiritual. (Pessanha 1992, 165)

De resto, as razões de ter delegado o Império do Meio para a prosa explica-as de novo, e com cuidado, em «A Gruta de Camões», a quem as quiser ler. Não é nenhum mistério, e a ele voltarei no ponto seguinte. É preciso, antes disso, afirmar cabalmente: a China é um objeto essencialmente construído pela prosa e pela tradução de Pessanha; na poesia ela é apenas um fantasma luminoso e ambíguo⁸ ou quando muito breve refluxo das experiências do autor no mundo judiciário. A pouca que aí resta, naqueles dois poemas atrás referidos da *Clepsydra*, é uma China sugerida, desconstruída, desagregada até; alguns «fantasmas de outras raças», como confessa em dedicácia a Ana de Castro Osório⁹. E é de facto um fantasma o que encontramos em

⁸ O outro poema com referências chinesas seria «Desejos», anterior à ida para Macau.

⁹ De uma dedicatória a Ana Castro Osório, do catálogo de 1916 da coleção 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 intuítos, 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).

«Viola Chinesa» e sobretudo em «Ao longe os barcos de flores», decerto dois momentos em que, contrariamente ao seu próprio alvitre crítico, Pessanha cedeu aos «traços fulgurantes de exotismo» (Pessanha 1992, 304) de que fala no texto sobre a Gruta, e alinhavou alguns versos sobre temas «exóticos», reorganizados pela sua peculiar sintaxe. Neste sentido, é importante percebermos que estes poemas são realmente cedências ao mundo do orientalismo europeu do qual com vigor se destacou Pessanha, sobretudo o tema do encontro sexual com a prostituta chinesa simbolizado pelos barcos de flores. São temas certamente muito apetecíveis para o «mal iniciado investigador de exotismos» ou para «o europeu aqui recém-chegado» ou o «estudioso incipiente das coisas da China» (Pessanha 1992, 126-127) que Pessanha há algum tempo já não era.

Podemos ler assim esses dois rondéis como erros (o que aliás aparece neles como tema, sobretudo em «Viola Chinesa») ou cedências ao exotismo sínico, quando a prosa é que é claramente o lugar, sem exotismos, para o Império do Meio, como lembra Gil de Carvalho num fascinante e esquecido ensaio sobre o poeta: «Poesia que vai desaparecendo pouco a pouco, nos estudos sobre a China que apaziguam o dilaceramento do tempo (que é exílio real e não nefelibata)» (Carvalho 1990, 29). E essa escolha é claramente uma escolha conjuntural, aproveitamento das potencialidades de um posto numa colónia remota, que origina um corpo fundamental de escrita e de reflexão que escolhe o país do Centro contra os modismos orientalistas da representação em verso do mundo sínico. Mais uma vez, Gil de Carvalho, outro poeta que *não* escolheu a China: «Pessanha teve a possibilidade de ser exótico, moderno [...], mas resolveu cindir a sua obra numa observação da China» (Carvalho 1990, 28).

Voltando à prosa, interessa-me agora o mundo punitivo e judiciário que era afinal também o seu e que é uma porta de entrada para o termo da dinastia dos Manchus, uma China vista como cruel e injusta donde o exotismo de todo se retirou. Aqui, mesmo o poema com o *incipit* «Na cadeia os bandidos presos!» pode ser não tanto de tema chinês, mas dar alguns indícios desse mundo, se assim for iluminado pela prosa:

Serenos. Serenos. Serenos.
Trouxe-os algemados a escolta...

Estranha taça de venenos,
Meu coração sempre em revolta!

Coração, quietinho, quietinho!
Porque te insurges e blasphemias?

Pss... Não batas... Devagarinho...
Olha os soldados, as algemas.

(Pessanha 1995, 93)

O soneto dialoga com a passagem do Prefácio ao *Esboço da Civilização Chinesa* em que um pobre diabo vai ser posto a pratos, cena num tribunal esconso e sujo em Cantão que o poeta teve o desprazer de conhecer numa viagem ao continente:

O que verdadeiramente me surpreendia, recém-chegado da Europa, era essa apatia, essa irritante espécie de indiferença, até pelo sofrimento próprio, que toda aquela gente aparentava, e que é dos traços do carácter chinês o mais invencivelmente odioso para nós, europeus. O grupo de doentes que na Europa se reúnem na antecâmara de qualquer posto médico à hora da consulta, dá mostras de incomensuravelmente maior prostração de espírito e mais angustiosas preocupações do que esse montão de condenados à morte! Lembro-me de que uma vez, tendo feito distribuir a cada um deles, segundo a indicação do *cicerone*, uma moeda de vinte avos, fui chamado momentos depois por um dos contemplados, que suspeitara de que a sua moeda era falsa e pretendia que eu lha trocasse por outra... (Pessanha 1992, 137)

Este é no fundo um idiota moral, queixa-se da moeda furada que lhe deram e ignora ou despreza o sofrimento que se vai seguir. Interessa-lhe a consistência do dinheiro, talvez o seu valor intrinsecamente religioso, o único ao qual se pode agarrar. Daí também a revolta do coração do observador, íntima mas violentamente revoltado com a cena, numa manifestação emocional que contrasta com a apatia dos condenados à morte, cuja indiferença neste poema é assim iluminada. Aqui mais uma vez a dinâmica entre o coração vibrátil do português e a impassividade «oriental» iluminam de uma outra forma este poema, e a serenidade deixa-se ler como indiferença ao sofrimento:

O réu, carregado de pesadas cadeias, pendentes do pescoço, dos pulsos e dos tornozelos, estava em frente, de joelhos, prostrado sobre as mãos. Nada restava neles de humano: eram coisas inanimadas, míseros andrajos, encrustados de lodo e de imundície, que algum trapeiro de má sorte desenterrara da vasa, nesses infectos canais descobertos que constituem o sistema de esgotos da cidade, e ali deixara ao abandono. As mãos principalmente, — essas esqueléticas mãos de frágeis dedos enclavinados, lembrando aracnídeos mortos, — são inolvidáveis para quem as tenha visto uma vez... (Pessanha 1992, 136)

Ao réu, trouxe-o algemado a escolta, tal como a estes:

Assim eram trazidos do cárcere, a pau e corda: a fome, o desconforto, a atmosfera viciada das prisões e gemonias — acumulados ali como reses em um curral, — a imobilidade forçada dos *machos* e de uns certos engenhosos estojos de madeira que têm lugar de algemas (*las esposas*, lhes chama um tradutor espanhol do código chinês), porventura outros tormentos experimentados em idênticas sessões anteriores, — já os haviam impossibilitado de vencerem a pé a curta distância do tribunal. (Pessanha 1992, 136)

Não será tanto aqui a ideia do ensaio como laboratório da poesia, trata-se antes de encontrar os ecos e as semelhanças que permitam promover uma leitura mais globalizante e mais contextualizada da obra. Os comentadores não viram aqui China porque apenas procuravam a China orientalizada (como diz Edward Said em *Orientalismo*, o Oriente foi ou teve de ser *orientalizado*) e porque não cuidaram buscar as possíveis proximidades com a prosa mais violenta do autor que, por seu turno, apagou todas as possíveis referências chinesas do poema, universalizando-o. Mesmo que Pessanha não tenha querido dar-lhe contornos chineses, isso não quer dizer que se ignorem dados da prosa para o entender melhor. Afinal, também a longa experiência judiciária do autor de alguma forma enformou a poesia, sempre a partir de Macau, como plataforma de observação da China, o que em seguida se verá.

Macau

O nacionalismo de «Nau San Gabriel» não é o resultado de uma encomenda episódica para os centenários e como tal não desaparece da obra de Camilo Pessanha. O volume *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor* (1992), de Daniel Pires, comprova-o como força estruturante da sua reflexão crítica e estética como um todo. Ressurgirá num texto do final da vida com fortes ilações neorromânticas, em continuidade com o par de sonetos que celebrava o centenário da chegada do Gama à Índia, celebrações essas nas quais a figura de Camões já se encontrava muito presente, como denuncia toda a produção em torno desse evento.

Camões regressa num artigo do jornal macaense *A Pátria*, saído a 7 de junho de 1924, a tempo do centenário da sua morte, que tem como assunto a poesia portuguesa escrita na Ásia. A partir da suposta estância do poeta quinhentista em Macau, Pessanha faz uma leitura radicalmente romântica da relação entre poesia e *ethos* nacional. Em «A Gruta de Camões», o autor da *Clepsydra* começa por identificar na própria poesia — para o autor uma forma de «emotividade [...] com profundas raízes no solo natal» (Pessanha 1992, 303) — o que designa como «bucolismo» e «regionalismo» e unge os poetas como «supremos intérpretes do sentimento étnico» (Pessanha 1992, 303). O carácter romântico desta leitura não podia ser mais evidente, no qual obviamente se deve contar o camonismo estreme do artigo. Ora, estas questões voltam a ser colocadas em força no campo crítico da literatura portuguesa perante a ascensão dos chamados neorromantismos primonovecentistas, segundo a terminologia de José Carlos Seabra Pereira (cf. Pereira 1999), perfeitamente coetâneos do Modernismo. Mas não é apenas um fator conjuntural ou contextual, já que a correspondência sugere mesmo um certo alinhamento ideológico com a vertente mais republicana e vitalista da vaga neorromântica¹⁰.

Foi já demonstrado que o artigo «A Gruta de Camões» assume grande importância para as questões do exotismo e do orientalismo (cf. Braga 2014;

¹⁰ Trata-se de uma carta, datada de 8 de abril de 1917, enviada de Macau a Henrique Trindade Coelho (1885-1934) a propósito de uma eventual colaboração, que nunca se chegou a verificar, para o que chama ressurgimento nacional: «Parece-me ter dito na minha passada que ia mandar ao Carlos Amaro uma versalhada, — modesta contribuição etc. para a obra de ressurgimento nacional em que andam empenhados o Lopes Vieira, o José de Figueiredo e o João de Barros» (Pessanha 2012, 208).

Braga 2019), por ser uma das primeiras páginas críticas sobre o fenômeno do orientalismo português em poesia. Contudo, fá-lo pela negativa, ao afirmar a sua inexistência, já que para Camilo nenhum poeta português se conseguiria sentir em casa em tão longínquas paragens:

Ora a inspiração poética é emotividade, educada, desde a infância e com profundas raízes, no húmus do solo natal. É por isso que os grandes poetas são em todos os países os supremos intérpretes do sentimento étnico. Toda a poesia é, em certo sentido, bucolismo; e bucolismo e regionalismo são tendências do espírito inseparáveis. Notáveis prosadores (basta lembrar, dentre os contemporâneos, Lafcádio Hearn, Wenceslau de Moraes e Pierre Loti) têm celebrado condignamente os encantos dos países exóticos. Poeta, nenhum. (Pessanha 1992, 303)

Mas esta refutação da existência de uma poesia exótica, em língua portuguesa, dedicada aos países do Oriente pode ser lida ao revés. Seria caso para colocar a hipótese de que as dificuldades em ler Portugal no Oriente devêm internamente como o tema central dessa poesia, o que a meu ver se estende à prosa. Já discuti em detalhe a forma como as dificuldades que caracterizariam esse processo — que permitiria suspender temporariamente o exílio — se tornariam elas mesmas a característica essencial do gesto orientalista português (cf. Braga 2019), e como toda a ideia do canto sobre ruínas que aqui se desenvolve é já um efeito positivo e produtivo se visto enquanto tema constante dessa poesia. No fundo, a própria impossibilidade de leitura seria a principal tematização da poesia portuguesa que se tem debruçado sobre o Oriente, sendo as ruínas (como as de Velha Goa¹¹) uma imagem dessa leitura no fundo autorreferente:

Os poucos [poetas] que vagueiam e se definham por longínquas regiões, se acaso escrevem em verso, é sempre para cantar a pátria ausente, para se enternecerem (os portugueses) ante as ruínas da antiga grandeza da pátria e, sobretudo, para dar desafoço à irremediável tristeza que os pune. E se na reduzida obra poética

¹¹ Aqui Pessanha remete subtilmente para o registo elegíaco de um livro como *A Cinza dos Mirtos* (1906) de Alberto Osório de Castro, obra escrita em (e em parte sobre) Goa e que, sem dúvida, combina enternecimento «ante as ruínas da antiga grandeza da pátria» com alguns «traços fulgurantes de exotismo», que em tal livro irrompem.

colonial desses escritores — Tomás Ribeiro, Alberto Osório de Castro, Fernando Leal (este último nascido na Índia, mas nem por isso menos exilado ali, português como era pelo sangue e pela educação) — se encontram dispersos alguns traços fulgurantes de exotismo, é só para tornar mais pungente pela evocação do meio hostil e inadequado pela sua estranheza à perfeita floração das almas — a impressão geral de tristeza — da irremissível tristeza de todos os exílios. (Pessanha 1992, 304)

No fundo o que Pessanha está aqui a dizer é que é Portugal, e não o Oriente, a referência primeira da tradição orientalista portuguesa. Por essa razão, essa poesia não pode ser considerada «obra poética colonial», como lhe chama sem grandes rodeios. Em poesia — e esta é, parece-me, a chave do texto — conta muito o estatuto particular que um certo território assume em todo este processo. Para os poetas que não se encontrariam em casa, afigura-se essencial a natureza de Ou Mun ou da Cidade do Santo Nome (nos seus vários e possíveis nomes) que, por se localizar no Hemisfério Norte, seria a «única terra de todo o ultramar português, em que se pode ter até certo ponto a ilusão de estar em Portugal, essencial ao exercício por portugueses da sua especial actividade imaginativa» (Pessanha 1992, 320), isto é, a poesia.

As referências ao clima e à geografia, quer a do calor dos países tropicais, quer o dos países temperados como Portugal, além da habitual visão de época marcada pelo degeneracionismo oitocentista, têm de ser levadas a sério. Não são meros modismos, mas indicam o lugar de onde se fala, permitindo pôr Macau no mapa; isto através de um complexo processo que vence o famigerado par *clima e meio*, arrevesada técnica de que o poeta nacional, na vitalidade sua e do seu século, não precisou:

A terrível acção depressiva do clima e do ambiente físico e social dos países tropicais, se não tiveram poder contra a assombrosa vitalidade criadora do poeta máximo, têm-no, todavia, [...] para esterilizar em cada um de nós outros, os pigmeus que a quatro séculos de distância o contemplamos, o pouco de aptidão versificadora que algum tivesse. (Pessanha 1992, 304-305)

Clima e geografia é que permitem que o território seja um lapso ou um intervalo entre a China e Portugal, numa *rêverie* geomante que transporta,

por breves momentos, o sujeito para Portugal, provavelmente naqueles instantes em que o clima modorrento lhe não infertilizou o verso. Neste sentido, o ato da escrita poética permitiria voltar como que a um estágio anterior de uma sensibilidade que foi embotada por uma longa estadia na China, que é sempre assim que narra a história do seu exílio, neste caso no já conhecido «Prefácio»: «[...] eu visitava, com a minha vibrátil emotividade de português, que as influências deletérias do clima e do meio não haviam anestesiado ainda, esse formigueiro chinês, que é a vizinha cidade de Cantão» (Pessanha 1992, 122).

Afinal Macau, precisamente por não ser uma ruína mas um «padrão vivo», em contraste com as ruínas, entra em cena como um duplo mais eficaz de Portugal; um signo a partir do qual a leitura de Portugal se encontra mais aberta e facilitada. Daí a reflexão, levada a cabo em outro momento do texto, sobre esse território português na China:

Macau é o mais remoto padrão da estupenda actividade portuguesa no Oriente nesses tempos gloriosos. Note-se que digo padrão, padrão vivo: não digo relíquia. Há, com efeito, padrões mortos. São essas inscrições obliteradas em pedra, delidas pelas intempéries e de há muito esquecidas ou soterradas, que os arqueólogos vão pacientemente exumando e penivelmente decifrando, tão lamentavelmente melancólicas como as ressequidas múmias dos faraós. (Pessanha 1992, 302-303)

Pessanha parece passar à demonstração, no seio do próprio texto, da sua proposta, operando um gesto de elisão do elemento estranho. É necessário, segundo o próprio indica, criar um simulacro de Portugal a partir da elisão dos elementos estranhos, neste caso, toda uma série de indícios da presença chinesa:

Em Macau é fácil à imaginação exaltada pela nostalgia, em alguma nesga de pinhal menos frequentada pela população chinesa, abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas, das misteriosas inscrições chinesas [...], e criar-se, em certas épocas do ano e a certas horas do dia, a ilusão da terra portuguesa. (Pessanha 1992, 303)

A rasura da alteridade permite instaurar uma mesmidade. Apenas por meio do acesso, assim instaurado, ao mesmo, ao próprio, ao idêntico, seria possível a um poeta português escrever poesia no Oriente: no momento em que Portugal se torna duplo de Macau, apagando a China. Assim, o Pessanha maduro de 1924 parece tentar resolver de uma forma particular as suas próprias «Índias Espirituais», buscando articular, num texto como este, a reflexão sobre o legado colonial português e as suas transmutações mitopoéticas, como as da nau-pátria do soneto de 1898, dando um sentido a Macau como veículo de união ou catalisador entre esses dois planos. Por aqui também se entende que o autor está implicitamente a fazer da sua obra uma tentativa de duplicação de Portugal na poesia, rasurando a China.

Considerações Finais

Podemos dizer que subjaz a estes três textos a ideia comum de uma fuga impossível do espaço de exílio: em primeiro lugar um Macau onde chegam os ecos dos feitos de uma pátria distante, um Macau concessão europeia numa China cruel e hostil e, no final, um Macau como plataforma para se imaginar que se está na Europa, ainda que nunca se consiga sair dessa «prisão com homenagem». Como se viu, este último texto não só explica como mostra, de uma forma clara, porque é que quase não existe China na poesia de Pessanha e como nela, apesar disso, encontramos a China, ora através de breves cedências ao discurso exotista, ora através de súbitos refluxos da prosa. Deste modo, enquanto a prosa se dedica a estudar a China, o que a poesia faz é procurar imagens de Portugal, para as quais Macau funciona como um espelho mais ou menos embaçado. Deste modo, aquele apagamento da China, meticulosamente descrito no texto sobre a Gruta, não é apenas uma operação de *rêverie* romântica pessoal, mas uma espécie de condensação em ato poético e de escrita de uma particular situação social e histórica, que é a da comunidade portuguesa em Macau.

No fundo, a questão do exílio — como este texto deixa claro — não é somente uma questão pessoal, mas comunitária, a da mesma comunidade que escreve o *Jornal Único*. A autoimagem operativa que encontramos, por exemplo, nessa revista, e que transpassa para o soneto pessaliano, é sempre da

comunidade procurando superar o sentimento de expatriamento. Isso permite-nos ver a conjuntura maior de um tema e de uma poética que talvez tenha sido destacada demasiado depressa por uma certa linha da crítica como característica única de Camilo Pessanha, numa leitura que o descontextualiza e deshistoriciza, retirando-o ou ocultando-lhe o seu verdadeiro lugar, de nome Macau. Ou seja, não é que o exílio não seja um traço fundamental da obra do poeta (que obviamente é), mas que esse traço não se pode entender plenamente se não conhecermos toda a produção com a qual dialoga no seu *petit coin de Chine*, e na qual se insere.

A minha tese é que Pessanha deve ser lido a partir de Macau, mas não deixando nunca de ser literatura portuguesa; pertence, no fundo, à sua face ultramarina, ainda não no sentido estado-novista desse termo enquanto termo crítico. Pelo menos nesta fase histórica, a escrita de Macau não pode ainda ser tida como forma de identitarismo pós-colonial, mas como uma tradição ultramarina, uma literatura dos radicados, dos exilados e mesmo dos nascidos¹².

Assim, se a escrita de Camilo Pessanha se funda numa experiência concreta de Macau, para a qual um poeta como Carlos Morais José já tem chamado a atenção, é preciso realmente começar a lê-la a partir desse espaço como sendo o seu espaço, o espaço próprio em que essa obra é e se faz. Ao entendermos melhor a natureza e a função na cultura portuguesa que um território como Macau desempenha, entenderemos também melhor as várias formas de ausência e de presença que a China e Portugal recebem na sua escrita.

¹² Diz Pessanha sobre o goês Fernando Leal: «[...] este último nascido na Índia, mas nem por isso menos exilado ali, português como era pelo sangue e pela educação» (Pessanha 1992, 304).

«AO LONGE OS BARCOS DE FLORES»:
a poética do implícito e o imaginário etno-erótico
em torno dos bordéis flutuantes chineses no rondel
de Pessanha e na escrita de viagens anglófona

ROGÉRIO MIGUEL PUGA¹

O presente capítulo analisa as dimensões etnográfica e erótica do universo feminino sugerido ao longo do rondel «Ao longe os barcos de flores», de Camilo Pessanha, através da comparação com a escrita de viagens anglófona que se ocupa desses seculares bordéis flutuantes exclusivos para chineses, que floresceram com o comércio ocidental no delta do rio das Pérolas em Cantão, nos séculos XVIII e XIX. Estudaremos de que forma autores, agentes coloniais, comerciais e religiosos textualizam e inscrevem ou omitem a prostituição da paisagem etnográfica da China por eles representada e exotizada para consumo ocidental, rimando amiúde erotismo com orientalismo, em torno da materialidade oriental de «artefactos» culturais como a viola chinesa e os barcos de flores, assentando a representação das embarcações e das cortesãs numa interminável potencialidade metafórica, que remete para espaços de encontros e exílios nostálgicos que ecoam a estética finissecular europeia.

O título do rondel remete imediatamente para a representação literária de uma prática cultural chinesa efectuada metaforicamente ao longo do poema. Como recorda W.J.T. Mitchell (1980, 549-550), o acto de ler é simultaneamente especial e também arqueológico enquanto

process that goes inside and brings something out (hence, explication and exegesis) [...]. We usually discern at least two levels in any literary work, labeled by such binary oppositions as literal and figurative, or explicit and implicit. Our reading takes us “deeper” beneath the surface of the work to its hidden core where the most profound meanings reside.

¹ CETAPS — Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

É com essa camada encoberta de significados e mais profunda (subtexto) que o rondel joga, como revela a leitura comparada do poema com relatos anglófonos sobre o universo da prostituição de luxo na China do século XVIII ao XX. Esse diálogo intertextual anglo-português permite-nos informar interpretações em torno de um poema cuja perspectiva é a de um agente colonial europeu, que estudou longamente a língua e a cultura sínicas (cf. Franchetti 2008) e que ecoa temas e atitudes da poesia chinesa, como veremos.

Um espaço flutuante marginal torna-se o centro do poema fluvial através da metonímica tocadora de flauta, também ela uma figura menosprezada e marginal(izada), e que, textualizada, se torna audível e legível, continuando a ser misteriosa, tal como, ao longe, os barcos de flores permanecem inacessíveis até desaparecerem da paisagem etnográfica e histórica de Cantão, no século XX. Aliás, as ideias de mistério e inacessibilidade são importantes durante a leitura do poema, uma vez que o contacto do sujeito lírico com os barcos é longínquo (visual) e, conseqüentemente, sobretudo acústico, pois ouve a flauta tocada ao longe.

O leitor informado e culturalmente competente sabe que os referidos barcos são mais que bordéis, tendo a função de restaurante, sala de jogos, espaço de convívio, de espectáculo e de consumo de drogas (álcool, ópio), como veremos ao analisar os relatos anglófonos de viagem que preenchem os «vazios» implícitos no poema de Pessanha e que nem todos os leitores vêem ou desejam ver. No entanto, a maioria dos autores masculinos fetichiza-os sobretudo como prostíbulo. Prestaremos especial atenção aos microquadros e temas associados às embarcações como heterotópicos não-lugares de prazer carnal e sensorial, analisando essas e outras paisagens etno-históricas sugeridas pelo poema à luz das classificações de Rubim (1998, 33, 198) dos textos de Pessanha, como «inscrições de vestígios», e de Pereira (2015, 60), como «estética da sugestão». Se é verdade que Pessanha nomeia as embarcações, nada no poema indicaria ao leitor europeu menos informado de que práticas e sensações se trata. Por exemplo, ao estudar a obra de Pessanha, nos anos 50 do século passado, Esther de Lemos (1956) ignora, ou prefere ignorar, que os barcos de flores são bordéis chineses, atitude justificada por Reckert (1993, 89): «[...] quem havia, na Lisboa de há mais de trinta e cinco anos, que explicasse a uma jovem aluna da Faculdade de Letras que o delicado eufemismo chinês barco de flores designava um bordel flutuante?». Com efeito, vários

estudiosos o poderiam ter feito, ou sugerido a leitura da tradução do poema «O Batel de Flores» no *Cancioneiro Chinês* (1890), de António Feijó².

Pessanha chega a Macau a 10 de Abril de 1894 e, no ano seguinte, compra, a um corretor, uma concubina chinesa, Lei Ngoi Long, com quem, em 1896, tem um filho. Cinco anos após a sua chegada, Pessanha redige, em 1899, no Hotel em Ilha-Min (Hotel Victoria)³, na ilha de Shameen (ou Chamin), em Cantão, o rondel decassilábico «Ao longe os barcos de flores», publicado, em 28 de Abril de 1900, na revista portuguesa *Novidades*, e em *Clepsidra* (1920). Pessanha visitou Cantão várias vezes para descansar, adquirir antiguidades chinesas, e, em 1899, aí permaneceu, entre 5 de Março e 23 de Abril, tendo, durante essa estada, à semelhança de outros turistas, avistado os barcos de flores, das imediações do hotel, muitos dos quais se encontravam no canal entre Cantão e a ilha.

Na altura, os viajantes chegavam a Macau e a Hong Kong de barco e, caso seguissem para Cantão, fá-lo-iam rio acima, a observar inúmeros ilhéus, juncos, tancareiras em acção e muitos outros barcos chineses e ocidentais, tendo as águas e as margens do delta do rio das Pérolas como cenário e espaço de acção, como acontece no rondel e nos relatos de viagem anglófonos de que nos ocuparemos. Nesses três portos, o primeiro contacto acústico que os viajantes tinham com a China eram os gritos das tancareiras que, das suas sampanas, ou tancares, se ofereciam para os transportar a terra (Berncastle 1850, 33-34). O visitante talvez já soubesse que muitas dessas mulheres, oriundas de uma comunidade chinesa pobre e ostracizada, viviam na água e vendiam o seu corpo. Em Cantão — já depois de terem passado uma zona de prostituição em barcos, conhecida como Lob Lob Creek, onde as pequenas embarcações das tancareiras funcionavam como bordéis ou quartos fluviais mais baratos e acessíveis (aos ocidentais) que os barcos de flores, estes últimos exclusivos para chineses —, os viajantes apreciam, ao longe, os barcos de flores, percepção e momento que dão quer título e tema ao rondel de Pessanha, quer conteúdo a inúmeras descrições em língua inglesa sobre essa comunidade «aquática», como veremos.

² António Feijó incluiu «O Batel de Flores» (tradução do poema de Judith Gautier «Le Bateau des Fleurs du Faubourg de l'Oues») no seu *Cancioneiro Chinês* (1890).

³ O Victoria Hotel abriu portas em 1895. Entre 1888 e essa data chamou-se Canton Hotel, onde Wenceslau de Moraes ficou alojado, em 1889.

O luxo dos barcos das flores surge associado ao rendível *China Trade* e Pessanha cristaliza essa prática já na sua fase final. No entanto, no final do século XIX e no início do século XX, as opiniões e a atitude para com a venda, a compra e o tratamento desumano de mulheres, normalmente pobres, que se prostituem (ou são prostituídas), bem como das condições do seu trabalho, mudaram e, com elas, a venda de serviços sexuais foi também mudando, até que os barcos de flores, tal como os pés enfaixados, abandonaram a paisagem etnográfica e o quotidiano chinês, permanecendo o negócio da prostituição em terra — sendo, no século XX, as «flores» (*pei-pa-tchai*, prostitutas) chinesas conhecidas, em Macau, eufemisticamente, como cantadeiras e dançarinas (cf. Nunes 1994), à semelhança do que acontece no poema de Pessanha.

Em «Literatura Chinesa», o próprio Pessanha reflecte sobre a poesia sínica — que traduz⁴ e que ecoa na sua obra — e sobre o seu «duplo sentido, um superficial e directo e outro referido e simbólico, erudito e profundo» (Pessanha 2012, 24), característica que também marca o rondel, que remete para a materialidade do corpo que é prostituído, nos barcos, ao longe, veiculada através dos efémeros sons produzidos pela tocadora de flauta, gesto que, como veremos, metaforiza, na simbologia chinesa, sexo oral⁵. O poema já foi obviamente analisado por vários autores e, como lembra Reckert (2001, 200), Pessanha encena música verbal, hesitando entre som e sentido, sendo útil destacar que a repetição dos movimentos da música-cortesã no referido texto é sugerida através da repetição de versos, termos, imagens e pela própria composição poética em questão, o rondel, uma forma circular de escrita, sem que o círculo se feche (Rubim 1998, 353). Já Reis (2014, 9) destaca a «sofisticada e quase elitista complexidade» dos textos de Pessanha, enquanto Seabra Pereira (2002, 265) analisa o rondel como um «espaço de representação em ambiência difundida musicalmente», e Buescu (2005, 21) conclui que o encontro da poesia de Pessanha com a modernidade — que Rubim (2008) refere como a modernidade do vestígio — faz-se também através do «não-moderno [...] numa sensível experiência de esvaziamento», ideia que ilumina a nossa leitura quer da materialidade e do simbolismo dos históricos e etno-

⁴ Sobre as traduções de poemas chineses por Pessanha, veja-se Franchetti (2008, 76-86).

⁵ A expressão «tocar flauta», como sinónimo de *felatio*, ainda hoje é utilizada na China (Chin e Finckenhauer 2012, 87; Zhen 1990, 21).

gráficos barcos de flores⁶, quer da *performance* da prostituição, pois, como conclui Bui (2008, s.p.), «la prostituée doit être recluse, mais la prostituée fascine. Elle devient un motif littéraire et pictural, un sujet pour celui que Baudelaire nomme “le peintre de la vie moderne”». A enumeração de vários signos e símbolos associados à prostituição chinesa caracteriza o rondel, nomeadamente a maquilhagem, a cor vermelha, o tocar a flauta, as lanternas nocturnas de barcos que, no Oriente, todos sabem que são bordéis, embora alguns autores ocidentais omitam essa informação e optem por os designar de barcos de recreio, como, aliás, Pessanha faz no poema, o que possibilita ao leitor duas interpretações possíveis, a explícita e a implícita, como acontece amiúde em descrições literárias eróticas ou pornográficas. O próprio título do poema refere as embarcações no plural porque elas formavam ruas ou bairros fluviais isolados, atacadados, e funcionavam como aldeias flutuantes isoladas e muralhadas, como a própria Macau e o complexo de feitorias de Cantão, podendo os barcos de flores maiores albergar grupos de até quinze pessoas. A propósito dessa estratégica omissão da verdadeira função dos barcos de flores também por alguns autores anglófonos, referiremos o eufemismo que, por exemplo, Folkard (1863, 188-189), ecoando Power (1853, 130), utiliza para anular a carga erótica das embarcações: «fairy-like vessels [...] object of great attraction to strangers in Chinese rivers», que descreve, com uma elevada carga moral, demonizando as cortesãs que seduzem os clientes: «these boats [...] are nevertheless one of the greatest disgraces — being occupied by women of easy virtue». Já a revista norte-americana *Ballou's Pictorial*, de 25 de Julho de 1864, informa apenas que o barco de flores «is employed by the wealthy ladies for pleasure sailing on fine evenings» (Zhang 2018, 166), encontrando-se, na ilustração, três mulheres elegantemente vestidas, no barco, e que o leitor informado imediatamente descodificaria como prostitutas, recordando-nos esse olhar masculino (semi)colonial, ocidental, que «discoveries and trespasses are imagined and energized through signs, metaphors and narratives» (Thomas 1994, 2).

⁶ De acordo com Buescu (2005, 29-30), «a modernidade encontra na experiência da cristalização uma das suas imagens emblemáticas. Quando ela se torna impossível (e é disso que Pessanha fala, em contida ansiedade) é o próprio mundo como experiência e discurso que se mostra também como impossível, porque justamente não parece existir forma alternativa de fixar, por um instante que seja, as representações em crise (Foucault) a que o sujeito impotentemente assiste e de que participa».

Foucault define o barco como

floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea and that, from port to port, from tack to tack, from brothel to brothel, it goes as far as the colonies in search of the most precious treasures they conceal in their gardens [...] the greatest reserve of the imagination. The ship is the heterotopia par excellence. In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates. (Foucault 1986, 27)

Essa leitura do barco como heterotopia e bordel informa a nossa interpretação dos barcos de flores como bordéis flutuantes, na periferia da sociedade cantonense, espaços proibidos aos observadores ocidentais, como Pessanha e os autores anglófonos e portugueses de que nos ocuparemos, de seguida, para analisar esses barcos como elementos etno-históricos da paisagem cantonense dos séculos XVIII e XX, poetizados, de forma camuflada, ao longo do rondel. O sujeito poético *voyeur* e *auditeur* exhibe a intimidade do barco e da anónima cortesã-música que encena sexo oral, num universo travestido de lirismo e musicalidade através do decoroso *double entendre* que lhe permite escapar à censura moral e parodiá-la. Determinados vocábulos e versos («orgia», «flauta», «remi-la», «festões», «dissimulando», «deflora», «lábios», «carmim», «beijos», «Noite fora, trila, incessante») denunciam e enfatizam esse duplo sentido e o tema que não se pretende, no fundo, ocultar, mas enaltecer, numa altura em que o sexo se acentua no discurso (literário) de forma mais generalizada e explícita — levando à proliferação de identidades sexuais (cf. Foucault 1978) — e em que a prostituição ocupava a moralista imprensa de Macau. Mas vejamos como a escrita de viagens anglófona coeva nos permite preencher vazios e analisar as sugestões e a poética do implícito no rondel de Pessanha.

Ao longe, a dimensão etnográfica e histórica do rondel: representações dos barcos de flores na escrita de viagens anglófona

A cidade de Cantão, onde o poema é escrito, foi até 1842 o único centro do comércio ocidental na China, atraindo mercadores e marinheiros de todo o mundo, concentração que leva à generalização da prostituição⁷. As jovens eram compradas aos progenitores, ou raptadas, e eram «levadas para os lupanares, recebiam uma educação esmerada, aprendendo não só música e poesia como também princípios e boas maneiras, e ainda os principais segredos do arranjo e embelezamento pessoais, até ficarem aptas na complexa arte da sedução» (Nunes 1991, 100).

Comunidades «anfíbias», como os *dan*, de que as tancareiras são a face mais visível, viviam no rio das Pérolas e os barcos de flores eram um dos muitos tipos de barcos chineses observados ao largo de Cantão. Em 1836, Ljungstedt (1992, 229) refere que havia, na cidade, oitenta e quatro mil embarcações registadas, sendo a imensa cidade flutuante descrita por estrangeiros (Downing 1838, 244; Power 1853, 227-229) como uma floresta de mastros: «There are hundreds of thousands of all kinds and sizes, from the splendid flower-boat, as it is called, down to the small barber's boat, forming a large floating city, peopled by an immense number of human beings» (Fortune 1847, 148). Em várias descrições da China, os barcos de flores são apenas mais um tipo de barco chinês, um elemento da paisagem etnográfica, por entre barcos de barbeiros, barcos de patrulha, barcos de patos, como acontece em Fortune (1847, 148-149), que, convidando o leitor a percorrer o cronotópico e etnográfico rio das Pérolas consigo, apresenta os barcos de flores apenas em termos da sua materialidade e aspectos decorativos, como se fossem meros «palácios flutuantes»: «the floating city of boats [...] the large flower-boats are very splendid [...] built in a more superb and costly manner [...]. Numerous lanterns hang from the roof of these splendid showy cabins; looking-glasses, pictures, and poetry adorn their sides». Como já afirmámos,

⁷ De acordo com uma memória do século XVIII, no rio das Pérolas haveria sete ou oito mil bordéis *dan*, formando uma cidade flutuante que nem nas maiores tempestades se movia. Visitantes estrangeiros também descreviam esse enorme bordel colectivo (Yvan 1858, 158-179; Remick 2014, 111).

não seria a ignorância que levaria certos autores ocidentais informados a omitir a função primordial das embarcações, tornando-se esses vazios culturais e morais reveladores. Esta estratégica omissão, mesmo referindo os barcos de flores no título, é também o jogo em que assenta o poema de Pessanha, ecoando assim, intertextualmente, alguns escritos de viagem anglófonos. No entanto, relatos mais explícitos revelam esses vazios conscientes. Por exemplo, em 1853, Power descreve os barcos de flores utilizando termos semelhantes aos do rondel, nomeadamente «orgias», enfocando a questão da culpa na mulher sedutora:

the flower boats, [...] splendid with coloured lanterns, carved ornaments [...]. To these come all the rich rakes and fastmen of Canton, to dissipate and indulge in orgies and revelries that are secure here from the public eye. The mandarin, or the rich merchant's son, in a covered boat, and by the silent highway of the river, is safe from supervision... The most fragrant tobacco, and the choicest opium, foreign wines and luscious liqueurs-music, song, dance, and mirth all lend their aid to influence the imagination of the willing victim. (Power 1853, 230-231)

Também autoras vitorianas referem a cidade de barcos de Cantão como uma das suas maiores atracções turísticas, e mencionam, de passagem e com uma carga moralizante, os barcos de flores, exibindo a atitude adequada a uma *proper lady*, como acontece no relato publicado, em 1883, por Isabela Bird (2010, 56). Os barcos de flores eram avistados nesse contexto fluvial e a urbe flutuante era associada, pela população geral de Cantão e pelos estrangeiros, ao crime e à transgressão, gozando os barcos e os seus residentes de uma maior privacidade do que os bordéis em terra. Estrangeiros como Pessanha observam e textualizam barcos de flores nessa paisagem etnográfica fluvial, como se de um bairro mais obscuro se tratasse. Como o rio que os alberga, esses espaços são fluidos, pois neles passam continuamente clientes chineses, que aí levam visitantes importantes e amiúde aí roubam e espancam os ocidentais infiltrados, sendo, portanto, espaços à partida proibidos aos estrangeiros e até perigosos para eles; daí a sugestão e a imaginação de Pessanha em torno dos luxuosos barcos, sempre longínquos, por oposição aos tancares e sampanas, acessíveis a qualquer um, e onde a «libertinagem» seria mais óbvia, havendo, portanto, vários níveis do suposto refinamento e esta-

tuto social no âmbito dessa prática cultural que é, ainda hoje, pautada pelo poder (económico) do cliente. Aliás, Schlegel informa:

the Chinese [...] behave, even in these flower-boats, with the utmost decency and good breeding [...]. The most refined European lady could go and visit these flower-boats without danger [...]. If one did not know what ends these boats serve, one would think one's self only in the society of decent gentlemen and ladies enjoying an evening-party. (Schlegel 1894, 4-5)

Como veremos, Pessanha encena e parodia essa mesma leitura ingénua.

Se é verdade que a sedução e os primeiros contactos se dão nos barcos de flores, como informa Schlegel (1894, 5), as embarcações não são depois usadas para «propósitos indelicados», retirando-se o cliente e a jovem para uma sampana atracada junto do barco, como acontece, na Europa, nos «Café-chantants» whence the guest has to take home one of the singing girls, but cannot have her in the concert-hall». Schlegel refere, aliás, que tem em sua posse a letra de uma cantiga de bordel chinesa que fala da proibição do uso do barco de flores como quarto e espelha a violência a que as jovens estão sujeitas por parte dos proxenetas. Se, em 1894, os barcos de flores são objecto de estudos etnográficos (cf. Schlegel 1894), em 1830, Dobell (1970, 226) precavê outros ocidentais sobre a entrada nesses cubículos: «any stranger found in a flower-boat would not only be punished severely, but also be fined several thousand dollars». E, seis anos depois, Downing (1838, 243-244) também informa: «very dangerous for strangers to go near these boats during the night, as, of course, being inhabited only by the vilest of the vile, any assault may be committed [...]. Attempts have been made occasionally to gain admittance, but have generally been followed by serious consequences». A impossibilidade de ocidentais visitarem esses espaços perigosos (e até mortais) enfatiza o desejo transgressivo dos mesmos e contextualiza o tema do rondel, os fetichizados longínquos barcos de prazer. Alguns estrangeiros mais curiosos, sobretudo depois da Guerra do Ópio, conseguiram, mediante pagamentos avultados, visitar esses espaços proibidos. Old Nick (1845, 78-80) descreve a forma como a curiosidade impeliu um grupo de ocidentais durante um passeio nocturno, no qual arriscaram, perigosamente e em vão, espreitar esses espaços que sabiam proibidos, relatando também Schlegel (1894, 2)

uma tentativa falhada de um ocidental. Os barcos de flores inacessíveis tornaram-se, portanto, alvo de curiosidade de agentes comerciais e coloniais ocidentais, como Pessanha, que poderiam frequentar outros bordéis, numa zona específica de Cantão, descritos por Wilkinson (1814, 127-130). Em 1858, Yvan (1858, 144-145) descreve também essas dispendiosas fantasias de estrangeiros que pagavam somas exorbitantes para visitar barcos de flores e eram ameaçados por chineses que tiravam partido desse desejo e transformavam os barcos em caras atrações turísticas (eróticas). Os poucos ocidentais que tiveram o oneroso privilégio de visitar as embarcações fizeram-no com chineses, ou a seu convite. Por exemplo, em 1875, Mundy (1875, 152) é convidado para jantar num barco e descreve o cuidado que as mulheres tinham em manter-se afastadas dos clientes estrangeiros, enquanto, em 1903, Mar descreve a sua visita a um dos bordéis flutuantes, onde as mulheres maquilhadas (como no rondel) se afastam dos estrangeiros, explicando o autor as funções desse espaço, implícitas no poema de Pessanha (sexo, orquestra, música, visitas masculinas, maquilhagem, boa educação das jovens):

the “Flower Boats” (*hwat’ing*), so called because the young women to be met with there occupy the relation of flowers to the male butterflies who resort to them [...]. These boats are used for all the purposes of clubs, music halls, gambling dens, and brothels [...], a singing girl with an orchestra of four pieces may be entertaining at a fourth. A big dinner may be going on in one [...]. These [...] young women [...] were between the ages of thirteen and sixteen, were all richly dressed, and freely covered with powder and paint, and were all of the higher caste of Chinese women. (Mar 1903, 98-100)

Também Downing (1838, 242) descreve as cortesãs a atrair os ocidentais, podendo Pessanha sugerir (ou imaginar) essa sedução, ao longe: «the women sit out in rows on the balconies [...]. As the foreigners pass along the close to the flower-boats, the girls [...] use all their little arts of attraction. They [...] laugh out and nod with their heads». Esclarecendo ainda: «it is not easy to understand the utility of these manoeuvres, as these houses are frequented by the Chinese alone [...]. Whether it be to entice them to come during the hours of darkness, when they may have an opportunity of robbing them, it is impossible to say». Também Power (1853, 230) descreve a violên-

cia e o perigo de que os ocidentais como Pessanha podem ser alvo, por parte de chineses, ao tentar entrar nos (ou espreitar para os) barcos de flores. Já nos anos 30 do século XX, na fase final dos barcos de flores, Holman (1840, 83) presencia a curiosidade das cortesãs que atraem estrangeiros, bem como o ataque físico e a estratégica extorsão por parte dos homens chineses aos que se aventurassem, cedendo à tentação e exibindo a sua masculinidade.

Também na literatura sobre Macau encontramos descrições desses bordéis flutuantes. Dez anos antes de Pessanha redigir o seu rondel, Wenceslau de Moraes hospeda-se no mesmo hotel de Cantão, em Novembro de 1889, e enumera os mesmos elementos que encontramos no poema, revelando o mesmo que Pessanha, das lanternas e da música, ao sexo e consumo de drogas:

[...] defrontando com o hotel, surgiam iluminações festivas, eram os tankás-flores, donde irrompiam os primeiros acordes de uma música estranha. Aluguei então uma sampan, e mandei remar para os tankás-flores. Os barcos especiais [...] agrupados aos vinte e aos trinta, formam um bairro à parte, de prazer e de luxo [...]. Umas cantam; outras dedilham em desconhecidos instrumentos; outras segredam confidências polvilhadas de malícia, enquanto vão preparando o ópio, que os seus adoradores, deitados sobre estofos, aspiram com delícia. (Moraes 1971, 60-62)

Já Calado Crespo (1898, 22) refere que «outra curiosidade do rio de Cantão são os «Flowers Boats» [...], barcos rica e luxuosamente mobilados que servem de bordel às mulheres de má nota», «território» proibido aos estrangeiros, como também refere eufemisticamente, em 1852, Caldeira (134-135) como que contextualizando o momento de escrita do poema de Pessanha, «ao longe»:

É coisa muito original e divertida, passear de noite no rio de Cantão. Como já disse, o rio ao longo da cidade está totalmente coberto de embarcações [...], com infinidade de lumes, flores e rica mobília completam o ornamento destas salas de palácios de fadas, onde se abrigam o vício e a prostituição. São casas de alouce, onde o jogo, as mulheres trajando sedas, as comidas e bebidas, atraem a mocidade e os viciosos de uma grande cidade. É perigoso para os Europeus visitarem tais casas quando há nelas concorrentes chinas, e de ordinário se limi-

tam a vê-las de fora [...]. [P]ela sua situação sobre a água, e brilhante iluminação, tornam-se um dos mais curiosos espectáculos que para o estrangeiro apresenta Cantão.

Será esse mesmo espectáculo que Pessanha poetiza e, tal como ele e Caldeira, também Schlegel (1894, 1, 5-6) compara os barcos de flores iluminados a gôndolas: «the greatest attraction of the Pearl-river, [...] wafting strains of music and song upon the sweet evening breezes, while gaily attired Chinese gentlemen and ladies [...] are drinking, talking, smoking and listening to the musical performances made by some female artists». O sinólogo holandês transcreve ainda a letra de uma balada chinesa intitulada «A Prostituta», que é narrada do ponto de vista da protagonista, sobre a interacção entre clientes, cortesãs e proxenetas (Schlegel 1894, 8-9). A ideia do colectivo de «barcos» e da jovem música que é individualizada nestes excertos é sugerida logo no título do rondel de Pessanha e desenvolvida ao longo do poema, cujo sujeito lírico pode ser imaginado como *flâneur* que, da ilha de Chamine onde se encontravam as firmas estrangeiras — ou seja, de um espaço terrestre internacional —, admira essa atracção turística que lhe está vedada. Toda essa informação histórica e de cariz etnográfico encontra-se implícita no rondel, indicando a iluminação que o estabelecimento está aberto, e é assim que os viajantes-autores os observam e descrevem, durante um passeio nocturno; pelo que, como veremos, poderemos concluir que Pessanha elabora o seu rondel com base quer na sua observação directa, quer num processo intertextual de disseminação recolectiva dos elementos e características dos barcos de flores espalhados por todas estas obras portuguesas e anglófonas. Tal como os textos narrativos que referimos, também o poema sugere (e recorda o leitor culturalmente competente) que a melhor altura para observar os barcos de flores é durante o anoitecer, quando as jovens, vestidas e maquilhadas a rigor, tocavam flauta, pipa e outros instrumentos, e cantavam cantigas sobre guerra e amor, com as suas caras pintadas de branco, como descreve a viajante O'Driscolle (1895, 367).

Em 1903, Mar (98-99) descreve uma cena do barco, «a singing girl with an orchestra of four pieces may be entertaining», uma imagem acústica, ou *soundscape*, também sugerida por Pessanha ao descrever implicitamente prazer carnal através da luxuosa banda, ou «orgia», sonora. Nesse mesmo ano, o

marinheiro português Filipe Paiva (1997, 155-157, 167) visitou os barcos (a que chama «tancás-flores»), já então quase encerrados por falta de clientes, e talvez essa seja a razão por que os estrangeiros são, no século XX, autorizados a entrar nas luxuosas embarcações da «cidade nocturna de prazer» (Paiva 1997, 156) onde, tal como Pessanha e Gray (1878, 78, 272), ouve inúmeros instrumentos musicais e observa jovens cantoras com cara pintada e chineses a jantar, a jogar e a fumar ópio. Paiva informa ainda os leitores lusos que o número elevado de mulheres na festa do barco exhibe o poder e a riqueza dos clientes (Paiva 1997, 157), pelo que a multidão («orgia») referida por Pessanha poderá ser duplamente simbólica. Ao reflectir, de forma curiosa, sobre a (agência feminina da) prostituição do ponto de vista da prostituta e do cliente masculino, Paiva intensifica a caracterização de um Oriente amoral (imoral?), onde a liberdade do ocidental aumenta e a moral fica suspensa.

O sujeito lírico ouve os vários sons orgiásticos vindos dos barcos, ao longe, e descreve os «lábios carminho» das mulheres que tocam flauta, enquanto, em 1878, Gray (78, 272) refere as mulheres dentro dos barcos de flores como «highly rouged». Apenas o imperador Qing podia vestir roupas amarelas e vermelhas, pelo que essas cores eram usadas para criar um ar de grandeza, sendo o carmesim associado ao erotismo e à prostituição. Tal como no poema, os barcos são associados por Gray a momentos de festa e entretenimento, num espaço isolado e privado: «These women [...] are employed in filling the cups of the guests with wine, others sing and play upon various musical instruments» Gray (1878, 78, 272); imagem plasmada, em 1899, pela autora britânica Elizabeth Lovatt, ocupando-se também da *soundscape* que predomina no rondel de Pessanha, e destacando, tal como o poema, as jovens músicas, no centro da *performance* colectiva:

The young prostitutes on the boats were trained from youth to memorize numerous poems and songs for the entertainment of their guests [...]. At night, the flower boats were the most brilliantly illuminated and adorned objects along the river [...] by means of innumerable lamps [...]. After the sun sets is the best time to view a flower-boat. When the quaint little “sing-sing girlies”, who are the great attraction of the craft, put on their prettiest silken robes, heavy with intricate embroideries and in colours blended in a gorgeousness truly Oriental, then the two-stringed Chinese fiddle twangs out shrieking notes soothing to the

Chinese ear, but fearfully grating to the Westerner, while the little dainty painted women sing their songs of love and war. (cf. Dyke 2011, 125-127)

Já Dobell (224-225) afirma, em 1830, sobre as cortesãs: «the flower-boats occupy most of a Chinese gentleman's leisure hours [...]. The women in those boats have more agreeable conversation, and are better educated than others, and are more genteel and engaging in their manner», adicionando que para cima de «forty to sixty thousand Spanish dollars are expended daily in the flower-boats in Canton!»⁸. Inúmeros autores, nomeadamente viajantes britânicas, associam os barcos à ilha de Chamine, como é o caso de Isabela Bird, em 1883: «boats [with] innumerable coloured lamps, chairs, and settees [...], extravagances of Chinese luxury [...]. These [...] “flower boats” [...] are of noisy and evil reputation» (2010, 55-56), tornando-se símbolos do luxo asiático e de poder masculino. Curiosamente, em Fevereiro de 1894, ano em que Pessanha parte para Macau, um grupo de feministas de Singapura e Hong Kong visita os barcos de flores de Cantão, pois é daí que inúmeras prostitutas são enviadas para essas cidades. Elizabeth Andrew e Katharine Bushnell (1907, 187-189) tentam resgatar algumas das raparigas e registam a visita enumerando elementos presentes nos demais relatos e no rondel:

[...] a couch for *opium* smoking [...], dozens of hanging *lamps* [...]. In a room [...] there were *girls* in large numbers [...]. They were all *dressed very showily*, and *heavily powdered and painted*... Troops of little girls, from four to five years of age, swarmed out of the neighboring “flower-boats” and gathered around us [...]. And none of these innocent little things at all realized the fate in store for them [...]. There was a very large boat brilliantly fitted up for *music, dancing, smoking opium, and feasting* [...]. We would see one of these huge house boats full of *painted girls*. (itálicos nossos)

Em Julho de 1908, um tufão devastador afunda muitos dos barcos de flores e, no ano seguinte, um fogo mata, em Dashatou, cerca de quatrocentas pessoas, incluindo prostitutas e clientes, levando as autoridades a banir, por

⁸ Em 1875, Mundy (1875, 150) comenta os preços elevados de um jantar, que não incluem o custo dos jogos, do consumo de ópio, ou de sexo.

razões de segurança, barcos de flores, e os bordéis mudaram-se para os aterros de Dongdi, desaparecendo os barcos de flores cerca de vinte anos depois. Pessanha e os viajantes ingleses descrevem os elementos mais visíveis, ao longe, dos barcos de flores, espaços de prostituição «de luxo» e entretenimento, sendo ambos os temas também recorrentes na literatura chinesa, textos e atitudes (positivas) com os quais o rondel dialoga intertextualmente, como veremos de seguida.

Entre as ruas e os barcos de flores: representações de cortesãs e barcos de flores na literatura chinesa

O poema de Pessanha, enquanto descrição sugestiva, invoca intersecções temáticas em torno de relações de (poder de) género, classe e etnia/comunidade nacional, e exhibe a sua própria modernidade (amoral e perceptual) de forma velada, podendo a prostituição ser encarada como metáfora para essa moderna liberdade como temática em si e através do modo velado de lhe dar forma irónica e sugestiva⁹. Com o objectivo de analisar o exercício de intertextualidade e os ecos temáticos da literatura chinesa no rondel, detemo-nos, nesta secção, na representação literária chinesa do simbólico estatuto de cortesãs de bordéis «de luxo». Usamos o termo prostituta como sinónimo de mulher prostituída e de trabalhadora de sexo, cientes da carga ideológica de cada um desses termos. Se a prostituta é, em termos gerais, a mulher que vende (à força) o corpo ou o acto sexual, a cortesã é, normalmente, mais associada a uma trabalhadora do sexo cujos clientes fazem parte da elite social e é, por vezes, mantida como amante permanente por clientes (Bernheimer 1989, 6), sendo esse o estatuto das mulheres nos barcos de flores, que amiúde eram compradas, de novo, para se tornarem concubinas de clientes influentes.

Ainda hoje subsistem sobretudo dois tipos de prostituição — na rua, cada vez menos na penumbra, e em estabelecimentos —, sendo o tema recorrente na literatura, como comprovam a prostituta vítima e *flâneuse* de Balzac, *Nana*, de Zola, Nancy em *Oliver Twist* (cuja profissão também nunca é iden-

⁹ Para uma discussão sobre a prostituição enquanto metáfora para a modernidade e urbanidade, veja-se Gilfoyle (1999, 134-135).

tificada claramente), ou *Moll Flanders*, de Defoe. Ou, na literatura portuguesa, em *A Pérola* (1885), de Marcelino Mesquita, *A Bandeira* (1897), de Lino de Macedo, *Rosa Enjeitada* (1901), de João da Câmara, *Tuberculose Social: As Mulheres Perdidas* (1901), de Alfredo Gallis, e *O Fado* (1915), de Bento Mântua, entre outras¹⁰. A figura da prostituta, nas suas inúmeras variantes, é um símbolo cultural maleável que tem sido utilizado para representar uma miríade de ansiedades sociais e desejos, sendo associada a estigmas sociais e a expressões como «mulher de má vida», gerando, aliás, «pânico» moral (Kempadoo 2012, XIII). Poderá ter sido essa reacção moralista que levou o poeta a elaborar a possibilidade de leituras menos eróticas e mais românticas de situações claramente sexuais (sexualizadas). No rondel, o episódio individual da música (sexo oral) é focalizado como apolíneo, enquanto a orgia no barco será certamente dionisíaca, duas pulsões que caracterizam a natureza humana e são fetichizadas enquanto tabu e actividades toleradas na privacidade. O ambiente a que temos acesso é sobretudo psicológico e musical, havendo uma romantização da prostituição, duas dimensões sobrepostas que se fundem e geram a ambiguidade que impossibilita o leitor de fazer apenas a leitura da *performance* sexual, ou musical, como veremos na secção seguinte. O poema não estigmatiza a prostituição, que se apresenta como uma prática cultural (a tocadora de flauta no barco) relativamente normalizada, como ainda o é em determinados universos masculinos, nomeadamente na iniciação sexual de adolescentes.

A prática da prostituição não é homogénea em toda a China, aliás os barcos de flores são típicos da paisagem do rio das Pérolas, tendo essa actividade sido, inclusive, um negócio também governamental até à dinastia Ming (cf. Yeh 2006), e inúmeras cortesãs eram figuras públicas e históricas. Não houve, até ao início do século XX, uma preocupação governamental em regulamentar esse negócio, e a condenação da prostituição funcionou como castigo legal, nomeadamente para comunidades consideradas inimigas do governo (Remick 2014, 24), sendo, portanto, socialmente aceite e expectável por parte dessas mulheres, ao contrário do que acontecia com cidadãs «comuns», proibidas de ter relações sexuais fora do casamento. O universo da prostituição é também associado à

¹⁰ Por exemplo: *Livro d'Alda* e *O Barão de Lavos*, de Abel Botelho, *Princesa de Boivão* e *A Triste Canção do Sul*, de Alberto Pimentel, *A Madre Paula* e *Flor da Murta*, de Rocha Martins, *Um Ano na Corte*, de Andrade Corvo, *A Severa*, de Júlio Dantas, *Lisboa Galante*, *Pasquinadas*, *Contos* e *Cidade do Vício*, de Fialho de Almeida, e *O Primo Basílio*, *A Relíquia* e *O Mandarim*, de Eça de Queirós.

ópera, ao jogo e ao vício, bem como ao crime, e muitas cortesãs são consideradas modelos nos mundos da moda e da cultura — arte, música, poesia (cf. Ho 1993, 2001, 2005; Gamble 1921; Remick 2014, 25-28). Em 1911, havia trezentas e dezasseis prostitutas registadas em Cantão e, a partir de 1907, são organizados concursos, ou eleições, de «flores» (*huabang*, nas categorias beleza e capacidades artísticas) apoiados pelo governo e pela imprensa local, que promovia cortesãs de bordéis da cidade, face à crescente oposição de grupos feministas na urbe, como a Associação de Mulheres de Cantão, na década de vinte do século passado, tendo a pressão do governo central contra a prostituição aumentado em Cantão (Remick 2014, 113-117, 144). É, portanto, complexo o universo da prostituição chinesa e o seu conhecimento ajuda-nos a entender a atitude chinesa, mimetizada por Pessanha no rondel, face às cortesãs de bordéis para a elite sínica. Aliás, o poema de Pessanha é redigido pouco antes da regulamentação da prostituição nas grandes cidades chinesas.

Na China, (re)contam-se histórias sobre prostitutas pelo menos há 1300 anos, por exemplo, através da chamada «literatura dos pavilhões azuis» (Zamperini 2010, 6), e Pessanha ecoa essa prática normalizada pelos *literati* chineses, ou pelas próprias cortesãs poetisas, durante as dinastias Ming e Qing (1368-1912), ao textualizar a actividade nos barcos de flores no seu rondel, que também convoca outras temáticas, como entretenimento, consumo de ópio e outras práticas associadas à economia de consumo dos barcos de flores que referimos na secção anterior.

O tema da prostituição generalizou-se, na ficção chinesa, na segunda metade do século XIX, através de romances sobre cortesãs e sobre os espaços onde residem e trabalham (*xiaxie xiaoshuo*), sendo, nalguns romances do final do século XIX e início do século XX, as cortesãs mais «refinadas» vistas como seres sobrenaturais e as companheiras ideais dos *literati* chineses (Zamperini 2010, 9, 25-26). O poema de Pessanha invoca assim esses romances chineses sobre prostitutas heroínas do final da dinastia Qing¹¹, dos quais se torna obviamente um intertexto intercultural, tal como dos relatos de viagem anglófonos, cujos olhares

¹¹ Por exemplo, os romances sobre os meandros da prostituição da Pequim e Xangai do fim do século XIX: *Rouge in the Jade Boudoir*, de Dong Lu Luoluo Pingsheng, que ficciona os bordéis mais pobres, *The Story of Jin, Yun, and Qiao* (1883) e *Qinglou meng* (1888), de Yu Da, *Haishanghua liezhuan* (1894), de Han Ziyun, *The Marvelous Book of the Four Guardian Gods* (1898), que «biografa» quatro das mais famosas cortesãs de Xangai, ou *Flowers in an Ocean of Sin* (1903-1907), de Zeng Pu, um romance histórico sobre a conhecida cortesã Sai Jinhua, entre tantas outras narrativas ficcionais.

etnográficos e geografia erótica informam os vazios e as subjectivas sugestões sobre os barcos de flores. Os horizontes físicos dessas embarcações fundem-se propositadamente com horizontes simbólicos e altamente metafóricos, onde fantasias facilmente podem ser compradas por uns e admiradas, de longe, por outros, por exemplo, o sujeito lírico como que enfeitiçado pelo toque da flauta que o mantém obcecado, num ambiente também «psicológico». O delta do rio das Pérolas assume-se, assim, como um onírico cronótopo, uma heterotopia erótica, ou «erotopia» encoberta, onde jogos metafóricos e fantasias são permitidos às cortesãs e ao sujeito lírico. Tal como o rio em que a acção do rondel tem lugar, também os significados do próprio poema fluem em várias direcções, convidando o leitor a navegar esses fluxos e marés de significação. O rondel, bem como os seus ambíguos significados e significantes, dialoga assim intertextualmente com os textos chineses que abordamos de seguida, nos quais tropos e imagens, como as cortesãs dos barcos, se encontram intrincadamente suspensos e são veiculados através de um quadro etnográfico do sul da China povoado de sons, emoções, da visão (perspectiva), da audição e de sensações (sinestesia).

A tocadora de flauta no rondel remete para o famoso poema narrativo chinês «A Melodia da Tocadora de Pipa» («Pipa xing», 816 a.C.), de Bai Juyi (772-846). A pipa também é conhecida como «flauta chinesa», sendo comum a associação, na poesia e romances sínicos, da música, bem como do instrumento, ao mundo da prostituição (Zamperini 2010, 49). Essas cortesãs-cantadeiras eram também conhecidas em Macau como *pei-pa-tchai*, ou *pi-pá-chais*. Tal como o sujeito poético do texto chinês, também o do poema de Pessanha partilhará a sensação e situação de exílio triste com a tocadora de flauta, identificando-se com a solidão do objecto feminino da sua (imaginária?) atenção, sendo o mais importante elemento, no rondel, o repetitivo «som da flauta». As tocadoras de pipa (cortesãs) eram associadas à cultura e à arte, tinham uma imagem pública diferente das chamadas prostitutas de rua, ou das prostitutas no Ocidente, e eram consideradas, no século XIX, as noivas ideais dos *literati* que procuravam companheiras cultas. Essas jovens trabalhavam cerca de dez anos à mercê dos donos-proxenetas, que as poderiam revender, caso caíssem nas graças de algum cliente (Yvan 2010, 176-178)¹². A maquilhagem, os elaborados

¹² De acordo com Henriot (1997, 73), a forma de uma cortesã abandonar um bordel na China era: casar (numa família da elite, como concubina), passar para um bordel mais pobre, mendicidade e morte.

penteados e o vestuário eram marcas do luxo desses espaços, onde os abastados clientes interagiam com empregadas de mesa-prostitutas-músicas, como descreve O’Driscoll, ao concluir que as refinadas jovens nos barcos, maquiilhadas, como Pessanha sugere, não são prostitutas e que sua agência se limita a entreter clientes socialmente:

When, for instance, a Chinese gentleman intends giving a dinner to three friends, he will arrange for it to be provided on a flower-boat [...], and also for the company of eight dining-out girls — two for each gentleman. I call them dining-out girls, as it best describes to me their calling [...]. Their faces will be painted in white and pink — very artistically painted, smooth, and soft-looking [...]. Dainty, demure dolls they will appear [...] sit on the couches, laugh, fill the pipes, and still eat watermelon seeds, while the gentlemen will recline at their ease, enjoying their society. (O’Driscoll 1895, 367)

Remick (2014, 7) defende que, em finais do século XIX, ou seja, na altura da redacção do poema, a prostituição na China «was connected with, and partly constitutive of, the larger system of gender relations». Aliás, na segunda década do século XX, o negócio da prostituição cantonense influenciava a economia local, pois era tributada como qualquer outro negócio, chegando a fornecer trinta por cento dos rendimentos municipais (Remick 2014, 27, 97-100). O valor do corpo (como *locus* identitário da cortesã, num não-lugar que funciona como uma ilha, que a aprisiona para prazer de terceiros) é explorado e define-a. No entanto, o rondel centra-se, aparentemente, no estado de espírito e na música (sexual) da protagonista e torna-se uma daquelas «stories we tell about the body in the effort to know and to have it, which result in making the body a site of signification — the place for the inscription of stories — and itself a signifier, a prime agent in narrative plot and meaning» (Brooks 1993, 5-6). Para a triste cortesã, o corpo é sempre local de perda e prisão, e raramente de ganho, sendo forçado a produzir prazer e a gerar lucro alheio. Esse corpo é representado sobretudo por olhares masculinos que elaboram, por vezes implicitamente, a sua poética do desejo, que é também a do fascínio e do medo. Por outro lado, só ao homem chinês poligâmico, de classe alta, era permitido esse prazer exclusivo, nos barcos de flores.

O rondel tem ainda como subtextos possíveis crenças chinesas. O confucionismo advoga a subordinação da mulher ao bom funcionamento da família e do estado patriarcais (cf. Bray 1997), pois numa sociedade patriarcal a mulher deve obediência, ao pai, ao marido e ao filho, e deve dar origem a famílias numerosas (continuidade do clã) para que haja culto aos antepassados e os idosos sejam cuidados. A prostituta seria ainda segregada como mulher que não constituiria família a quem daria descendência¹³, pois «there are three things which are unfilial, but the most unfilial of these is to have no sons» (Zhao 2006, 18). O budismo tinha a sexualidade como uma ferramenta de transformação que poderia ser positiva ou negativa (Zamperini 2010, 32-33), enquanto o taoísmo encarava o sexo oral com normalidade, o que espantava ocidentais, e, como já referimos, tocar flauta (*chui xiāo*) é um eufemismo para sexo oral. Na China Ming e Qing existia a crença de que a ejaculação masculina retirava vigor e vida (*yang*) ao homem¹⁴, pelo que a alusão à viuvez da prostituta poderá significar o orgasmo (morte) do cliente masculino. Por outro lado, o clímax sexual é referido, em chinês, tal como em francês, como a pequena morte (Van Gulik 2003), «a moment in which the boundaries between life and death are blurred [...] if sex is a precursor of death and a way to experience it, pleasurably, during one's lifetime, this category of women could play a very important role as conveyor both of death and of life, both of reassurance and threat» (Zamperini 2010, 32-33). O prazer/morte momentânea do homem enviuvava, assim, a cortesã, que teria um poder dual: trazer vida e morte simbólicas. A figura simbólica da viúva poderá remeter para uma mulher que foi protegida pelo marido através do contrato do casamento numa sociedade patriarcal, encontrando-se agora no limbo do barco de flores, entre o seu lar e a insegurança da rua. A viúva e a tristeza do poema podem também ser associadas às palavras e sensações de Pessanha em duas missivas (1808 e 1916), nomeadamente «uma languidez

¹³ O problema da prostituta na China é que era sexualmente activa fora da comunidade e do sistema de reprodução que perpetuava a linhagem familiar e o culto dos antepassados. Para a comunidade chinesa que valoriza a fertilidade, o corpo da prostituta é um corpo «desperdiçado». A própria cortesã também viveria sem filhos que a honrassem após a sua morte, ou seja, uma mulher cujo corpo é irrelevante para a posterioridade, passando-se o mesmo com os seus filhos (Zamperini 2010, 56-58).

¹⁴ DePierre (2017, 74-75) refere a figura da raposa que seduz homens para, durante o sexo oral, lhes retirar a vida. Os manuais chineses de sexo para mulheres referem a «absorção de forças *yang*», energia que rejuvenesceria mulheres mais idosas.

que em nenhuma outra parte se sente, misto de indefinível voluptuosidade e de desejo de morrer», ou

[o] delírio lúcido, característico, dizem, da intoxicação pelos hipnóticos, em que sem perder a consciência da situação em que se está, se evoca no espírito, com absoluta fidelidade e perfeita nitidez, uma outra situação, em outro lugar ou em outro tempo, como se se vivessem simultaneamente duas vidas, muito distantes uma da outra. (cf. Pereira 2015, 62)

O sexo era ainda encarado como actividade de prazer para reprodução e para gerar mais potência masculina, sendo fundamentais os conceitos de *yin* (feminino, negativo, escuro, passivo, frio, molhado) e *yang* (masculino, positivo, activo, claro, seco, quente), sendo o reforço do *yang* no homem conseguido através da estimulação sexual sem orgasmo, para conter essa energia e fazer o sémen reverter (para a *jing*, ou essência «seminal», ser convertida em *qi*, ou energia vital, e depois em *shen*, espírito, juntando-se sémen e o *yin* no cérebro), podendo o homem, inclusive, atingir, assim, a imortalidade (cf. Van Gulik 2003). Esse processo era complementado com técnicas de respiração ou acupressão: «the importance of multiple sex partners was intended to enhance men’s sexual prowess. Frequently men turned to concubines and prostitutes to replenish yang and to use the replenishment to impregnate their wives» (Zheng 2009, 31). Por exemplo, o romance clássico chinês *Gold Plum Vase* contém cenas detalhadas de sexo oral, sendo a personagem Lótus Dourada descrita como exímia a «tocar flauta», enquanto o mestre taoista Zhang Sanfeng recomenda que a mulher «toque flauta» para receber energia masculina e prolongar a sua vida, pelo que o sexo era necessário para uma vida longa. Como recorda Yu (2010, 26, 28), o pénis era metaforizado como «vertical bamboo flute [...]. The metaphor of blowing a vertical bamboo flute is so regularly used that it has become the most standard slang term denoting oral sex for men and the prototype of fellatory symbols». Tais crenças influenciavam a sexualidade e as representações e práticas em termos de género chinesas, bem como a função social das prostitutas e a sua imagem social e popular, obviamente distintas das ocidentais. Por exemplo, na China imperial, os bordéis eram encarados como escolas para a elite varonil aprender o autocontrolo, masculinidades que eram validadas pelas cortesãs (Van Gulik

2003; Zheng 2009, 97). Aliás, os bordéis eram espaços comuns no quotidiano de homens de negócios, *literati*, artistas, governantes e mercadores, que aí conviviam, reuniam, trocavam ideias e apoios e, tradicionalmente, entretinham os seus pares ao assinar contratos (Zheng 2009, 188-189). Era nesse ambiente e com esse estatuto que as cortesãs dos barcos de flores se moviam, fazendo parte dos rituais de socialização e dos encontros sociais da elite masculina chinesa. Pessanha ecoa esta mesma representação-apreciação chinesa das prostitutas dos barcos de flores e fá-lo de forma amoral, pois a mulher que é forçada a prostituir-se é aparentemente contemplada pela sua metonímica e aparente tristeza, quando os gemidos da flauta poderão ser (encenações) de prazer. Já a estrutura repetitiva do rondel sugere a repetição de movimentos eróticos, acompanhados desses sons típicos, também eles metaforizados. Trata-se, portanto, de um poema sobre prazer sexual, sendo a dimensão carnal do episódio metaforizada através da dimensão musical e «psicológica», um estratégico simulacro metafórico e patriarcal, pois o sexo comprado e vendido não assenta, na maioria das vezes, em qualquer emotividade. Como analisa Campbell (2006, 6) ao estudar a representação da prostituta no cinema: «[Prostitutes] are shaped not only by the need to create a plausible fictional world but also by the demands of patriarchal ideology [...], depictions of prostitution may need to be modified to minimize any damage they might cause to the prestige of the existing social structure». O estatuto da cortesã que é forçada a vender o seu corpo e posteriormente recriminada por o fazer é ambíguo, sendo ela simultaneamente alvo de fascínio e repulsa, recordando-nos que esse corpo é «a storied body, itself enacting and also creating narratives of passion, lust and greed as it passes through the social economy» (Brooks 1993, 70). Assim que é vendida ou entra no bordel, a cortesã perde ainda mais direito ao seu corpo¹⁵, na economia do prazer patriarcal. Zamperini (2010, 3-4) afirma que os autores (masculinos) de romances chineses sobre cortesãs representam «these women as complex sex symbols to at once enhance the desirability of transgressive female characters and to express their anxiety about erotically powerful women», antes de defender algo que ilumina a nossa análise da atitude do sujeito poético do rondel: «when Chinese men wrote about courtesans, they tried to reproduce their

¹⁵ De acordo com Sanger (1859, 433-435), em meados dos século XIX, existiriam em Cantão seis a dez mil prostitutas, e uma menina poderia ser comprada aos pais pobres por apenas quatro ou cinco dólares.

perception of reality and also to detach themselves and their readers from it to entertain, to admonish and to explore new meanings that could be attached to their literary creations». Como veremos também na secção final, Pessanha fá-lo dentro dos limites e das convenções das normas sociais vigentes, subvertendo-as através do poder conotativo da poesia, usando comportamentos e tropos da literatura e cultura chinesas, criando a sua encoberta fantasia erótica orientalista. Os barcos de flores eram transgressivos e luxuosos ecossistemas sociais, gastronómicos, económicos, culturais e sexuais, fora do espaço físico (terreno) de Cantão, garantindo mais privacidade aos clientes e dificultando o acesso, nem que visual, de estrangeiros e não clientes, «ao longe».

Ao longo do poema é negada à mulher, quase estática e aprisionada, qualquer agência sem ser a artística/sexual para prazer do público masculino da «orgia» nos bordéis flutuantes, que, textualizados, passam a ser quer constructos culturais e eróticos no imaginário literário mundial, associados ao desejo de sensações fortes censuradas, quer *locus* de reforma social para activistas sociais, dos direitos humanos e feministas, ainda no século XIX, como vimos na secção anterior.

Em 1793, o viajante chinês Shen Fu visita um barco de flores em Cantão, que descreve, talvez com elementos fantasiosos, no seu diário *Six Records of a Floating Life* (Fu 1983, 120-127), cujos elementos etnográficos também informam o que fica implícito (e explícito) no rondel:

Some of the girls wore their hair in a bun, some in braids coiled on top of their heads. They had used so much powder they looked whitewashed, and then had used rouge as red as a pomegranate [...] all of them [...] could play the mandolin [...] some of us were lying down smoking opium while others were hugging the girls and making jokes. The servants then began bringing in quilts and pillows, as if to make a common bed for us all.

Mais recentemente, o conto «The Husband», de Shen Tsung-Wen (1982, 41-60), ficciona os últimos dias dos barcos de flores, na década de 30 do século XX. No *incipit* do conto, lemos a descrição de um ambiente já decadente de hotel económico (em que esses barcos foram transformados no início do século XX) e da ruína de camponesas que para aí migram em busca de melhor vida, cenário em nada já semelhante ao período do apogeu dos

bordéis flutuantes: «Once in the boat, [...] he can smoke and sleep as he pleases, and enjoy himself with a woman, a woman with large hips and a plump fat body who lives in the boat, and who will serve him throughout the night». Já no romance histórico chinês *A Fabulosa Concubina* (1964), de Chang Hsin-hai, Orchid trabalha num barco de flores antes de se tornar namorada de um diplomata, ou seja, as paisagens históricas, etnográficas e eróticas dos bordéis flutuantes, as aventuras das cortesãs e os seus destinos permanecem no imaginário literário chinês contemporâneo.

O ataque à prostituição na imprensa macaense e o rondel de Pessanha

Pessanha já estava em Macau quando o hebdomadário *Eco Macaense* (1893-1899), que o atacou várias vezes, descreveu, na edição de 11 de Setembro de 1898, quer a diversão na Festa das Sete Irmãs¹⁶, quer um jantar de chineses num barco de flores em que as mulheres floridas os seduzem e servem com requinte:

[...] ao declinar do dia, naquele imenso barco de flores [...] em que se adivinha o prazer antecipado de uma noite de delícias libações de chá, ópio e arroz [...]. Infelizes párias! Qual foi o vosso passado e qual será o vosso futuro?! Nada sabeis [...]. Encantos dos lares nunca saboreastes [...] raparigas barulhentas, arrebicadas até aos cabelos, flores nos penteados, ostentando vestes riquíssimas, rendilhadas de bordados os mais fantasiosos, fervilham em toda a parte [...] já era noite completa. Um formigueiro de luzes a tremelicarem ao longo do canal. Entra dentro um ruído insólito acompanhado de um bafo quente. Guitarras, tantãs, pífanos, charamelas entoam por todos os lados prelúdios de uma nova vida; vozes feminis gemendo as primeiras notas dumas canções místicas. Tudo isto se cruzam e chocam no espaço. Ali à esquerda, no meio do rio, um grupo de embarcações profusamente iluminadas, cintilantes, chamou particularmente a nossa atenção [...]. Lá vamos rio abaixo em direcção àquelas luminárias [...]. É isto imoral? Seria injusta, uma tal apreciação. Desafio o mais escrupuloso moralista que venha descobrir ali já não digo um acto, mas uma ideia imoral

¹⁶ Festa consagrada às mulheres solteiras e meretrizes, que se enfeitavam com flores.

[...]. Lá dentro, elas cantam, preparam cachimbos, comem amêndoas, bebem chá, deixam-se tocar nas pontas dos dedos e absolutamente mais nada. São como nos nossos jantares os copos vermelhos e verdes, que servem para enfeitar a mesa. Se é questão de salvar as aparências, pelas quais o mundo faz o seu juízo, vinde ó moralistas comigo, munidos de imparcialidade e de um lápis e caderno para registrar factos.

Um ano depois, Pessanha parece aceitar esse convite, ao redigir o ambíguo rondel para agradar também (quijá jocosamente) aos «moralistas» referidos no jornal, ecoando ainda a infelicidade das cortesãs que, de acordo com a crónica, têm uma vida triste, ou seja, o texto jornalístico funciona como intertexto do rondel e poderá mesmo tê-lo influenciado, pois também Pessanha, que comprou uma concubina chinesa, nada via que reprovar nesse convívio fluvial e enumerou a paisagem sonora dos barcos, a animação, a iluminação (luz), a opulência e a exclusividade desses encontros. Curiosamente, o cronista compara ainda uma *soirée* dançante ocidental em Macau (em que corpos masculinos e femininos *seminus* também se tocam a dançar e segredam, com consequências futuras) às festas nos barcos de flores, num interessante exercício intercultural, defendendo e contextualizando as «fantasias» e os costumes chineses, aplicando também o termo «orgia» (usado no rondel) para se referir ironicamente aos bailes e matinés europeus e à masculinidade (universal), enquanto critica a falsa moralidade e exorta à tolerância (no já citado *Eco Macaense*). Talvez fosse esse um dos objectivos de Pessanha, ao redigir o seu rondel com base na chamada «imaginação metafórica» (Lakoff e Johnson 1980, 3-6, 185-194, 251-263), muitas vezes utilizada para veicular-traduzir (no caso, disfarçar) experiências culturais não partilhadas pelo leitor (e autor) sobre a cultura e as práticas textualizadas.

Em 26 de Julho de 1895, *Eco Macaense* descrevera ainda as meretrizes nas ruas de Macau com «maquilhagem acentuada, [...] *toilettes* profusamente ornamentadas [...] como um sistema simples e primário de publicitar a sua profissão», ou seja, quando Pessanha, conhecido por ser uma voz cívica interveniente em Macau, redige o seu rondel, a prostituição era um assunto antigo e premente na vida pública (e privada) de Macau devido a rixas, gritaria, à forma como as mulheres se vestiam, considerada indecente, e a doenças venéreas, argumentos utilizados pela vozes mais moralistas. O poeta poderia,

através do poema, abordar esse tema cultural e social de forma literária, estando, por outro lado, ciente de que visitar prostitutas e participar (ser entretido, do ponto de vista masculino) em banquetes fazia parte da socialização (normalizada) dos membros masculinos da elite de Cantão. Aliás, quer os barcos de flores, quer os bordéis de luxo em terra eram tidos como locais seguros e conhecidos pela sua excelente comida (Ho 2005, 280-282) e, quando conseguiam pagar esses «serviços», viajantes e membros da classe média também os frequentavam; aliás, este último estudioso justifica a permissibilidade cantonense para com a prostituição com um adágio popular que afirma que a comunidade desprezava mais um homem pobre do que uma prostituta (*xiao pin buxiao chang*), até porque, muitas vezes, as mulheres se prostituíam para cumprir deveres filiais (cf. Ho 2001; 2005), como sustentar os pais. A leitura e textualização amorosa dos barcos de flores na China ecoa, como veremos de seguida, no ambíguo e fragmentário rondel de Pessanha através da técnica do *double entendre*.

Um jogo de *double entendre* em torno da tocadora de flauta

Ao longo do rondel ouvem-se o colectivo da orgia e os sons do prazer como uma metafórica e sexual sinfonia, durante a qual se destaca o som da flauta que, como já vimos, é uma alusão chinesa a sexo oral, enquanto as festas nocturnas levam os elementos masculinos implícitos a esquecer o tempo, na companhia de *entertainers*, e é esse precisamente o objectivo dos clientes dos barcos de flores. Como já dissemos, e como o rondel e os relatos anglófonos informam, a música começa a ouvir-se nos barcos de flores por volta das 17 ou 18 horas, estendendo-se noite dentro (Dobell 1970, 126-127), e esses sons sínicos — o elemento cultural acústico mais proeminente no rondel — «ouvem-se» num outro conhecido poema de Pessanha, «Viola Chinesa». Aliás, Martins (2000, 59) recorda que «Ao longe os barcos de flores» e «Viola Chinesa» são os únicos poemas que, na *Clepsidra*, «programam a sua releitura» através da repetição e da estrutura de retoma em que o último verso coincide com o primeiro, podendo ambos os poemas ainda ser lidos, como Braga (2014, 217) refere, enquanto «fantasias irracionais, derivando a sua invulgaridade deste jogo com a pátine orientalizante».

No texto poético de que nos ocupamos, a prostituta é humanizada, desfamiliarizada como viúva¹⁷ solitária (talvez para projectar o estado de espírito do eu poético), estereotipada como a recatada mulher oriental. Crime, pobreza e prostituição são, desde o início, elementos da estética e do *voyeurismo* do *bas-fonds*, no entanto, o contexto luxuoso e os clientes poderosos dos barcos de flores sublimam a cortesã-flor que não trabalha em ruas ou embarcações pobres. Encontramos no rondel, encobertas, referências ao uso e à mercantilização do corpo e da sexualidade da mulher através da metáfora sexual do «tocar flauta» e da orgia, imagens que se repetem noutros poemas de Pessanha, nomeadamente em «Voz débil que passas», em que o sujeito poético «estrangeiro» parece dialogar com uma mulher de um país que não o dele, talvez uma tocadora de flauta (a do rondel?), e que neste poema, «débil», «geme»:

Dir-se-ia que pedes,
[...] tremes,
Unida às paredes, [...]

Porque é o gemido,
O sopro que exalas? [...]

[...]
Suspiras. Expiras.

(Pessanha 2014, 86)

O sujeito poético afirma que não poderá ser amante dela porque é estrangeiro, e a referência sexual é também sugerida neste último poema, pois, como recorda Yu (2010, 28), «some Chinese words for oral movements — including blowing, yawning or breathing in and out through the mouth [...], most of which, by themselves, are highly suggestive of sex, can be employed to sexualize objects to create symbols of oral sex», ou seja, como já afirmámos anteriormente, Pessanha faz, assim, uso do simbolismo e de metáforas sexuais chinesas em poemas para um público leitor português. O universo da paixão

¹⁷ Por exemplo, na Índia, o termo *ravidranda* (aquela que já foi prostituta) designa as viúvas da casta brâmane e remete para um mau comportamento na vida anterior que terá levado ao castigo da morte do marido (Firth 1997, 148).

erótica e do desejo carnal povoam ainda todo o cíclico poema «Lúbrica» (1885), o primeiro texto poético de Pessanha, redigido aos dezoito anos, com *innuendos* ambígua e simultaneamente pornográficos e românticos, ao remeterem quer para sexo oral, quer para beijos românticos:

[...]

A saia transparente de alva seda,

E medito no gozo que promete
A sua boca fresca, pequenina,
E o seio mergulhado em renda fina,
Sob a curva ligeira do corpete;

Pela mente me passa em nuvem densa
Um tropel infinito de desejos:
Quero, às vezes, sorvê-la, em grandes beijos,
Da luxúria febril na chama intensa... [...]

(Pessanha 2014, 102-103)

Também o sujeito poético de «Vénus» (Pessanha 2014, 100) confessa explicitamente as suas pulsões sexuais, de forma ambígua, através de explícitas metáforas sexuais/ecológicas, «no delírio da gula todo absorto»:

[...]

Como, da Ásia nos bosques tropicais
Apertam, em espiral auriluzente,

[...]

E ver outros mordidos por desejos
De sorver sua carne, em grandes beijos,
Da luxúria febril na chama intensa...

(Pessanha 2014, 103-104)

O rondel, ao encobrir a sua temática sexual, devido ao estigma associado à prostituição e à concubinação, anula a possibilidade de qualquer censura

conservadora face a essas temáticas, exibindo o sujeito poético — que ouve e descreve, em forma de sugestão, um outro sujeito musical, «ao longe» — uma atitude moderna relativamente à liberdade sexual, face à essencialização da sexualidade e de outros fenómenos a ela associados. Por outro lado, o uso disfemístico de metáforas referentes a (alegóricas) imagens eróticas que são tabu em determinadas sociedades¹⁸ recorda-nos as palavras de Kipnis (1999, 164): «a culture's pornography becomes, in effect, a very precise map of that culture's borders: pornography begins at the edge of the culture's decorum [...] mapping a culture's system of taboos and myths, gives you a detailed blueprint of the culture's anxieties, investments, contradictions»; considerando Moulton (2000, 11) que a literatura erótica e pornográfica é mais uma experiência e forma de ler e não tanto um modo de representar. O rondel pode ter uma leitura mais «licenciosa» (se quisermos moralizar a questão), e outra «lírica», devendo uma análise atenta fundir ambas as dimensões do texto. Pessanha assume-se, assim, também como um autor erótico, que não reduz o seu texto a uma representação explícita de situações sexuais, e o seu uso de metáforas indica, como noutra literatura erótica, que «the logic of decorum dictated that physical excess must be described with rhetorical excess» (Moulton 2000, 128), assente na sugestão subjectiva e na fragmentação, que estabelece um simulacro do acto pornográfico travestido de acto musical e «psicológico», jogo apenas revelado ao leitor mais informado. O livre pensamento torna-se também sexual, e o transgressivo rondel brinca jocosamente com os obstáculos impostos por uma moral conservadora, iludida ao longo do texto, que leva esses leitores a efectuarem uma leitura mais ingénua do seu conteúdo etnográfico chinês. O rondel sugere, portanto, imagens-fragmentos de um quadro psicológico (ao nível individual) e sexual (ao nível colectivo), mas também etnográfico e regional. Pessanha nomeia os barcos, mas todo o poema assenta na ambígua sugestão de possibilidades emotivas, sexuais, musicais e culturais, de acordo com a sensibilidade e a competência culturais do leitor. Como recorda Verhaeren (1997, 263-266), «le Symbole s'épure [...] toujours, à travers une évocation, en idée: il est un sublimé de perceptions et de sensations; il n'est point démonstratif, mais

¹⁸ Thauvette (2012, 32) recorda-nos que «what we classify as pornography reflects what a particular culture in a particular moment deems to be sexual and explicit».

suggestif [...]. On part de la chose vue, ouïe [...], pour en faire naître l'évocation et la somme par l'idée». A «plurissignificação» e a ambiguidade instauradas pela sugestão caracterizam o poema, e a tocadora de flauta ecoa o *spleen* decadentista e simbolista, o aborrecimento, o desgosto, a dor pela existência «sem razão», podendo o poema funcionar como um exercício de evasão e de representação da realidade como mistério ambíguo através de sensações e impressões (fragmentárias), com diferentes camadas e possibilidades de (re)interpretação, ou seja, as releituras e a reiteração que o texto cíclico sugere.

O barco de flores é duplamente vedado, como espaço (até perigoso), aos clientes estrangeiros na China, e, como tema, à sociedade conservadora europeia, pelo que o poema é duplamente transgressivo, pois o sujeito estrangeiro metaforiza a relação sexual para um público europeu que, em geral, não sabe de que tipo de barcos se trata, levando o leitor informado a projectar leituras. Tal como o barco, a identidade da prostituta em *performance* com o cliente — música solitária — é flutuante. Aliás, esse jogo de ambiguidade, subjectividade fragmentada e de leituras possíveis ao longo do poema ecoa o jogo visual de Courbet, em 1857, no quadro que expõe, nesse ano, no Salon, *Les Demoiselles des bords de la Seine (été)*. O observador apreende um xaile típico da mulher burguesa e, no entanto, o olhar provocador das donzelas e a atitude das personagens deitadas (e não sentadas, ou de pé) nas margens do Sena, espaço de prostituição, não são os que associaríamos ao referido grupo social. Alguns outros elementos, ou indícios, como por exemplo a composição física flácida e anafada, também informam o observador que contempla prostitutas. Tal como no rondel, o próprio título «bords de la Seine» remete para o bordel e não apenas para o rio, para as *bords de la Seine* (Bui 2008, s.p.). Foram vários os admiradores que, à época, identificaram imediatamente as protagonistas como prostitutas, gerando-se alguma polémica, e Pessanha serve-se da mesma estratégia a que poderíamos, com alguma liberdade poética, chamar de *trompe-l'oeil*. O objectivo da obra de arte francesa e do poema português, ambos propositadamente transgressivos, é confundir o observador, ironizar (a moral) e recusar interpretações únicas, devendo o destinatário descodificar gestos, olhares, actividades e símbolos específicos que fazem parte de uma poética gestual e de uma prática cultural. O rondel convoca sinais implícitos da própria prostituta no seu *métier*, utilizados já no conto «Le Signe» (1886), de Guy Maupassant, no qual a baronesa de Grangerie confessa à amiga, mar-

quesa de Rennedon, que descobrira que a sua vizinha, vestida de vermelho, é prostituta e identificara e imitara os seus códigos para atrair homens (olhadela, sorriso e gesto-sinal com a cabeça de baixo para cima), utilizando-os também para atrair um cliente, ao esbater a fronteira entre prostituta e «anjo do lar». Tal como o leitor do poema, também a baronesa troca a sua identidade e lê os sinais escondidos em gestos do quotidiano, enquanto signos e sinais se baralham, esbatem e ganham novos significados. Por outro lado, se *Olympia* (1863), de Manet, representa a nudez da cortesã, acompanhada de flores, Pessanha descreve a nudez feminina na zona segura da já socialmente aceite moldura da mitologia clássica, a do nascimento de Vénus que, no soneto com o nome da deusa, representa morte em vez de vida:

[...]

O cheiro a carne que nos embebeda!

Em que desvios a razão se perde!

[...]

E reflui (um olfato que se embriaga)

Como em um sorvo, múrmura de gozo. [...]

(Pessanha 2014, 100)

Clayson (2003, 3) conclui que uma das principais diferenças entre a imagem da prostituta nas décadas de 50 e 60 do século XIX e o tratamento *avant-garde* do mesmo tema nos anos 70 e 80, é «a comparative absence or avoidance of story line in many of the later pictures», ou seja, os primeiros quadros veiculavam uma narrativa moralizante, tendência que regressaria no final da década de 80 e na de 90, sendo, nessa última década, incontornável a obra de Toulouse-Lautrec sobre as prostitutas de bordéis e bares parisienses. Curiosamente, se atentarmos em *Olympia* e *Les Demoiselles des bords de la Seine (été)*, concluímos que as prostitutas se adornam com flores, fazendo essa metáfora botânica parte da cultura visual europeia associada à prostituição desde a Antiguidade, quando as prostitutas eram forçadas a usar vestidos bordados com flores, para se distinguirem (Sabatier 1830, 3).

Numa altura em que a prostituta se tornara um (quase) *cliché avant-garde* na França, o rondel assenta exactamente nesse jogo de luz e sombras

sobre a figura da refinada cortesã oriental, simultaneamente escondida do (e revelada ao) Ocidente. Já o barco funciona como um ancoradouro terreno e social isolado e inacessível às classes trabalhadora e média chinesas, bem como aos estrangeiros, a flutuar no elemento líquido cantonense, que reúne todos os elementos associados a essa estética da cortesã na literatura, a saber: a tocadora de pipa/flauta, o sexo oral e a orgia no seio de uma população flutuante *outcast*, que convive com o vício (bebida, jogo, ópio), o possível crime (roubo, extorsão, violência física) e miséria (pobreza, doenças venéreas, escravagismo), fenómenos que geram opressão e tristeza femininas; e seriam muitos os agentes sociais, opressores e oprimidos, desse mesmo universo líquido. Num ambiente *bas-fonds* chinês requintado e sublime (ou encenado enquanto tal), o luxo e a miséria, o prazer masculino colectivo e o sofrimento feminino pessoal contrastam ao longo do poema e das já referidas fileiras de barcos de flores, espaços simultaneamente eróticos, lúdicos, económicos (de negócios), políticos (para reuniões, interacção entre membros da elite sínica) e que contemplam muitas outras dimensões humanas, nacionais e sociais. As enigmáticas embarcações assumem-se como um universo na periferia da ética, moral e regras sociais mais conservadoras em terra, vedadas aos ocidentais, realidades que talvez fascinassem o sujeito lírico, que claramente os fetichiza como heterotopias eróticas. Aliás, a atitude e a estética do implícito no rondel de Pessanha podem ser resumidas através do título do estudo sobre Verlaine, de Christophe Dauphin, *Verlaine ou les bas-fonds du sublime* (2006), que enfatiza a personalidade contrastiva do poeta, a ambiguidade e os extremos, em termos temáticos, que contemplamos na sua obra, oscilando entre o *bas-fonds* e a busca do sublime, o apolíneo e o dionisíaco.

Pessanha insere emoções individuais no ambiente da prostituição, humanizando a tocadora de flauta, enquanto a sexualiza («flauta», «desflora», «remi-la»). Aliás, Franchetti (2008, 73-74) conclui que o que caracteriza Pessanha é uma operação de esvaziamento e fragmentação dos objectos da contemplação, «tudo o que consegue fazer é duplicar, exteriorizar a melancolia; reencontrar, nos vários fragmentos que lucidamente reordena, o seu próprio olhar». O rondel termina com quatro sugestivas perguntas sem resposta, porque visam sobretudo veicular desejos, pulsões ou actos da orgia sinfónica-sexual nos barcos de flores, artefactos culturais e elementos da paisagem histórica e etnográfica do rio das Pérolas que funcionam como o espaço fluvial da abertura, ou *incipit*, do

rondel, e toda a composição poética descreve/sugere esses bordéis fluviais, de que as flautas são apenas um elemento, repetitivo, símbolo metonímico da melancólica tocadora-prostituta-viúva, intensificando-se, assim, também a dimensão «psicogeográfica» e a condição feminina nas eufemísticas e sinedóquicas embarcações. O poema sugere a forma e o movimento de um solitário e sonoro corpo sexualizado, em *performance*, supostamente triste; no entanto, a actividade sexual é metaforizada através do disfemismo e do *double entendre*. Neste caso, o enfoque no sexo oral permite relacionar os lábios como fonte de prazer, como acontece, por exemplo, em «Estátua», «Lúbrica» e «Desejos» (Pessanha 2014, 58, 112, 118) e noutros poemas do autor («[...] o seio fremente [...] / Morre-me a boca por beijar a tua», ou «Eu não demoro o olhar na curva do teu seio / Nem me lembrei jamais de te beijar na boca [...] / [...] mas sei que te estremeço» [Pessanha 2014, 61, 76]).

O fragmentário texto lírico que Reckert (1993, 89) considera ser o mais exótico poema de Pessanha exige, portanto, uma abordagem interdisciplinar, simultaneamente literária, histórica e antropológica, bem como um leitor culturalmente competente que decifre as insinuações e os sentidos escondidos no (e pelo) poema. Trata-se de um discurso masculino e português sobre um negócio dominado por homens chineses, onde as mulheres são vendidas e exploradas, e que é caracterizado pelo campo semântico do isolamento, do refinamento, da arte, do erotismo e da total ausência de emoções positivas. As mulheres elaboradamente maquilhadas respeitam um código rígido e, como o rondel sugere, mecânico (tocar flauta, som repetitivo e solitário). A visão e a audição captam, ao longe, o que a imaginação sugere, e o que não se vê percebe-se através da audição.

Os barcos de flores estimulam a imaginação criativa de Pessanha, que os nomeia para sugerir as suas principais funções: sexo e entretenimento para a elite chinesa, significados ocultos que teriam decerto na altura, caso fossem explícitos, indignado, nem que apenas publicamente, inúmeros leitores. Se, de acordo com Carlos (1989, 252-253), o metaforismo de Pessanha, tal como o Imagismo e o Surrealismo, procura relações analógicas entre significado e significante através da clivagem dinâmica de dois planos, o rondel faz precisamente isso, funcionando como uma metáfora cronotópica dos prazeres privados (e que deveriam ser secretos) de que o próprio poeta usufruiu e pelos quais foi criticado em Macau. A poesia assume-se como forma simbólica de

(re)visitar um macroespaço histórico como o delta do rio das Pérolas através de sugestões, enquanto o som personificado da flauta é ambíguo, recordando, através do *double entendre*, simultaneamente tristezas e prazeres como o sexo oral, pois, como referimos ao longo deste estudo, tocar flauta é uma metáfora chinesa para *felatio* (Eberhard 2006, 131; Ramos 2001, 125). Por sua vez, a mulher oriental é automaticamente associada a uma maior liberdade sexual por autores europeus, como, aliás, recorda Flaubert no *Dictionnaire des idées reçues*: «Toutes les femmes de l’Orient sont des bayadères. Ce mot entraîne l’imagination fort loin» (Flaubert 1911, 54), seja a bailadeira indiana, ou a *pipa tsai* chinesa.

Os relatos anglófonos e portugueses que analisámos informam-nos que a escuridão sugere o período nocturno do prazer, dos festões, a «orgia» em que lábios e beijos imperam, tal como a tristeza, convidando a repetição do verso «Só, incessante, um som de flauta chora» o leitor a fazer essa mesma releitura de todo o poema (literal e figurativamente) com base em diferentes significados. Aliás, no mesmo ano em que Pessanha redige o poema, Marques Pereira descreve, na revista *Ta-Ssi-Yang-Kuo* (1899, 473), os barcos de flores fortemente iluminados e as suas «loquis» (prostitutas), enquanto no rondel lemos: «Na orgia, ao longe, que em clarões cintila». Pelo que, como vimos na secção sobre o combate à prostituição na imprensa de Macau, o poeta simbolista poetizou uma temática que chocava a cidade luso-chinesa da altura, parodiando um certo cinismo dos autores masculinos através de uma leitura oculta de um tema que seria considerado demasiado subversivo e imoral para ser cantado num poema. Por outro lado, como vimos no subcapítulo sobre a representação da prostituição na literatura chinesa, Pessanha ecoa intertextualmente a representação sínica do respeitado estatuto das cortesãs. Como concluímos, a metonímica flauta representa simbolicamente a sedutora e jovem cantora nos referidos barcos que o sujeito lírico não pode alcançar, pelo que ele apenas se limita a apreciar o som produzido pela mulher inacessível, com a cara pintada de branco e lábios vermelhos, quase como se ela o seduzisse, ao longe. O poema remete, portanto, para a agência (forçada) e para a condição femininas ao enumerar elementos visuais e acústicos associados aos barcos de flores que, como qualquer outro bordel, são negócios privados e acolhem e exigem (forçam) práticas culturais, sociais e sexuais ritualizadas até ao século XX. Encontramos, no texto, um Oriente representado através das suas espe-

cificidades e dimensões mais ocultas porque a moralidade dos ocidentais as escondem, nomeadamente em alguns relatos de viagens anglófonos.

O rondel é redigido na China continental, embora numa ilha «(semi)colonial», um espaço ocupado por comerciantes estrangeiros, e metaforiza ilhas de prazer inacessíveis, ao longo de um exercício de auscultação de uma tocadora de flauta em sofrimento, em que a hipálage marca a acção musical de forma repetitiva e circular — «Só, incessante, um som de flauta chora...» — isolada entre os extremos da disforia individual e da euforia da orgia colectiva. A «psicologização» da tocadora recorda ao leitor que está alguém por detrás da máscara da maquilhagem e do papel social e sexual que lhe é exigido, com vida própria e sentimentos antes, durante e depois da «actuação». Como vimos, o rondel afasta-se original e poeticamente do discurso (geralmente orientalista) predominante no universo masculino anglófono e português, de jornalistas, agentes coloniais e administradores, sobre as prostitutas e os barcos de flores do século XIX, aproximando-se do discurso literário chinês das obras que referimos, ao enaltecer e romantizar as requintadas cortesãs. A nossa abordagem comparatista do poema com a escrita anglófona coeva revelou que o poeta descreve os barcos de flores através da repetição, da enumeração ambígua e conotativa, da sugestão e da metonímia, estas últimas apenas legíveis para o leitor competente culturalmente e informado, pois, como refere Murray, em Hong Kong «almost every boat was more or less a sailor's brothel» (cf. Tsang 2014, 27-29). E se autores como Berncastle (1850, 182) referem as tancareiras apenas como transportadoras fluviais, o missionário Ernest Eitel (cf. AA.VV. 1882, 55-56) descreve-as como prostitutas e contextualiza as práticas chinesas na cultural local, diferente da europeia, que o governo da colónia britânica deve tolerar, postura também materializada no descritivo rondel de Pessanha:

These Tán-ká people [...] trade in women for the supply of foreigners and of brothels patronized by foreigners [...]. That prominent feature of patriarchal society, that fountain source of female domestic servitude, polygamy, has never yet been interfered with by the Executive [...]. Under these circumstances it seems to me inconsistent to single out the peculiar form of legitimate female domestic servitude practised by the Chinese here in accordance with the time-honoured custom of their native country, the frontiers of which are conterminous with those of Hong Kong [...]. It is one of the lessons which modern

sociology has taught, that [...] legislative enactments must of necessity prove inefficient when intended to cope with any deep-seated social custom, because social reforms cannot be effected by any means except by the accumulated effects of habit on character.

Porque o comportamento sexual ou erótico tem um significado cultural e social, Pessanha encena um texto hedonista, livre de qualquer constrangimento moral, que resiste numa Macau e Europa conservadoras, também marcadas por alguma ansiedade sexual. Como se verifica na Grã-Bretanha vitoriana, «le monde de la pornographie propose une image exactement inverse en créant, une utopie, une “pornotopie”» (Muchembled 2008, 232), face ao receio dos barcos-tentação veiculado, por exemplo, pelo pioneiro missionário protestante Robert Morrison, no seu *Dictionary of the Chinese Language* (1819, 297), ao descrevê-los como «appropriated to pleasure parties, and dissolute revels», ou ainda por Downing (1838, 244): «the open manner in which these degraded females exhibit themselves [...] cause a very unfavourable impression on the stranger, with regard to the general morality of the country».

O rondel, tal como as suas leituras possíveis, parece não ter fim, pois quando o último verso repete o primeiro e encerra ao ritmo ambíguo das reticências, a impressão que fica é a de um círculo infinito, como o som da flauta, ao longe, nos enigmáticos e fetichizados barcos de flores, que caracterizámos através da escrita de viagens anglófona. Como vimos, a imagem desses bordéis flutuantes nas comunidades chinesa e internacional era romantizada e despertava curiosidade devido ao facto de funcionarem como clubes exclusivos para a elite chinesa, ilhas fluviais onde imperava o luxo, mas, como o sujeito poético do poema indica, inacessíveis («ao longe») para estrangeiros que os observam e textualizam, também com base na imaginação sobre paisagens que lhes estão vedadas. Tal como vários artistas franceses da altura, nomeadamente os pintores que referimos, Pessanha conferiu estrategicamente ao seu leitor o poder de interpretar os bucólicos barcos de flores enquanto isso mesmo, barcos floridos e amorais, mas, através do *double entendre*, permite a esse mesmo «observador» e «ouvinte» ocidental elaborar uma análise profunda, rumo aos bordéis flutuantes, como o próprio título do rondel informa, ao ocupar-se de um simples momento de prazer sonoro e físico num espaço fluvial histórico, etnográfico e literário específico da periferia do delta do rio das Pérolas.

O RENASCIMENTO DE VÉNUS

FERNANDO CABRAL MARTINS¹

1.

O Simbolismo é a primeira poética histórica centrada no conhecimento do próprio *medium* — sons, letras, significações, silêncios, espaços em branco — a ponto de se tornar num perfeito Modernismo, entendido ao modo de Clement Greenberg. Pelo que o verso de Verlaine «De la musique avant toute chose» é, de facto, uma ideia fundadora. E o poema de Mallarmé «Un coup de dés jamais n’abolira le hasard» um apogeu. Além de que a natureza musical (ou a dominante rítmica) da poesia não se resume à consciência composicional do poeta, mas tem igualmente a ver com o processo da leitura: ler poesia é como ouvir música. Mais ainda, assim como a música convoca a repetição, também a leitura de um poema é um acto que tende a repetir-se. E, ao mesmo tempo que vai sintonizando o sentido, a releitura multiplica o prazer de ler. É por isso que no simbolista Camilo Pessanha muitos dos poemas têm a construção circular tipicamente musical como marca de género, utilizando modelos antigos como o rondel ou as cantigas paralelísticas. Noutros casos, como nos sonetos «Desce enfim sobre o meu coração», ou em «Ó Madalena, ó cabelos de rastos», ou em «Quando voltei encontrei os meus passos», a construção circular é produzida por operações sintácticas ou tonais (cf. Martins 1984).

No primeiro soneto de «Vénus», de outro modo, o princípio musical da circularidade não é da ordem da simetria, do *leixa-pren* ou do jogo com os tempos verbais, antes se liga intimamente com um motivo pictórico, uma

¹ IELT — Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

imagem. Este é, talvez, o momento em que se torna mais evidente a descendência baudelairiana na poesia de Pessanha. Não é de música ou sequer de palavras que se trata, mas de pintura, ou, talvez melhor, de uma alegoria sinestésica, em que imagens visuais, cheiros e sons se correspondem.

É verdade que Mário Cesariny recorda a sua desilusão quando lê este soneto pela primeira vez, na edição João de Castro Osório de 1945, considerando: «não estaria pior num livro de António Patrício, que logo o assinaria de bom grado, bom jeito lhe faria» (Cesariny 1985, 132). Cesariny queria conservar a edição *princeps* como a única, a verdadeira. De resto, essa segunda edição, além dos vários acrescentos de poemas, muda a música do próprio título com a esdrúxula «clépsidra» que tão justamente indigna Cesariny. De qualquer modo, é num outro artigo que Cesariny elabora a mais inesperada defesa da singularidade visual da poesia de Pessanha: «[...] na obra de Pessanha, tão felizmente diminuta, é genial “pintura muda” o que lemos». E logo acrescenta exemplos de um Pessanha com a «visão da “estranha sombra em movimentos vãos”, das “cores virtuais que jazeis subterrâneas”, do “enorme, soberbo amor-perfeito”, da pintura ferozmente bela, única em qualquer língua, a que o poeta chamou “Branco e Vermelho”, luz e cegueira “em flor”...» (Cesariny 1984, 11).

Esta maneira de ler é inesperada, dado que habitualmente se releva em Pessanha a *doxa* simbolista da «música magnífica» (Andrade 1984, 10), ou a arte do «grande ritmista» (Sá-Carneiro 2010, 647), ou a identificação com a poética do vago, descrito como um «sentir veladamente» (Pessoa 2013, 211). Diferentemente desta tendência para focalizar no puro significante o virtuosismo de Pessanha, o surrealista Mário Cesariny ilumina um outro aspecto fulcral, o da representação. O que resulta da valorização extrema da imagem visual pelo Surrealismo, sem dúvida, embora também esteja, de algum modo, implícito na famosa «explication orphique de la terre» proposta por Mallarmé.

De resto, a posição de Cesariny valoriza a imagem da pintura como sendo uma «*ilusão* em tudo superior à da poesia», dando um exemplo: «Basta dar-mo-nos um bocadinho de conta dos milhões de animais racionais capazes de ajoelhar e rezar a uma imagem, e que ainda está para vir quem faça o mesmo a um poema, mesmo ilustrado. A imagem, muda e queda que nem peneda, é a barca comum universal» (Cesariny 1984, 11).

A conclusão que Cesariny tira é a definição da poesia de Pessanha como «objectiva», no sentido forte de visionária. O que já escrevera num texto de 1973, publicado na revista francesa *Phases*: «Camilo Pessanha, créateur systématique d'une poésie fantastiquement objective» (Cesariny 1981, 179). Esta objectividade reivindicada por Cesariny significa uma recusa da subjectividade, indo, mais uma vez, na direcção contrária àquela em que se lê Camilo Pessanha. Desde logo, o testemunho fundamental de Ana de Castro Osório, a editora de Pessanha, numa entrevista dada ao *Diário de Lisboa*, a 21 de Abril de 1921, na qual refere que o seu processo de escrita muito contribui para essa noção de subjectividade absoluta: «Camilo Pessanha nunca escreveu um só dos seus versos. Compõe-nos nas suas horas de inspiração, e guarda-os na memória. Só consente em dizê-los às pessoas da maior intimidade». Mais acrescenta, com clareza: «Camilo Pessanha é um poeta subjectivo, que diz o que sente conforme a emoção artística lho indica, nada se preocupando com o efeito que aos outros cause a materialização do seu pensamento». O próprio «sentir veladamente» que Pessoa formula remete para esse interior — embora lhe acrescente um outro espaço, propício à criação de imagens: «para ser poeta não é mister trazer o coração nas mãos, senão que basta trazer nelas bem expostos os doidos sonhos dele» (Pessoa 2013, 212).

O comentário que a seguir farei de «Vénus» parte da possibilidade de ler Pessanha seguindo a pista do «fantasticamente objectivo» proposto por Cesariny.

2.

Eis o primeiro soneto do díptico «Vénus»:

- 1 À flor da vaga, o seu cabelo verde,
Que o torvelinho enreda e desenreda...
O cheiro a carne que nos embebeda!
Em que desvios a razão se perde!
- 5 Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,
Que a onda, crassa, num balanço alaga,
E reflui (um olfacto que se embriaga)
Como em um sorvo, múrmura de gozo.

O seu esboço, na marinha turva...
De pé, flutua, levemente curva,
Ficam-lhe os pés atrás, como voando...

E as ondas lutam como feras mugem,
A lia em que a desfazem disputando,
E arrastando-a na areia, coa salsugem.

Há vários dípticos e trípticos em Camilo Pessanha. O díptico «Vénus», por exemplo, tem a unir os dois sonetos o motivo marinho, e a distingui-los o modo do seu tratamento, que obedece a regimes diferentes do imaginário. Sobretudo, à calma e transparência do movimento das águas do segundo soneto opõem-se a fúria e a turbulência deste primeiro.

Há, também, aquilo a que se pode chamar a autonomia de cada um dos sonetos. Quer em *Centauro* quer depois na *Clepsidra* de 1920, o único a ser republicado é o segundo. O primeiro soneto só vem a aparecer na edição de 1945, sendo o díptico então reconstituído tal como fora publicado no diário *O Portugal* de 29 de Abril de 1900. E só o primeiro soneto tem a ver com o motivo mitológico do título: o segundo só se liga a ele por associação metonímica.

O primeiro soneto do díptico «Vénus» é, por outro lado, um dos poemas mais enigmáticos da *Clepsidra*, e, sem dúvida por isso, também um dos mais comentados. Aliás, enquanto poema singular, é talvez o mais comentado de todo o Simbolismo português. Por exemplo, Urbano Tavares Rodrigues considera que o soneto «tem como referente uma afogada» (Rodrigues 1977, 21), dando a seguir conta dos seus dois pólos semânticos e identificando um como o da «morte e do vazio» e o outro como o da «plétora sexual» (Rodrigues 1977, 24). De facto, o contraponto de duas linhas tonais é típico de Camilo Pessanha, numa construção em abismo que mantém, a todos os níveis de organização textual da *Clepsidra*, esse jogo central de tonalidades opostas, a eufórica e a disfórica.

Encontramos João Camilo, ainda, defendendo uma leitura de Camilo Pessanha como frustrado e desiludido, e identificando nessa «Vénus pútrida» a negação de uma «imagem mental de beleza» (Camilo 1984a, 25), ou ainda a descrição «mórbida» da «destruição da beleza de um corpo» (Camilo 1984b, 315). Por sua vez, Anna Klobucka elabora uma interpretação de teor psicaná-

lítico em torno do mesmo tipo de duplo semantismo erótico e cruel: tratar-se-ia de uma reescrita da figuração da deusa «através do aniquilamento sádico e da dissolução dos restos mortais em que se consuma o acto sexual» (Klobucka 1988, 44). Outras interpretações semelhantes são produzidas na mesma altura por Alfredo Margarido, no seu artigo «Necrophilia in portuguese poetry: from the eighteenth century to the present» (Margarido 1988, 100-116), cujo título é por si só suficiente como programa de leitura, e por Yara Frateschi Vieira, no seu livro *Sob o Ramo da Bétula* (Vieira 1989, 77), que desenvolve o mesmo tópico: «[o primeiro soneto de *Vénus*] conserva a ambiguidade da simultânea associação com a atracção erótica e com a repulsa da morte». E ainda por Maria Alzira Seixo, num artigo do mesmo ano:

Em «*Vénus*» I, é o corpo da mulher que o mar destrói, em casuais arremessos sobre a praia, numa figura textual em que mulher, amor e água se indissociam, e mutuamente se amparam ou se excluem, sob o olhar — ainda aquoso, especular — do homem cujo impulso amoroso leva a participar na destruição comum [...]. (Seixo 1989, 196)

Num outro artigo, partindo deste soneto em particular, Barbara Spaggiari vai numa direcção interpretativa em tudo semelhante: «Alla violenza sorda del mare si offre, senza opporre resistenza, un corpo in cui è difficile riconoscere una parvenza umana» (Spaggiari 1990, 239). Finalmente, nos comentários a este soneto que Paulo Franchetti acrescenta na sua edição crítica do livro de Camilo Pessanha, está ainda implícita esta leitura tradicional, construída pelo método da colação de um excerto do artigo de Camilo Pessanha, «Crónica dos Bons Mortos», cujo objecto é inequivocamente macabro, e cuja aproximação em termos semânticos está de facto próxima do soneto, mas que, em última análise, é apenas ilustrativa de uma leitura crítica prévia e geral que se cola a ele como legenda:

Senão é ir ao teatro anatómico. Eu fui lá uma vez. [...] Um grande cadáver de mulher, deitado de bruços, tinha como que um ondular [...]. Paralelamente dissolviam-se as feições dum homem, pouco a pouco absorvidas em uma irreconhecível massa viscosa: já o ventre se lhe azulara todo [...]. (cf. Franchetti 1994, 204-205)

Em resumo, as leituras deste soneto possuem a comum característica de tomarem a representação do nascimento de Vénus como um tópicos clássico subvertido com violência: à celebração do corpo na sua nudez e opulência viva se opondo o fantasma de um pesadelo escatológico. São leituras que não tomam a sério, portanto, a representação «objectiva» de um nascimento de Vénus. Podemos crer, no entanto, que qualquer interpretação deste poema enquanto representação «objectiva» só o poderá ser «fantasticamente» (para retomar os termos não menos enigmáticos de Mário Cesariny). Por outras palavras, no caso de uma escrita simbolista com este grau de estranheza há que conceber que a sua leitura literal seja modulada, ou mesmo alterada, pela modalidade da sua interpretação, isto é, que o plano hermenêutico interfira no plano semântico, ou ainda, que possa ser revelado na sua «objectividade», *tornado novo*.

Noutras palavras: a *Clepsidra* não tem a característica de um livro uno, orgânico, em que um sentido geral se construa a cada poema particular. A prova disso está em que uma leitura como a de José Carlos Seabra Pereira, segundo a qual a *Clepsidra* sofreria, como o Simbolismo-Decadentismo, de uma «volúpia erótico-necrófila» (Pereira 2019, 174), tenderá, mais uma vez, a sobredeterminar tematicamente a leitura, por exemplo, deste primeiro soneto de «Vénus». E essa, apesar de generalizada, é uma leitura a rever.

3.

O soneto é, em termos genológicos, uma marinha. A designação mais precisa talvez devesse ser, não fora o seu anacronismo, uma barcarola, pois se trata de uma marinha que se situa, não no alto-mar como o segundo soneto do mesmo díptico «Vénus», mas na praia. Quanto às questões de ritmo, aqui de particular relevo, é indispensável lembrar um texto de Fernando Pessoa que estabelece a correspondência entre o ritmo literário e o movimento da onda:

O movimento de qualquer composição literária é o da onda. [...] O movimento da ode consiste essencialmente em três tempos, e, como o da ode, o de toda a poesia lírica. O movimento está tradicionalmente gravado na estrofe, antístrofe e epodo da ode grega. O primeiro tempo corresponde à lenta subida da onda,

ao chegar à praia; o segundo movimento corresponde àquele tempo em que a onda reflui sobre si própria, curvando-se; o terceiro tempo corresponde àquele gesto da vaga quando, findo o movimento anterior, se espraia e alonga pela areia. (Pessoa 1993, 387)

Em conexão com esta metáfora crítica de Fernando Pessoa, a conclusão de Esther de Lemos, numa sua análise a que a seguir voltaremos, é de grande clareza intuitiva: «Todo o soneto se passa não a ver a água, mas dentro de água» (Lemos 1981, 71). Assim, o poema passa a ser a figuração do seu próprio *tempo* musical. Consistindo na cronotografia de uma onda desde que se forma e reflui sobre si própria até se desfazer na praia, é igualmente uma exposição auto-referencial da linguagem poética enquanto ritmo e melodia. Esta onda é uma silepse, está tomada em dois sentidos distintos e verdadeiros. O soneto não pode ser lido enquanto composição surrealista *avant la lettre* (como, num certo sentido, o é um poema de 1891 do simbolista canónico Eugénio de Castro, «Um Cacto no Pólo», do livro *Horas*) nem tão-pouco enquanto jogo barroco de cifras fonéticas (exemplo, aliás oportuno: os «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena», de Jorge de Sena, em 1963). Em suma, este poema oferece-se à leitura, simultaneamente, como *mimesis* e *semiosis*.

Quanto à sua natureza composicional, o soneto oferece todas as regularidades que o Decadentismo apesar de tudo mantém da tradição, mas também introduz todas as variações e infracções que são típicas do trabalho simbolista. Assim, trata-se de um decassílabo livre de esquemas rítmicos rígidos, que parece vogar ao sabor de uma vontade de significação. Por exemplo, o verso 7 repete semanticamente o verso 3, têm ambos a mesma posição nas duas quadras e, no entanto, distinguem-se bem pelo choque do ritmo, que no verso 7 (acentos na 3.^a, 6.^a e 10.^a sílabas) é singular e muito marcado pelo parêntesis. O sentido nos versos reitera-se segundo o modelo musical da variação.

Depois, há o teor fonológico das palavras utilizadas. Poderemos voltar a Esther de Lemos e à análise daquilo a que chama, em termos também musicais, a *harmonia* deste poema, e concluir que: na primeira quadra «predomina o som aberto de *é*», na segunda quadra há uma profusão de sons, marcada pelas rimas em *a* e em *ô*, mas em que estão presentes o *e* nasal e o *u*, e nos tercetos «predominam os sons *u* com uma insistência notável» (Lemos 1981, 69-71). Então, aquilo que acontece é que a rede fonológica do poema evolui

de uma dominante em *e* para uma dominante em *u* — com passagem por uma turbulência na segunda quadra em que há várias (*u*, *ô*, *a*) e não uma tónica única dominante. Podemos então tentar uma explicitação última, e óbvia: as duas dominantes fonológicas do soneto são as duas vogais sucessivas da palavra do seu título, *Vénus*, que, assim, se torna, de motivo mitológico que é, numa matriz fonológica, ou num tema musical que depois se desenvolve em variação. Eis a regra poética «De la musique avant toute chose» tomada no mais literal dos sentidos.

Ainda do ponto de vista da análise composicional do soneto, podemos analisar a complexidade das relações que se estabelecem na concatenação rítmica, semântica, sintáctica e lógica das estrofes. Em primeiro lugar, as quadras e os tercetos formam dois blocos separados. As duas quadras são reunidas por um mesmo tipo estrófico e de rima — ao passo que os dois tercetos são unificados pela mesma dominante sonora em *u*, e pelo próprio caos rimático, paralelo à dinâmica rápida e intensa das imagens («voando», «arrastando»). As duas quadras também estão interligadas pelo facto de possuírem uma rima semântica, que é a já citada semelhança entre os vv. 3 e 7 — ao passo que os dois tercetos são como que o espelho um do outro, o segundo parecendo o negativo do primeiro em termos de tonalidade.

Depois, percebem-se as tensões no interior de cada um dos blocos estróficos. Cada uma das quadras se opõe à outra, pois são dois momentos percebidos como sucessivos; cada uma delas possui um cromatismo distinto, «verde» / «azul»; e tem dois regimes dinâmicos opostos, pois a primeira configura movimentos desencontrados e confusos («o torvelinho enreda e desenreda», v. 2; «Em que desvios a razão se perde!», v. 4) e a segunda une num só movimento o fluxo e o refluxo («num balanço alaga», v. 6; «E refluí [...] / Como em um sorvo», vv. 7-8). Por sua vez, cada um dos tercetos se opõe ao outro por duas tendências dinâmicas contrárias, a primeira referida ao cimo, ao aéreo da espuma, a segunda ao baixo, à «salsugem» sólida e líquida da areia e da água. Esta relação de oposição é, aliás, marcada de modo especial pelo contra-senso sintáctico do «E» copulativo entre os tercetos (v. 12), que, afinal, tem um valor adversativo. Mas entre a primeira quadra e o último terceto há uma rima de regime dinâmico, pois as imagens de confusão e enredo da quadra são retomadas pelas imagens do lodo e da luta entre «as ondas» do terceto. Por outro lado, o primeiro e o último versos do poema contêm as duas menções

polares em termos de espaço, «À flor da vaga» *versus* «na areia», pelo que se desenha do princípio para o final do poema um movimento de queda com um percurso regular, descrito de modo geométrico. Ou seja, a arquitectura tonal e dinâmica é um intrincado jogo de contrastes e simetrias que resulta numa forma nítida.

Questão importante: é na segunda e na quarta estrofes, repetindo a tonalidade disfórica, que se encontram elementos para a leitura habitual deste poema como tendo por motivo o cadáver de uma afogada: os adjetivos «Pútrido» e «aglutinoso» no v. 5, os verbos «desfazem» e «arrastam», com o pronome feminino de terceira pessoa associado — «a» — nos vv. 13-14. Mas deve notar-se que a correcta atribuição de sentido a esse pronome feminino não é imediata, nem sequer figurável. Se pode implicar o antecedente sintáctico «esboço» (v. 9), que é a figuração da deusa «como voando» (v. 11), ela não concorda em género com ele.

Aliás, até esse ponto, a deusa, ou o corpo que parece ser referido sob a forma de fragmentos, usa sobretudo marcas do masculino: «cabelo» (v. 1), «cheiro a carne» (v. 3), «ventre» (v. 5), «esboço» (v. 9), e uma única no feminino, «turva» (v. 9). Pelo que o pronome «a» só pode referir a única menção feminina do texto além da onda, ou seja, Vénus. Pelo que essa referência mínima — no eloquente «a» do v. 13 — sublinha a turbulência dos géneros gramaticais, a intersecção do masculino e do feminino, a junção semântica inaceitável entre uma deusa e um cadáver, a concepção de uma Vénus desfeita assim que nasce, numa alegoria violenta e vital. Toda a desfiguração da figura feminina se contém no uso desse pronome, e não é senão um efeito dele. Aquilo a que se poderia chamar uma silepse de género serve para desenhá-la a superfície turbulenta das águas. Por outro lado, é desenhada a forma simples da onda.

4.

Em termos de lógica do ritmo, e se retomarmos a citação de Fernando Pessoa atrás referida, o momento da formação da «onda» ocupa os primeiros seis versos — a *estrofe* —, o momento do refluir da «onda» ocupa os cinco versos seguintes — a *antístrofe* —, e o último terceto, claramente destacado

dos demais versos pela sua disposição, é o momento do espriar na areia — o *epodo*. E esta linha composicional coincide, enfim, com o desenho de uma onda. A leitura reconstitui-lhe o movimento, desde o momento em que se forma até àquele em que se espriia na areia.

O motivo da onda é parte do espaço, pois é no mar e depois na praia que existe, mas contém um tempo, um ritmo e uma respiração. É também uma animização da onda, que aparece nas várias expressões que a formulam: «o cheiro a carne» (v. 3), «múrmura de gozo» (v. 8), «como feras mugem» (v. 12). E, sobretudo, essa animização comparece no facto de a onda (no singular e no plural, mais a sua sinédoque «torvelinho») ser o sujeito explícito dos dois primeiros versos, tal como, depois, das segunda e quarta estrofes. O título «Vénus» oferece, para além da matriz musical do poema, uma chave para a sua interpretação. Segundo a leitura antes citada de Maria Alzira Seixo, trata-se de uma «figura textual em que mulher, amor e água se indissociam». Como vimos, esta leitura está baseada nas referências pronominais: há uma terceira pessoa feminina — Vénus — sibilinamente indicada pelo pronome possessivo «seu» (vv. 1 e 9) e pelo pronome pessoal «a» (vv. 13-14). É ainda ela quem parece ser o sujeito do primeiro terceto.

Resta um problema: será esta figura um símbolo inorgânico, que pode corresponder a uma expressão de necrofilia? Ou, de outro ângulo: como ler na sintaxe dos versos a relação que estabelecem os dois sujeitos «onda» (v. 6) e «esboço» (v. 9)? É menos evidente a presença de duas entidades, do que, apenas, uma declinação de uma só.

E o «eu», o sujeito de uma poesia dita subjectiva? Está ausente — ou quase. Funde-se num impreciso «nos» (v. 3) ou elude-se em metonímias impessoais e de pendor abstracto: «a razão» (v. 4), «um olfacto» (v. 7). No entanto, tanta discricção acaba por tornar-se a manifestação mais aguda da presença do sujeito, que compreende em si o objecto figurado e, pela sua transparência mesma, manifesta a força da sensação dele. Este «eu» sente como se não houvesse diferença entre o interior e o exterior. Quer dizer, não se trata de uma contemplação simples, mas da contemplação de um símbolo. Perante este «eu» oculto e omnipresente, o movimento da onda e o eterno renascimento de Vénus revelam-se um só, ao mesmo tempo metáfora e metonímia um do outro. É a visão de uma onda que nasce no instante em que morre. Iteratividade e continuidade.

A Vénus deste soneto desempenha as mesmas funções que T.S. Eliot atribui ao «objectivo correlativo»: destina-se a sugerir um estado emocional. Aquele nascimento botticelliano, muito citado e glosado em toda a poesia parnasiana e simbolista, faz desta vez — o soneto é escrito no momento da invenção do cinema — a sobreimpressão da figura da deusa e da onda que se forma, cresce, se projecta no ar em espuma e se desfaz na praia. Símbolo destinado a conter essa imagem da vida igual a morte e da morte igual a nascimento. Mais a «infinita delícia» de que fala William Blake, audível na voz «múrmura de gozo» da banda sonora.

ACERCA DE ALGUMAS FÓRMULAS POÉTICAS DE CAMILO PESSANHA QUE PODERIAM DESCREVER A FILOSOFIA DE EMIL CIORAN (E VICE-VERSA)

PEDRO EIRAS¹

Algumas razões para um título improvável

O título deste texto é uma glosa jocosa e livre de um título, já bastante inesperado, de Gilles Deleuze. Refiro-me ao ensaio «Acerca de quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana», publicado pela primeira vez em 1986, e depois incluído em *Crítica e Clínica*. Como se sabe, nesse texto Deleuze redescreve a filosofia de Kant a partir de frases colhidas numa tragédia de Shakespeare, em cartas de Rimbaud, num texto ficcional de Kafka. Em suma, é a literatura — de diversas épocas, línguas, géneros, cosmovisões — que pode ser assim aproximada do pensamento filosófico, como que o antecipando, ecoando ou problematizando. Isto implica também um diálogo, ou uma possível hibridização das formas: um devir-filosófico do texto literário, um devir-literário do texto filosófico.

A este propósito, e no contexto português, parece-me inevitável lembrar a poesia de Antero de Quental, como cruzamento do lirismo e da interrogação filosófica. Nos *Sonetos Completos*, de 1886, chega a haver um díptico intitulado «Tese e antítese» (e assinalo já a estranheza destes lexemas, vindos da filosofia, no interior de um volume lírico — mas toda a Questão Coimbrã, vinte anos antes, não questionara precisamente a (in)oportunidade da poesia para filosofar?). Ora, trata-se de um díptico, não de um tríptico: não há síntese, lugar de resolução para as numerosas contradições filosóficas, políticas, psicológicas e teológicas. *Sonetos Completos* prefere o desassossego da auto-

¹ ILCML — Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Este artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico «UIDP/00500/2020», financiado por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

-revisão infinita: a primeira quadra pode ser negada pela segunda, as quadras pelos tercetos, um soneto pelo soneto seguinte. Em «Tese e antítese», por exemplo, «a nova ideia» anda «nas ruas desgrenhada», *mas* é «Num cristalino céu, que [a ideia] vive estável», *porém* no céu cristalino só pode «habitar talvez um Deus distante», *aliás* «A ideia encarna em peitos que palpitam» (2001, 267-268). Em vinte e oito versos, cada argumento é defendido, contestado, substituído pelo seu contrário. E decerto o último terceto não define uma conclusão segura, antes obriga a recomeçar o jogo de antíteses, nos sonetos seguintes: *mas...*

Duas brevíssimas ressalvas, antes de avançar.

Primeira: os sonetos de Antero constroem-se como se mostrassem o pensamento *in fieri*. Não explanam um conhecimento consolidado, mas avancem por tentativa-e-erro, muitas vezes autonegação. Esta estratégia retórica, intensamente romântica, convida o leitor a experimentar o pensamento como instável, numa dialéctica sem síntese. Não importa apressar qualquer conclusão sobre o — digamos assim — «pensamento de Antero»: a única conclusão deste pensamento é que, precisamente, nada conclui. Porém, ele avança: todo o poema é pensamento em devir; não sumário de uma matéria adquirida, mas avaliação da dúvida em directo. Posso dizê-lo de forma mais radical: em Antero, o poema pensa.

Segunda ressalva, um tanto em contradição com a primeira: o último soneto do livro afirma que o coração do sujeito descansa «Na mão de Deus, na sua mão direita» (2001, 313). Afirmação final, resolvendo todas as antíteses? Ou salto de fé, menos filosófico do que teológico, quero dizer: não a resolução das questões, mas um radical abandono do problema, um iludir do percurso filosofante por uma irrupção mística, cancelamento da dialéctica por um dogma religioso?

Estas interrogações devem servir de preâmbulo para ler conjuntamente Camilo Pessanha e Emil Cioran. Claro que costumamos colocar *Clepsydra* na estante de poesia, e *Do Inconveniente de Ter Nascido* na de filosofia. Mas gostaria de desarrumar um pouco estas estantes, lembrando que a poesia de Pessanha desenvolve um pensamento filosófico, enquanto a filosofia de Cioran procura uma expressão que se pode descrever como poética. Não se trata de um simples paralelismo de hibridismos: gostaria de pensar também que as

fórmulas poéticas de Pessanha permitem descrever a filosofia de Cioran, e que o pensamento de Cioran pode resumir a cosmovisão de Pessanha.

Quanto ao excurso pela poesia-enquanto-filosofia (ou *vice-versa*) de Antero — se acaso foi um excurso —, não apenas abre um paradigma do hibridismo das formas, mas também funciona como pedra-de-toque, como contraste para aquilo que encontramos em *Clepsydra* ou *Breviário de Decomposição*. Pois enquanto Antero apresenta o pensamento em devir, Pessanha e Cioran saltam imediatamente para a afirmação final de um irresgatável esgotamento do *cogito*. Eis-nos numa estagnação *in ultimas res*: já tudo foi vivido, experimentado, pensado, e na hora da síntese não há qualquer revelação jubilatória. Pelo contrário, trata-se de glosar, poema a poema, ou livro a livro, o «lago escuro onde termina» (Pessanha 1995, 102) o curso das imagens, da lírica e das ideias.

Que farei quando tudo arde?
(ou: deitam-lhe fogo, é para arder...)

Não devemos comprometer-nos a realizar uma obra,
basta dizermos alguma coisa que se possa murmurar ao
ouvido de um bêbedo ou um moribundo.

(Cioran 1987, 11)

Oh! Quem podesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...

(Pessanha 1995, 75)

Repito: se a poesia de Antero é tese e antítese sem síntese, os textos de Pessanha e Cioran apresentam-se como síntese última, esgotadas as virtudes iluminadoras da dialéctica. Já nem se pode assistir ao naufrágio (cf. Blumenberg 1990) da civilização, do pensamento, do erotismo, na ansiosa esperança de uma tábua de salvação, ilha providencial, milagre — quando só restam «pedacinhos de ossos» (Pessanha 1995, 111). É possível sondar o presente, reconstruir o passado, comparar os tempos; mas não ressuscitar o que está morto.

Contudo — escrevem-se poemas e aforismos. Não uma obra, esclarece Cioran: apenas algo que se possa murmurar ao ouvido de um bêbedo ou um

moribundo. Ou seja, dos naufragos de duas embarcações caducas: a razão e a vida. Enquanto «obra» implica uma afirmação positiva, projecto e potência, o bêbedo e o moribundo representam a renúncia à acção. Quanto às palavras a murmurar, é difícil dizer que funções desempenham: conselho, consolo? Decerto não admoestação do bêbedo, nem manual de morte cristã para o moribundo: não se trata de curar bebedeiras, porque a lucidez é inútil, nem de ministrar extremas-unções, se não há nada a salvar da vida (nem nada a prometer para lá dela).

Nenhuma arte do bem morrer, portanto. Mas também nenhum daqueles projectos de morrer mal que fascinavam as literaturas libertinas ou góticas entre os séculos XVIII e XIX, de Sade a Mathurin. A morte não pode ser edificante, mas também não interessa que seja blasfema, porque a iconoclastia é um projecto moderno (aliás, um dos mais exigentes), enquanto a filosofia de Cioran denuncia precisamente os projectos da modernidade. Talvez a solução rigorosa esteja então nos versos de Pessanha, a abrir *Clepsydra*: «Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme...». Equilíbrio rigoroso do desaparecimento: *não* se trata de um projecto de morte estóica, com a sua coragem racional e abnegada; *nem* de uma morte romântica, desesperada, heróica ou extática; *nem* de uma morte blasfema; *nem*... mas apenas de um desaparecimento silencioso, medida de uma ausência que não pretende ser aula, protesto, modelo, acusação. Tão-só isso mesmo: um desaparecimento — quase imperceptível: um desaparecimento desaparecido.

Que um livro abra com estes versos tem as mais fundas implicações. Perante um primeiro poema tão breve e tão desencantado — que admite como único projecto a renúncia a todos os projectos, e mesmo isso sem furor ou agonia viva —, os leitores sabem imediatamente quão pouco se pode esperar destas *ultimas res*. Activa-se assim um protocolo de leitura e a trama narrativa de um aniquilamento: do mínimo em direcção ao nada. E se em Antero o último soneto resgata *in extremis* (um pouco *ex machina*?) todos os conflitos passados (num olhar retrospectivo sobre os *Sonetos*), aqui é o primeiro poema que imediatamente condena qualquer projecto futuro (num olhar prospectivo sobre *Clepsydra*). Em Pessanha — como em Cioran —, mesmo as primeiras linhas de um livro dizem que já é tarde demais.

E contudo — *dizem*. Expressir a vontade de desaparecer não é desaparecer: é exprimir uma vontade. Denunciar um mundo não é abdicar desse mundo:

mas realizar o acto, aliás exigentíssimo, da denúncia. Nem *Clepsydra* nem *Do Inconveniente de Ter Nascido* somem no chão; ao invés, afirmam-se como enunciados, enunciações, poesia e filosofia, ataque a determinados discursos e herança de determinada história, toda uma longa exploração do pessimismo, do cepticismo, da misantropia. Assim, importa ler Pessanha e Cioran à luz de uma linhagem que vai do *Eclesiastes* a Omar Khayyam, de Arthur Schopenhauer e Giacomo Leopardi a Thomas Bernhard ou Osamu Dazai. De modo nenhum cabe aqui uma tal rede de leituras comparatistas; mas vale a pena pensar que estas figuras de Pessanha e Cioran — o verme, o bêbedo, o moribundo — reatualizam outras figuras, testadas em milhares de páginas e vários milénios: o desesperado, o céptico, o misantropo.

Mesmo para desaparecer, é preciso dominar uma tradição, conhecer certos modelos, aprender a não acreditar no mundo (e nas suas pompas). É preciso escrever muitos livros, como faz Cioran, para desistir de viver; e, nessas páginas, verificar que nenhum projecto venha sub-repticiamente justificar a vida. Tal como certo modelo de homem ocidental se forma por um minucioso *souci de soi* (Foucault), assim o niilista, o céptico, o pessimista precisam de se inventar numa contínua autovigilância, numa técnica apurada do domínio próprio. Em *Tens de Mudar de Vida*, Peter Sloterdijk descreve assim o projecto de Cioran: «A *œuvre* deste existencialista do *refus* consiste numa sucessão de cartas em que recusa as tentações de envolver-se e de tomar posição. O seu paradoxo central cristaliza-se assim cada vez mais claramente: a posição do homem sem posição, o papel do ator sem papel» (2018, 100). Não interessa resolver este paradoxo, interessa enfatizá-lo como irresolúvel. A recusa de uma posição é um *souci de soi* tão trabalhoso, pelo menos, como o do humanista, do crente, do militante. Deslizar sem ruído, sumir no chão: tarefas de enorme exigência.

Que nada se sabe (ou, se algo se sabe, que é inútil sabê-lo)

O conhecimento não é possível, e, mesmo se fosse, não resolveria nada. Tal é a posição daquele que duvida. Que quer ele, que procura ele, então? Nem ele nem ninguém saberá alguma vez.

(Cioran 1987, 133)

Dia impressível, mais que os outros dias.
Tão lucido, tão pallido, tão lucido!
Diffuso de theoremas, de theorias...

(Pessanha 1995, 100)

«Foi um dia de inúteis agonias», diz um extraordinário soneto de Camilo Pessanha, e nunca saberemos de que dia se trata, de que agonias, o que as provocou, por que razão foram inúteis. Tudo neste poema é subjectivo, contudo não há nele qualquer sujeito, apenas uma deriva impressionista de lembranças, impressões, talvez um combate abortado: «Fulgiam, nuas, as espadas frias» (Pessanha 1995, 100)... Não sabemos por que razão este dia foi mais impressível do que os outros, nem a quem ao certo impressionou tanto. Não sabemos nada. E não faltaram neste dia teoremas nem theorias. Ora, talvez não devamos precipitar uma adversativa, uma concessiva, uma expressão como: *apesar das theorias, não podemos saber nada...*; pelo contrário, talvez seja precisamente a profusão de theorias que provoca a ignorância, a impossibilidade de reunir os dados (sol, espadas, minuetos...) numa narrativa. Dispersos na pluralidade de vivências, estamos condenados à pobreza em experiência (cf. Benjamin 2010).

O que se diz neste soneto sobre o dia — gostaria de dizê-lo, com alguma liberdade, sobre o século XIX (o soneto foi publicado pela primeira vez em 1895, num jornal de Lamego chamado — ó ironia! — *O Progresso*). Também o século XIX foi difuso de teoremas, de theorias, avanços extraordinários nas ciências exactas, criação de numerosas ciências humanas, desenvolvimento do positivismo, do determinismo, criação de «personagens soberanamente dominadas pelos seus nervos e pelo seu sangue, desprovidas de livre arbítrio, arrasadas para cada acto das suas vidas pelas fatalidades da carne», em suma, «bestas humanas, nada mais», nas palavras de Émile Zola (1979, 24). Ora, as palavras do soneto podem responder a esse século dominado pela ciência: a

lucidez não impede a palidez (a lucidez *provoca* a palidez). Mesmo saldo desencantado em Cioran: não só o conhecimento é impossível, mas, ainda que fosse possível, nada resolveria. Se evoco o século XIX para ler os teoremas de Pessanha, convoco agora o século XX — os obuses, o zyklon b, a bomba atômica — para ler o conhecimento segundo Cioran.

Regressando à linhagem de autores que sugeri mais acima, é consensual lembrar-se que Pessanha e Cioran são devedores de Schopenhauer — mas, nesta questão, decerto ultrapassam as teses de *O Mundo como Vontade e Representação*. Schopenhauer defende o «prazer estético», ou «contemplação pura», em que «nos furtamos por um instante ao querer, isto é, a todo o desejo, a toda a preocupação; despojamo-nos de nós mesmos, já não somos esse indivíduo que conhece unicamente por querer» (s.d., 518), e acrescenta:

Por isso podemos imaginar como deve ser feliz a vida do homem cuja vontade não está só acalmada por um instante, como na fruição estética, mas completamente aniquilada, salvo a última chispa indispensável para sustentar o corpo, e que deve perecer com ele. [...] O homem que [...] chegou a uma tal vitória, já não é senão o sujeito puro do conhecimento, o espelho calmo do mundo. (s.d., 518)

Este modelo de ser humano — entre o esteta e o asceta — alcança o conhecimento puro ao espelhar o mundo. Já Cioran escreve em *Silogismos da Amargura*: «Objecção contra a ciência: este mundo não *merece* ser conhecido» (1952, 37). E este aforismo desconcertante obriga a recuar aquém da tese schopenhaueriana: não importa encontrar a solução do ascetismo, responder à questão da acção prática, afinar o método do conhecimento — se o mundo nem sequer *merece* ser conhecido. A epistemologia é cancelada por uma consideração ética: para quê espelhar calmamente o mundo, se o mundo não merece ser espelhado?

Seja como for — poderia intervir Pessanha —, mesmo que o mundo *merecesse*, ele *nunca poderia* ser completamente conhecido. Lembro algumas intuições do autor, ao recensear o volume *Flores de Coral*, de Alberto Osório de Castro:

Para um grande número de críticos, a actual e contestável decadência das artes é irreparável. Segundo eles, seriam causa dessa decadência o incessante progresso da ciência positiva em que (e ainda bem) não é possível retrogressão, devassando

a cada momento uma área maior das obscuras regiões do ignoto [...], e a transformação [...] nas condições morais e, principalmente, materiais da existência humana [...].

Esquecem-se, porém, de que as apontadas diferenças são meramente aparentes, permanecendo a situação do homem em face da existência fundamentalmente a mesma; de que as descobertas com que o árduo labor das sucessivas gerações vai alargando o horizonte dos conhecimentos, não pode influir, retraindo-o, no do incognoscível — da beira de cujo abismo as almas meditativas continuarão, por todo o sempre, a debruçar-se terrificadas e ansiosas (Pessanha 1988a, 59-60)

Difícilmente encontraríamos em Cioran aquele tão aberto «ainda bem», aplicado ao progresso científico; e mesmo os poemas de *Clepsydra* parecem omissos ou cépticos quanto a essa devassa científica do obscuro. Mas o parágrafo seguinte corrige: nenhum alargamento científico dos conhecimentos pode retrair o horizonte do incognoscível, que é infinito e obriga eternamente ao terror e à ânsia — palavras que, estas sim, reencontramos em *Clepsydra* e em Cioran.

Numa leitura exaustiva deste texto crítico de Pessanha, Gustavo Rubim matiza: «a arte em geral não aparece no texto como um “meio” ou um veículo de acesso ao abismo do incognoscível: o incognoscível é, antes, o “horizonte” em que se inscreve a experiência estética» (1993, 109); e este incognoscível não é entendido «como o oposto do conhecimento, mas sim como aquilo que lhe *subsiste*, esse resto inquietante que escapa à lógica cumulativa das “descobertas” do saber» (1993, 109). Se é bem certo que a arte pode surgir, neste contexto, como um «outro do conhecimento racional e (des)razão da alteridade irreduzível» (1993, 119), ou seja, como uma forma alternativa de conhecimento, para lá de desgastantes teorias e teoremas, mesmo assim não deixa de ser um «resto *inquietante*» (itálico meu). A questão de ordem epistemológica (que o mundo seja cognoscível pela ciência, pela arte, ou incognoscível, ou ainda cognoscível sobre um horizonte infinito do incognoscível) talvez seja, afinal, secundária. Aquilo que realmente importa — é a inquietação.

Desaparecer na água: naufragar

Acompanhar um rio, atravessar, passar com a água, sem esforço, sem precipitação, enquanto a morte prossegue em nós as suas ruminções, o seu solilóquio ininterrupto.

(Cioran 1987, 50)

Meus olhos, afogae-vos
Na vã tristeza ambiente.
Cahi e derramae-vos
Como a água morrente.

(Pessanha 1995, 92)

A sabedoria, dizem as tradições religiosas, filosóficas e poéticas do Ocidente e do Oriente, consiste em aceitar a passagem das águas. Desde Heraclito e o *Tao Te King*, sábio é quem compreende e aceita a transitoriedade das formas. Assim também em Emil Cioran: fluir na água, sem esforço nem precipitação. Mas esse tom de sabedoria não costuma ser acompanhado pela explicitação do rumor da morte (Raul Brandão, *incipit* de *Húmus*: «Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...»). Aliás, não é um rumor qualquer, lembra Cioran, mas um «solilóquio ininterrupto»: só a morte fala, e sem cessar. Nenhum diálogo com a vida.

Também em Camilo Pessanha é necessário ceder à água, aliás omnipresente: já têm sido sistematicamente assinaladas as representações de mares, lagos, rios, ondas, naufrágios, gelos, choros, e o próprio título *Clepsydra* implica a água e o tempo (portanto também o devir e a morte). Nesta senda já tão trilhada, assinalo apenas que o gesto de ceder ao movimento da água, agora, não indicia qualquer sageza. O sábio que contempla o devir desfaz-se numa contemplação inútil: os olhos devem afogar-se, derramar-se, cair. Claro que há aqui uma metonímia e uma elipse: não são olhos que caem (estamos longe daquele escandaloso «Caiu-me agora um braço» de Mário de Sá-Carneiro, que exige ser lido como literal antes de se tornar alegórico...) — caem *lágrimas*, palavra dispensada pela prodigiosa subtileza do poema.

Na frase de Cioran, ainda resta uma arte de viver — fluir com as águas, sem esforço. É certo que a morte tem a iniciativa, ruminando, monologando — mas cabe ao sujeito aprender a aceitação do devir. Apesar de tudo, ainda

estamos na constituição de si: o sujeito pode inventar-se, decidir a resistência ou a submissão. Embora em clave pouco heróica, não deixa de ser uma forma de existencialismo (recordo a expressão de Sloterdijk: Cioran como um «existencialista do *refus*», da recusa...). Ora, a tonalidade do poema de Pessanha é muito mais cessativa: perante as águas, o sujeito não deve apenas passar, mas desfazer-se, num derrame de choro. A 26 de Janeiro de 1909, o autor escrevia ao seu amigo Carlos Amaro: «Sabe o que eu agora desejaria? Não chegar ao meu sítio nunca... Ir assim, a bordo de um navio, sem destino» (1988b, 95). Eis uma resposta às águas: deixar-se levar por elas. E se, mesmo sem destino, ainda existe aquele que se deixa levar, o poema é mais extremo: no fim, não deve restar ninguém.

As respostas às águas que passam ou morrem implicam a invenção — ou dissolução — de si. Constatado o horror da existência, o inconveniente de ter nascido (Cioran) e de ter visto a luz num país perdido (Pessanha), trata-se de «procurar sentir o tédio de modo que ele não doa», numa expressão inquietante de Fernando Pessoa / Bernardo Soares (1998, 362). Parece fora de questão (ao menos explicitamente) um pacto masoquista: a filosofia de Cioran e a poesia de Pessanha diagnosticam o mal, reconhecem o carácter incurável, e procuram paliativos, talvez ansiolíticos, sedativos, ou — para usar uma expressão de Joana Matos Frias noutra contexto (2014, 131) — uma «dialéctica da anestesia». De facto, será preciso pensar a anestesia como uma operação complexa, o resultado de um trabalho, um jogo de argumentos, uma procura activa: seguir com os rios, cair com a chuva, inventar uma linguagem.

«Eu trocaria todo o universo e todo o Shakespeare por uma pitada de ataraxia», escreve Cioran (1987, 30). E Pessanha, numa imagem a meio-caminho entre o expressionismo e o surrealismo:

E eu sob a terra firme,
Compacta, recalçada,
Muito quietinho. A rir-me
De não me doer nada.

(1995, 173)

Não há aqui o sábio que contempla as águas transitórias, nem o espectador do naufrágio, nem sequer aquele cujos olhos se devem derramar como água morrente: a dialéctica da anestesia permite a imagem estranhíssima de um morto a quem já nada dói (perfeita anestesia, completa ataraxia) mas que conserva suficiente percepção de si para poder rir do seu não-sofrimento. Paradoxo que aliás poderíamos aproximar de outro, pessoano: «Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso!» (Pessoa 1998, 72). Mas claro que este é um desejo tragicamente irrealizável (passe a expressão trivial: seria o mesmo que comer o bolo e ficar com ele...). A anestesia perfeita não pode ser anestesiada, porque importa sentir que não se sente. E ainda (verbo tão raro em Pessanha e em Cioran!) saber rir disso mesmo.

A excepção

E contudo — há excepções, mesmo nesta lição de descrença, cepticismo, pessimismo. Há, em Cioran, a música de Bach, como suprema realização humana. Em Pessanha, ao lado das Vénus putrefactas, remexidas pelas ondas, resta a promessa erótica de uma amada esvelta, por quem lutar como um gladiador; a amizade e a gratidão; e um tal transformar-se o amador na coisa amada que «adoecia talvez de te saber doente» (Pessanha 1995, 84). — E há em ambos, claro, a obra.

Eis um paradoxo repetidamente assinalado: Pessanha e Cioran escrevem que nada vale a pena, mas *escrevem*. O acto performativo da escrita contradiz a tese defendida, mostrando que existe ao menos este gesto necessário: o de dizer que nada é necessário. Ou, ao invés, é a grande tese da inutilidade de tudo que contradiz o acto da escrita, tornando inúteis *Clepsydra* ou *Do Inconveniente de Ter Nascido*. Seja como for, existe uma contradição — entre o escrito e o acto de escrever.

«Fiel à *honra* sokrática, Cioran tinha a obrigação de semear a desordem na cidade. Mas em que língua! Uma língua superlativa que atesta a ausência de nihilismo do seu autor. Escrever nas fontes do verbo, o que é isso senão um acto de fé?», afirma Stéphane Barsacq num livro sobre o autor romeno (2011, 85). Talvez uma expressão como «escrever nas fontes do verbo» soasse demasiado empolada ao próprio Cioran; mas vale a pena pensar a sua obra a partir de uma «ausência

de niilismo», demonstrada por uma intensa confiança na língua, por um «acto de fé». Ora, fé em quê, exactamente? No diálogo com a «cidade», permitindo uma transformação social? Ou apenas nas possibilidades de uma «língua superlativa», numa beleza intransitiva? Não é uma questão menor: conforme respondermos, assim o autor se tornará crente na comunicação com o outro ou numa escrita sem destinatário. Seja como for — crente; portanto, não niilista.

Cioran escreveu mais de vinte livros, muitas centenas de páginas, milhares de aforismos. Em *Silogismos da Amargura*, comenta: «O medo da esterilidade leva o escritor a produzir para além das suas capacidades e a acrescentar, às mentiras vividas, outras tantas, que ele acolhe ou forja. Sob as “Obras completas” jaz um impostor» (1952, 20). É difícil resistir à tentação de ler a obra do próprio Cioran a partir destas palavras, numa eventual auto-ironia. Cioran é autor de umas extensas *Obras Completas*: haverá nelas «medo da esterilidade», «mentiras vividas» e «mentiras forjadas»? O simples facto de escrever livros não implicará imediatamente a impostura? Não surpreende que Cioran tenha horror à ideia de obra: «Que decepção por Epicuro, o sábio de que mais preciso, ter escrito mais de trezentos tratados! E que alívio, por se terem perdido!» (1987, 47)...

A este propósito, Pessanha parece ao mesmo tempo muito próximo e muito distante. Contra os mais de vinte livros de Cioran, Pessanha é autor de um único livro de poemas (ignorarei aqui as traduções de poesia chinesa, os estudos de sinologia, os contos de juventude, os artigos sobre a poesia de António Fogaça e de Alberto Osório de Castro, a correspondência...); e mesmo *Clepsydra* é um livro tardio, breve, quase accidental — em rigor, criado pela editora, Ana de Castro Osório, mais do que pelo poeta. Para umas *Obras Completas*, dir-se-ia pouco. Contudo, essas poucas dezenas de poemas, trabalhados durante uma vida inteira, dizendo que nada vale a pena (e muito menos escrever obras completas!) — dizem muitíssimo.

Decerto nenhum leitor reagiu de forma tão apaixonada a esta contradição como Óscar Lopes. O ensaísta reconhece Camilo Pessanha como poeta maior da literatura portuguesa; ao mesmo tempo, não pode deixar de reagir ao pessimismo dos poemas, ao derrotismo, à omnipresente «náusea da consumação dos desejos», como escreve em *Entre Fialho e Nemésio* (1987, 120). Por isso, Óscar Lopes distingue dois níveis, sendo que o plano do expresso deve ser resgatado pelo plano da expressão:

Na verdade, a nossa representação, mormente representação poética, do inerte não é inerte, é um símbolo mais ou menos dinâmico [...]. Ora se o poeta encontra de facto o símbolo poético representativo de tal valor humano, em que a própria dor se inclui pelo seu aspecto positivo de reacção viva, pouco importa que a insensibilização ou opiamento lhe apareçam à consciência individual como desejáveis, se o que a sua poesia produz é, pelo contrário, um acordar de tensões. (1987, 121-122)

A representação do inerte não é inerte: a dicção da descrença ainda é crença na dicção. Ou seja, a existência de poemas (ditos de cor, dispersos em revistas, reunidos num livro — pouco importa) demonstra que é possível agir, designar o mundo de modo dinâmico, portanto inventar uma nova visão do mundo, portanto criar um novo mundo. Mesmo que os poemas digam a inutilidade de todo o fazer, eles imediatamente fazem isto: «acordam tensões» através da linguagem, pelo simples facto de existirem.

Ora, o plano do expresso é íntimo: a «consciência individual» defende a «insensibilização» ou o «opiamento»; mas o plano da expressão implica os leitores, a comunidade em torno da língua, comunidade que pode ser agitada por esta escrita. Ou seja, a melancolia desistente do sujeito é dita numa linguagem tão superlativa (Barsacq) que permite acordar tensões (Óscar Lopes) junto de um colectivo. Mais acima, perguntei: em Cioran há «fé» na linguagem ou na comunicação? Em Pessanha, tal como lido por Óscar Lopes, é no salto do individual para o colectivo que o pessimismo explícito pode revelar a oportunidade — optimista, afinal — de uma língua acordada.

Assim, não há qualquer vitória de umas «obras completas» sobre o mundo: a alma será sempre «languida e inerme» (Pessanha 1995, 75). Mas o acto de ler esta poesia é tudo menos lânguido: trata-se de uma dinâmica reinvenção das possibilidades da língua (portanto, da mundividência). Tal é a conclusão dialéctica de Óscar Lopes:

esta poesia, exprimindo uma insatisfação, satisfaz-nos como poesia; satisfaz-nos exprimindo, superando uma insatisfação; satisfaz-nos sempre o acto de passar a um grau superior de consciência, a um grau superior de adequação à realidade, nem que o seu objecto envolva uma insatisfação. (1987, 135)

Que este jogo dialéctico não pode ter fim — é evidente e necessário: a tensão entre o expresso e a expressão não admite síntese. Resta saber permanecer (e não é pequeno desafio) nesse equilíbrio instável.

Técnica da morte pneumática

Para vencer o pânico ou uma inquietação insistente, nada melhor do que imaginarmos o nosso próprio enterro.

(Cioran 1987, 139)

Felizes vós, ó mortos da batalha!
Sonhais, de costas, nos olhos abertos
Reflectindo as estrelas, boquiabertos...

(Pessanha 1995, 132)

Para terminar, regressemos ao plano do expresso, ao imaginário da anestesia. Mas coloquemos agora a tónica em *imaginário*, na técnica de criar imagens, e de encontrar nelas uma forma de prazer: a imagem da anestesia deve propiciar uma forma de estesia.

Já vimos mais acima: o morto que ri de nada lhe doer ainda tem de estar suficientemente vivo para rir. Do mesmo modo, quando Cioran propõe o imaginário do enterro, é um sujeito vivo que deve imaginar, dominando a técnica das imagens. Se estivesse vivo a ser transportado num caixão (como em Poe, Dreyer, Bradbury, Tarantino...), seria o horror; se estivesse morto, seria o nada. Pelo contrário, em Cioran trata-se de aproveitar o melhor dos dois mundos — estar vivo a imaginar a morte —, ter a estesia do imaginário da anestesia, ter o gozo apaixonado de uma apatia. Questão fundamental da psicanálise: como se pode ter um ganho psíquico ao fantasiar um acontecimento inquietante? Em 1920, Freud responde: pela iniciativa de encenar esse acontecimento, fazer desaparecer e aparecer o brinquedo (*Fort! Da!*, repete a criança), imaginar a morte e a vida, imaginar a morte estando vivo, convocar os mortos da batalha, atribuindo-lhes a felicidade e os sonhos (evidentemente, exclusivos dos vivos).

Dito isto, que extrema anestesia imaginar? Cioran:

Na Antiguidade, recorria-se de bom grado, sobretudo entre os filósofos, à asfixia voluntária, retinha-se a respiração até que a morte sobreviesse. Esta moda tão elegante, e ao mesmo tempo tão prática, de acabar, desapareceu completamente, e não é nada seguro que alguma vez possa ressuscitar. (1987, 176)

Eis o modelo de um suicídio perfeito, por simples renúncia à respiração: anestesia suprema e definitiva, lúcida e voluntária, coerente com a vontade de não-ser. Cioran talvez estivesse a pensar em Diógenes de Cinope, o cínico, que terá morrido com cerca de noventa anos, por volta de 323 a.C.; segundo uma crença corrente na Antiguidade, registada por Diógenes Laércio, aquele filósofo ter-se-ia «asfixiado voluntariamente, retendo a respiração» (Laércio 2009, 35). Diógenes de Cinope surge assim como uma figura sobre-humana: o seu «desejo da morte» (Laércio 2009, 35) concretiza-se por um extremo domínio de si, uma decisão soberana — uma apneia mortal.

Ora, a respiração é precisamente objecto de indagação filosófica em Cioran, autor condenado a um sufoco involuntário — «O Real dá-me asma», lê-se em *Silogismos da Amargura* (1952, 42) — e resignado a uma respiração humana, demasiado humana — «Respiro por preconceito», acrescenta *Breviário da Decomposição* (1995, 110). Ainda neste último livro, uma confissão de desdomínio: «Porque não tens a força de te subtrair à obrigação de respirar? Porque agüentar ainda este ar solidificado que bloqueia teus pulmões e se despedaça contra tua carne?» (1995, 95). Voltamos ao conflito contra a Vontade schopenhaueriana — contra tudo o que é coercivo, obrigatório, anterior e superior ao indivíduo, tudo aquilo que insiste em ser.

Pela última vez, confronto estes aforismos de Cioran com a poesia de Pessanha. Pois todo o debate sobre a respiração — o seu automatismo, o modo como equaciona iniciativa e submissão, ser e não-ser — surge no último poema de *Clepsydra* (1995, 136). Nessa página derradeira (após a qual já nenhum novo poema poderá vir rever o sentido do livro), invocam-se três entidades improváveis, seres no limiar do não-ser: «cores virtuaes que jazeis subterrâneas», carentes de luz para existirem; «Abortos que pendeis as fronteas côm de cidra», desprovidos de vida, mas também impedidos de se desfazerem, embebidos em formol; e «sonhos não sonhados», voando à procura de quem os queira sonhar, como personagens em busca de autor. A estes três interlocutores já de existência tão ténue, dirige-se esta extraordinária tripla injunção

— ordem, pedido, ou golpe de misericórdia: «Adormecei. Não suspireis. Não respireis.» (Pessanha 1995, 136). Paulo Franchetti comenta:

A tripartição do verso final também encerra uma gradação de intensidade: o sono, a ausência de reação à dor, a parada da respiração. É a morte absoluta, afinal, o conselho que aqui se cristaliza [...]. E o que a morte absoluta significa, neste quadro particular, em que os interlocutores não estão vivos, é a cessação do paradoxal desejo de existir. (2002, 144)

Não basta morrer: o que pede a poesia de Pessanha — tal como a filosofia de Cioran — é a renúncia ao próprio «*desejo* de existir» (itálico meu). E renúncia quer dizer: escolha, procura, esforço, paradoxal soberania de uma dissolução. Lição de vida, portanto, que é uma lição de renúncia à vida.

Estranho paradoxo, o destes imperativos. Como, em que circunstâncias, se poderia ordenar a alguém: «anciosas não veleis», «Adormecei» ou «Não respireis» (Pessanha 1995, 136), se esses gestos excedem o arbítrio do sujeito? Mas o mesmo paradoxo define a lenda de Diógenes, que renuncia voluntariamente à respiração, que escolhe uma — se posso usar esta expressão algo excêntrica — morte pneumática. Eis, entre Pessanha e Cioran, o lugar de reinvenção de um sujeito, no exacto instante em que ele deve deixar de ser, eis a última injunção, irrealizável, a fechar o livro, para sempre: não respireis, não desejeis, não sejais, nunca².

² Agradeço à Patrícia Lino pelo diálogo sobre a morte através da renúncia à respiração, e pela sugestão da leitura de Diógenes Laércio.

CLEPSYDRA EM ITALIANO: «questionar-lhe o destino»

SERENA CACCHIOLI¹

Clepsydra em italiano: propostas de tradução

Passados cem anos desde a primeira publicação de *Clepsydra*, é difícil medir o impacto que este livro e o seu poeta tiveram em Itália. Em língua italiana, a única tradução existente deve-se à filóloga Barbara Spaggiari; tradução que foi publicada pela primeira vez em 1983 pela editora Adriatica, de Bari, e a seguir reeditada, com algumas modificações, em 2000, pela prestigiada *collana bianca* das Edições Einaudi, de Turim. Embora a tradutora e editora dos textos, na reedição, tenha modificado a sua tradução, provavelmente com a intenção de actualizar e corrigir, trata-se ainda de uma tradução circunscrita aos anos 80 do século XX e, naturalmente, muito ligada ao aparato teórico concebido pela filóloga sobre a obra de Camilo Pessanha. De facto, existe uma edição crítica de *Clepsydra* realizada por Barbara Spaggiari e publicada em Portugal, em 1997, pelas edições Lello, que tem vindo, ao longo dos anos, a considerar-se cada vez mais desactualizada à luz das novas investigações feitas no âmbito da crítica textual e do processo editorial do livro em questão.

A primeira edição de 1983, sendo de cunho universitário, é acompanhada por uma extensa introdução relativa à biografia do autor, ao simbolismo da sua obra, às temáticas e ao estilo, dando particular atenção ao esquema métrico utilizado e ao aspecto lexical. Esta edição conta ainda com um largo posfácio à laia de comentário dos poemas, mas não da tradução. A cada poema é dedicado um texto pormenorizado sobre a sua forma e conteúdo, com referência aos textos em português — que aparecem no livro, dado que se trata de uma edição bilingue —, em diálogo com outros comentadores da

¹ CEC — Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

obra de Pessanha. Em nenhum caso, todavia, Barbara Spaggiari menciona a operação de tradução que realizou. Pelo contrário, na edição Einaudi de 2000, a introdução temática e biográfica é notoriamente encurtada e deixa um pequeno espaço, no fim, a uma reflexão sobre o processo tradutório.

Se, por um lado, a tradução de Barbara Spaggiari se mantém fiel à reprodução em italiano de certos marcos estilísticos fundamentais da poética de Camilo Pessanha, por outro lado, alguns poemas encontram-se completamente desfigurados e desmembrados na passagem para uma língua que é, contudo, bastante próxima do português e que teria eventualmente permitido alcançar outras soluções. Neste estudo proponho-me analisar criticamente a tradução de três poemas pertencentes a *Clepsydra*. Começarei por analisar a breve nota à tradução presente na edição Einaudi de 2000 e, em seguida, examinarei de forma pormenorizada a tradução de «Violoncelo», «Paisagem de inverno I» e do soneto «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho».

Barbara Spaggiari sublinha, na sua introdução à edição publicada pela Einaudi, a importância do enredo fónico na poesia de Pessanha; detém-se na relação entre som e imagem que caracteriza a sua poética, aprofunda o papel fundamental da desestruturação dos nexos sintáticos e lógicos da frase e a frequente elisão da forma verbal. Apesar destas reflexões teóricas, de análise precisa e pormenorizada dos marcos estilísticos do poeta, nem todas as características citadas são mantidas na tradução. Na nota final da introdução, chamada «La traduzione: alcune avvertenze» [«A tradução: alguns avisos»], a autora escreve que, sem querer entrar nos aspectos teóricos da tradução, se limita a assinalar alguns problemas específicos experimentados durante a operação de tradução da obra. A primeira dificuldade reportada é de carácter geral: lamenta a excessiva proximidade das duas línguas, italiano e português, cuja matriz latina comum torna, por vezes, inevitável o «decalque etimológico», o que tem como consequência um desequilíbrio na medida e na métrica dos versos. De facto, muitas palavras em italiano ganham uma sílaba a mais em comparação com as equivalentes em português (basta pensar nas terminações dos verbos portugueses em -ar, -er ou -ir, enquanto que o correspondente italiano acaba em -are, -ere, -ire, modificando assim a geometria dos versos). A tendência que Barbara Spaggiari tentou seguir foi a de substituir o decassílabo português pelo mais comum hendecassílabo italiano, mas nem sempre foi possível e a tradutora admite que, muitas vezes, a tradução ganhou uma forte independência em relação ao original.

Outra dificuldade apontada é a reprodução da finíssima técnica de cunho simbolista, no dizer de Barbara Spaggiari, que exalta a musicalidade do verso através de subtis correspondências fónicas e de uma rede de sons interligados que atravessam os textos poéticos. Este tipo de operação é favorecido, na opinião da filóloga, pela riqueza de ditongos e de vogais nasalizadas presentes na língua portuguesa e impossíveis de reproduzir em língua italiana.

A última dificuldade indicada tem a ver com o uso do léxico por parte de Camilo Pessanha e com mudanças repentinas de registo linguístico, em que o poeta alterna uma linguagem coloquial, ligada à realidade quotidiana, com formas líricas e com um registo poético mais requintado, o que a tradutora atribui à moda da época, não tendo necessariamente correspondentes específicos em italiano. Veremos como estas declarações de intenção tradutória nem sempre terão uma efectiva correspondência na tradução propriamente dita.

Considero agora a primeira estrofe do primeiro poema, «Violoncelo», na tradução de Barbara Spaggiari de 2000:

Chorai arcadas	Piangete arcate
Do violoncelo!	Del violoncello!
Convulsionadas,	Contorte in spasimi,
Pontes aladas	Ponti cui l'incubo
De pesadelo...	Mette le ali...

Nos primeiros dois versos não se encontram problemas particulares de tradução, pois é possível manter a polissemia da palavra «arcada» que em italiano também corresponde tanto ao elemento arquitectónico, quanto ao movimento do arco nas cordas do violoncelo. O verso «convulsionadas», contudo, é traduzido como «contorte in spasimi» que, além de aumentar o verso em uma sílaba, num poema tão musical e cadenciado onde o melhor seria subtrair sílabas, desdobra-o em três palavras em vez de uma, introduzindo elementos novos que tornam o verso muito mais lento e grave.

Já no quarto verso, a tradutora sente uma necessidade de explicitação, o que a leva a inserir o pronome relativo «cui» e o verbo «mette» [«põe»] transformando o «pesadelo» [«l'incubo»] no sujeito que põe asas às pontes. Uma operação tão estranha quanto desnecessária, porque o italiano, não diferindo muito do português, permitiria manter a frase nominal sem necessidade de inserir um verbo e sem necessidade de os substantivos trocarem de verso. Esta inserção

resulta, de facto, ainda mais singular à luz da introdução crítica de Barbara Spaggiari sobre o estilo de Camilo Pessanha, onde a tradutora se detém especialmente na característica da elisão do verbo, uma forma expressiva muito própria do poeta. Com efeito, Camilo Pessanha abole frequentemente as formas verbais criando uma sensação de desarticulação nas frases e nos versos que dá ritmo aos substantivos — muitas vezes referentes a visões — elencados ao longo do poema. Muitos dos poemas de *Clepsydra* são formados por versos averbais.

Proponho, portanto, uma tradução alternativa² que, a meu ver, respeita mais o ritmo e a rima, mesmo que não consiga manter as cinco sílabas do português no primeiro e no terceiro verso, nem a rima em «-ate» no quarto verso, pois a palavra «ponte» em italiano é do género masculino. Decidi renunciar à exactidão semântica e traduzir «pesadelo» por «flagello», para manter a rima com «violoncello». Esta versão parece-me, contudo, mais próxima do original:

Chorai arcadas	Piangete arcate
Do violoncelo,	Di violoncello,
Convulsionadas.	Concitate.
Pontes aladas	Ponti alati
De pesadelo...	Di un flagello...

As duas estrofes seguintes do poema apresentam, na tradução realizada por Barbara Spaggiari, boas soluções para a conservação de uma métrica fixa e outras menos boas no que diz respeito às rimas, assonâncias e consonâncias:

De que esvoaçam,	Da cui svolazzano,
Branços, os arcos...	Candidi, gli archi...
Por baixo passam,	Di sotto passano,
Se despedaçam,	E si frantumano,
No rio, os barcos.	Nel rio, le barche.
Fundas, soluçam	Profondi, singhiozzano
Caudais de choro...	Ruscelli di pianto...
Que ruínas, (ouçam)!	Sst!... Che rovina!
Se se debruçam	Ad affacciarsi,
Que sorvedouro!...	Che mulinello!...

² A proposta de tradução de *Clepsydra* aqui apresentada destina-se a ser publicada em Itália. Nesta fase o projecto encontra-se já concluído e aguarda-se a sua edição para breve.

A conservação quase constante do mesmo número de sílabas em italiano é com certeza um dos pontos positivos da tradução, mas o preço a pagar é a perda das rimas e dos laços fónicos que estão semeados dentro do poema. A tradução de 2000 apresenta algumas variantes em comparação com a de 1983, nomeadamente na terceira estrofe onde «fundas» tinha sido traduzido por «profonde», no feminino; na tradução de 2000 transforma-se em «profondi», no masculino, de modo que, em italiano, o adjectivo só se pode referir aos «caudais de choro», enquanto no original mantém-se a ambiguidade, dado que «caudal» tanto pode ser masculino como feminino. O mais provável, contudo, é que se refira às próprias arcadas, pelo que seria mais apropriado manter o feminino como estava na versão de 1983.

O verso «Sst!... Che rovina!» em 1983 era «Che rovine (ascoltate)!». Houve, na última revisão, uma redução de sílabas e de sons. Nos versos seguintes — «Se vi affacciate, / Che vortice le inghiotte!...» — a tradutora sente a necessidade de explicitar acrescentando um verbo, «le inghiotte», atraído assim o estilo enxuto de Pessanha. A versão de 2000, reportada na tabela, tornou estes últimos três versos mais leves e imediatos, dando-lhes um ritmo mais rápido, no entanto sem conseguir respeitar os jogos de rima e assonância. A minha proposta de tradução alternativa é a seguinte:

De que esvoaçam,
Branco, os arcos.
Por baixo passam,
Se despedaçam,
No rio os barcos.

Di che svolazzano,
Bianchi, gli archi.
Di sotto passano
Poi si spezzano,
Nel rio, gl'imbarchi.

Fundas, soluçam
Caudais de choro.
Que ruínas, ouçam...
Se se debruçam
Que sorvedouro!...

Fonde, singhiozzano
Fiotti di pianto,
Che rovine, si sentono...
Appena s'affacciano
Un vortice infranto!...

Uma das maiores dificuldades de tradução deste poema reside, porém, na estrofe final. Barbara Spaggiari resolveu traduzir desta forma:

Trémulos astros...
Soidões lacustres...
— Lemes e mastros...
E os alabastros
Dos balaústres!

Urnas quebradas!
Blocos de gelo...
— Chorai arcadas,
Despedaçadas,
Do violoncelo.

Tremuli astri...
Vuoti lacustri...
— Timoni e alberi...
E gli alabastri
delle balaustre!

Urne spezzate!
Blocchi di gelo...
— Piangete arcate,
ridotte in pezzi,
del violoncello

Na tradução de Barbara Spaggiari as «soidões lacustres» tornaram-se «vuoti» [«vazios»] e «balaústre» foi traduzido por o mais comum «balaustre», embora exista a possibilidade, na língua italiana, de traduzir por «balaustri» e assim manter a rima com «lacustri». No verso 22, a tradução literal de «blocos de gelo» por «blocchi di gelo» não convence completamente, pois em italiano a palavra «gelo» indica mais uma sensação de frio do que o substantivo «gelo», cujo correspondente efectivo seria «ghiaccio» e que, em todo o caso, não rimaria com «violoncello».

A tradução de Barbara Spaggiari tem o grande mérito de manter o número de sílabas constante e, portanto, uma métrica quase perfeita. A tradução que proponho em seguida, pelo contrário, tem uma métrica variável, embora mantenha essas variações dentro de limites o mais possível estritos. Traduzo «blocos» por «fardello», que se aproxima mais de «carga, fardo» e, do ponto de vista do conteúdo, afasto-me ligeiramente do original, criando uma imagem incomum, «di ghiaccio un fardello», o que permite manter a rima com «violoncello». Manter a rima e os sons pareceu-me o aspecto mais importante a assegurar na tradução dos poemas de *Clepsydra*:

Lívidos astros,
Soidões lacustres...
Lemes e mastros...
E os alabastros
Dos balaústres!

Urnas quebradas.
Blocos de gelo!
— Chorai arcadas,
Do violoncelo,
Despedaçadas...

Lividi astri,
Solitudini lacustri...
Timoni, alberi maestri...
E poi gli alabastri
Sui balaustri!

Urne frantumate.
Di ghiaccio un fardello!
Piangete, arcate
Di violoncello,
Spezzate...

Como é notório, no que respeita à pontuação do poema, o texto de partida diverge ligeiramente do que serviu de base a Barbara Spaggiari, já que usei a edição crítica de *Clepsydra* elaborada por Paulo Franchetti (cf. Pessanha 1995). Nas últimas estrofes as divergências são também lexicais e influenciam, evidentemente, a tradução. No verso 26, os «trémulos astros» da edição de Spaggiari são «lívidos astros» na edição de Franchetti. Também os últimos dois versos, na edição de Franchetti, trocam de posição.

Em relação ao poema «Paisagem de inverno I» apresento em primeiro lugar a tradução de Barbara Spaggiari de 2000 (que tem poucas e não muito significativas variantes relativamente à versão de 1983):

Ó meu coração torna para trás. Donde vais a correr, desatinado? Meus olhos incendiados que o pecado Queimou... Voltai horas de paz.	Torna indietro, mio cuore. Da dove vieni, di corsa, come un pazzo? Occhi miei infiammati che il peccato bruciò... Tornate, ore di pace.
Vergam da neve os olmos dos caminhos, A cinza arrefeceu sobre o brasido. Noites da serra, o casebre transido... — Cismai meus olhos como dois velinhos...	Si curvano sotto la neve gli olmi nelle vie, la cenere si è raffreddata sopra le braci. Notti sulla montagna, cascinali gelati... — Meditate, occhi miei, come due vecchi...
Extintas primaveras evocai-as: — Já vai florir o pomar das macieiras, Hemos de enfeitar os chapéus de maias.	Primavere ormai morte, rievocatele: — Sta per fiorire il frutteto dei meli, orneremo i cappelli di ginestre —,
Sossegai, esfriai, olhos febris. — E hemos de ir cantar nas derradeiras Ladainhas... Doces vozes senis...—	Calmatevi, raffreddatevi, occhi febbrili. — E andremo a cantare nelle ultime Litanie... Dolci voci senili... —

Segue-se a minha proposta de tradução:

Ó meu coração, torna para traz. Onde vaes a correr desatinado? Meus olhos incendiados que o pecado Queimou! Volvei, longas noites de paz.	Oh cuore mio, torna indietro. Dove vai correndo dissennato? I miei occhi in fiamme che il peccato Bruciò! Tornate, lunghe notti di pace.
Vergam da neve os olmos dos caminhos, A cinza arrefeceu sobre o brazido. Noites da serra, o casebre transido... Scismae, meus olhos como uns velinhos...	Piega la neve gli olmi sui cammini Si raffredda sulle braci la cenere. Notti montuose, la capanna a fremere Meditate, occhi miei, come vecchini.

Extintas primaveras, evocae-as:
Já vae florir o pomar das macieiras,
Hemos de enfeitar os chapéus de maias.

Evocate le estinte primavere.
Il frutteto delle mele fiorirà presto
Metteremo sui cappelli ginestre vere.

Socegae, esfriae, olhos febris...
Hemos de ir cantar nas derradeiras
Ladainhas... Doces vozes senis.

Calmatevi, raffreddatevi, occhi febbrili...
Andremo a cantare sul resto
Delle litanie... Dolci voci senili.

Como mais uma vez se pode ver através dos poemas apresentados, a tradução de Barbara Spaggiari baseia-se na edição crítica do texto original feita pela própria, que difere ligeiramente da edição crítica de Paulo Franchetti utilizada por mim. Aqui a maior diferença está no segundo verso, cujo começo indica proveniência, «donde», e que na edição de Franchetti se transforma em «onde», modificando assim a disposição e o sentido das duas traduções.

Neste soneto, em forma de diálogo fictício — que alterna momentos de reflexão com vocativos, frases imperativas, interrogativas, elipses verbais, frases nominais suspensas — a tradução de Barbara Spaggiari revela-se frequentemente mais fiel no que diz respeito à preservação da ordem sintáctica escolhida por Camilo Pessanha, respeitando anacolutos e deslocções de verbos e sujeitos. A minha tradução normaliza, em algumas ocasiões, a ordem sintáctica da frase, mas consegue manter (com a infeliz excepção do último verso da primeira estrofe) o esquema rímico do poema: ABB(A), CDDC, EFE, GPG.

No verso 5, «Vergam da neve os olmos do caminho», consegui, sem transformar em demasia a ordem do verso, manter em italiano o efeito sintáctico de estranheza, assim como a rima «cammini-vecchini» no verso em que se acalmam, na paisagem, as paixões que tinham levado o coração a «desatinar» e os olhos a «incendiar-se». No verso 9, pelo contrário, a necessidade de manter a rima com o último verso da estrofe, obrigou-me a normalizar o anacoluto original e a transformá-lo em: «evocate le estinte primavere».

No poema «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho» a versão de Barbara Spaggiari, de 1983, é muito mais próxima do original português, em comparação com a versão de 2000. A tradutora introduziu algumas alterações, como por exemplo a utilização, na versão de 2000, do *passato prossimo* em lugar do *passato remoto* que serve para traduzir o pretérito perfeito português do original. A escolha do *passato prossimo*, por um lado, aumenta consideravelmente o tamanho dos versos e, por outro, torna o tom geral do poema mais infor-

mal e menos austero. A versão de 1983 aproxima-se, em muitos casos, de um decalque de tradução onde também se mantêm as inversões do original, criando em italiano um efeito de estranheza, normalizado de seguida, na tradução de 2000. Por exemplo, os versos 10 e 11 — «Em ruína a casa nova... / Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve» — são traduzidos em 1983 por: «In rovina la casa nuova... / Delle mie ossa il fuoco si estinguerà tra breve». Enquanto que na versão de 2000 os versos transformam-se em: «La casa nuova in rovina... / Il fuoco delle mie ossa si estinguerà tra breve».

Nem a versão de 1983, nem a versão de 2000 respeitam, porém, o esquema rímico do poema (ABBA CAAC DDE FEF) ou as rimas e assonâncias internas do original. Remeto de novo para a tradução de 2000 de Barbara Spaggiari:

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?	Chi ha sporcato, chi ha strappato i miei lenzuoli di lino, dove speravo di morire, — i miei casti lenzuoli? Del mio giardino esiguo gli alti girasoli chi li ha strappati e gettati nella via?
--	---

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...	Chi ha spezzato (oh! furore crudele e bestiale!) il desco dov'io cenavo, — tavola rude, di pino? E mi ha disperso la legna? E rovesciato il vino? — Della mia vigna il vino asprigno 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.	Povera madre mia!... Non ti alzare più dalla tomba, guarda la notte, guarda il vento. La casa nuova in rovina... Il fuoco delle mie ossa si estinguerà tra 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.	Non venire più al focolare. Non vagare più, anima di mia madre... Non andare più nella neve, mendicando di notte agli usci dei casolari.
--	---

Segue-se a minha proposta de tradução:

Quem polluiu, quem rasgou os meus
lençoes de linho,
Onde esperei morrer, — meus tão castos
lençoes?
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 casaes.

Chi guastò, chi squarciò le mie lenzuola
di lino,
ove sperai la morte, — i miei casti
lenzuoli?
Dal mio esiguo giardino gli alti girasoli
chi fu a strapparli e lanciarli sul
cammino?

Chi ruppe (che furore crudele e
scimmiesco!)
Il tavolo della mia cena — il desco
grezzo, di pino?
E mi sparse la legna? E mi rovesciò il
vino?
— Della mia vigna il vino acidulo e
fresco...

O mia povera madre!... Non alzarti dalla
tomba.
Guarda la notte e il vento. In rovina la
casa d'ombra...
Dalle mie ossa il fuoco s'estingue breve.

Non tornare più. Smetti di vagabondare,
Anima di mia madre... Non andar più
nella neve,
la notte a mendicare alla porta d'ogni
casolare.

Como se pode ver, a tradução que proponho tenta manter, onde houve hipótese — entre as possibilidades do «dizer *quase* a mesma coisa» (Eco 2003) — o esquema rímico e o ritmo do poema. Nomeadamente, decidi usar o *passato remoto* para traduzir o pretérito perfeito português, de modo a manter a brevidade dos versos e o ritmo sincopado com o uso de palavras agudas em italiano. Tentei assegurar a presença de consonâncias internas, repetições fónicas e sobretudo da rima. Na penúltima estrofe deparei com o problema da palavra «cova», que em italiano se poderia traduzir como «fossa» ou como «tomba». «Tomba» — falso amigo de

«tumba», que em português tem uma conotação mais formal do que «cova» e indica um sepulcro, um túmulo, um lugar de culto talvez mais institucionalizado — em italiano, compreende os dois significados de «cova» e de «tumba». Traduzir essa palavra por «fossa» teria levado o leitor a intuir de forma enganadora uma «fossa comune», ou seja, uma «vala comum», visto que esta palavra é muito frequentemente usada nesse sintagma na linguagem coloquial. Neste poema não era absolutamente o caso e não me pareceu plausível correr o risco de uma alusão a uma vala comum. Optei por traduzir por «tomba», tendo plena consciência de estar a praticar uma pequena traição ao texto original, sobretudo no momento em que decidi transformar a «casa nova» do verso 10 numa «casa d'ombra», de modo a não renunciar à rima — embora imperfeita. A tradução de Barbara Spaggiari também opta pela palavra «tomba», mas não recorre a nenhuma tentativa de manter a rima ou o ritmo do poema.

De facto, traduzir pressupõe também interpretar, o que aproxima esta operação literária do processo de leitura crítica de um texto. Não há dúvidas sobre a minuciosidade e competência da crítica textual e da tradução feitas por Barbara Spaggiari do ponto de vista filológico, mas é um facto que a sua tradução desrespeita por completo as questões rítmicas e rítmicas, marcos distintivos da poesia de Camilo Pessanha, como ela própria afirma por diversas vezes nos paratextos das duas edições. Este tipo de escolhas em tradução é mais compreensível quando consideramos o tipo de edição à qual nos referimos. Na primeira edição de 1983, de cunho estritamente académico, é mais natural que a maior preocupação tenha sido de ordem filológica; enquanto na versão de 2000, para a *collana bianca* de Einaudi, talvez tenha sido preferível priorizar a legibilidade e fluidez do texto, assim como o seu aspecto fónico, para dar a conhecer aos leitores italianos um ensaio das sonoridades do poeta, que foi definido por Mário de Sá-Carneiro como *o grande ritmista*.

É evidente que qualquer esforço na direcção de uma transposição exacta do esquema métrico está destinado ao fracasso, devido às diferenças sonoras e prosódicas que caracterizam cada uma das línguas. Por esta razão, a uma dada língua convém um particular esquema métrico que pode não ser o mesmo para outra. Todavia, se se renunciar completamente ao decalque métrico, o resultado é frequentemente uma banalização do texto original, que se transforma assim, seja numa paráfrase, seja num conteúdo completamente desmembrado da sua forma (forma que, como se sabe, também é conteúdo).

Tradução de Poesia, «Diálogo e Mestiçagem»

No âmbito da tradução de poesia existem traduções muito «adequadas», filologicamente correctas, mas que não devolvem o «tom», ou por assim dizer, «a voz» do original; e traduções que são completas reconfigurações, quase arbitrárias, mas que, no entanto, são capazes de reconstruir uma voz. Sem ir aos extremos, é possível encontrar soluções de compromisso. Penso, como exemplo de um caso extremo, na tradução para português de Charles Baudelaire feita por Maria Gabriela Llansol e publicada em 2003 pela editora Relógio D'Água, sem nenhum paratexto que justifique ou explique as surpreendentes escolhas de tradução (cf. Llansol 2003). A autora/tradutora recria com absoluta liberdade os poemas de *Les Fleurs du Mal* e, além disso, numa prática incomum, chega a propor diferentes versões — como se fossem diferentes ensaios de tradução — de um mesmo poema. No caso de «Correspondances», uma é chamada «versão literal» e a outra simplesmente «outra versão». O resultado não é, com certeza, o mais fiel do ponto de vista filológico, mas a «voz» de Baudelaire parece estar presente, ainda que «llansolizada»³. Pelo contrário, a tradução da mesma obra feita por Fernando Pinto do Amaral (cf. Amaral 1996), preserva escrupulosamente o número de sílabas de cada verso baudelaireano (com poucas excepções listadas na nota do tradutor), recriando o texto com uma atitude muito prudente (como ele próprio a define), abdicando muitas vezes da rima, mas tentando salvaguardar a fidelidade semântica ou a harmonia prosódica. Esta talvez seja uma boa solução de compromisso. Na sua tradução é possível seguir, passo a passo, o original e o texto de chegada e, ao mesmo tempo, ouvir a «voz» de Baudelaire em português. Em Maria Gabriela Llansol é difícil seguir, na versão bilingue, o francês e o português ao mesmo tempo, tão alto é o nível de recriação, nem que seja só do ponto de vista gráfico, pela disposição dos versos na página.

Outro exemplo extremo é a famosa tradução que Mário Cesariny fez de *Illuminations. Une saison en enfer*, de Arthur Rimbaud, em que o título é traduzido por *Iluminações. Uma Cerveja no Inferno*. A explicação, brevíssima, desta escolha, no mínimo original, reside numa pequena nota em que Cesariny afirma que segundo o estudioso Robert Goffin, *saison* era a marca de uma cerveja

³ Segundo Paula Mendes Coelho, para Llansol «[a] tradução é vista como diálogo e como mestiçagem, “llansolizando-se” de algum modo estes poetas» (Coelho 2014, 84). É a obra de alguém que «não admitia a deslocação de uma língua para a outra sem questionar-lhe o destino» (Coelho 2014, 85).

que se bebia naquela época em Charleville, a cidade do poeta. Cesariny diz escolher esta referência «não porque o de resto regular poeta belga deva ser tomado como dos mais sólidos comentaristas de Rimbaud, mas porque esta sua constatação, colhida *in loco*, é indiscutível matéria de serviço» (Cesariny 1972, 140). Além disso, na primeira edição, Cesariny escreve notas de difícil decifração como: «traduzido por paranóia fonética» (Cesariny 1972, 138).

É curioso notar como os paratextos dedicados à tradução pelos próprios tradutores — quando os textos de chegada não se apresentam como «versão de autor» — contêm quase sempre declarações de derrota, de humildade e até justificações sobre o terem ousado traduzir. Fernando Pinto do Amaral, no Prefácio à sua tradução de Baudelaire, escreve:

Reservando agora algumas palavras para a tradução que decidi empreender [...] [a]percebi-me da impossibilidade teórica desta tarefa. Se procurei, apesar de tudo, levá-la por diante, foi não só pela vontade de alargar o número dos leitores portugueses de Baudelaire, mas também pelo prazer de um exercício de escrita que me foi obrigando a uma certa agilidade verbal (e por isso mental), umas vezes mais conseguida, outras vezes forçada a reconhecer o seu fracasso perante as dificuldades. (Amaral 1996, 21)

Por sua vez, José Manuel de Vasconcelos, outro tradutor hábil em encontrar soluções de compromisso criativas, mas não completamente livres, na introdução às suas traduções da *Poesia* de Eugenio Montale, escreve:

Traduzir Montale não é uma tarefa fácil. Fi-lo, muitas vezes de dentes cerrados, num quase desespero de não conseguir resolver com rapidez uma ou outra situação de tradução mais rebarbativa. Levei muitas dúvidas e hesitações para o sono. Por vezes no meio de uma conversa que nada tinha a ver com este assunto, ou sequer com poesia, fazia-se luz e *le mot trouvé* irrompia como um fogo-de-artifício. Aperfeiçoei até onde me foi possível. Se pudesse no entanto continuar, continuaria, por muito mais tempo, a procurar fazer melhor. De certo modo, foi preciso que me tirassem a tradução das mãos. (Vasconcelos 2004, 33)

Ou ainda, Y.K. Centeno, no Prefácio à antologia poética de Paul Celan, *Sete Rosas Mais Tarde*:

Estas versões são apresentadas com a humildade de quem sabe que nada pode substituir-se à palavra original do poeta. O tradutor, por muito que se esforce, é e será sempre um mediador imperfeito. Traduzirá — transportará — a palavra de uma esfera (a original, inspirada) para outra, de resolução difícil (e sempre discutível), onde procurará manter o «sopro» que animou cada poema. (Centeno 1993, XV)

Maria Gabriela Llansol, pelo contrário, parece não ter preocupações deste género, tal como Mário Cesariny não as teve. Existe uma breve nota do tradutor, na edição de *Iluminações. Uma Cerveja no Inferno*, republicada pela Assírio & Alvim em 1989, em que Mário Cesariny afirma:

Nas traduções, de um modo geral, acho que devemos tentar merecer, entender e aplicar, as palavras de Novalis: «Uma tradução pode ser literal, livre ou mítica. As traduções míticas são o estilo supremo da tradução. Representam a obra de arte individual no seu carácter puro e total. Dão-nos, não a obra de arte ela-própria, mas a sua transcrição ideal. (...) As traduções literais exigem muito saber mas valem-se de um talento puramente discursivo.

As traduções livres, se se pretendem válidas, exigem o mais elevado espírito poético. (...) O verdadeiro tradutor neste género deve ser ele mesmo um artista e dar uma ideia do conjunto por tal ou tal processo à sua escolha. É necessário que seja o poeta do seu poeta»... [sic] (Cesariny 1989, 194)

As traduções que se apresentam como «versão de autor» geralmente não têm necessidade de paratextos explicativos relativos às escolhas tradutórias. Quando há paratextos, podem ser páginas em prosa poética, sem qualquer ambição ou nem sequer interesse num discurso com algum rigor científico. São páginas de diário, como por exemplo no caso da introdução de Maria Gabriela Llansol à sua tradução de Rimbaud, *O Rapaz Raro* (cf. Llansol 1998), onde há quase uma reportagem em directo da experiência física e material da tradução, e onde a autora relata o que acontecia à sua volta enquanto traduzia: os ruídos, as obras, as casas, a música, o ambiente, assim como a sua relação com o autor e a forma como a tradução ia moldando os seus processos de escrita e vice-versa.

Em tradução, o texto original e o texto de chegada interagem e comunicam até criarem alguma coisa que não se identifica nem com a fonte, nem

com o resultado, mas que se transforma num «lugar» onde os dois conseguem iluminar-se reciprocamente, apesar das zonas opacas. Tornar-se consciente dos princípios e dos processos que guiaram um autor ou uma autora na tradução de outras vozes pode, de facto, ser útil para nos orientarmos na tradução desse(a) mesmo(a) autor(a) para outras línguas.

No caso de Camilo Pessanha, que também foi tradutor de poesia, o autor deixou alguns textos através dos quais se pode intuir uma poética da tradução muito pessoal que, porém, só se podia aplicar à *língua chinesa*, única língua estrangeira, pelo que sabemos, da qual traduzia:

Da poesia chinesa busquei transladar com exactidão o que era transladável — o elemento substantivo ou imaginativo —; porquanto o elemento sensorial ou musical, resultando de uma técnica métrica especialíssima (em que há sabiamente aproveitados recursos prosódicos de que as línguas europeias não dispõem), é absolutamente inconversível. (Pires 1992, 18)

O autor deixa entender que seria importante manter o elemento sonoro dos poemas, mas tratando-se da língua chinesa, não teria sido realmente possível fazer nenhuma transladação deste elemento para português, pelo menos não nos mesmos termos do original. As suas versões de autor eram, contudo, atravessadas por uma certa preocupação de rigor.

É curioso que Camilo Pessanha, *o grande ritmista*, tenha entrado em contacto e se tenha confrontado em tradução com a língua chinesa, ou seja, com a experiência do ideograma numa língua que «é interpretada como escrita desligada do elemento fonético, na medida em que o elemento fonético faz obstáculo à transparência ou à simplicidade da notação conceptual» (Rubim 1998, 160).

A tradução da língua chinesa foi, para Pessanha, o desafio de abdicar do som, de tentar sustentar um poema retirando-lhe o conteúdo próprio da sua sonoridade. É um trabalho de afunilamento que teve com certeza um impacto notável sobre a sua concepção da poesia como entidade arquitectonicamente equilibrada na sua relação entre imagem, conteúdo e som.

A tradução poética é sempre um laboratório de experimentação para os autores:

De qualquer modo, a lição a aproveitar será sempre a de que o espaço da tradução do poema tem de ser um espaço aberto, um campo de manobras livres. O

gesto mimético que a tradução é sempre mais, quando comparada com o acto fundador da criação literária, não implica, no entanto, o servilismo estéril nem o apego cego. (Barrento 1993, XXXV)

A tradução é também um acto que põe em questão a noção de «originalidade» e de «autoria». É, para todos os efeitos, uma obra de escrita colectiva. Trata-se, no mínimo (quando não se considera o trabalho dos revisores e de outros agentes), de uma obra realizada a quatro mãos. As mãos do autor são a pauta principal, as mãos do tradutor são um significativo contributo de elementos novos e, possivelmente, uma primeira interpretação das palavras do texto original.

No caso de *Clepsydra*, em que o próprio «original» tem uma história tão atormentada, existem traduções nas diversas línguas conforme a edição crítica utilizada, e as diferenças filológicas que se encontram no original reflectem-se inevitavelmente nas traduções.

Considerações finais: a geometria das traduções

Se um texto poético é o resultado de um intrincado sistema de compensações de elementos diferentes como a dimensão fonética, os aspectos lexicais e sintácticos e os aspectos métricos e prosódicos, significa que no texto final existe uma hierarquia de importância destes mesmos elementos e das relações entre eles. Esta hierarquia é posta em questão em cada tradução e cada «execução» diferente modifica os equilíbrios, não apenas escolhendo um elemento dominante, mas reconstruindo um sistema hierárquico diferente de todos os elementos em questão no texto de chegada.

A versão de *Clepsydra* em italiano, realizada por Barbara Spaggiari, reconfigurou o texto segundo uma hierarquia específica de ordem filológica. Um tradutor, de facto, não dispõe de todas as possibilidades criativas e linguísticas ao mesmo tempo e no mesmo grau como o autor do texto original. Sobre tudo quando autor e tradutor são de épocas diferentes e de culturas muito distantes. É necessário tomar decisões, dar prioridade a um aspecto em detrimento de outro e estabelecer uma nova ordem para o texto. Existem algumas camadas do texto em que a possibilidade de intervenção é mínima e outras

em que a possibilidade de intervir aumenta. É por isso que se criam processos de compensação e hierarquização entre os diferentes elementos.

Vimos como a versão de *Clepsydra* elaborada por Barbara Spaggiari, concentrando-se em manter a exactidão e a proximidade semântica com o original, através de um escrupuloso trabalho filológico, acabou por negligenciar os aspectos rítmico e rímico, fundamentais na poesia de Camilo Pessanha. Quando não se dispõe de um poeta para realizar uma «versão de autor», completamente livre e capaz de se afastar do original sem remorsos, corre-se o risco de traduzir afastando-se ainda mais da poesia, numa espécie de hiper-correção filológica. São escolhas de tradução, todas válidas. Barbara Spaggiari teve o mérito de dar a conhecer a obra de Pessanha pela primeira vez em Itália, não apenas traduzindo, mas desenvolvendo também uma importante pesquisa crítica sobre o texto original. Trata-se, porém, de uma edição crítica e de uma tradução agora desactualizadas, que necessitam de uma profunda revisão: à luz dos desenvolvimentos críticos da história editorial de *Clepsydra*; à luz da importância da dimensão fonética na poesia de Pessanha, que seria conveniente transmitir na tradução italiana; e à luz de uma reactualização linguística (em italiano) de que sempre precisam as traduções para sobreviver ao longo dos anos. Seria necessário percorrer a poesia de Camilo Pessanha e retraduzir a *Clepsydra* para voltar a encontrar, um a um, os seus «passos, ainda frescos sobre a húmida areia» (Pessanha 1995, 103).

REPRESENTAR, REESCREVER,
RECONHECER UM POETA:
Camilo Pessanha lido hoje

CATARINA NUNES DE ALMEIDA¹

Na senda da virtude, não temas superar o teu mestre.
Confúcio, *Analectos*

A obra em movimento

Aparentemente sumária, do ponto de vista material, a poesia de Camilo Pessanha ganhou o estatuto de obra de referência — de *mathésis*, de *mandala* da cosmogonia literária portuguesa, se usássemos os termos de Roland Barthes (1974, 77) —, algo bem visível na forma como foi sendo acolhida por gestos criativos e por novos modos de ler que, sobretudo nas últimas quatro décadas, fizeram estalar a linearidade desse texto centralizador que recebeu o título de *Clepsydra*. Camilo Pessanha publicou pouco e permaneceu demasiado incógnito para lhe convir o estatuto de autoridade — no entanto, *Clepsydra* foi obra suficiente para que o autor e a sua escrita continuassem a actuar, no dizer feliz de Barthes, como «uma recordação circular» (1974, 77), força que congrega em si a «ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia» (1974, 112).

Se às palavras de Barthes juntarmos a proposta de leitura formulada anos antes por Umberto Eco, poderíamos afirmar que estamos perante uma poética onde não existe «definitude» [*definitezza*] (Eco 1991, 40): à luz dos seus cem anos de vida, *Clepsydra* é um magnífico exemplo de obra em movimento

¹ CEC — Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

(cf. Eco 1991, 51). António Barahona, no Posfácio que escreveu para a edição de 2003, refere mesmo que *Clepsydra* se tornou num «missal», não apenas para a geração de *Orpheu*, mas «também no *missal* de todas as gerações vindouras, enquanto se falar, escrever e amar a língua portuguesa», sendo difícil encontrar outro «poeta tão lido pelos seus congéneres: a sua celebração é unânime» (Barahona 2003, 145; itálico do autor). Os sucessivos exercícios de celebração, de recriação, de alusão a que fomos assistindo provam que de facto a dialéctica entre a obra e os seus leitores se tem mantido viva. Tais impulsos evitaram que o texto fosse apenas objecto da exegese académica, que se transformasse «numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada»: *Clepsydra* revelou ser um terreno a descoberto, uma «possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete» (Eco 1991, 39), acusando por isso, se seguirmos os pressupostos de Eco, as qualidades de uma *obra aberta*, textualidade que idealmente se completa na recepção.

Neste estudo propus-me fazer o levantamento de um conjunto de textos que permitem assinalar Camilo Pessanha como um dos poetas portugueses que mais influenciou e mais contribuiu para formar outros, sendo muitas vezes essa influência, conforme veremos, declarada e assumida pelos próprios autores. O olhar intertextual desses poetas será encarado como um olhar crítico não apenas em relação à obra, mas também à própria figura de Pessanha.

O intuito deste breve ensaio é, pois, reflectir acerca do trabalho de transformação e de assimilação realizado em torno desse texto centralizador, a *Clepsydra*. Uma vez que não estamos a falar de uma obra elevada a poema nacional, nem de uma obra com quatrocentos anos de história, tampouco de uma obra cujo conteúdo apele a temas caros à memória histórica colectiva — o que adensaria, pelo menos, o apetite pós-colonial e pós-moderno — a pergunta impõe-se: porque é que *Clepsydra* tende a impulsionar em leitores-poetas de gerações tão distantes, e com propostas estéticas tão diferentes, esses sucessivos *actos de liberdade consciente* de que Eco nos falava?

A meu ver, existem duas respostas plausíveis. Uma que encontra explicação na excepcionalidade do poeta e do seu legado literário — «o poeta máximo do Simbolismo português e um dos poetas máximos de todos os tempos da poesia portuguesa», escreve Ana Hatherly (1979, 31) e escreverão muitos —, cujo domínio da musicalidade, da polissemia, do poder sugestivo das imagens, desde cedo lhe valeu o estatuto de mestre (é certo que a geração de

Orpheu é a que primeiro lhe reconhece esse estatuto, mas o termo «mestre» continua a ecoar em poetas como Eugénio de Andrade ou António Barahona). A outra justificação parece advir da biografia singular de Pessanha, muito lacónica e envolta em suposições, permitindo que desde cedo hipotéticos factos se cristalizassem em convenções oficiais, estereótipos, e configurassem toda uma série de pré-textos a partir dos quais os autores foram pondo em prática a intertextualidade (alguns resultam em exercícios ficcionais interessantes, conforme veremos, com recurso à transfuncionalidade).

Se, conforme nos diz Harold Bloom, «os poetas fortes regressam sempre dos mortos, e só através da mediunidade quase voluntária de outros poetas fortes», o «*como* regressam é o que importa, visto que se regressam intactos, nessa altura o regresso empobrece os poetas posteriores» (Bloom 2017, 214; *italico* do autor). Foquemo-nos, então, em *como* regressa Pessanha ao mundo dos vivos, começando por olhar, num primeiro momento, não para a poesia, mas para a figura do poeta.

Representar um poeta

A imagem de Camilo Pessanha, já o referi, não foi exclusivamente construída com base em factos. Como assinala Paulo Franchetti,

no caso de Pessanha, as cartas são poucas, os testemunhos de terceiros são confusos e pouco confiáveis, em função das suas muitas inimizades em Macau, e o campo aberto à imaginação pelo consumo do ópio e pela concubinação pública com duas mulheres chinesas revelou-se terreno para todo o tipo de efabulações, algumas das quais tiveram importância na recepção, interpretação e divulgação da sua poesia.

[...] Tão grande é a força persuasiva e tão infiltradas nos melhores textos estão as efabulações mais inconscientes, que uma biografia que se ativesse apenas aos factos ficaria desde logo desmoralizada, se não mostrasse que aquilo que ela omite deve mesmo ser omitido, pois só vale como testemunho da força e persistência do imaginário decadentista ao longo do século XX. (2008, 5-6)

A forma como vem sendo representado pela literatura e pela crítica confirma assim a sucessão de equívocos e de fantasias que se cristalizariam no domínio comum. Já para a geração de poetas que emergia na Metrópole à sua época, o vulto de Pessanha se mostrava confuso e atraente: «Tratava-se de uma figura misteriosa, um exilado voluntário no Extremo Oriente, supostamente em razão de obscuras desgraças pessoais ou familiares; um génio sem obra publicada que, desdenhoso da glória, comporia versos magistras apenas para si mesmo ou para poucos eleitos» (Franchetti 2008, 13). Serafina Martins prestaria também particular atenção a esta edificação pouco clara da imagem do poeta, assente em muitas contradições:

Por simples coincidência ou por motivos que a falta de informação não permite determinar, tanto a sua vida como a sua poesia caíram numa espécie de roda livre na qual ele teve pouca mão, o que contribuiu para criar um mistério que nenhum esforço talvez possa resolver.

Diga-se, no entanto, que Pessanha foi um agente importante desse mistério, desde logo por se ter isolado a milhares de quilómetros de Portugal, num lugar de que afectivamente por vezes se afasta e por vezes se aproxima [...]. Ironicamente, é do seu lugar de exílio que nascem histórias sobre o poeta, histórias cuja menoridade não impediu a sua verdadeira institucionalização. A imagem que se construiu do poeta tem directamente a ver com o mistério antes referido, com aquilo que ele não disse e com o espaço deixado para que outros viessem falar por si. (Martins 2010, 95)

Se o trabalho poético é escasso do ponto de vista material, a biografia, como vemos, não se afigura menos escassa do ponto de vista documental; de maneira que o que restou para um acesso mais informado à obra e à figura de Pessanha foram sobretudo elementos epitextuais (cf. Genette 1997), que permitem chamar à análise, ainda que de forma muito limitada, a dimensão privada (a correspondência que, embora diminuta, ocupa aqui um lugar central) e a dimensão pública do seu trabalho (com destaque para a actividade enquanto crítico, tradutor e jurista).

Mesmo Óscar Lopes, não obstante a indispensável leitura que nos deixou da obra, daria seguimento a alguns desses contornos *lendários* que se fixaram na memória colectiva, entre eles o alegado desgosto amoroso que estaria na origem

da transferência do poeta para Macau² e a degradação física e moral que a partir daí revela: «[O] grande amor de Pessanha naufragou, de facto, em circunstâncias particularmente dramáticas, vindo a afogar-se em Macau em ópio e ligações mercenárias, senão infieis, de pobres chinesas» (Lopes 1987, 121). Como ele, uma parte da crítica construiria a imagem forjada com a qual a literatura mais recente se deleita, encontrando aí uma possibilidade de preencher as lacunas, as incongruências, os ângulos mortos da passagem tão discreta de Pessanha pelo mundo. É precisamente isto que Serafina Martins refere:

[A]s ditas «fantasias» têm um interesse que não é desprezível, apesar das muitas reservas que suscitam; na verdade, tiveram uma atenção especial por parte de leitores que podemos considerar especiais também: escritores que se interessaram sobre Pessanha, não numa perspectiva crítica, mas para uma recriação literária de um homem cuja vida teve como acontecimento proeminente ter escrito poemas maravilhosos [...]. (Martins 2010, 95-96)

António Rebordão Navarro (1992), Agustina Bessa-Luís (1999) ou Paulo José Miranda (2002) são alguns desses autores que se interessaram «pela vida de Pessanha e, com maior ou menor extensão, fizeram do poeta uma personagem dos seus textos, uma personagem construída, sublinhe-se, com base numa mitificação negativa»³, aparecendo mormente como «uma figura extravagante, desmazelada, cobarde, ridícula, maldizente, entre outros atributos do mesmo teor» (Martins 2010, 96).

Utilizando um recurso intertextual como a transficcionalidade, estes romances, sublinha Isabel Pires de Lima,

² Também na sua edição de *Clepsydra*, Barahona insiste no «“exílio” voluntário em Macau, por desgosto de amor e demanda do silêncio» (Barahona 2003, 145). Esta é uma das especulações que Paulo Franchetti procura desconstruir e rectificar: «Muito ao contrário de uma decisão emocional, a mudança para a China foi a alternativa possível após anos de esforço para obter um posto de trabalho em Portugal e várias hipóteses e tentativas de emigração» (Franchetti 2008, 10).

³ Franchetti será também categórico quanto à atribuição a Pessanha de uma apresentação pessoal sempre desmazelada: «Nesse campo, mais fértil e livre, a fantasia campeou à solta: sujo, com piolhos na barba, de cabelo empastado, sem qualquer roupa ao receber pessoas, atirando bolinhas de secreção aos seus alunos... Não houve aqui limites. Basta, porém, olhar para as fotos que de Pessanha nos restaram para ter um primeiro movimento de dúvida. [...] Delas se pode concluir com segurança que, pelo menos até 1915, a sua figura externa estava muito mais próxima do dândi do que do mendigo sujo que alguma tradição tentou fixar» (Franchetti 2008, 22).

apropriam-se de Camilo Pessanha, da sua obra, da memória da sua vida em Macau, da narrativa construída em torno de uma figura real chamada Camilo Pessanha, da sua «lenda», [...] para o transformarem em personagem das suas ficções. Mais, fazem dessa figura a personagem central dos seus romances transficcionais, se bem que de uma centralidade difusa e algo camuflada, e tornam-na pedra angular para pensarem as relações de intertextualidade e conseqüentemente as questões de identidade que [...] a produção ficcional portuguesa sobre Macau, na década de 90 do século passado, forçosamente suscitou. (Lima 2011, 174)

Tal como numa citação a transferência de segmentos de um texto para outro geralmente causa um conflito entre a origem e o novo contexto, também a transferência do nome de uma figura real para uma outra composição ficcional irá necessariamente criar tensão ou conflito.

Isabel Pires de Lima, apoiando-se no termo proposto por Richard Saint-Gelais (1999), diz-nos que «a transficcionalidade pressupõe a relação entre dois ou mais textos na base de uma “comunidade ficcional”, onde personagens ligadas a outros textos se tornam personagens de textos novos» (Lima 2011, 172). Sendo fundamental assinalar a existência deste fenómeno intertextual tão singular — dado que anima e perpetua a imagem de Pessanha enquanto personagem literária —, não me deterei na análise do conteúdo de cada uma dessas obras, até porque o objecto principal da minha análise é a poesia e os poetas contemporâneos. Não posso deixar, contudo, de apontar algumas particularidades que se insinuam num livro como *O Mal* (2002), de Paulo José Miranda. Desde logo, destaca-se pela sua natureza híbrida, que faz dele simultaneamente uma novela, uma narrativa de viagens, um ensaio literário e uma metaficção (pois reflecte também sobre o próprio processo de escrita).

Paulo José Miranda apresenta-nos uma narrativa autodiegética que cruza a experiência do narrador em Macau com a de Pessanha, sendo que, à falta de elementos biográficos, usa a poesia de *Clepsydra* (por vezes transcrevendo os poemas integralmente) como fonte directa dessa experiência. Esse intertexto surge quase sempre sob a forma de comentário íntimo: a voz do poeta — essa *recordação circular* — ascende à consciência do narrador e vem contar as coisas em seu nome. Assim, além da revisitação da poética de Camilo Pessanha que a obra encerra, ela servirá também de pretexto para visitar a topografia de Macau e, sobretudo, para apresentar uma leitura pós-colonial do

território⁴, que obviamente recairá sobre temas como o sentimento de inadequação dos portugueses que aí permaneceram, a intrincada amálgama cultural, o futuro da língua portuguesa, entre outros aspectos.

A identificação entre o narrador e a figura de Pessanha transparece a vários níveis e quase nunca os mais positivos: o narrador reconhece-se, pois, num Pessanha opiómano («enquanto preparo as linhas brancas com que me vou cosendo, imaginando o poeta com o seu cachimbo de ópio» [Miranda 2002, 59]); na experiência limitadora da vida em Macau (cf. Miranda 2002, 60); num desejo de regressar ao nunca vivido (cf. Miranda 2002, 66-67); e também nas motivações (idênticas em ambos) que estiveram na origem da partida («trazia também um desgosto de amor e ideias românticas: encontrar uma paz que não se pode encontrar, abandonar o mundo» [Miranda 2002, 15]). Dessa identificação, veja-se esta paradigmática passagem:

A verdade é que também não tenho para onde ir. Pior, não sei para onde ir. Mais do que uma vontade de morrer, é uma desvontade de viver, como em Pessanha.

Com o tempo, e o clima, ia ficando cada vez mais isolado de qualquer interesse, tornando-me assim mais à imagem do poeta. Escrevia pouco e desperdiçava a vida em inúmeros vícios, que não o ópio que já não havia. (Miranda 2002, 18)

A representação de Pessanha acabará então por se servir de uma série de estereótipos, que incluem até o «nojo visceral que leva Pessanha pelas ruas de Macau a falar com o seu cão, a chamar macaquinho ao seu filho, a arder no ópio» (Miranda 2002, 99).

A verdade é que, para o bem e para o mal, o fascínio de Pessanha provém, em grande medida, da criação do mito, de uma existência lendária que o tempo urdiu em seu redor. Na dissertação que acompanha a edição de *Clepsydra* por

⁴ Isabel Pires de Lima refere-se justamente à função crítica, proporcionadora de uma reflexão pós-colonial, que a figura Camilo Pessanha assume no interior destas narrativas ficcionais: «[A] evocação de Pessanha permite uma interrogação sobre o que é ser português e macaense em Macau, o que é ser chinês em Macau, o que é ser macaense e chinês em Macau, isto é, nos [...] romances através de Pessanha se visita e subverte os estereótipos da interculturalidade, se olha o outro como igual e diferente, se olha o próprio como diferente de si mesmo e do outro, isto é, se tenta identificar processos de miscigenação constituidores quer da identidade macaense, quer da identidade portuguesa e se constata a impossibilidade de uma constatação conclusiva daquelas interações» (Lima 2011, 176).

ele organizada, Barahona escreve algo que, segundo me parece, dialoga precisamente com esta ideia:

Uma lenda (que é «o que deve ler-se»), que nos transmitiu Herberto Helder, de viva voz, narra que Camilo Pessanha molhava a pena na saliva, impregnada d'ópio, o que dava à sua caligrafia uma tonalidade sépia *foncé*; o papel onde escrevera, porém, decorridos alguns anos, ficou tão branco como se nele nada tivesse sido escrito. (Barahona 2003, 149)

Uma lenda que explica, muito poeticamente, a efabulação mais notável alguma vez criada em torno de Pessanha: a de que foi um poeta sem escrita, que apenas fixava mentalmente os próprios poemas, os quais um dia aceitaria ditar à sua amada editora. Esta ideia de que Pessanha revela um entendimento da poesia como um projecto marginal — um pouco como tudo na sua vida, quase sem excepção —, entregando a sua genialidade nas mãos do próprio destino, é outra das narrativas que Franchetti procuraria prontamente desconstruir (cf. Franchetti 2008, 39-50). Já Óscar Lopes, por exemplo, continuava a asseverar: «Pessanha deixava [...] aos amigos o cuidado de escrever e editar as suas poesias» (Lopes 1987, 117).

A tradição oral, que tão eficazmente conserva as lendas, não conhece limites: as pessoas referem-se a textos imateriais, a histórias contadas, por mera sugestão de um nome, que de imediato anima objectos e episódios vagamente armazenados na memória. Vejamos o que começa por esclarecer Luís Miguel Nava, no ensaio «A propósito duma imagem de Pessanha»:

Há pontos luminosos em torno dos quais se articula a obra de determinado autor no espírito de quem, dela não sendo propriamente um estudioso, com ela mantém apenas uma relação de natureza sensual. Tais pontos poderão ou não corresponder à arquitectura que dela mentalmente terá quem sobre ela se debruça para a investigar ou divulgar [...].

Assim, pensar num poeta é antes de mais pensar em três ou quatro imagens, essas que a simples referência ao nome dele faz imediatamente vir ao nosso espírito. Sabemos que frequentemente essas imagens, ou a configuração que da obra a que pertencem traçam na memória do leitor, variam consoante o ângulo ou as lentes através das quais as observamos. (Nava 2004, 57)

É aqui que entra a «função-autor» [*fonction-auteur*] de que falava Michel Foucault. O autor, conforme Nava sugere e Foucault defende, não é a *fonte* do texto — é simplesmente uma das formas através das quais o texto significa; o autor é «construído» em função da posição que o texto ocupa dentro de uma determinada cultura. Assim, o nome de Camilo Pessanha contém logo à partida uma série de informações que não podem ser ignoradas (cf. Foucault 1977, 121-122).

A «função-autor» não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não se refere pura e simplesmente a um indivíduo real, antes pode dar lugar simultaneamente a vários egos. O estatuto do autor e a sua recepção são regulados pela cultura em que circula. Assim, o que define Pessanha como autor (ou o que faz dele um autor) será sempre, em última análise, uma projeção, composta sobretudo a partir de preceitos psicológicos, do tratamento que foi sendo dado aos seus poemas, das interpretações que se operam em torno deles, das características que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. Todas essas operações são variáveis, naturalmente, de acordo com as épocas e os tipos de discurso. Podemos encontrar um exemplo fulgurante daquilo que acabamos de afirmar nas palavras de Barahona:

E mesmo quando o nome do poeta for apenas um nome que «remete sempre para um universo de textos, poemas, títulos», e a distância muito recuada no tempo já não permitir a reconstituição do seu perfil histórico-biográfico, eis que surge o mito, ou a lenda, a preencher esse vazio, elaborando a presença da figura física, moral e espiritual do poeta [...]. (Barahona 2003, 173)

«Príncipe e vagabundo», Camilo Pessanha possuía, no dizer de Barahona, «uma aura: a sua luz interior irradiava através do seu corpo transfigurado» (Barahona 2003, 155); pertence a uma «hagiografia, que abrange também os navegadores solitários, os conquistadores de montanhas e os exploradores de cavernas e subterrâneos. E a que pertencem todos os poetas verdadeiros mesmo que neguem a verdade, mesmo que neguem Deus» (Barahona 2003, 155).

Como se vê, o Posfácio à edição de 2003 servirá, a espaços, para Barahona desconstruir o estereótipo que se gerou em torno do presumível ateísmo e

anticlericalismo de Pessanha, e fundamentar um novo. O poeta-editor usa de todos os argumentos para provar que «Santo Camilo Pessanha não negava Deus» (Barahona 2003, 155) e que, portanto,

não era ateu e muito menos herético, porque não excluía nenhuma verdade da verdade total: em Macau, a imanência de Deus sobrepunha-se à transcendência, mercê do seu culto pelo exótico (percepção do diferente), bebido a grandes haustos na cultura chinesa, no Budismo e no ópio (introspecção e *enstase*, entrada em si); na Metrópole, dava-se o movimento inverso, a transcendência de Deus sobrepunha-se à imanência, mercê do culto por sua mãe, em Jesus Cristo (percepção de identidade), bebido a grandes haustos na cultura de raiz europeia e nacional (Verlaine, Rubén Darío, Camões) e no álcool (exteriorização e *êxtase*, saída de si). (Barahona 2003, 152)

Passagens deste género, especulativas, difíceis de validar com base em poemas, documentos ou testemunhos, compõem o texto. Se se desaproveitar a matéria do ponto de vista científico, não se a rejeitará decerto do ponto de vista literário, pelo modo criativo, gerador de mundos, que subjaz também aqui à recepção da figura do poeta e que, sem dúvida, dá continuidade à construção do mito, o tal nada que é tudo.

Ora, antes de nos determos na forma como Pessanha marca presença no trabalho oficial dos poetas contemporâneos, falta-nos recuperar aqui outro dos seus *egos*, dada a importância que terá na formulação de alguns dos meus argumentos. Uma das facetas mais comumente reconhecidas, como Franchetti assinala, traz-nos Pessanha como uma espécie de «poeta maldito», a «contrafacção portuguesa de Verlaine», reforçando «insistentemente os desgostos da vida privada e a sua degenerescência física e moral», esta última assente sobretudo no concubinato «com mulheres chinesas na conservadora sociedade colonial portuguesa» (Franchetti 2008, 15). Barbara Spaggiari conclui algo idêntico:

Essa figura de poeta maldito — o qual sofreu a miséria e a aflição da sua ilegitimidade; abandonou a pátria por causa de um amor infeliz; viveu o mito da China e do fabuloso Oriente; foi demandar o olvido no ópio; mergulhou nos vícios da *débauche* macaense; nunca cuidou dos seus versos e até teria queimado,

pouco antes do falecimento, todos os seus papéis — foi alimentando a lenda de Camilo Pessanha, que ia tomando forma nos círculos literários de Lisboa. (Spaggiari 2014, 34)

Já me referi anteriormente a alguns destes aspectos, é certo, mas retive apenas o facto de constituírem valorações negativas — que é, aliás, o modo como também Paulo Franchetti e Barbara Spaggiari as avaliam —, mas talvez não o sejam, não inteiramente.

Óscar Lopes explicava já a atracção singular que Pessanha exerceria sobre as gerações vindouras, sobretudo em poetas que vão beber a um certo culto da marginalidade:

[O] que fica deveras corroído e indesejado na poesia de Pessanha não é a realidade, não é o amor humano verdadeiro — é certa representação burguesa da estrutura e valores do real. De outro modo, como nos interessaria e calaria no ânimo de um modo tão particular entre os outros poetas mais burguesamente *realistas e sãos* da sua época? (Lopes 1987, 119; itálicos do autor)

O modo de vida solitário, por vezes boémio, aproxima uma certa imagem de Pessanha não apenas da de Verlaine, mas também da de Baudelaire (cf. Lopes 1987, 135-136), nomeadamente como encarnação de uma espécie de *flâneur* das ruas de Macau. Isto é o mesmo que dizer que estas figurações identificam Pessanha com uma certa ideia de modernidade, semelhante à que Walter Benjamin encontrou no poeta parisiense e que tem no herói o seu tema central. O herói edificado como «o grande marginal da sociedade» e com um lema: *passant, sois moderne* (cf. Benjamin 1975, 15). Essa modernidade, que para Benjamin deveria estar sob o signo do suicídio (Benjamin 1975, 13), em Pessanha revela-se sob o signo do exílio — espécie de suicídio que não abdica da vida — concebido não como renúncia, mas como paixão heróica: «Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem a sua crítica heróica. Parece que assim se integra no seu ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro, do vagabundo» (Benjamin 1975, 15).

Assim, um pouco à semelhança de Baudelaire, a modernidade revela-se a Pessanha como a sua fatalidade: «Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abando-

na-o a uma eterna ociosidade. Nesta última incorporação o herói aparece como *dandy*» (Benjamin 1975, 27). A imagem do *dandy* eventualmente estaria até, conforme Franchetti refere, mais próxima da que o poeta cultivava em Macau, a julgar pelas fotografias, deixando assim cair por terra a ideia de que andava sempre roto, desmazelado e sujo. O certo é que a faceta boémia de Baudelaire, onde se tem sublinhado um pretense alcoolismo, encontra alguma correspondência na imagem de um Pessanha esquivo, maldito, cada dia mais dependente do ópio. E ambas serão fontes de inspiração excepcionais para a construção do sujeito poético em nomes que publicam já no novo milénio (como Manuel de Freitas e a geração dos *Poetas sem Qualidades*).

Será, então, para o trabalho poético desenvolvido nas últimas quatro décadas que me voltarei agora, procurando compreender as teias de sentido que poemas relativamente recentes estabelecem com o legado de Camilo Pessanha.

Reescrever um poeta

Já vimos que, graças aos terrenos acidentados por onde a sua figura tem circulado, Camilo Pessanha se transformou também numa ficção: os escritores e os poetas não cessam de inventá-lo, de ultimá-lo, de reescrevê-lo à luz de leituras íntimas. Há toda uma actividade romanesca que se manifesta em versos transformados, em palavras alheias que impõem às palavras de Pessanha uma nova gramática (cf. Perrone-Moisés 1979, 224), acrescentando positivamente novos mundos ao mundo do texto. «Poeta é aquele que constrói ou compõe um mundo de palavras e de possíveis verbais, com o qual reconfigura, faz, desfaz, refaz e acrescenta o mundo de mundos que é o nosso», diria Manuel Gusmão (2010, 315).

Num poema, aquele que é recebido e o seu receptor dissolvem-se no elemento gráfico. A poesia gera, dessa forma, o seu olhar crítico: o labor do poeta ultrapassa a citação e acede ao intertexto, onde intervêm «disseminação, colagem, mistura — escrita» (Perrone-Moisés 1979, 230). São muitos os exemplos que a poesia portuguesa mais recente nos tem dado — mas comecemos por um excerto do poema de João Miguel Fernandes Jorge, «Entre Pessanha e Pavia»:

1

Eu vi a luz em um país perdido sob
a pesada prisão das pedras e do ferro
ia rompendo o dia.

2

Já não vai mudar coisa nenhuma.
Já não há sorte
para o clamor *das coisas não logradas.*
[...]

8

Esta mecânica para duas orquestras
de guerreiros de santos de poetas
melancolia,
entre Pessanha e Pavia
o roubo não é um delito.

(Jorge 1981, 86-88; itálicos do autor)

Camilo Pessanha e a sua *Clepsydra* deixam, num poema como este, de ser referências, objectos delimitados, não passíveis de serem transcritos, «para constituírem um campo infinito para o jogo escritural, que lhe alterará constantemente o sentido, dissolvendo o seu valor de verdade» (Perrone-Moisés 1979, 229). Através da colagem de versos de Camilo Pessanha e Cristóvam Pavia, João Miguel Fernandes Jorge faz uma apologia da reescrita — «o roubo não é um delito» — transformando *Clepsydra* (que é o caso que aqui nos interessa) num exemplo de «obra prospectiva, a que avança através do presente e caminha para o futuro» (Perrone-Moisés 1979, 218). No excerto que apresentei, notamos que o poeta não pretendeu, contudo, que as suas fontes se dissolvessem por completo na mancha gráfica do poema, porque mantém as citações em itálico, revelando assim uma intenção de manter explícito o diálogo, a *relação física* com as fontes. No entanto, conforme veremos, este não será o exemplo mais comum dentro do *corpus* que trago para este trabalho.

Observemos o conhecido poema de Carlos de Oliveira, «Retrato do Autor por Camilo Pessanha (colagem)»:

A cinza arrefeceu sobre o brasido
das coisas não logradas ou perdidas:
olhos turvos de lágrimas contidas,
eu vi a luz em um país perdido.

(Oliveira 2003, 139)

O poema tem sido objecto de muitas e interessantes análises, de que destaco os ensaios de Rosa Maria Martelo (2004) e de Manuel Gusmão (2010). Para entendermos integralmente de que matéria se compõe este retrato, em primeiro lugar, é fundamental ter presente que «[e]m Carlos de Oliveira, o fazer da obra é um processo contínuo: a obra poética é um objecto aberto, onde o autor exercita a sua autoridade» (Martelo 2004, 113). O poeta foi revelando um «entendimento da escrita literária como trabalho» (Martelo 2004, 124); «é um desses fazedores», como diria Gusmão, que organiza a sua oficina à imagem do «artífice ou artesão» (Gusmão 2010, 315). É-lhe, em suma, unanimemente reconhecido um «estatuto de reescritor» (Martelo 2004, 115), constituindo esse reescritor «uma espécie de leitor/crítico da obra do escritor, ou seja, um leitor que aplica os critérios inerentes a uma poética final (ou tida como final no momento da sua intervenção)» (Martelo 2004, 122).

A compor o *retrato* não existe outra matéria senão os próprios versos escritos por Camilo Pessanha, retirados por esta ordem dos seguintes poemas⁵: «Ó meu coração, torna para trás», «Desce enfim sobre o meu coração», «Quando voltei encontrei os meus passos» e «Inscrição». As palavras de Camilo Pessanha são, digamos assim, matéria em bruto, colhida e imediatamente colocada sobre a página. Aparentemente não chegam a ser moldadas, pois, a existir manuseamento, ele é apenas visível quanto à ordem em que os versos são dispostos, incrustados no corpo do poema, sem outra intervenção do autor. Aqui é o texto compósito que se apresenta como totalidade nova. Diferentemente do que acontecia no poema de João Miguel Fernandes Jorge, a uniformidade gráfica anula qualquer fronteira ou vedação que pudesse existir entre o escritor e o reescritor:

⁵ No que respeita à citação de poemas de Camilo Pessanha apoio-me na edição organizada por Gustavo Rubim (cf. Pessanha 2000).

Sendo o auto-retrato uma construção discursiva, na qual o efeito de retorno da escrita sobre a vida de quem escreve é particularmente legível, essa proximidade pode ser lida como mais um indício de não-coincidência não só entre a Obra as obras, mas também entre o reescritor e o escritor, ou entre o reescritor e as figurações autorais que este vem rasurar. (Martelo 2004, 127)

O artesão — que aqui se faz passar por aprendiz de artesão — coloca-se por inteiro nas mãos do mestre, abre espaço para que este venha falar em seu nome, num apoteótico *faço minhas as suas palavras*. Não é caso único de um movimento subliminar que se gerou em torno da poética de Camilo Pessanha, pondo em relevo os seus versos ou sintagmas aparentemente estáveis, estacionados nos poemas conforme os conhecemos, para os hospedar num novo processo de significação. Faremos de seguida uma breve digressão por poemas de autores de gerações muito distintas — Gastão Cruz e Manuel de Freitas —, mas que vêm criar um sistema intertextual semelhante.

Na poesia de Gastão Cruz, a ponte com a obra de Camilo Pessanha estabelece-se em pelo menos dois momentos: no soneto «Vagas» (*Campânula*, 1978) e no poema «Um Conto» (*A Moeda do Tempo*, 2006). Transcrevo as duas primeiras estrofes do soneto:

Imagens que passais pela retina
dos meus olhos por que vos fixais?
Acumuladas como sucessivas
vagas cativas sob o céu das praias

vós encheis ao morrer a minha vida
presente onde já nada vos chamava
porque a vida suprime-vos e cria
sucessivas imagens das imagens

(Cruz 2009, 144)

Além de dar ao seu poema a forma do poema-fonte — também ele um soneto —, Gastão Cruz persegue cuidadosamente a musicalidade que lhe subjaz, utiliza inclusive a mesma pessoa verbal (2.^a pessoa do plural) para compor a interpelação que funda o texto, conservando, *grosso modo*, os contornos líricos que caracteri-

zam a primeira metade da composição de Camilo Pessanha, «de uma acentuada unidade sonora e rítmica» (Franchetti 2001, 59). A grande novidade que Gastão Cruz introduz — o momento em que destabiliza as expectativas do leitor — é a ausência do advérbio de negação logo no primeiro dístico do poema e que tem, como sabemos, implicações muito fortes na construção do sentido de todo o soneto de Camilo Pessanha — constitui, digamos, o coração que faz pulsar todo o seu sentido: «Imagens que passais pela retina / Dos meus olhos, porque não vos fixais?» (Pessanha 2000, 40). Querendo transformar o poema a partir desse ponto vital, toda a mensagem se transforma: «Todo o complexo simbólico desse soneto deriva [...] da imagem inicial, em que o sujeito do discurso compara os próprios olhos a uma fonte pela qual passa o fluxo da água» (Franchetti 2001, 61). O que interessa reter da forma como Gastão Cruz reescreve o poema será, pois, o enunciado positivo que está na origem da composição. As imagens que passam pelos olhos do poeta fixam-se: o facto de o sujeito se interrogar sobre esse fenómeno não reflecte um lamento, mas um regozijo.

Ao fixarem-se, as imagens não abandonam o sujeito — ele guarda-as para memória futura, no acervo pictórico que se transformará em escrita. São uma presença fecunda, matéria-prima para o engenho e a arte, copiosa, inesgotável. Portanto, este sujeito poético não experimenta o esvaziamento de que Pessanha, o sujeito-fonte, padeceria. Pelo contrário, a presença das imagens — a sua permanente criação (e co-criação, porque são intermediadas por quem as escreve, em «sucessivas imagens das imagens») deixam-no pleno de substância para revelar o mundo, para «integrar a sua percepção numa unidade superior» (Franchetti 2001, 69), conforme Pessanha teria desejado.

Também n' *A Moeda do Tempo*, conforme assinaei, nos tornamos a cruzar com a *Clepsydra*, sobretudo com o último terceto de «Floriram por engano as rosas bravas», onde se lê:

Em redor do teu vulto é como um véu!
Quem as esparze — quanta flor! —, do céu,
Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?

(Pessanha 2000, 45)

Mas os nexos de sentido, em «Um Conto» de Gastão Cruz, não se estabelecem apenas com este soneto de Pessanha. Ora vejamos um excerto do poema de que falo (cuja extensão impede que o transcreva aqui integralmente):

Que tempo é o teu tempo na
paragem do olhar? O tempo tem
passagens que dão para paisagens
indefinidas como um céu
filtrado pelo véu que esparze quanta flor sobre o olvido
[...] se isto lesses
sei que conseguirias
colocar nos lugares e não apenas
nos textos, de Pessanha por exemplo,
verbos como esparzir, este último é
um reconhecimento fácil de
fazer, como o do tempo e os seus
pilares naturais que já antes citara pois
eles representam para mim
o antigo lugar onde te conheci:
assim, há mais de um século, alguém viu
na natureza as árvores que eu vi [...]

(Cruz 2009, 339-340)

Constituí este poema mais um exercício de comunhão, de identificação com o poeta. O poema apresenta-se como *um conto*, pelo que implica logo à partida que o leitor percorra os trâmites da ficção para aceder à verdade do texto. O meu interesse não é partilhar aqui uma análise exaustiva do conteúdo, apenas chamar a atenção para o poema como veículo de celebração da escrita de Pessanha, de procura de afinidades: mesmo que não houvesse uma referência explícita ao nome do poeta, ele estaria implícito nos sintagmas «céu», «véu», «esparze», «quanta flor» e «olvido» (este último recorrente em outras composições de Pessanha, como «Desce enfim sobre o meu coração», «E eis quanto resta do idílio acabado» e «Em Um Retrato»).

Em Manuel de Freitas encontraremos dois poemas que reflectem o mesmo tipo de gestos: o elogio da escrita e, ao mesmo tempo, a aproximação ao poema-fonte através da reescrita. Refiro-me aos títulos «Pessanha/CV» (*Game Over*, 2002) e «Em Hornbaek, com Pessanha» (*Brynt Kobolt*, 2008). No primeiro caso, Manuel de Freitas apresenta uma espécie de revisão do percurso de vida do poeta — o seu *curriculum vitae* — fazendo-o através dos

poucos retalhos dessa vida que chegaram até nós e que se consubstanciam essencialmente na sua escrita. Assim, esse trabalho de «revisão» da sua existência e trajectória vai ser realizado por meio de citações e de alusões a certos sintagmas da poética de Pessanha, retirados por esta ordem dos poemas «Singra o navio. Sob a água clara», «Meus olhos apagados», «Inscrição» e «Viola Chinesa». Transcrevo a primeira estrofe, onde Manuel de Freitas começa por traçar um retrato físico do poeta — no fundo, um retrato que corresponde apenas a uma imagem forjada, perpetuado nas escassas fotografias que chegaram até nós:

Pedacinhos de Ossos. De facto
era já pouca a carne,
a acreditar nos retratos
que mentiram o seu corpo.
Resta-nos agora do odor
não de águas morrentes nem
de perdidas luzes mas
de muita e cansada merda
em ruas que descem e contornam
os prazeres possíveis. [...]
(Freitas 2017, 46; itálicos do autor)

Como se percebe, os versos de Pessanha não são embutidos no corpo do poema sem serem primeiro identificados, através do itálico, nem a sua inclusão é isenta de algumas transformações. Os contornos biográficos que estão aqui a ser esboçados não especulam: procuram validação e sustentação nas palavras do próprio biografado — um biografado que, como temos visto, foi essencialmente a sua poesia, que pouco se deu a conhecer fora dela.

Já no poema «Em Hornbaek, com Pessanha», o que Manuel de Freitas nos oferece é muito claramente uma *transformação* (uma reescrita) do poema «Singra o navio. Sob a água clara»⁶. Transcrevo também um excerto:

⁶ Ainda antes de Manuel de Freitas, Eugénio de Andrade tinha apontado para este mesmo poema, quando em *O Peso da Sombra* (1982) alude a «um verso onde os seixos são / de porcelana» (Pires 1990, 173).

Nunca pensei que um dia,
a Norte de tudo, viéssemos
a apanhar sob a água plana
conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos.
Mas foi o que aconteceu em Hornbaek. [...]

Só me interessa, hoje,
o que pude sentir nas minhas
e nas tuas mãos: conchinhas
da mais alva porcelana,
seixos tenuemente cor-de-rosa. [...]

(Freitas 2008, 26)

De facto, vemos que são co-ocorrentes, relativamente ao poema-fonte, a temática amorosa, a natureza pictórica, o cenário de ambiência marítima. Porém, aqui, reconhecemos apenas uma celebração da imagem viva e fisicamente próxima do *outro*. A «distância sem fim» que separa o sujeito do poema-fonte de uma «[i]mpecável figura peregrina», e que fará com que dela não restem senão «destroços», uma «fúlgida visão», uma «linda mentira» (cf. Pessanha 2000, 38), no poema de Manuel de Freitas transforma-se num encontro concreto e concretizado, onde a água é plana, as dunas são lisas e o presente é possível. Os «seixos», «as conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos» não são as ruínas do corpo amado, não são resquícios da sua desapareição, são as imagens reveladas pela proximidade, pela experiência do contacto, do sentir «nas minhas / as tuas mãos».

Através dos poemas que assinalai, João Miguel Fernandes Jorge, Carlos de Oliveira, Gastão Cruz e Manuel de Freitas parecem aceitar com tranquilidade — alheios à angústia que porventura lhes conferiria Harold Bloom — que «a sua palavra não é apenas sua, e a sua Musa foi com muitos antes de si» (Bloom 2017, 123) ou, pelo menos, já foi com *um* antes deles: Camilo Pessanha. Assim, o gesto de reescrita poderá também indiciar — se não quisermos desperdiçar a vocação psicanalítica de Bloom — um desejo de união ao poeta *post mortem*. Quem medeia o encontro é essa Musa partilhada; o corpo em que se tocam é o poema.

O diálogo que Manuel de Freitas estabelece com Camilo Pessanha, contudo, merece que extrapolemos a nossa reflexão para fora da leitura estrita dos

poemas. Num ensaio dedicado à poesia de Manuel de Freitas — e à autopromulgada geração de *Poetas sem Qualidades* — Rosa Maria Martelo, citando Marc Augé, afirma que a *sobremodernidade* corresponde a uma «transformação da experiência dos artistas da modernidade num destino comum e mais prosaico» (Martelo 2004, 239). Para Martelo, «Manuel de Freitas recorda precisamente um tópico fundador da Modernidade estética: a descrição baudelairiana da perda da auréola pelo poeta no meio da velocidade (e da ferocidade) urbana» (2004, 240).

Com efeito, referi-me lá atrás a uma construção da imagem de Pessanha com base em pressupostos semelhantes: o poeta maldito, deambulante e indiferente, desejoso de mergulhar incógnito na multidão. De acordo com essa imagem, também Pessanha foi um poeta desprovido de aura — na Metrópole, aliás, foi poeta apenas aos olhos de poucos e, em Macau, haveria quem o pintasse tão «flâneur» quanto um Baudelaire nas ruas de Paris. Além da genialidade e da excepcionalidade que podem ser objectivamente reconhecidas a Camilo Pessanha, os poetas têm igualmente revelado uma atracção por trechos da sua biografia que insinuam que o poeta aparentemente se demitiu de um lugar na eternidade, que apenas abraçou a circunstancialidade do presente, que escolheu confundir-se com os simples mortais (cf. Martelo 2004, 242). Como Pessanha, «Manuel de Freitas recusa qualquer entendimento aristocrático da poesia» (Martelo 2004, 241) e esse aspecto exercerá um fascínio quase tão produtivo quanto a reescrita propriamente dita de *Clepsydra*.

No poema «Camilo Pessanha (1867-1926)» é essa a ponta solta a que, com ironia, Miguel-Manso se agarra. A veia de degenerado, opiómano, não deixa de ser a única que transparece nesta interrogação:

além do suco
da papoila

a quem pedir contas
pelo atear da escrita?

(Manso 2010, 27)

Veja-se ainda o caso de Ana Hartherly que, apesar do trabalho desenvolvido em torno da poética de Pessanha em *O Espaço Crítico*, não deixaria de se apagar à

faceta do consumidor de ópio, chegando a torná-la parte integrante da interpretação do poema «Branco e Vermelho»: «“Branco e Vermelho” relata uma experiência exaltante da droga. Da dor (temporária) inicial há a passagem ao período de alheamento, depois ao período da visão, por fim ao período da completa cedência» (Hatherly 1979, 46). Voltamos, uma vez mais, ao território das lendas e das suposições. É também nele que se situa a referência a Camilo Pessanha que encontramos no poema «Raízes», de Jorge de Sena:

[...]

Raízes? Como — por metáfora — se ganham
ou se perdem? Sendo filho? Sendo pai? As duas coisas?
Vivendo aqui na pátria ou mais ou menos do que quantos anos?
Perderam-nas Camões e Mendes Pinto no Oriente?
Ganhou-as Eça nos seus exílios de cônsul?
Manteve-as fumos de ópio aquele Camilo
apenas Pessanha por Macau? [...]

(Sena 2013, 668-669)

É certo que a referência a Pessanha surge cercada de outras referências a poetas e escritores portugueses, com os quais Jorge de Sena, através de uma sobreposição de perguntas retóricas, não faz senão identificar-se. Os nomes citados pertencem a figuras que, como ele, se fizeram grandes no estrangeiro, à custa da distância da terra de origem; que perderiam também as suas raízes portuguesas, nos seus exílios voluntários. Mas não é a tematização do exílio que aqui nos traz, até porque é bem conhecida a sua recorrência na poética de Sena, é antes a imagem escolhida para representar Pessanha, entre todas as possíveis: os fumos de ópio — é tudo o que basta para o evocar.

A verdade é que, como Leyla Perrone-Moisés suspeitava, as relações que um poeta ou escritor estabelece com outro poeta ou escritor são relações de igualdade — de uma *unificação* que se opera ao nível do discurso — não implicando, pois, a postura mais submissa a que o crítico está sujeito, não implicando justificações:

[O] escritor passeia pelos territórios da literatura com uma desenvoltura que não é permitida ao crítico: nada declara, pode dialogar com outros escritores sem os

chamar pelo nome, utiliza os bens alheios como se fossem seus. Quando muito, pisca o olho ao leitor, que não exige dele o que requer do crítico: que defina muito claramente de quem e do que fala. (Perrone-Moisés 1979, 211)

No entanto, encontraremos também na poesia portuguesa contemporânea pelo menos um texto alusivo a Camilo Pessanha onde não é o estereótipo que sobrevém. Somos confrontados com uma espécie de comunhão entre ambas as linguagens — um texto onde a linguagem crítica emerge subitamente da linguagem poética.

Trata-se de uma composição de Manuel Gusmão, dividida em treze fragmentos e intitulada «Um rio de proposições» (*A Foz em Delta*, 2018). O texto compreende, em termos formais, uma sequência de várias proposições ordenadas — ou de *provérbios*, como o autor acrescenta por baixo do título — que, no seu conjunto, compõem uma arte poética. No quarto fragmento deparamos então com a referência a Pessanha:

Inflorescências roxas esmigalham a luz
neste jardim, são a composição de pássaros autorizada por Camilo
Pessanha.
(Gusmão 2018, 42)

Ao lermos «Inflorescências roxas esmigalham a luz» poderíamos pensar, sem dúvida, que estamos perante um verso de pendor simbolista, onde as imagens se encadeiam não com o sentido de descrever, mas de sugerir (para não falar da própria cadeia sinestésica contida nessa única frase). Manuel Gusmão compreende, pois, que só seguindo as leis de uma poética que recusa nomear, recusa explicitar, Camilo Pessanha *autorizaria* a aparição de pássaros no poema: não seria designando-os pelo nome de *pássaros*, mas pela expressão indirecta, pelo rodeio, pela alusão.

Óscar Lopes daria, sem dúvida, uma importante ajuda na compreensão deste *estilo proposicional de Pessanha*, ao explicar-nos que «este foge, quanto possível, da asserção lógica para a interrogação, a exclamação, a reticência, a pura indigitação das coisas, ou melhor, de qualidades. A ênfase continua a preponderar no desfecho, mas é, por assim dizer, da natureza de uma *coda* musical e não de um conseqüente lógico» (Lopes 1987, 126). No fundo, de

uma forma aparentemente simples, usando poucas palavras, Gusmão sintetiza uma parte fundamental da arte poética de Camilo Pessanha, que, ao contrário do que se tem insistido, talvez deva mais às poéticas do Extremo Oriente do que ao Simbolismo propriamente dito.

Se em Pessanha encontramos a génese de uma poética da sugestão, a explicação para a abertura da sua obra encontramos-la, em parte, nas palavras de Umberto Eco:

Com essa poética da sugestão, a obra coloca-se intencionalmente aberta à livre reacção do fruidor. A obra que «sugere» realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto propõe-se estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia da sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias. (Eco 1991, 46)

Na poesia portuguesa, será provavelmente a obra de Camilo Pessanha a traçar o paralelo mais fiel com o exemplo programático de Ezra Pound — embora se trate, como nota Ana Hatherly, de «uma coincidência sincrónica apenas, pois não há dados que permitam afirmar uma influência directa de Pound ou dos Imagistas na obra de Pessanha, cujas coordenadas culturais e obra, tendo na origem, por certo, um fundo comum, se desenrolam em caminhos bem diversos» (Hatherly 1979, 31). Podemos apenas dizer que, para ele, a China ultrapassa já a simples cultura enciclopédica oitocentista, desejosa de exotismo e de descoberta científica, para constituir um «exemplo flagrante dessa plena interiorização do orientalismo» (Machado 1983, 91). Ou seja, a China representa para Camilo Pessanha uma lição estética de excelência para a escrita. Embora essa lição não seja exclusiva — porque de facto reconhecemos ainda na poética de Pessanha uma filtragem da poética simbolista francesa —, o crescente conhecimento da língua chinesa permitiu-lhe apurar-se numa linguagem fluida, numa certa *imprecisão* no dizer se preferirmos, ou ainda, na construção de uma teia verbal entre os poemas, que lhes confere maior amplitude ao nível semântico, efeito semelhante ao que podemos encontrar dentro de um poema clássico chinês (cf. Almeida 2016, 36-45).

Entre os poetas contemporâneos que participariam, a título individual, desse elogio voltado para a fonte oriental, destaca-se Eugénio de Andrade, com referências significativas ao Extremo Oriente e à sua poesia em vários momentos da sua obra. Neste âmbito, a homenagem mais interessante e mais completa encontra-se, conforme veremos, no *Pequeno Caderno do Oriente*, ilustrado por Carlos Marreiros. Esta obra destaca-se pelo seu pendor visual, conjugando as palavras com símbolos pictóricos, que nelas se encaixam e que as traduzem em termos ideográficos, recriando assim os preceitos da própria escrita chinesa. Além da poesia e dos textos seguirem a forma e os conceitos inspirados pelo Extremo Oriente — a escrita concisa, límpida e nominal é visitada, por exemplo, por vários tropos correspondentes àquela tradição, como o bambu, as pedras, as rãs — esta é uma das obras que manifesta também uma homenagem à fonte indirecta desse fascínio: Camilo Pessanha.

Reconhecer um poeta

No quadro amplo que tenho vindo a esboçar sobre a forma como Camilo Pessanha é recebido pelos poetas contemporâneos, foram já identificados dois processos significativos de acolhimento: a representação da figura (fortemente influenciada pelo trabalho realizado *a priori* ou em paralelo pela crítica) e a recriação da obra (na qual figuram também processos de representação, mas onde persiste sobretudo um trabalho de releitura do texto-fonte, *Clepsydra*, sucessivamente transformado por jogos intertextuais que incluem a colagem, a adaptação, a alusão, o *pastiche*). Falta-nos, todavia, identificar um último fenómeno não menos importante em todo este quadro de acolhimento: o registo de homenagem.

Existe, desde logo, um volume com esse nome — *Homenagem a Camilo Pessanha*, organizado por Daniel Pires (1990) — que reúne um conjunto de exemplos desse gesto de reconhecimento que se foi estendendo até aos nossos dias. Nele foram coligidos não só textos de teor mais reflexivo dedicados ao poeta (nomeadamente, por outros poetas como Eugénio de Andrade, José Régio, David Mourão-Ferreira, Fernando Guimarães ou António Manuel Couto Viana), mas também homenagens sob a forma de poemas (de novo de Eugénio de Andrade e António Manuel Couto Viana, mas ainda, por exem-

plo, de José Augusto Seabra ou João Carlos Raposo Nunes). Nesta antologia o que encontramos são, em termos latos, modelos de escrita que passam pelo testemunho, pelo depoimento, precisamente aqueles que pretendo tratar na última secção deste trabalho. Independentemente do tipo de discurso que vamos encontrar em cada um deles, o gesto que está na origem de uma antologia desta natureza não pode senão fazer-nos reflectir acerca da relação que a pós-modernidade estabelece com o seu passado literário.

Será que o registo de homenagem a Camilo Pessanha, que reiteradamente encontramos em poetas de gerações posteriores à sua, reflecte em parte a angústia de dívida que Harold Bloom (2017, 63) anunciava? Não me parece ser aqui o caso — os gestos de reconhecimento com que deparamos têm poucas afinidades com o discurso de Bloom. O registo de homenagem, por ser explícito e aberto na sua intenção, nega à partida a ideia de encobrimento poético, por exemplo, uma das dimensões em que Bloom funda a sua teoria em torno da influência que um poeta exerce sobre outro (Bloom 2017, 65). Segundo Bloom, «um poeta “completa” antiteticamente o seu precursor lendo o poema-pai de modo a reter os seus termos mas fazendo-os significar noutro sentido, como se o precursor não tivesse conseguido ir suficientemente longe» (Bloom 2017, 73). Ora, para aceitarmos esta acepção teríamos de suprimir o último pressuposto: a razão que leva o *corpus* que está em discussão neste trabalho a desejar manter vivo o diálogo com o «poema-pai» é justamente o facto de este ter conseguido ir incomparavelmente longe, não obstante a sua escassez do ponto de vista material.

Como sabemos, é num «Inter-Capítulo» que Bloom se redime desta postura excessivamente céptica e afirma algo que, com propriedade, podemos aproveitar para este estudo: «A boa poesia é uma dialéctica de movimento de revisão (contração) e de refrescante extravio» (Bloom 2017, 159). Esse espaço de liberdade, que já vimos que é o da poesia mas mais dificilmente será o da crítica, tem revelado em alguns poetas a reclamação de uma certa autoridade, de uma maior legitimidade para o entendimento de *Clepsydra* em todas as suas camadas, no fundo, uma capacidade de leitura que o mero crítico não possui. Claro que alguns destes impulsos são essencialmente performáticos, fazem parte da narrativa do encontro com a poética de Camilo Pessanha. Caso de Eugénio de Andrade, que em o *Pequeno Caderno do Oriente* relata não só o primeiro contacto que teve com *Clepsydra*, os detalhes de como a

adquiriu, mas também, em tom espirituoso, que se sentia por vezes possessivo e ciumento, quando «algum crítico mais superficial» apontava Pessanha como influência de outro poeta que não ele: «Por aqui se vê a que ponto me orgulhava do meu mestre» (Andrade 2002, 7). A reclamação de uma maior *legitimidade* como consequência de uma maior *proximidade*, por mais subjectiva que esta se revele, tomará, todavia, outras proporções que influirão de forma preponderante sobre a recepção da obra.

Encontramos esse exemplo em António Barahona e na edição de *Clepsydra* que organizou. No Posfácio que redigiu para esta obra procura esclarecer essencialmente a defesa da edição original de 1920. A certeza de que essa escolha foi a que conheceu a concordância do poeta é defendida não só através das palavras de Pessanha (que escreve na carta à sua amada editora que a disposição dos poemas «é como eu próprio faria»), mas também — e este é o aspecto que mais interessa a este trabalho — através da entrega a uma experiência de leitura preceituosa, quase mística, pela qual o leitor alcança uma consciência comum à do poeta: «Só depois de decorados e ditos muitas vezes os 30 poemas que a compõem, se começa a entrever a sua extrema e rigorosa unidade, obtida por despojamento, sem uma falha» (Barahona 2003, 141).

Reconhecendo em Pessanha essa espécie de ouvido absoluto, a tese de Barahona consiste, em suma, numa defesa da música, que ficou comprometida nas sucessivas edições, reveladoras de uma «falta de sensibilidade auditiva, aliada a total ignorância da génese poética, sua elaboração e percurso até à versão definitiva, à qual não se pode mudar uma vírgula sem que a harmonia se altere e se desmorone com fragor» (Barahona 2003, 141). É, portanto, com base numa congenialidade inerente ao ouvido dos poetas, num dom natural herdado espontaneamente, que o leitor-poeta chama a si a autoridade. Esse dom em potência, que inicialmente existe só em bruto, pode ser progressivamente revelado através da prática da récita, do canto, da palavra dita. O poeta-leitor é uma espécie de muezim, o que clama em voz alta, até que o deus do poema se revele:

Os poetas são todos ouvidos, na sua demanda do silêncio: avaliam, em peso, superfície e cor, o mínimo som, e têm o ouvido tão apurado como um *muálimo* (professor), numa *madrassa* (escola islâmica), que segue, sem perder uma sílaba, a lição de cada aluno, em voz alta, num tumulto de dezenas de vozes, que recitam diferentes trechos do Alcorão. Aquilo que, para um ouvido duro e não

treinado, não passa de uma amálgama de gritos, para esse mestre de prosódia constitui uma orquestra vocal, numa sonora visão de conjunto.

Acontece exactamente o mesmo com a *Clepsydra*, se trinta leitores lerem, em voz alta, os trinta poemas que a compõem, recomeçando cada poema e continuando, por tempo indefinido, a sua repetição simultânea num só Poema. (Barahona 2003, 142)

Mas a derradeira (e mais ousada) manifestação de autoridade firma-se aqui: «Camilo Pessanha é Mestre de poetas e, portanto, só um poeta pode reeditar a *Clepsydra*» (Barahona 2003, 145).

Esta imagem de Pessanha como «mestre» é reiterada por António Barahona numa entrevista ao jornal *Expresso* de 27 de Março de 2019, onde atribui ao poeta de *Clepsydra* o estatuto de «alter-ego», ao mesmo tempo que volta a defender a existência na sua poética de uma manifestação do divino:

Então posso depreender que para si a poesia está relacionada com a religião?

Sim. Embora a poesia sem esse epíteto de mística já seja por si uma espécie de misticismo profano, a poesia declaradamente mística, como em alguns casos é a minha, está relacionada evidentemente com Deus, com o invisível, porque a realidade não é só aquilo que se vê, é aquilo também que está por trás daquilo que se vê. A realidade é visível e invisível, e para mim o poeta tem de se ocupar da realidade na sua totalidade, não se pode contentar só com metade.

E acha que os poetas fazem todos isso?

Fazem todos isso mesmo aqueles que pensam que não fazem. Porque um poeta pode ser genuíno e pode não ser nada religioso. Pode nem sequer falar em Deus. Por exemplo, penso que Camilo Pessanha não tem nenhum verso com referência a Deus e não se pode depreender da leitura do Pessanha qualquer forma de espiritualidade particular, ele é muito difuso acerca disso. No entanto, para mim aquilo consegue transmitir-nos realmente a presença de Deus. [...]

Falou há pouco de Camilo Pessanha. Gosta muito da poesia dele.

Sim, é o meu alter-ego. Está ali (aponta para fotografia).

(itálicos meus)

O reconhecimento dessa mestria e a reivindicação duma proximidade quase anímica — como «alter-ego» — vêm reforçar a ideia de que são os poetas os

justos herdeiros da linguagem de Pessanha, os que profundamente a podem compreender e os que legitimamente lhe devem dar continuidade, conforme havia já argumentado na edição de 2003.

Porém, a afirmação da proximidade a Pessanha não se verifica apenas *fora do texto*: ficaria também registada no trabalho poético de Barahona, nomeadamente no VI fragmento do poema «O Som do Sítio» (*Viajante Oxalá*, 1986):

E Camilo Pessanha eternamente redivivo
Missal, filtro d'areia onde não passa um cabelo
Mestre, prestidigitador do ópio, encantador de silêncio
Um pequenino livro enormíssimo de tão discreto
Só, incessante um som de flauta do sítio sondo
Soletro, pesquiso, devotamente devo, dedico
A minha vida toda a um poema em que não morro.

(Barahona 2008, 172)

Para além de encontrarmos no poema os dois tipos de alusão a Camilo Pessanha a que já fiz menção — uma alusão explícita (porque se refere ao nome do poeta) e uma alusão indirecta (porque recorre à citação ou à reescrita de versos da obra) —, este poema difere de outros por se assumir como homenagem, como elogio. Pessanha aparece aqui não apenas como um mentor — um estatuto que poderia ser puramente literário, intelectualizado —, mas o seu ensinamento, o seu exemplo, desponta na oficina poética: a (omni)presença do poeta revela-se através da escrita.

Também desejoso de prestar uma homenagem, de oferecer um reconhecimento ao «mestre», se apresenta o já referido *Pequeno Caderno do Oriente*, de Eugénio de Andrade. Todo o livro assume um carácter autobiográfico, confessional, colocando a ênfase no testemunho e na consagração da obra de um grande poeta. O título de um dos textos realça desde logo a identidade do homenageado e o elogio que lhe é dirigido — «Camilo Pessanha, o mestre»: «Sempre tive Camilo Pessanha como exemplo da mais alta ascese poética [...]. [C]reio que só a Camilo Pessanha amei em segredo como mestre. [...] A tal exemplaridade fiquei fiel para sempre» (Andrade 2002, 7-11). Nos textos, que incluem prosa poética e poesia, Eugénio de Andrade refere-se afectuosamente:

ao primeiro contacto que teve com a *Clepsydra*, através do exemplar da 1.^a edição que comprou «por vinte e cinco tostões», um «voluminho» que mais tarde ofereceria a Miguel Torga (cf. Andrade 2002, 10); à singularidade de Pessanha no contexto das poéticas *fin-de-siècle* (cf. Andrade 2002, 10-11); e à «discreta aura» do poeta, que nem a intemperança em que viveu ameaçou:

[U]ma discreta aura iluminava a espaços Camilo Pessanha — e isso era um sortilégio suplementar. E havia ainda aquela vida sua vivida (ou antes: desvivida) exemplarmente à margem da impenitente e sentenciosa e sobranceira verborreia nacional, com o poeta apenas empenhado numa crítica da eternidade que era o seu caminhar para o silêncio, mais interessado pelos seus cães que pelos seus contemporâneos. (Andrade 2002, 11)

Em «O Nome da Água» narra também a visita à campa do mestre no Cemitério de São Miguel Arcanjo (cf. Andrade 2002, 29). Na campa, como o texto deixa transparecer, o transeunte é confrontado com os dois estereótipos que compõem a imagem de Pessanha — o competente professor e juiz, ao lado do poeta desregrado, deselegante e com vícios, alheio aos bons costumes da vida em sociedade: «Este, que alguém mandara gravar na pedra — Dr. Camilo d’Almeida Pessanha —, era o nome de um professor, ou de um juiz, que não deixou boa reputação nesta terra, apesar da sua reconhecida competência» (Andrade 2002, 29). Embora pareçam inconciliáveis, ambas as figuras subsistem, como vimos, até hoje.

Outro aspecto que se observa, em linha com outros exemplos que aqui deixei, é a necessidade que o autor sente de reescrever a vida do poeta, de narrar o que poderiam ter sido os seus dias e, sobretudo, de elogiar essa faceta de *outsider*, de rebelde sem causa, preferida por tantos:

Certamente o queriam casado, com missa aos domingos [...]. Mas Pessanha, naqueles recuados anos coloniais do princípio do século, era maçã, fumava ópio, vivia com chinesas sem outra recomendação que não fosse a sua beleza. Ainda por cima escrevia versos que, por aqueles sítios, poucos, muito poucos, entenderiam. Esses poucos, devem tê-lo amado; quanto aos outros, Pessanha, quando se cruzava com algum, ao mesmo tempo que lhe tirava o chapéu, ia murmurando: *Filho da puta, filho da puta, filho da puta...* (Andrade 2002, 30; itálicos do autor)

Apesar do fascínio reiterado pela marginalidade de Pessanha, parece-me que uma parte fundamental da mestria que Eugénio de Andrade lhe reconhece resulta da filtragem da escrita poética chinesa, uma fonte a que também a sua poesia vai beber, e que este *Pequeno Caderno do Oriente* não deixará de reverenciar. Refere-se, pois, à sua

magistral capacidade de sugerir, de insinuar, de não concluir o que fora começado a dizer, como se dizer não fora para Pessanha o que mais importava. Era a indecisão tornada matéria de poesia, criando-se com esta reticência um enleio, uma subtil cumplicidade com o silêncio, uma hesitação entre pensar e sentir. (Andrade 2002, 10)

Camilo Pessanha (juntamente com Wenceslau de Moraes) será, como todos reconhecem, autor dos primeiros *elogios instruídos* às poéticas orientais nas letras portuguesas. Pelo contacto directo e continuado com a cultura chinesa, representaria, já no início do século XX, a inversão da tendência generalizada de chegar à literatura chinesa por via indirecta. Constitui, por isso, uma referência primordial na genealogia desse encontro entre a poesia portuguesa e o Extremo Oriente para os poetas de gerações sucessivas. A aproximação de Camilo Pessanha à cultura chinesa corresponde a um processo voluntário de assimilação e de extraordinária receptividade.

O *Pequeno Caderno do Oriente* é também paradigmático a este título. Para além da homenagem a Pessanha, a obra oferece-se como uma homenagem à tradição oriental em termos absolutos, uma vez que o interesse estético se estende ao livro na sua totalidade. A obra distingue-se, antes de mais, pelo seu pendor visual, que conjuga as palavras com símbolos pictóricos (desenhados por Carlos Marreiros), que nelas se encaixam e que as traduzem em termos ideográficos, recriando assim os preceitos da própria escrita chinesa. Ora, Camilo Pessanha constitui a referência central numa assimilação estética da China feita por diversos poetas portugueses contemporâneos. A sua homenagem cruza-se com uma homenagem mais ampla a todo o universo oriental — é como se os reiterados elogios que encontramos nos textos (que incluem ainda o seu companheiro Wenceslau de Moraes) operassem por metonímia: resgatar a figura de Pessanha é uma forma de aproximação àquele espaço e, por outro lado, resgatar aquele espaço é uma forma de destacar Pessanha.

Esta tendência encontra expressão em outros poetas da geração de Eugénio de Andrade, seguindo por vezes linhas estéticas bem distintas da sua — disso é exemplo António Manuel Couto Viana, que lhe dedica dois poemas na composição «4 Poetas em Macau», incluída em *No Oriente do Oriente* (Viana 2004, 49-50). Assim, se evocar a Gruta de Camões é evocar Camões e evocar Camões é evocar a pátria, então evocar Pessanha — sobretudo pelas suas notáveis tentativas de interpretação da China, vertidas em vários textos — evocá-los, enfim, será sempre evocar Macau (ou o Oriente) enquanto Outro, isto é, não tanto a face portuguesa e imperial, mas sobretudo a face estrangeira, mais propriamente *oriental*, do mesmo Oriente (cf. Almeida 2016: 79-80).

Considerações finais

Com o que até aqui foi apresentado, poderíamos dizer que *Clepsydra* fala hoje uma língua cujo vocabulário é também a soma de todos os textos que, explícita ou implicitamente, dela derivam. Camilo Pessanha já não escreve, no entanto *ele é escrito*. A forma como os seus poemas foram sendo recebidos no corpo de novos poemas obriga-nos, de facto, a uma reaprendizagem da leitura: obriga-nos a abandonar «a empresa falida de tentar “compreender” poemas singulares como entidades em si» (Bloom 2017, 104). O difícil é explicar o que poderá estar na origem desta procura.

Retomamos necessariamente a pergunta que Gustavo Rubim colocava em *Experiência da Alucinação. Camilo Pessanha e a Questão da Poesia*: «por que razão as imagens textuais que passam pela nossa retina de leitores se não podem fixar num sentido literal?» (Rubim 1993, 13). A resposta parece-me ser exemplarmente dada pelo mesmo autor, anos mais tarde, na introdução à edição de *Clepsydra*:

O pensamento do livro — a sua exigência e a sua dificuldade — inscreve na obra de Pessanha o sulco da resistência ao livro, ou à ideia que faz do livro o símbolo por excelência da comunicação, mais ou menos transparente, entre o autor que o concebe e o leitor que o recebe. Desde logo, porque não deixa

intacta essa tão clara separação de papéis e de lugares no espaço mediado pelo livro, isto é, pela espera do livro e pela passagem do poema à inscrição dos poemas em livro. (Rubim 2000, 6-7)

Embora, aqui, Rubim se refira concretamente ao leitor-crítico ou ao leitor-editor, parece-me que a ideia pode também aplicar-se a outros registos de leitura co-criadores, caso do leitor-poeta ou do leitor-escriptor. De facto, essa abertura da obra — mais correctamente, essa *fissura* —, a que se aliam a permeabilidade da escrita e a própria porosidade biográfica, marca a história do livro e do autor logo no momento da sua concepção, e mais não faz «do que tornar evidente a disponibilidade dos textos para respostas alternativas» (Rubim 1993, 14). Voltando então às palavras de Umberto Eco: no que respeita à obra de Pessanha, não parece ainda ter cessado esse «acto de reacção à teia dos estímulos e de compreensão das suas relações»; *Clepsydra* continua a exigir «uma resposta livre e inventiva» e a deflagrar em «actos de congenialidade com o autor» (cf. Eco 1991, 40-41).

Num texto intitulado «Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa», Fernando Guimarães refere-se à poesia de Pessanha como sendo justamente esse «universo ambíguo e depurado, cheio de caminhos que tornaram o labirinto ao mesmo tempo infinito e limitado onde colocamos as pedras brancas da nossa leitura, como se fosse este o único vestígio deixado para nos orientar» (cf. Pires 1990, 148). E isto não acontece apenas com a poesia, como já se disse: o *universo cheio de caminhos* estende-se à própria imagem que podemos ter da sua vida. Conforme vimos, por serem poucos os testemunhos «e tão magra a soma de informações verificáveis, a biografia de Pessanha foi-se tecendo invariavelmente de modo a ressaltar aquilo que, no poeta, seria estranho, desajustado, torpe, maldito» (Franchetti 2008, 16).

Tal como defendia Ana Hatherly, na Introdução a *O Espaço Crítico*, a nossa época é a da Antologia: «[s]omos todos antologiadores, não só no sentido de florilégio (no que a palavra implica de arranjo estético), mas sobretudo no que implica de arranjo crítico» (Hatherly 1979, 9). Assim, observando o fenómeno de extraordinária receptividade (e sobretudo de assimilação) em que a poética de Camilo Pessanha se transformou nas últimas quatro décadas, não quis deixar de sublinhar a presença decisiva que esta mantém na «vasta colagem mental» que compõe a obra de um conjunto significativo de autores.

Essa remanência, ao mesmo tempo estética e mítica, continua a alimentar os textos, mas não a ponto de os atolar ou de paralisar a voz radical que os alimenta. A releitura de *Clepsydra* pelos poetas apenas transformou a mera citação, o empréstimo bem educado, em trabalho de mistura, em acontecimento lúdico e exploratório, em espaço de comunhão. Sobre a palavra de Pessanha, assistimos ao nascimento de uma nova palavra que, apesar de nova, não esconde — antes celebra — o grão que a germinou. *Clepsydra* é também esse *livro outro* que cresceu fora do livro.

CODA

Carlos Morais José

LADRÃO DE TEMPO

Je m’imaginai arriver dans le dos d’un auteur, et lui faire un enfant, qui serait le sien et qui serait pourtant monstrueux.

Gilles Deleuze

«Eu sou o aborto de uma grande beleza», terá Camilo Pessanha explicado a Carlos Amaro, em conversa lisboeta, mais tarde recontada. E assim chorava, incessante, uma flauta, viúva grácil, na noite. Fora um dia de inúteis agonias como todos os dias e todas as vidas. Sabia-o antes de ter levantado ferro; relembra-o no retorno breve ao álcool e à regular dissipação. «Roubamos o tempo. Pouco o merecemos», não disse, talvez porque nesse momento chegara à mesa um vermute sanguíneo que sorveu num trago. Mais tarde, recitaria pelas ruas, mantendo a compostura, mas não se coibindo de atropelar versos, trocar estrofes e vociferar agudas algumas maldições.

Valera-lhe a casa irregular e a humilhação do nome ausente, para cedo distinguir mundos. A sombra da mãe, nele enxertada, a mendigar dignidade, pela neve, *voyeuse* nocturna de normalidades alheias. A iniquidade da justiça e da ordem, na frequência desordenada do tribunal. Sobrara-lhe a rejeição de um amor ficcionalmente idealizado, intelectualmente construído, subtilmente evitado.

O que seria de um homem sem a viagem? Que ser não se diviniza no espectáculo da sua própria dissolução?

Quebrada a tosca tábuia de pinho, poluídos os lençóis de linho, esquecido o lar onde talvez fosse feliz contigo... Mas não adiantaria de outro modo ter sido infantado, porque eu mesmo de mim duvido e a mim mesmo deploro.

Duvido desta colecção de sons marítimos e nesgas de areais, conchinhas e jasmíns, eflúvios de jardins, da boémia coxa, restos de jornais, das arcadas que-

bradas, de traduções almeçadas, de um regaço quente, de ondas largadas em praia fulgente. Deploro a nudez do meu seio casto e fútil, que tão cedo cedeu à culpa. Deploro a minha alma, que tão fora da estação floresceu. Eram rosas, senhor, rosas bravas e jazem desfolhadas pelo chão de um inverno súbito. Inesperado. Deplorável. Duvido da tua doença que me faz doente e da recompensa que crês serem as tuas cartas; duvido do desdém que estendes à beleza; duvido do tom da edição precipitada...

E o que vale tudo isto? Dizei-me! Não vale nada. É para arder. É para rolar nas vagas. Cabriolar na água irrequieta, desfalecer na água imóvel. Ir e vir. Ou afundir na treva imensa sem lenho que me sustenha. A treva branca, o cadáver do nada, a transfiguração em estrelas, crianças guias de cegos, pó de passagens circulares. Ergo as mãos ao céu e anoitece. É quando, talvez por ausente, o coração me escraviza ao ópio.

E não mais que isso. E mais não leiam em minha travada euforia. Não pode um homem levantar-se do chão? Deste chão imundo onde em rigor mortis vegetamos? Desta cloaca infame e choca onde, cravados pelos joelhos, procriamos?

Queria não ter vindo só pelo caminho. Não beber sozinho deste vinho acidulado. Agachado, solitário, pelas sombras, em satisfações mesquinhas, sem nunca realmente encher a alma ou esboçar a grande obra. Deixei o coração num cofre. Larguei-o no mar. Não me faria falta. Cheguei a convencer-me de que nunca o tivera, não passara de uma submissa convenção. Mas talvez seja por isso que hoje dificilmente me avalio a existência. Prefiro o sabor do mar ao sal das lágrimas no meu lenço. Prefiro viver a existir, por mais fútil que me surja a vida. Por isso, tudo o que não me pertence, preferencialmente me encanta. E, por isso, sinto saudades do presente que recuso, por ter escolhido viver na aresta do futuro e só na contemplação desse abismo o mundo me despertar algum interesse. Abismo como aquele em que me encontro quando em alto-mar vai vaporando o navio. O abismo entre os meus dois destinos e a ideia de não chegar a nenhum, de eternamente aqui permanecer neste marasmo marítimo, boiando para sempre, como um rei morto, na superfície desta vasta sepultura. E daqui, deste poço pútrido, vergado ao ritmo do vapor, vos escrevo cartas, meu amigo, meu primo, meu pai, meu pobre irmão que tão cedo te entregaste. Não sabeis do fedor do mar. Não desse cheiro a algas podres que vos faz evitar uma praia, mas do que exala do mar todo, da conspiração de ondas sem terra à vista, dos dias parados no mesmo horizonte, dos vórtices de água rodopiante na noite escura. As paredes de líquido negro em

que circulo, atentando num chiste de espuma debruando o fundo. Como um sorriso. Um esgar de simpatia. Verás vermelho: a minha visão da doce fada. Ela terá mãos frias de acalmar febres. Vestirá flores de fogo, rubras pétalas e só vermelho, intenso vermelho de hemoptise, pois nessa cor, nesse sangue, é crismada a transição.

Ei Zaratustra! Ei génio de papel!... Recolho-me, indeciso ainda, à gruta eleita. E, de lá, da colina sobranceira sobre o Rio das Pérolas, me vejo teimosamente a regressar, talvez para não perder o que não tive. Sei, à partida, o resultado. Sei que nunca realmente voltarei ou terei o que não quero. Mas regularmente regresso e disso faço um ritual de esperança. É para garantir que a vida não esgotou ainda a seca pólvora. Tempos houve em que pretendi dar largas ao coração e dele viver e dele beber o néctar do mundo. Foram tempos confusos de madrigais espúrios e lamentos crepusculares. Cedo reprendo a viagem, a incessante aventura da terra alheia, a liberdade de ser sem significado.

Quando, sendeiro, deres pelas cores virtuais que jazem subterrâneas, cessa de cogitar: é ainda insondável o abismo, teremos de continuar arando em um montão de estrelas. E nelas, na sua irrelevância, inscrevo a escrita, os poemas imperfeitos que vos deixo. Incrédulo do valor de tudo, sedento do valor sonhado de outrora, certo da incompetência cinzelada de meus versos. Ainda assim me gratifico na sua ocasional emergência de filhos impróprios. E do meu sangue se evade a fagulha que a alma presente a atizar todos esses inúteis testemunhos. As miragens do nada nunca me disseram quem sou. Ó simples gratidão de nunca ter realmente existido e meramente desaparecer!

Solicitada a glória, formalizada a pergunta e obtendo gelo como resposta, eis a condição prévia do exilado. Geografias à parte, é por atalhos interiores, por mapas esboçados a cicatrizes, que se abandona e primeiro se cria uma distância irrevocável com o mundo. Ocasão biográfica ou acidente juvenil, a experiência do exílio não se limita a proporcionar solidão: sobretudo, empreende uma contínua dissolução identitária, assombrada de euforias e depressões, de êxtases e ressacas, de assombros e desilusões. A Camilo Pessanha, não era estrangeira a estranheza. Não a encontrou pela primeira vez no mercado de Adem ou no bazar chinês de Macau. A consciência da sua dissolução era anterior: formara-se nas múltiplas casas onde habitou, na crueldade dos preconceitos sociais, na ausência da crença em Deus e nos homens, na descrença da possibilidade do amor, na dificuldade em se encontrar a si mesmo, pela construção de uma

forma definitiva, talvez expectável. Resumindo, numa aguda consciência do mundo. A viagem, o exílio geográfico e cultural, apenas vieram confirmar o que a clepsidra há muito sufragara.

Porquê clepsidra? Porquê o ladrão da água, obviamente subtrator do tempo? Haverá algo mais que o tempo, na sua aterradora disponibilidade, maestro da mais decidida ditadura? O tempo e nada mais que o tempo, além da ilusão do espaço, agindo sobre os corpos, trucidando, desgastando, torcendo, moendo, criando. O tempo justificado: possibilidade de retorno, deserto inerme, intervalo entre o grasnar de uma gaivota e o crocitar de um corvo. Como chamar a um livro único senão o nome que no poeta tudo invoca, da acção derreada à experiência da culpa? Ladrão do tempo. Obviamente sagaz. Obviamente visão sacramentada. Ainda que no rebuço de um capote alinhavada.

Ora deste estado, de algum modo alucinado, brota essa dor que acompanha Pessanha ao longo da sua narrativa poética e que é descrita como sendo, entre outros devires, causa de sabedoria, fonte da luz branca onde o comedor de nuvens em delícia flutua, nódulo visionário da sua própria dissolução e, nesses movimentos, regente de uma perspectiva extática do mundo. Valerá a pena ir mais longe? Valerá a pena mais alguma coisa?

Na arquitectura da rosa, no lamento esclarecido da cruz, no fio rombo da espada ou no repetido espargir do poema, permanecerá, enfim, alguma da luz prometida e perdida. Ou talvez não e, em reino obscuro, advirá o fim: «tudo podridão... tudo matéria...»

Carcavelos, Julho de 2020

OBRAS CITADAS

- AA.VV. 1882. *Correspondence Respecting the Alleged Existence of Chinese Slavery in Hong Kong*. London: George Edward Eyre and William Spottiswoode for Her Majesty's Stationery Office.
- Almeida, Catarina Nunes de. 2016. *Migração Silenciosa. Marcas do Pensamento Estético do Extremo Oriente na Poesia Portuguesa Contemporânea*. V.N. Famalicão: Húmus.
- Amaral, Fernando Pinto do. 1996. Introdução a *As Flores do Mal*, por Charles Baudelaire. Lisboa: Assírio & Alvim, 10-28.
- Andrade, Eugénio de. 1984. Camilo Pessanha, o Mestre. *Persona* 10: 10.
- . 2002. *Pequeno Caderno do Oriente*. Macau: Instituto Camões / Instituto Cultural da R.A.E. de Macau / Instituto Português do Oriente.
- Barahona, António. 2003. Posfácio a *Clepsydra*, por Camilo Pessanha. Lisboa: Assírio & Alvim, 137-198.
- . 2008. *O Sentido da Vida É Só Cantar*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2019. Entrevista «Como é que eu sei que é poesia? Eu sei que é poesia porque tem o bafo do inferno. Porque se paga muito caro». *Expresso*, 27 Março 2019, edição em linha. Disponível em <https://expresso.pt/cultura/2019-03-27-Como-e-que-eu-sei-que-e-poesia-Eu-sei-que-e-poesia-porque-tem-o-bafo-do-inferno.-Porque-se-paga-muito-caro> (consultado a 27 de Março de 2020).
- Barreiros, Danilo. 1961. *O Testamento de Camilo Pessanha*. Lisboa: s.n.
- Barrento, João. 1993. Introdução a *Sete Rosas Mais Tarde*, por Paul Celan. Lisboa: Edições Cotovia, XXIX-XXXV.
- Barsacq, Stéphane. 2011. *Cioran: Éjaculations mystiques*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1974 [1973]. *O Prazer do Texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.
- Basto, António Joaquim, ed. 1898. *Jornal Único: Celebração do 4.º Centenário do Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia por Vasco da Gama*. Macau: N.T. Fernandes & Filhos.
- Benjamin, Walter. 1975. A Modernidade. In *A Modernidade e os Modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 7-36.
- . 2010 [1933]. Experiência e indigência. In *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim, 73-78.
- Berncastle, Julius. 1850. *Voyage to China*, vol. 2. London: Soberl.
- Bernheimer, Charles. 1989. *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth Century France*. Harvard: Harvard University Press.
- Bird, Isabela. 2010. *The Golden Chersonese and the Way Thither*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bloom, Harold. 2017 [1973]. *A Angústia da Influência*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia.
- Blumenberg, Hans. 1990 [1979]. *Naufração com espectador: paradigma de uma metáfora da existência*. Lisboa: Vega.
- Braga, Duarte Drumond. 2014. *Ao oriente do Oriente: Transformações do Orientalismo em Poesia Portuguesa do Início do Século XX. Camilo Pessanha, Alberto Osório de Castro e Alvaro de Campos*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- . 2019. *As Índias Espirituais. Fernando Pessoa e o Orientalismo Português*. Lisboa: Tinta da China.
- Brandão, Raul. 2000 [1926]. *Húmus*. Edição de Maria João Reynaud. Porto: Campo das Letras.
- Bray, Francesca. 1997. *Technology and Gender: Fabrics of Power in Late Imperial China*. Berkeley: University of California Press.
- Brooks, Peter. 1993. *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard: Harvard University Press.
- Buescu, Helena Carvalhão. 2005. *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bui, Véronique. 2008. «Le Châle Jaune des Prostituées au XIXe Siècle: Signe d'appartenance ou Signe de Reconnaissance?». Séminaire: Signe, Déchiffrement, et Interprétation. Disponível em <https://www.fabula.org/colloques/document939.php> (consultado a 22 de Julho de 2020).
- Caldeira, Carlos José. 1852. *Apontamentos de Uma Viagem de Lisboa à China e da China a Lisboa*, vol. 1. Lisboa: Tipografia G.M. Martins.
- Camilo, João. 1984a. A *Clepsidra* de Camilo Pessanha. *Persona* 10: 20-33.
- . 1984b. Realismo e Simbolismo em *Clepsidra*. *Boletim de Filologia* XXIX: 310-320.
- Campbell, Russell. 2006. *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema*. Madison: The Wisconsin University Press.
- Carlos, Luís Adriano. 1989. Poesia Moderna e Dissolução. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas* VI: 249-261.
- Carvalho, Gil de. 1990. De um Caderno Chinês. *Ler* 11: 26-30.
- Centeno, Yvette K. 1993. Introdução a *Sete Rosas Mais Tarde*, por Paul Celan. Lisboa: Edições Cotovia, XV-XXVIII.
- Cesariny, Mário, trad. 1972. *Iluminações. Uma Cerveja no Inferno*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Cesariny, Mário. 1981. *António Maria Lisboa. Pedro Oom. Mário Henrique Leiria* [catálogo de exposição]. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, s.p.
- . 1984. Tudo (ou Nada) é Camilo Pessanha. *Persona* 10: 11.
- , trad. 1989. *Iluminações. Uma Cerveja no Inferno*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2015 [1985]. Camilo Pessanha. In *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Porto: Assírio & Alvim, 146-149.
- Chin, Ko-lin / Finckenauer, James O. 2012. *Selling Sex Overseas: Chinese Women and the Realities of Prostitution and Global Sex Trafficking*. New York: New York University Press.
- Cioran, Emil. 1987 [1973]. *De l'Inconvénient d'être né*. Paris: Gallimard.
- . 1995 [1949]. *Breviário de decomposição*, 2.^a ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- . 2019 [1952]. *Syllogismes de l'amertume*. Paris: Gallimard.
- Clayson, Hollis. 2003. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. Los Angeles: The Getty Research Institute.

- Coelho, Paula Mendes. 2014. Baudelaire, Pierre Louÿs e Mallarmé: a fabulosa montagem de M. G. Llansol pelo desejo de traduzir animada. In *Trans-Dizer. Llansol tradutora, traduzida, transcrita*. Organização de João Barrento e Etelvina Santos. Lisboa: Mariposa Azul, 71-87.
- Crespo, Joaquim Heliodoro Calado. 1898. *Cousas da China: Costumes e Crenças*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Cruz, Gastão. 2009. *Os Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dauphin, Christophe. 2006. *Verlaine ou les bas-fonds du sublime*. l'Isle Adam: Éditions de Saint Mont.
- D’Cruze, Shani. 1998. *Crimes of Outrage: Sex, Violence and Victorian Working Women*. London: UCL Press.
- Deleuze, Gilles. 2000 [1993]. *Crítica e Clínica*. Lisboa: Edições Século XXI.
- DePierre, David. 2017. *A Brief History of Oral Sex*. Jefferson: Exposit.
- Dobell, Peter. 1970. *Travels in Kamchatka and Siberia; with a Narrative of a Residence in China*, vol. 2. New York: Arno Press.
- Downing, Toogood C. 1838. *The Fan-Qui in China in 1836-7*, vol. 1. London: Henry Colburn.
- Dyke, Paul van. 2011. Floating Brothels and the Canton «Flower Boats», 1750-1930. *Review of Culture* 37: 112-142.
- Eberhard, Wolfram. 2006. *A Dictionary of Chinese Symbols*. London: Routledge.
- Eco, Umberto. 1991 [1962]. *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva.
- . 2003. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Firth, Shirley. 1997. *Dying, Death and Bereavement in a British Hindu Community*. s.l.: Peeters.
- Flaubert, Gustave. 1911. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Gonard de Bouvard et Pécuchet.
- Folkard, Henry Coleman. 1906. *The Sailing Boat*. London: Chapman and Hall.
- Fortune, Robert. 1847. *Three Years' Wanderings in the Northern Provinces of China*. London: John Murray.
- Foucault, Michel. 1977. What Is an Author?. In *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Translated by Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press, 113-138.
- . 1978. *The History of Sexuality: An Introduction*. Harmondsworth: Penguin Books.
- . 1986. Of Other Spaces. *Diacritics* 16 (1): 22-27.
- Franchetti, Paulo, ed. 1994. *Clepsydra*. Campinas: Editora da Unicamp.
- . 1995. *Clepsydra*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2001. *Nostalgia, Exílio e Melancolia. Leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- . 2002. Análise do poema iniciado pelo verso «Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas». 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, 140-145.
- . 2008. *O Essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- . 2013. «Pessanha e a Gruta de Camões». Página do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. Disponível em <http://dlcv.fflch.usp.br/node/36> (consultado a 23 de Agosto de 2020).
- Freitas, Manuel de. 2008. *Brynt Kobolt*. Lisboa: Averno.
- . 2017. *Game Over*. Lisboa: Alambique.
- Freud, Sigmund. 2001 [1920]. Além do princípio do prazer. In *Textos Essenciais da Psicanálise*, vol. I, 3.^a ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 227-278.

- Frias, Joana Matos. 2014. Os sais e as cinzas: dialéctica da anestesia na obra de José Miguel Silva. In *Repto, Rpto (alguns ensaios)*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Afrontamento, 131-144.
- Fu, Shen. 1983. *Six Records of a Floating Life*. Translated by Leonard Pratt and Chiang Su-hui. London: Penguin Books.
- Gamble, Sidney. 1921. *Peking: A Social Survey*. New York: George H. Doran Company.
- Gilfoyle, Timothy J. 1999. Prostitutes in History: From Parables of Pornography to Metaphors of Modernity. *The American Historical Review* 104 (1): 117-141.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Gray, John Henry. 1878. *China. A History of the Laws, Manner, and Customs of the People*, vol. 2, London: Macmillan and Co.
- Guimarães, Fernando. 1990. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- _____. 2004 [1982]. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Gusmão, Manuel. 2010. A arte poética em Carlos de Oliveira. In *Tatuagem & Palimpsesto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 315-338.
- . 2018. *A Foz em Delta*. Lisboa: Editorial Avante!
- Hatherly, Ana. 1979. *O Espaço Crítico — Do Simbolismo à Vanguarda*. Lisboa: Caminho.
- Henriot, Christian. 1997. *Belles de Shanghai. Prostitution et sexualité en Chine aux XIXe-XXe siècles*. Paris: CNRS Editions.
- Ho, Virgil K.Y. 1993. Selling Smiles in Canton: Prostitution in the Early Republic. *East Asian History* 5: 101-132.
- . 2001. «To Laugh at a Penniless Man Rather Than a Prostitute»: The Unofficial Worlds of Prostitution in Late Qing and Early Republican South China. *European Journal of East Asian Studies* 1 (1): 103-137.
- . 2005. *Understanding Canton: Rethinking Popular Culture in the Republican Period*. Oxford: Oxford University Press.
- Holman, James. 1840. *Travels in China, New Zealand, New South Wales, Van Diemen's Land, Cape Horn*. London: George Routledge.
- Jing Ming, Yao. 2001. *A Poesia Clássica Chinesa: Uma Leitura de Traduções Portuguesas*. Macau: Universidade de Macau.
- Jorge, João Miguel Fernandes. 1981. *O Roubador de Água*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Kempadoo, Kamala. 2012. Introduction. In *Sex Trafficking and Prostitution Reconsidered, New Perspectives on Migration, Sex Work, and Human Rights*. Organização de Kamala Kempadoo. New York: Routledge, VII-XLII.
- Kipnis, Laura. 1999. *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*. Durham: Duke University Press.
- Klobucka, Anna. 1988. A (de)composição de Vénus: reflexões sobre dois sonetos de Camilo Pessanha. *Colóquio/Letras* 104/105: 38-45.
- Laércio, Diógenes. 2009. *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, tomo II. Paris: Flammarion.
- Lakoff, George / Johnson, Mark. 2015. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lemos, Esther de. 1956. *A Clepsidra de Camilo Pessanha*. Porto: Livraria Tavares Martins.

- . 1981. *A «Clepsidra» de Camilo Pessanha*, 2.^a ed. Lisboa: Verbo.
- Lima, Isabel Pires de. 2011. Deslocações criativas a Oriente no romance contemporâneo. *Cadernos de Literatura Comparada* 24/25: 167-185. Disponível em <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/138> (consultado a 6 de Julho de 2020).
- Lisboa, Henrique Carlos Ribeiro. 1888. *A China e os Chins: Recordações de Viagem*. Montevideo: Tipografia a Vapor de A. Godel.
- Ljungstedt, Anders. 1992. *An Historical Sketch of the Portuguese Settlements in China, and of the Roman Catholic Church and Mission in China; a Supplementary Chapter, Description of the City of Canton*. Hong Kong: Viking Hong Kong Publications.
- Llansol, Maria Gabriela. 1998. Introdução a *O Rapaz Raro*, por Arthur Rimbaud. Lisboa: Relógio D'Água, 7-13.
- , trad. 2003. *As Flores do Mal*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Lopes, Óscar. 1987. Camilo Pessanha. In *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. 1. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 117-137.
- Machado, Álvaro Manuel. 1983. *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação.
- Manso, Miguel. 2010. *Santo Subito*. Lisboa: Edição do Autor.
- Mar, Walter Del. 1903. *Around the World through Japan*. London: Adam & Charles Black.
- Margarido, Alfredo. 1988. Necrophilia in portuguese poetry: from the eighteenth century to the present. *Portuguese Studies* 4: 100-116.
- Marques, Ricardo. 2016. 1916: Um ano de revistas literárias em Portugal. *Revista Uniletras* 38 (2): 199-209. Disponível em <https://revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/9350> (consultado a 6 de Julho de 2020).
- , coord. 2020. *Tradição e Vanguarda: Revistas Literárias do Modernismo (1910-26)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Martelo, Rosa Maria. 2004. *Em Parte Incerta — Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras.
- Martins, Fernando Cabral. 1984. O Símbolo em Processo. In *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 105-107.
- . 1990. Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções. *Colóquio/Letras* 117/118: 193-199.
- . 2000. *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Arion.
- Martins, Serafina. 2010. Camilo Pessanha: o poeta e a sua personagem. In *Macau na Escrita, Escritas de Macau*. Organização de Ana Paula Laborinho e Marta Pacheco Pinto. V.N. Famalicão: Húmus, 93-106.
- Mayers, William Frederick / Dennys, N.B., eds. 1867. *The Treaty Ports of China and Japan*. London: Trubner and Co.
- Miguéis, José Rodrigues / Sayers, Raymond, orgs. 1961. *Modern Portuguese Poetry Read by Dr. José Rodrigues Miguéis*, New York: Folkways Records. Disponível em http://media.smithsonian-folkways.org/liner_notes/folkways/FW09915.pdf (consultado a 12 de Novembro de 2012).
- Miranda, Paulo José. 2002. *O Mal*. Lisboa: Cotovia.
- Mitchell, W.J.T. 1980. Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. *Critical Enquiry* 6: 539-567.
- Moraes, Wenceslau de. 1971. *Traços do Extremo Oriente*. Macau, Parceria A.M. Pereira.
- Morrison, Robert. 1819. *A Dictionary of the Chinese Language*, Parte II, vol. 1. Macau: East India Company Press.

- Moulton, Ian Frederick. 2000. *Before Pornography: Erotic Writing in early Modern England*. New York: Oxford University Press.
- Muchembled, Robert. 2008. *L'Orgasme et l'Occident*. Paris: Seuil.
- Mundy, Walter William. 1875. *Canton and the Bogue. The Narrative of an Eventful Six Months in China*. London: Samuel Tinsley.
- Nava, Luís Miguel. 2004. A propósito duma imagem de Pessanha. In *Ensaios Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 57-62.
- Noble, Charles Frederick. 1762. *A Voyage to the East Indies in 1747 and 1748*. London: T. Becket e P.A. Dehondt.
- Nunes, Isabel. 1991. Bailarinas e Cantadeiras: Aspectos da Prostituição em Macau. *Revista de Cultura* 15: 95-117.
- O'Driscoll, Florence. 1895. Scenes in Canton. The Punishment of Criminals, and the River Population. *The Century Illustrated Monthly Magazine* 49/47: 356-369.
- Old Nick [Paul-Émile Daurand-Forgues]. 1845. *La Chine ouverte: Aventures d'un Fan-Kouei dans les pays de Tsin*. Paris: H. Fournier.
- Oliveira, Carlos de. 2003. *Trabalho Poético*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Osório, Ana de Castro, ed. 1920. *Clepsydra, Poemas de Camillo Pessanha*. Lisboa: Editora Lusitânia.
- Osório, João de Castro. 1926. Camillo Pessanha ou a poesia da sensibilidade. *Contemporânea* 1 (3.^a Série): 33-40.
- , ed. 1945. *Clépsidra. Poemas de Camilo Pessanha*. Lisboa: Editorial Ática.
- , ed. 1969. *Clepsydra e outros poemas de Camilo Pessanha*. Lisboa: Edições Ática.
- Paiva, Filipe Emílio de. 1997. *Um Marinheiro em Macau, 1903: Álbum de Viagem*. Macau: Museu Marítimo de Macau.
- Pereira, José Carlos Seabra. 1999. *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa: 1900-1925*. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- . 2002. 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, 263-274.
- . 2015. *O Delta Literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.
- . 2019. *As Literaturas em Língua Portuguesa*. Lisboa: Gradiva.
- Perrone-Moisés, Leyla. 1979. A intertextualidade crítica. In *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 209-230.
- Pessanha, Camilo. 1888. Recensão a *Versos da Mocidade*, de António Fogaça. *A Crítica* 2: 1-4.
- . 1916a. Voz débil que passas. *A Águia* 50 (vol. 9): 46.
- . 1916b. Poemas Inéditos de Camilo Pessanha. *Centauro — Revista Trimestral de Literatura*: 13-31.
- . 1926. Macau e a Gruta de Camões. *Contemporânea* 3 (3.^a Série): 116-118.
- . 1986. *Caderno Poético*. Macau: Biblioteca Nacional de Macau / Direcção dos Serviços de Educação e Cultura.
- . 1988a [1910]. As «Flores de Coral», de Alberto Osório de Castro. In *Contos, Crónicas, Cartas Escolhidas e Textos de Temática Chinesa*. Edição de António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América, 56-60.
- . 1988b [1909]. Carta a Carlos Amaro, de 26 de Janeiro de 1909. In *Contos, Crónicas, Cartas Escolhidas e Textos de Temática Chinesa*. Edição de António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América, 93-95.

- . 1992. *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor*. Edição de Daniel Pires. Macau: Instituto Português do Oriente.
- . 1993. *China. Estudos e Traduções*. Prefácio, organização e notas de Daniel Pires. Lisboa: Vega.
- . 1995. *Clepsydra*. Edição de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2000. *Clepsydra*. Edição de Gustavo Rubim. Lisboa: Colóquio/Letras.
- . 2012. *Correspondência, Dedicatórias e Outros Textos*. Edição de Daniel Pires. Lisboa / Campinas: Biblioteca Nacional de Portugal / Editora da Unicamp.
- . 2014. *Clepsydra*. Edição de Barbara Spaggiari. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- . 1993. *Pessoa Inédito*. Editado por Teresa Rita Lopes. Lisboa: Horizonte.
- . 1998 [1924]. Alguns poemas. In *Ficções do Interlúdio 1914-1935*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2009. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- . 2013. *Apreciações Literárias*. Editado por Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Pessoa, Fernando / Soares, Bernardo. 1998. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pires, Daniel, org. 1990. *Homenagem a Camilo Pessanha*. s.l.: Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau.
- . 1991. *70.º Aniversário da Primeira Edição da Clepsydra de Camilo Pessanha. Exposição Biobibliográfica Itinerante em Portugal*. Lisboa: Instituto Português do Oriente / Fundação Oriente / Missão de Macau.
- . 2005. *A Imagem e o Verbo: Fotobiografia de Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Cultural do Governo da RAE de Macau / Instituto Português do Oriente.
- . 2009. *Camilo Pessanha*. Biblioteca Nacional de Portugal: s.p. Disponível em <http://purl.pt/14369/1/index.html> (consultado a 6 de Julho de 2020).
- . 2012. *Correspondência, Dedicatórias e Outros Textos [de Camilo Pessanha]*. Lisboa / Campinas: Biblioteca Nacional de Portugal / Editora da Unicamp.
- Power, William Tyrone. 1853. *Recollections of a Three Years' Residence in China*. London: Richard Bentley.
- Quadros, António. 1989. Camilo Pessanha, o simbolista. In *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição*. Mira-Sintra / Mem Martins: Europa-América, 77-120.
- Queirós, Carlos. 1929. Camilo Pessanha. *Presença* 20: 1.
- Quental, Antero de. 2001. *Poesia Completa. 1842-1891*. Lisboa: Dom Quixote.
- Ramos, Manuela Delgado Leão. 2001. *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*. Lisboa: Fundação Oriente.
- Reckert, Stephen. 1993. A Fono-estilística de Camilo Pessanha. *Colóquio/Letras* 129/130: 87-96.
- . 2001. The Presence of East Asia in Some Modern Portuguese Poets. *Portuguese Studies* 17: 200-215.
- Reis, Carlos. 2014. Nota Prévia a *Clepsydra*, por Camilo Pessanha. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 7-9.
- Remick, Elizabeth J. 2014. *Regulating Prostitution in China Gender and Local Statebuilding, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press.

- Rodrigues, Urbano Tavares. 1977. *Ensaio de Após-Abril*. Lisboa: Moraes.
- Rubim, Gustavo. 1993. *Experiência da Alucinação: Camilo Pessanha e a Questão da Poesia*. Lisboa: Caminho.
- . 1998. *A Inscrição Espectral: Poética do Vestígio em Camilo Pessanha*. Tese de Doutorado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- . 2000. Introdução a *Clepsydra*, por Camilo Pessanha. Lisboa: Colóquio/Letras, 5-11.
- . 2008. Pessanha, Camilo (1867-1926). In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Dom Quixote, 615-618.
- Sabatier, Raphaël Bienvenu. 1830. *Histoire de la législation sur les femmes publiques et les lieux de débauche*. Paris: Gagniard.
- Sá-Carneiro, Mário de. 1914. O mais belo livro. In *República* 1167: 1.
- . 2010. *Verso e Prosa*. Editado por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Sanger, William W. 1859. *History of Prostitution: Its Extent, Causes, and Effects throughout the World*. New York: Harper & Brothers.
- Schlegel, Gustaaf. 1894. A Canton Flower-boat. *Internationales Archiv für Ethnographie* 7: 1-9.
- Schopenhauer, Arthur. s.d. [1819]. *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés Editora.
- Sena, Jorge de. 2013. *Poesia 1*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Shen, Tsung-Wen. 1982. *The Chinese Earth. Stories*. Translated by Ching Ti and Robert Payne. New York: Columbia University Press.
- Seixo, Maria Alzira. 1989. O pensamento da morte na poesia de Camilo Pessanha. *Análise* 13: 193-204.
- Silveira, Pedro da. 1976. Duas cartas inéditas de Camilo Pessanha. *Colóquio/Letras* 29: 44-59.
- Sloterdijk, Peter. 2018 [2009]. *Tens de Mudar de Vida: Sobre Antropotécnica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Spaggiari, Barbara, trad. 1983. *Clessidra e altre poesie*. Bari: Adriatica.
- . 1990. I capelli di Vener: alle origini del simbolismo di Camilo Pessanha. *Nova Renascença* 35-38: 237-246.
- , trad. 2000. *Clepsydra*. Torino: Einaudi.
- . 2014. Introdução a *Clepsydra*, por Camilo Pessanha. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 13-47.
- Terêncio [Terenzio]. 1969. *Commedie*, vol. I. Testo latino, introduzione e versione di Azelia Arici. Bologna: Zanichelli.
- Thauvette, Chantelle. 2012. Defining early Pornography: The Case of «Venus and Adonis». *Journal for Early Modern Cultural Studies* 12 (1): 26-48.
- Thomas, Nicholas. 1994. *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*. Cambridge: Polity.
- Trindade, Luís. 2008. O jornalismo como modernismo — quotidiano, escrita e massificação. In *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950*. Coordenação de António Pedro Pita e Luís Trindade. Coimbra: CEIS20, 185-197.
- Tsang, Carol C.L. 2014. Hong Kong's Floating World: Disease and Crime at the Edge of Empire. In *Disease and Crime: A History of Social Pathologies*. Edited by Robert Peckham. London: Routledge, 21-39.
- Turnbull, H.W., ed. 1959. *The Correspondence of Isaac Newton, 1661-1675*, vol. I. Cambridge: The Royal Society / Cambridge University Press.
- Van Gulik, Robert H. 2003. *Sexual Life in Ancient China*. Translated by Li Ling and Guo Xiaohui. New York: Brill.

- Vasconcelos, José Manuel de. 2004. Introdução a *Poesia*, por Eugenio Montale. Lisboa: Assírio & Alvim, 9-38.
- Verhaeren, Émile. 1997. *Écrits sur l'Art (1881-1892)*. Bruxelles: Éditions Labor et Archives / Musée de la Littérature.
- Viana, António Manuel Couto. 2004. *60 Anos de Poesia. 1943-2003*, vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Vieira, Yara Frateschi. 1989. *Sob o Ramo da Bétula*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Wiley, Isaac William. 1879. *China and Japan: A Record of Observations Made during a Residence of Several Years in China, and a Tour of Official Visitations to the Missions of Both Countries in 1877-78*. Cincinnati: Hitchcock and Walden.
- Wilkinson, George. 1814. *Sketches of Chinese Customs & Manners, in 1811-1812*. Bath: J. Browne.
- Yu, Calvin Kai-Ching. 2010. Contemporary Chinese Sex Symbols in Dreams. *Dreaming* 20/21: 25-41.
- Yvan, Melchior. 1858. *Inside Canton*. London: Henry Vizetelly.
- Zamperini, Paola. 2010. *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction*. Boston: Brill.
- Zhang, Wenxian. 2018. *China Through American Eyes: Early Depictions of the Chinese People and Culture in the U.S. Print Media*. Pequin: Peking University Media.
- Zhao, Zhongwei. 2006. Towards a Better Understanding of Past Fertility Regimes: The Ideas and Practices of Controlling Family Size in Chinese History. *Continuity and Change* 21 (1): 9-35.
- Zhen, Hua Ying Jin. 1990. *The Fragrant Flower: Classic Chinese Erotica in Art and Poetry*. Amherst: Prometheus Books.
- Zheng, Tiantian. 2009. *Ethnographies of Prostitution in Contemporary China. Gender Relations, HIV/AIDS, and Nationalism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Zola, Émile. 1979 [1868]. Préface de la deuxième édition. In *Thérèse Raquin*. Paris: Gallimard, 7-20.

© SISTEMA SOLAR, CRL (DOCUMENTA), 2020
RUA PASSOS MANUEL, 67 B, 1150-258 LISBOA
textos © DOS AUTORES

1.ª EDIÇÃO: DEZEMBRO DE 2020
ISBN 978-989-9006-60-7

REVISÃO: LUÍS GUERRA

DEPÓSITO LEGAL 000000/20

IMPRESSÃO E ACABAMENTO: EUROPRESS
RUA JOÃO SARAIVA, 10 A
1700-249 LISBOA
PORTUGAL

