

## O POEMA DE FORMA LIVRE: *OITO ELEGIAS CHINESAS*, DE CAMILO PESSANHA

Adelto Gonçalves

Universidade de São Paulo

R. Maria Antônia, 294, São Paulo - SP, Brasil

(55) 11 3259-8342 | marilizadelto@uol.com.br

Resumo: Este trabalho se propõe mostrar, por meio das *Oito Elegias Chinesas*, poemas de forma livre traduzidos do chinês de Cantão pelo poeta português Camilo Pessanha (1867-1926), que "a nossa linguagem determina a concepção que temos da realidade, porque através da linguagem é que são vistas as coisas".

Palavras-chave: Camilo Pessanha, literatura portuguesa, linguagem.

Abstract: This paper aims to show, through the *Eight Chinese Elegies*, free - form poems translated from the Chinese of Canton by the Portuguese poet Camilo Pessanha (1867-1926), that "our language determines our conception of reality, because through of language is that things are seen".

Keywords: Camilo Pessanha, Portuguese literature, language.

“É preciso adivinhar o pintor para entender a imagem”. Nietzsche<sup>1</sup>

I – Este trabalho se propõe a demonstrar que a estrutura da realidade determina a estrutura da linguagem, como defende Massaud Moisés em *Literatura: Mundo e Forma*, com base nas ideias de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) expostas no *Tractatus Logico-Philosophicus* e nas *Investigações Filosóficas*. O objetivo é mostrar, por meio das *Oito Elegias Chinesas*, poemas de forma livre traduzidos do chinês de Cantão pelo poeta português Camilo Pessanha (1867-1926), que “a nossa linguagem determina a concepção que temos da realidade, porque através da linguagem é que são vistas as coisas”<sup>2</sup>. Em outras palavras: “a realidade determina a forma, esta determina a visão do mundo e é determinada por ela, simetricamente”<sup>3</sup>.

Isso ocorre porque o homem está instalado simultaneamente em dois universos que, de algum modo, são análogos, mas que, ao mesmo tempo, se opõem tal como uma imagem refletida no espelho. Um desses universos é aquele do qual tomamos parte; o outro é o sistema de símbolos que utilizamos para interpretar este universo em que vivemos.

Segundo Jaime Rest (1927-1979)<sup>4</sup>, o primeiro é *real* e o segundo *fictício*: o mundo real é um labirinto do qual não é possível escapar; e o fictício é a imagem registrada no espelho de nossa reflexão sistematizadora. “Enquanto existimos somos uma porção dessa realidade cujas características, no entanto, resultam inexplicáveis para nós, pois tão logo tratamos de enunciá-las – e até de pensá-las – se convertem em ficção”<sup>5</sup>.

II – As *Oito Elegias Chinesas* foram traduzidas por Camilo Pessanha de um caderno que ele descobriu numa “casa de prego” de Macau e comprou ao “preço vil”<sup>6</sup> de duas patacas. O caderno com capa de rica madeira das Filipinas tinha a data San-Mi, que corresponde a 1811, mas os poemas são do tempo dos Ming, de autores que viveram nesse período (1368 a 1628).

<sup>1</sup> Nietzsche, *Schopenhauer como educador* (1874), Col. Os Pensadores, p. 72.

<sup>2</sup> David Pears, *As ideias de Wittgenstein*, p. 15.

<sup>3</sup> Massaud Moisés, *Literatura: Mundo e Forma*, p. 26.

<sup>4</sup> Jaime Rest, *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*, pp. 102-103.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>6</sup> Camilo Pessanha, prefácio para *Oito Elegias Chinesas*, *Clepsidra*, p. 286.

Do caderno constavam 17 Elegias de 11 poetas chineses que Pessanha pretendia publicar no semanário *O Progresso*, de Macau. Começaram a ser publicadas nas edições de 13 e 20 de setembro e 4 a 18 de outubro de 1914, mas foram interrompidas na Elegia VIII e jamais retomadas. As demais acabaram perdidas para sempre<sup>7</sup>.

À primeira vista, ao escolher poemas traduzidos, estaríamos incorrendo em erro. Porque não iríamos ter em mãos a visão de mundo de Pessanha, mas dos poetas chineses que ele traduziu. Há aqui, porém, apenas meia verdade.

É certo que os poemas mostram o modo como esses poetas chineses viam a sua realidade, escrevendo seus poemas precisamente para melhor conhecê-la, colocando no papel o seu modo de encarar a face enigmática do mundo. Mas os textos mostram também muito da cosmovisão do seu tradutor/recriador, a ponto de refletir “semelhanças de família”, para se usar uma expressão de Wittgenstein, com os poemas reunidos em *Clepsidra*. Recorrências, lugares-comuns, palavras-chaves e metáforas encontradas nos poemas de *Clepsidra* estão também presentes nas *Oito Elegias Chinesas*.

E não é só. Mesmo sem conhecer o idioma chinês, podemos imaginar a dificuldade que é traduzir ideogramas para uma língua ocidental. Ezra Pound (1885-1972) mostrou em *ABC da Literatura* um pouco dessa dificuldade. O idioma chinês tem, por exemplo, um ideograma para *Sol*. Assim, se quisermos expressar na linguagem escrita chinesa a nossa palavra *Leste*, precisaríamos acrescentar ao ideograma que representa o *Sol* outros minúsculos desenhos que significam o Sol entre ramos, como ao nascente<sup>8</sup>.

Basta esse exemplo para termos claro que, talvez de maneira inconsciente, quase ao mesmo tempo que Pound, Pessanha tenha adotado o tema confuciano *make it new* (renovar) “para dar nova vida ao passado literário via tradução”, como disse Augusto de Campos<sup>9</sup>. E o que Pessanha fez foi recriar textos de autores chineses convertendo-os em poesia moderna, a exemplo do que Pound realizou, na mesma época, na língua inglesa com poemas de Li-Tai-Po (Rihaku) e outros, a partir de notas do sinólogo Ernest Fenollosa (1853-1908) em *Cathay* (1915)<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> João de Castro Osório, “introdução crítico-bibliográfica à *Clepsidra e Outros Poemas*”, p. 131.

<sup>8</sup> Ezra Pound, *ABC da Literatura*, p.27.

<sup>9</sup> Augusto de Campos, prefácio para *Poesia, de Ezra Pound*, p. 20.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*.

Sabemos que Pound, quando se deparava com problemas quase intransponíveis para a tradução, recorria com extrema liberdade a recriações, de maneira que tradução e criação acabassem confundidas num único objetivo. E, para chegar a esse objetivo, Pound não encontrou saída a não ser recorrer à forma livre, exatamente o que Pessanha fez quase na mesma época, um sem saber do trabalho do outro.

Além disso, o que reforça a argumentação de que Pessanha deixou a sua imaginação voar ao procurar traduzir os poemas chineses é o fato de o poeta não conhecer a fundo o idioma. Sabe-se que procurou aprender com um letrado chinês o dialeto de Cantão, mas não foi muito longe em seus estudos, confirmando um traço de sua personalidade: o de dificilmente chegar ao fim em qualquer trabalho. Tinha conhecimentos teóricos do dialeto, mas não o falava com fluência: “os próprios chineses não o entendiam”<sup>11</sup>. E foi o próprio letrado chinês quem o ajudou a traduzir/recriar as *Oito Elegias Chinesas*, conforme deixa claro no prefácio que fez para a publicação dos poemas no semanário *O Progresso*, de Macau. Além disso, teve ainda a ajuda do sinólogo José Vicente Jorge (1872-1948), seu amigo, estabelecido em Macau que “fez o favor de emendar em alguns pontos a tradução”<sup>12</sup>. Ainda nesse prefácio, acrescenta Pessanha:

Traduzi literalmente – tanto quanto a radical diferença entre o gênio das duas línguas o permite. Esforcei-me por não suprimir nenhuma das ideias contidas no original, por adjetiva e acessória que fosse – embora tendo por vezes de sacrificar a essa imposição de fidelidade os longes de ritmos e a relativa simetria de forma que eu desejaria dar à tradução de cada quadra chinesa na impossibilidade de as traduzir em quadras de versos portugueses<sup>13</sup>.

Além disso, Pessanha fez questão de juntar às traduções/recriações uma série de notas sobre os autores dos poemas, personagens e localidade sem as quais a compreensão por um leitor ocidental seria muito difícil.

III – Não podemos esquecer que, em *Clepsidra* – livro publicado em 1920 com poemas de quase toda uma vida –, Pessanha já havia nos sonetos atentado contra

---

<sup>11</sup> António Dias Miguel, *Camilo Pessanha (elementos para o estudo da sua biografia e da sua obra)*, p. 177.

<sup>12</sup> Camilo Pessanha, *Clepsidra*, p. 288.

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, p. 287.

os princípios clássicos ao eliminar a exposição rigorosamente ordenada e progressiva da argumentação<sup>14</sup>.

Dessa maneira, na forma livre a que foi obrigado recorrer para compor as *Elegias Chinas*, Pessanha pôde ir mais longe na subversão das poéticas tradicionais, suprimindo rimas, fazendo cortes bruscos, reduções inesperadas ou prolongamentos desmedidos – inclusive, adotando soluções de prosa como a divisão silábica. Não há regularidade nestes versos. Tudo isso porque, no verso livre, o metro cede lugar ao ritmo, que, sem a cadência imposta pela forma fixa<sup>15</sup>, torna-se “a própria alma do verso”<sup>16</sup>.

O que sustenta as *Oito Elegias Chinas* é o ritmo, que espelha também toda a inquietação e as alterações do espírito e da sensibilidade do poeta/tradutor. E, portanto, também justifica a opção pela elegia, poema lírico em que o tom é quase sempre terno e triste.

IV – Não há como descobrir a poesia de Camilo Pessanha sem analisar a obra como reflexo de sua vida e do contexto histórico em que viveu, como recomenda Massaud Moisés, ao lembrar que “a tônica recai sempre sobre o texto, mas se amplia o campo de perquirição quando se conhece as relações com o meio exterior em que foi gerado”<sup>17</sup>.

Não há também como deixarmos de recordar o fascínio que a arte poética de Pessanha exerceu sobre os poetas portugueses do Modernismo. Um fascínio que se transformou logo em paixão sem reservas alimentada pelo mito do poeta distante, com o seu vício pelo ópio, a sua solidão e o seu gênio<sup>18</sup>

A vida inteira de Camilo Pessanha foi marcada opressivamente por situações de abandono, desistência e amargura. Nascido de uma aventura de um estudante de Direito, Pessanha, aparentemente, nunca se conformou com a situação de ver a sua mãe sempre na condição de criada da casa de seu pai, um juiz que chegou à alta hierarquia do Supremo Tribunal de Lisboa. E essa dor da infância ele levou para poemas em que deixa claro o amor extremoso que tinha pela mãe.

---

<sup>14</sup> Álvaro Cardoso Gomes, *A Metáfora Cósmica de Camilo Pessanha*, p. 154.

<sup>15</sup> Massaud Moisés, *A Criação Literária (Poesia)*, p. 94.

<sup>16</sup> Antonio Candido, *O Estudo Analítico do Poema*, p. 64.

<sup>17</sup> Massaud Moisés, *A Análise Literária*, p. 17.

<sup>18</sup> António Quadros, *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, Lisboa, nº 422, 7 a 13 de agosto de 1990, p. 10.

Curiosamente, repetiu a atitude do pai quando, já instalado em Macau como professor de ensino secundário, manteve uma relação de concubinato com uma chinesa, de quem teve um filho. Mais tarde, com a morte da amante, continuou a relação de concubinato com uma filha da primeira mulher com outro homem.

Atitude semelhante teve o filho de Camilo Pessanha que, ao manter uma relação com uma senhora portuguesa, gerou uma filha, Maria Rosa. Segundo o testemunho dessa neta do poeta<sup>19</sup>, seu pai não se casou com sua mãe a pedido do próprio Pessanha à nora “porque ele não prestava”.

Essa rápida digressão torna-se necessária para mostrar um pouco da personalidade conflituosa do poeta que, nascido em 1867, em Coimbra, cedo tirou o curso de Direito e, logo, partiu em 1894 para um exílio voluntário em Macau, a minúscula colônia portuguesa do oriente que ele chamava de “o chão antipático do exílio”<sup>20</sup>. Ali Pessanha viveu 30 anos exercendo as atividades de professor, advogado e juiz, com breves retornos a Portugal para tratamento de saúde.

Ali concebeu também o mais significativo de sua obra poética, que na maior parte dos casos não escrevia, devendo-se a sua recolha em livro aos cuidados de João de Castro Osório (1899-1970), filho da escritora Ana de Castro Osório (1872-1935), que foi o grande amor da vida do poeta. Um amor, aparentemente, não partilhado e que estaria na origem de seu exílio voluntário em Macau. Jamais, porém, deixou de se corresponder e manter relações de amizade com Ana de Castro Osório, por cuja editora, a Lusitânia, saiu *Clepsidra*, em 1920, seis anos antes de sua morte.

Personalidade estranha e apaixonada, figura esquelética, de saúde frágil e longas barbas negras, o exótico Pessanha tornou-se conhecido pela maneira apocalíptica como declamava seus poemas nos cafés de Baixa lisboeta, durante as suas estadas em Portugal. Alma dividida, sonhava com Portugal quando estava na colônia e com Macau quando estava em Lisboa.

Era, na maior parte do dia, um homem abúlico que precisava do estímulo do ópio para fugir de um meio medíocre. Nisso acompanhou a sua geração, uma geração doente que se agarrou aos entorpecentes e à bebida e ao culto da subjetividade.

---

<sup>19</sup> Entrevista feita por Mário Viegas com Celina Maria Veiga de Oliveira, investigadora da vida de Camilo Pessanha, residente em Macau, *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, Lisboa, nº 422, 7 a 13 de agosto de 1990, pp. 6 e 9.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*.

De qualquer modo, a vida irregular e o gosto pela bebida e o ópio, se prejudicaram alguma vez, não o impediram de ser aceito pela loja maçônica de Macau, de chegar a juiz e, enfim, de frequentar a fechada sociedade portuguesa da colônia. Tanto que, em 1925, um ano antes de morrer tuberculoso e das sequelas do vício, chegou a reitor substituto do Liceu Português.

V – Pessanha foi um dos precursores do Modernismo português, embora tenha sido contemporâneo de Fernando Pessoa (1888-1935) e Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), seus confessos admiradores com os quais manteve correspondência. Dele, Pessoa disse: “(Camilo Pessanha) ensinou a sentir verdadeiramente: descobriu-nos a verdade de que para ser poeta não é mister trazer o coração nas mãos, senão que basta trazer nelas a sombra dele.” “(...) Com Camilo Pessanha, a poesia do vago e do impressionista tomou forma portuguesa”<sup>21</sup>.

Camilo Pessanha não é um poeta de ideias, mas de imagens<sup>22</sup>. Como poeta abstrato por excelência<sup>23</sup>, cerebral, essencialmente intelectual, Pessanha tem a obsessão pela musicalidade do verso, o que o coloca entre os maiores representantes do Simbolismo português.

Afinal, um dos principais objetivos do Simbolismo é insinuar coisas, em vez de formulá-las ostensivamente, procurando produzir, com a poesia, efeitos semelhantes aos da música, na definição de Edmund Wilson (1895-1972)<sup>24</sup>. E Pessanha faz exatamente isso: lança mão das imagens como se estas fossem dotadas de um valor abstrato, como o de notas e acordes musicais. É o que se vê em *Clepsidra* e também nas *Oito Elegias Chinesas*.

Esses recursos sonoros – homofonias por meio de rimas, assonâncias, aliterações etc. –, como diz Antonio Candido<sup>25</sup>, são recursos tradicionais da poesia metrificada que, com o Simbolismo, “adquiriram renovada importância e sofreram um processo de intensificação, em virtude da busca de efeitos sinestésicos e de efeitos musicais”.

Ainda segundo Antonio Candido, poderia parecer que isto seria inócuo numa poesia para ser lida, “mas certos psicólogos e foneticistas sustentam que a leitura é

<sup>21</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de Literatura e Estética, Obras em Prosa de Fernando Pessoa*, p.126.

<sup>22</sup> Esther de Lemos, *A Clepsidra de Camilo Pessanha*, p. 23.

<sup>23</sup> Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 60.

<sup>24</sup> Edmund Wilson, *O Castelo de Axel*, p. 22.

<sup>25</sup> Antonio Candido, *op.cit.*, p. 28, p. 22.

acompanhada de um esboço de fonação (ação ideomotora) e de audição, de tal como que nós nos representamos mentalmente o efeito visado”<sup>26</sup>.

É o que se dá na Elegia II (“À noite, no Pego-Dragão”), logo no primeiro verso – *De onde vem este perfume de flores, embalsamando a noite puríssima?* – em que se vê o efeito do vento que perfuma a noite pela repetição da consoante *f* (aliteração). Ao combinar o *f* com o *u* e o *i*, isto é, o sopro com a fluidez, o poeta dá uma ideia da flutuação do perfume das flores noturnas.

É claro que o som por si só não produz esses efeitos se não estiver ligado ao sentido, mas, dentro do poema, tem a capacidade de evocar a imagem de uma noite que, no verso subsequente – *Entre bouças e fragas, uma cabana de ola, perto da qual um arroio murmura...* –, vê-se que se trata de uma noite oriental. Uma imagem que reúne bouças (terrenos incultos e montanhosos) e fragas (rochas) e, principalmente, uma cabana de ola (folha de palmeira no português falado na Ásia) e recorre a uma linguagem figurada ao mostrar tudo isso ao lado de um *arroio* que *murmura*.

Efeitos aliterantes e a concordância interior de certos sons estão espalhados por todas as elegias: *um pássaro, poisado* (Elegia II); *à borda da torrente, intento fazer versos ao viço das orquídeas* (Elegia III); *vento lamentoso* (Elegia III); *a grulhada dos gansos* (Elegia IV); *nuvens negras* (Elegia V).

Das oito elegias, duas não mostram verbos na primeira pessoa: I e VIII. São descrições de paisagens em que o “eu” poético parece voltado para fora. Nas demais, os pronomes pessoas são frequentes, mas, ainda assim, os poemas estão voltados para alusões históricas ou geográficas. Esse gosto exagerado dos orientais pela alusão histórica ou literária, segundo o próprio Pessanha, faz com que numerosas passagens ou até poemas inteiros tenham duplo sentido – um superficial e direto e o outro simbólico, erudito e profundo<sup>27</sup>.

Apenas a primeira elegia mostra verbos no passado e, ainda assim, na primeira estrofe – nas demais, estão no presente. E, no presente, os verbos servem quase sempre como um meio de apreender a realidade, exprimindo um sentido, especialmente o do olhar. O próprio título da elegia mostra isso. É do alto de um

---

<sup>26</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>27</sup> Camilo Pessanha, prefácio para *Elegias Chinesas, Clepsidra e Outros Poemas*, p. 289.



torreão abandonado, outrora célebre, que o poeta recorda o passado milenar de glórias, mas logo volta os olhos para o presente que vê da antiga sentinela.

Os sentidos, principalmente a visão, ocupam um papel importante nos poemas de *Clepsidra* e também nas *Oito Elegias Chinesas*, como meio mais comum de o poeta apreender a realidade. Os olhos e o coração funcionam sempre como símbolos do próprio “eu”: os olhos simbolizam o lugar do encontro do “eu” com o exterior; e o coração guarda o conhecimento adquirido através dos olhos e também a alma.

Além da visão, os verbos ligados à audição e ao olfato são constantes, como na Elegia IV, em que se dá também o fenômeno da sinestesia: *E lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna/ Ao sentir perto as águas do Kiang e do Han...* Aqui se observa também a assonância através da repetição da vogal *a*.

Há outros exemplos do aguçado sentido de audição como na Elegia II – *um arroio murmura (...)/ (...) um pássaro, poisado, interruptamente gorjeia. (...)* – ou na Elegia III – *(...) Já sopra da nona lua o vento lamentoso* – ou ainda na Elegia IV – *(...) É noite, e da minha mansarda oiço chover (...)* ou ainda na Elegia VII – *(...) E, na algarvia dos grasnidos, oiço os gansos darem o alarme p’ra o regresso*. Esses verbos têm papel decisivo na formação de climas poéticos, mistos de sentimentos e de impressões sensoriais estreitamente enlaçados.

A atuação total dos órgãos sensoriais fica ainda mais marcada neste verso da Elegia VIII – *As águas, puras, têm cromatismos de ágata!/ Subtil, a brisa vibrações de jade* – em que ocorre uma forma de elipse: a zeugma complexa, com o verbo já expresso subentendido, mas sob outra flexão. Neste verso há uma fusão da percepção sensorial através do olhar, da audição e da própria pele.

Além desses versos sensoriais, há em grande número verbos que designam movimento e que esboçam processos metafóricos, como neste verso da Elegia I: *Rolam do Kiang as águas; e céu e terra confundem as suas vozes outonais*; ou neste da Elegia III: *De o três rios devem estar a chegar os gansos de arribação*; ou na Elegia VI: *Cai o Sol, no imenso horizonte em flor, do Kiang*; ou ainda na Elegia VIII: *Sobe a névoa entre as sombras do Tsang-u. /Baixa o Sol entre as brumas do Ting-tang...*

Há uma predominância de inversões sintáticas em que a coesão gramatical é substituída por uma coesão significativa, condicionada pelo contexto geral e pela situação. Constatam-se casos de inversão, transposição ou antecipação de palavras.

Como nestes exemplos: *Embargam-nos as saudades, violentas empolgando-se, do Kiang e do Kiangnan* (Elegia II). *Cobrem nuvens a vastidão dos dois Kuangs* (Elegia III). *Os túmulos das princesas para que lado ficam?* (Elegia V).

Há também casos de objeto pleonástico em que para ganhar realce o objeto direto aparece no início da frase e, depois, é repetido com a forma pronominal (*as*), como na Elegia II: *As suas vestes de ligeiro cânhamo, soergue-as, enviezando, a brisa primaveril...* Constata-se ainda a ausência de relações lógicas e dependência entre os elementos do discurso, o que contribui, através da frase incompleta ou fraturada, para uma poesia de sugestão e subentendida<sup>28</sup> - inclusive com o recurso do anacoluto (mudança de construção sintática) como na Elegia I: (...) *Da comoção que sente, assomando no alto, quem poderia ordenar o poema?*

Outra recorrência nos versos de *Clepsidra* que se repete nas *Oito Elegias Chinesas* é a suspensão frequente da fala através de reticências. O uso desse recurso, em meio a frases longas, transmite a impressão de melancolia. Até porque, como explica Carlos Bousoño (1923-2015)<sup>29</sup>, a melancolia pode ser dita poeticamente, como na música por meio da lentidão, do mesmo modo que a alegria se comunica com frequência através da velocidade, da rapidez e da brevidade da frase.

Essa melancolia, porém, algumas vezes, é interrompida ao final do poema pelo momentâneo entusiasmo que produz ao poeta a entrevisão, do regresso, como se constata com facilidade nas Elegias IV, VI e VII. É como se a visão do sonhado dia de voltar para casa tirasse o poeta do seu estado abúlico.

Essa repentina alegria é reforçada geralmente pela presença seqüencial de substantivos, exclamações, travessões e, notadamente, de verbos principais que mostram dinamismo positivo, ascensorial<sup>30</sup>. O que, portanto, torna o final de elegia mais veloz. Exemplos: *Vá entender alguém a grulhada dos gansos/ - O festivo alvoroço com que emigram!* (Elegia IV); *Oh! se dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio real de Chéu /As flores soltas me fizessem cortejo, à despedida, no regresso à pátria!* (Elegia VI); *Segunda lua... E, na algaravia dos grasnidos,/ Oiço gansos darem o alarme p'ra o regresso* (Elegia VII).

Ao contrário, a melancolia é reforçada pela presença de verbos que expressam a ideia de descenso, de queda, de fracasso, e que também contribuem para tornar a

<sup>28</sup> Tereza Coelho Lopes, *Clepsidra de Camilo Pessanha (Textos Escolhidos)*, p. 47.

<sup>29</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la Expresión Poética*, p. 354.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 357.

frase lenta, do mesmo modo que os verbos que expressam ideias de ascensão significam plenitude, conquista, alegria e tornam a frase mais rápida<sup>31</sup>.

Isso pode ser constatado em quase todas as elegias em que há frases que expressam o declínio, a queda, como: *Declina, pálido, o Sol, sobre Pang-Lai* (Elegia III); *Em Hsian-Hsiang é já quase Outono, // Embora não caia ainda a folha nos jardins do Tung-Ting / É noite, e da minha mansarda oiço chover ...* (Elegia IV); *Desce o Sol em um poente de cirros amarelos* (Elegia VII); *Baixa o Sol entre as brumas do Ting-Tang* (Elegia VIII). Na Elegia VII, há ainda uma referência à “segunda lua”, ou seja, à Lua minguante, em fase decrescente, em declínio.

VI – Para não irmos longe demais, tentemos agora na segunda elegia (“À noite, no Pego-Dragão”) localizar as palavras-chaves e atmosferas líricas em que se estrutura o poema.

De onde vem este perfume de  
flores, embalsamando a noite puríssima?  
Entre bouças e fragas, uma cabana de ola,  
perto da qual um arroio murmura...  
Como de costume, o eremita parte ao surgir a Lua.  
Em um covão do monte, um pássaro, poisado,  
ininterruptamente gorjeia.

Não lhe importa que as ervas, impregnadas do  
orvalho lhe encharquem as alpercatas de junça.  
As suas vestes de ligeiro cânhamo soergue-as,  
enviezando a brisa primaveril...  
À borda da torrente, intento fazer versos  
ao viço das orquídeas.  
Embargam-no as saudades, violentas  
empolgando-me, do Kiang-Pei e do Kiang-nan.

Com a ajuda do próprio poeta/tradutor, sabe-se que Pego-Dragão é a tradução de *Lung-t'an* e que o dicionário dá conta de que próximo a Pequim há uma cachoeira chamada *Hei'lung t'na – Salto do Dragão Negro*. Mas *Lung-t'an* pode ser também o nome de qualquer rio do interior da China, onde o poeta chinês esteve desterrado.

---

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 344.

O poeta/tradutor adianta também que Kiang-Pei e Kiang-Nan são as atuais províncias de Kiang-Su e Chêk-Kiang, na foz do rio Yang-tsz-Kiang, regiões famosas pela opulência de suas orquídeas.

De posse dessas informações, não precisamos de muito esforço para localizar no último verso a palavra-chave do poema – saudades. O poeta, exilado como o poeta/tradutor, levado pelo aroma das orquídeas – “flor que para Confúcio simbolizava a serena altivez das almas puras”<sup>32</sup> –, é assaltado pela nostalgia da terra distante. O poema é perpassado por efeitos sinestésicos, desde o primeiro verso. Os demais versos são “atmosferas” poéticas que se organizam, numa progressão lógica, até o desvendamento final: todas as imagens só servem para lembrar ao poeta a pátria perdida.

Essas “atmosferas” líricas ressaltam também o ambiente noturno como um dos elementos que reforçam a vaguidão, o distanciamento e o sofrimento daqueles que se vêem longe de casa. São versos construídos numa linguagem tecida de imagens, não feitos na linguagem abstrata da prosa reflexiva.

O eremita que parte ao anoitecer é para o poeta o símbolo do homem sem vínculos. O arroio que murmura simboliza a passagem do tempo. É diante desse quadro que se desenha a sua frente que o poeta, à beira do rio ou da cachoeira, procura fazer versos ao *viço das orquídeas*. Como a orquídea é a flor que simboliza a retidão moral, segundo Confúcio, é de se imaginar que o poeta esteja buscando no exemplo do mestre forças espirituais para superar a provação do desterro.

VII – Além da musicalidade, mais importante na poesia de Camilo Pessanha é a sua forte dimensão visual criada pela combinação quase exclusiva dos elementos água e luz e das alterações cromáticas que produzem nos objetos. Um bom exemplo está na elegia VIII quando se lê:

As águas puras têm cromatismos de ágata!

Subtil, a brisa vibrações de jade.

Essa dimensão visual está também carregada de forte simbolismo. O jade, sabemos, está ligado ao Yang e, portanto, à energia cósmica, ao que há de luminoso na vida, assim como o Yng está relacionado ao obscuro. Na China antiga, esse mineral era o símbolo do próprio Yang, pois está dotado de qualidade solares,

---

<sup>32</sup> Camilo Pessanha, *Clepsidra e Outros Poemas*, p. 205.

imperiais, indestrutíveis<sup>33</sup>, a ponto de ter sido usado na dinastia Han (século V) para preservar os corpos da decomposição. Significava principalmente a ordem social, o poder. E era também o símbolo da perfeição, a exemplo da ágata, conhecida como a rainha das pedras duras<sup>34</sup>.

Nessa elegia, a perfeição está sugerida ainda pela presença da orquídea, a rainha das flores, e dos bambus, outro símbolo da retidão moral, que servia também para afugentar más influências<sup>35</sup>.

O apelo visual de algumas das *Oito Elegias Chinesas* é tanto que até seus títulos poderiam muito bem servir para designar quadros ou qualquer outro tipo de representação pictórica. Exemplos: *Ascensão ao Miradoiro do Kiang* (Elegia I), *À noite, no Pego-Dragão* (Elegia II), *Sobre o terraço* (Elegia III), *Fantasia da Primavera* (Elegia VI), *Soledade* (Elegia VII). Essas elegias e as demais são poemas trabalhados subliminarmente para a visualização pelo leitor daquilo que o poeta descreve.

Um dos motivos fundamentais que percorrem toda a obra de Camilo Pessanha, inclusive os versos traduzidos, é a sua obsessão pelos elementos cósmicos – Água, Ar e Terra. Desses, a água está presente com mais frequência, é um símbolo onipresente, a sua metáfora essencial<sup>36</sup>. Basta ver que *Clepsidra* quer dizer relógio d'água. Não custa nada imaginá-la como símbolo da transitoriedade, da passagem do tempo, das horas. Mas não é só. A presença da água ou de referências suscitadas pelo elemento líquido reflete sempre o estado da alma do poeta – a melancolia, a passividade, a afetividade, o feminino, a morbidez<sup>37</sup>.

Das *Oito Elegias Chinesas*, em seis há referências explícitas às águas de rios (de I a VI), numa ao mar (VII) e noutra (VIII) ao lago Ting-Tang. A água, que na poesia de Pessanha é o símbolo da passagem do tempo, continua a desempenhar a mesma função também nos poemas traduzidos.

Diz Gaston Bachelard (1884-1962) que a água “é uma substância cheia de reminiscências e de desvaneios divinatórios<sup>38</sup>. Segundo o filósofo, à água estão associados todos os intermináveis devaneios do destino funesto, da perda do sentido da existência, da morte, do suicídio. “Quando a alma está triste, toda a água

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 509 e 510.

<sup>34</sup> Camilo Pessanha, *op.cit.*, p. 313..

<sup>35</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, p. 188.

<sup>36</sup> Álvaro Cardoso Gomes, *op. cit.*, p. 38.

<sup>37</sup> *Idem, ibidem*, p. 50.

<sup>38</sup> Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos*, p. 93.

do mundo se transforma em lágrimas”<sup>39</sup>. Ainda segundo Bachelard, a água do mar, caracterizada pelo sal, inspira a violência, impede o devaneio, enquanto a água do rio doce inspira a tranquilidade, a tristeza, é a *verdadeira água mítica*<sup>40</sup>.

A melancolia marcada pela água doce é reforçada nas *Oito Elegias Chinesas* por outra metáfora cósmica: a luz. Até porque essa luz, tanto em *Clepsidra* como nas *Oito Elegias Chinesas*, é quase sempre associada à luz moribunda, a uma luz fraca, que se apaga, que parece refletir uma “alma lânguida inerme”<sup>41</sup>, como diz Pessanha no poema “Inscrição”. É uma luz sem vida, que reflete a dor, “esta falta d’harmonia”, “a luz desgrenhada”, de que fala o poeta no poema “Caminho”<sup>42</sup>.

Em cinco (III, V, VI, VII e VIII) das *Oito Elegias Chinesas*, a luz é sempre a do crepúsculo. Mas na Elegia I há uma referência clara a *vozes outonais*, o que nos leva a pensar num dia sem muita luz, enfarruscado. E nas Elegias II e IV é noite: a luz provém das estrelas. É, portanto, uma luz noturna, essencialmente fria.

Na Elegia III, além de uma referência explícita ao crepúsculo, antes o poeta fala que *já sopra da nona Lua o vento lamentoso*. E *nona Luz* é a Lua Cheia do 15º dia do 8º mês, a Lua Cheia do Equinócio do Outono, o que também transmite uma sensação de declínio, de melancolia, de nostalgia.

VIII – Como vimos, a exemplo do que ocorre em *Clepsidra*, nas *Oito Elegias Chinesas*, a nostalgia da luz, a nostalgia de um mundo perdido, leva o poeta ao ensimesmamento e a sonhar com o dia do regresso. É a nostalgia da pátria perdida, o sofrimento da alma daqueles que estão longe da terra em que nasceram e se criaram.

É a metáfora do exílio, ou do auto-exílio, no caso de Pessanha, que está presente em todas estas elegias, inclusive na primeira, na qual, por ser mais hermética, talvez seja mais difícil encontrá-la. Mas está ali, quando, de maneira metonímica, o poeta fala dos *estandartes da dinastia Han* para referir-se a uma pátria que já não existe, perdida.

A metáfora do exílio está clara na elegia III (“Sobre o Terraço”):

Cobrem nuvens e vastidão dos dois Kuangs.

---

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*, p. 94.

<sup>40</sup> *Idem, ibidem*, p. 158.

<sup>41</sup> Camilo Pessanha, *Clepsidra*, p. 159.

<sup>42</sup> *Idem, ibidem*, pp. 163/164.

Declina, pálido, o Sol sobre Pang-Lai.  
Desterrado da pátria e sem notícias dela.

Para essa banda volvo de contínuo os olhos.

A metáfora do exílio é fácil de se ver também na Elegia IV (“Em U-Ch’ang”) em que o poeta recorda a casa paterna e festeja o alvoroço dos gansos que emigram.

Em Hsian-Hsiang é já quase outono,  
Embora não caia ainda a folha nos jardins do Tung-Ting.

É noite, e da minha mansarda oiço chover.

– Sozinho, na cidade de U-Ch’ang.

E lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna.

Ao sentir perto as águas do Kiang e do Han...

Vá entender alguém a grulhada dos gansos.

– O festivo alvoroço com que emigram!

Na China antiga, a catalpa é a árvore que simboliza o lar paterno e a obediência filial. A catalpa corresponde também ao Verão e simboliza o Sul como a acácia, o castanheiro e a tuia simbolizam os demais pontos cardeais<sup>43</sup>. Já a amoreira corresponde ao levante: é na China antiga a árvore por trás da qual nasce o Sol. Suas flores são vermelhas e brilham à noite<sup>44</sup>. Portanto, é essa “atmosfera” lírica que faz o poeta transportar-se no pensamento para a terra que teve de deixar.

Ainda nessa elegia há a referência final aos gansos que, na China, sempre querem significar gansos selvagens. Entre outros símbolos, os gansos selvagens representam sempre a migração, a mudança de um lar para outro. Quando os chineses falam em gansos selvagens a chorar, aludem aos refugiados, aos homens obrigados a deixar a própria província. É exatamente este o tema de que trata a elegia<sup>45</sup>

A par disso, devemos notar ainda que tanto a tradução dessa elegia como a da III estão dedicadas por Pessanha ao amigo Wenceslau de Moraes (1854-1929), um escritor português que teve uma trajetória semelhante à de Pessanha – viveu dez anos em Macau e o resto da vida no Japão fazendo força para se adaptar aos costumes orientais.

O sentimento pelo que ficou para trás está igualmente na Elegia V (“Evocações do passado”) em que o poeta fala de Ing, capital do reino C’hu e florescente centro

---

<sup>43</sup> *Idem, ibidem*, p. 199.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 48.

<sup>45</sup> *Idem, ibidem*, p. 480.

intelectual do povo chinês no período que vai do século VIII ao IV a.C. Como o próprio Pessanha explica nas notas, o forasteiro de Ing é uma alegoria que fala do desdém de um músico estranho à cidade de Ing pelos aplausos fáceis para composições banais,

O poema reflete outra vez a solidão de quem está longe de casa e abandonado à própria sorte, *desgarrado e triste*. O mesmo sentimento percorre a Elegia VII (“Soledade”) em que o poeta recorda *vozes amigas* e ouve o gemido do verdelhão, mas em país de exílio. Essa frase adquire sentido quando se sabe que o verdelhão na China é o pássaro que, associado às flores do pessegueiro, simboliza a Primavera<sup>46</sup>. Ou seja, o poeta festeja a Primavera, mas o que gostaria mesmo era de que estivesse festejando a Primavera em sua própria terra. Por isso, sonha com a alegria do retorno como fica claro nos últimos versos em que há a repetição da simbologia evocada pelos gansos:

Segunda Lua... E, na algaravia dos grasnidos,  
Oíço os gansos darem o alarme p’ra o regresso.

Versos como esses refletem o caos emocional que sofre todo o desterrado, mesmo aquele que optou pelo autodesterro. É “a terra de ninguém psíquica” de que falam os psicólogos. Nas noites, nos silêncios do exílio, o desterrado pergunta pelos amigos e familiares que ficaram, pelos desaparecidos. É como se vivesse numa prisão às avessas. O exilado tem a casa de um lado e o país de outro.

Mesmo aqueles que, como Camilo Pessanha e Wenceslau de Moraes, foram para o exílio por decisão própria – compelidos pela miséria ou para fugir de algum fracasso ou dos próprios fantasmas do passado – não conseguem banir da memória o drama vivido. Um drama que Ferreira de Castro (1898-1974) sintetizou na abertura do pórtico que escreveu para *A Selva* (1930), também ele auto-exilado na Amazônia: “É bem certo que conduzimos ao longo da vida muitos cadáveres de nós próprios. Não somos hoje o total que fomos ontem, nem teremos amanhã, integralmente, o nosso mundo de agora”<sup>47</sup>

Por isso, o desterrado sempre sonha com a terra perdida. E, em Macau, Camilo Pessanha, praticamente, só fez isso: sonhou com Portugal. Isso deixou claro no artigo “Camões e a gruta de Macau”, incluído no livro *China*, que reúne as suas conferências sobre assuntos chineses. Lá, diz: “Às vezes, quando vamos aí por

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 943.

<sup>47</sup> Ferreira de Castro, abertura do pórtico para *A Selva*, 1930.



Macau, tenho a sensação de que estou em Portugal, numa rua arborizada de Sintra”<sup>48</sup>.

É ainda nesse artigo que fala da quase absoluta ausência de exotismo na obra de poetas que, como ele, estão ausentes da pátria. “E se na reduzida obra poética colonial desses escritores se encontram dispersos alguns traços fulgurantes de exotismo, é só para tornar mais pungente pela evocação do meio, hostil de inadequado, pela sua estranheza à perfeita floração das almas – a impressão geral de tristeza da irremessível tristeza de todos os exílios”<sup>49</sup>

Nos poemas de *Clepsidra*, se não soubéssemos que Pessanha viveu tantos anos em Macau, jamais suspeitaríamos desse fato, já que não há nunca uma imagem exótica, nenhuma inspiração que lembre o Oriente. É por isso que só nos poemas traduzidos do chinês por Camilo Pessanha é que podemos encontrar o Oriente que vem dos próprios poetas, não do tradutor/recriador.

IX – Para se conformar a essa realidade que lhe era alheia, Camilo Pessanha não teve outra saída a não ser recorrer ao verso livre. Até porque como imaginar transpor um poema chinês para um soneto com verso decassílabo, a forma estrófica mais usada em *Clepsidra*?

Liberto da camisa-de-força da forma fixa, Pessanha, como tradutor, sentiu-se à vontade para colocar nos poemas/traduições também toda a tristeza de sua alma de auto-exilado que se identificou com a *anima* dos poetas chineses desterrados. Assim, mais uma vez, a realidade obrigou a escolha da forma.

### **Bibliografia:**

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.  
 BARREIROS, Danilo. *O Testamento Camilo Pessanha*, Lisboa, edição do autor, 1961.  
 \_\_\_\_\_. *Literatura: Mundo e Forma*, São Paulo, Cultrix, 1984.  
 BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1970.  
 CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*, São Paulo, Terceira Leitura/FFLCH/USP, 1987.  
 CASTRO, Ferreira de. *A Selva*, Lisboa, Editora Guimarães, 1977.  
 CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.  
 GOMES, Álvaro Cardoso Gomes. *A Metáfora Cósmica de Camilo Pessanha*, São Paulo, *Boletim* nº 23 (nova série) DLCV nº 5, FFLCH/USP, 1977.  
 LEMOS, Esther de. *A Clepsidra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Editorial Verbo, 1981.  
 LOPES, Tereza Coelho. *Clepsidra de Camilo Pessanha (Textos Escolhidos)*, Lisboa, Seara Nova/Editorial Comunicação, 1979.  
 MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*, São Paulo, Cultrix, 1991.

<sup>48</sup> Cf. Citação de Celina Maria Veiga de Oliveira, *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, Lisboa, nº 422, 7 a 13 de agosto de 1990.

<sup>49</sup> Cf. citação de Esther de Lemos, *op.cit.*, p. 173.

- \_\_\_\_\_. *A Criação Literária (Poesia)*, São Paulo, Cultrix, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Literatura: Mundo e Forma*, São Paulo, Cultrix, 1982.
- MIGUEL, António Dias. *Camilo Pessanha (elementos para o estudo de sua biografia e da sua obra)*, Lisboa, Edição de Álvaro Pinto (Ocidente), 1956.
- NIETZSCHE, Friederich. *Schopenhauer como educador (1874), Obras incompletas* (Col. Os Pensadores), São Paul, Abril Cultural, 1983.
- OSÓRIO, João de Castro, introdução crítico-bibliográfica à *Clepsidra e Outros Poemas*, de Camilo Pessanha, Lisboa, Edições Ática, 1969.
- PEARS, David. *As ideias de Wittgenstein*, São Paulo, Cultrix, 1973.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e Outros Poemas*, Lisboa, Edições Ática, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Clepsidra*, apresentação, seleção, notas e sugestões de Tereza Coelho Lopes, Lisboa, Seara Nova, 1979.
- PESSOA, Fernando. *Páginas sobre Literatura e Estética, Obras em Prosa de Fernando Pessoa*, Mem Martins, Europa-América, 1988.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*, São Paulo, Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Poesia*, introdução de Augusto de Campos, São Paulo, Editora Hucitec, 1983.
- QUADROS, António. "Pessanha e Fernando Pessoa: de *San Gabriel* à *Mensagem*". Lisboa, *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, nº 422, de 7 a 13 de agosto de 1990.
- REST, Jaime. *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976.
- SIMÕES, João Gaspar. *Camilo Pessanha*, Lisboa, Editora Arcádia, s/d.
- SPAGGIARI, Barbara. *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Venda Nova-Amadora, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*, São Paulo, Cultrix, 1985.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Investigações Filosóficas*, São Paulo, Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1975.