

LEITURAS DE CAMILO PESSANHA POR ESTUDANTES CHINESES

Cristina Nobre, doutorada em Literatura Portuguesa (2001), IPLeiria, professora coordenadora de Literatura Portuguesa, CICS.Nova-IPL, cnobre@ipleiria.pt

RESUMO: A comunicação *Leituras de Camilo Pessanha por estudantes chineses* parte das interpretações de poemas de Pessanha feitas por alunos dos cursos de Tradução e Interpretação Português-Chinês – Chinês-Português, Língua Portuguesa Aplicada e Língua e Cultura Portuguesas, da ESECS do IPL, durante os anos letivos de 2014-15 e 2015-16, para chegar a algumas características culturais orientais da poesia de *Clepsidra*. Os poemas selecionados pelos estudantes foram: *Viola chinesa*; *Branco e Vermelho*; *Ao longe os barcos de flores*; *Imagens que passais pela retina*; *San Gabriel I*; *Rosa de Inverno*. A comunicação toma-os como *corpus* de trabalho e procura partir deles para as reflexões conclusivas.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Pessanha (1867-1926); *Viola chinesa*; *Branco e Vermelho*; *Ao longe os barcos de flores*; *Imagens que passais pela retina*.

ABSTRACT: The paper *Leituras de Camilo Pessanha por estudantes chineses* departs from Pessanha's poetry interpretations made by students of the courses Tradução e Interpretação Português-Chinês – Chinês-Português, Língua Portuguesa Aplicada and Língua e Cultura Portuguesas, from the ESECS by IPL, during the years of 2014-15 and 2015-16, in order to get some oriental cultural itens from *Clepsidra's* poetry. The students' selected poems were: *Viola chinesa*; *Branco e Vermelho*; *Ao longe os barcos de flores*; *Imagens que passais pela retina*; *San Gabriel I*; *Rosa de Inverno*. The paper takes them as body-work and tries to depart from them to get some conclusive reflections.

KEY-WORDS: Camilo Pessanha (1867-1926); *Viola chinesa*; *Branco e Vermelho*; *Ao longe os barcos de flores*; *Imagens que passais pela retina*.

LEITURAS DE CAMILO PESSANHA POR ESTUDANTES CHINESES

Cristina Nobre, IPL e CICS.Nova-IPL

Embora já quase tudo tenha sido dito ou escrito (Coelho, 1989; Camilo, 1984) sobre a biografia distante e a parca obra publicada em vida por Camilo Pessanha (1867-1926), a verdade é que a leitura de alguns documentos desconhecidos, até há pouco do público, sempre permite acrescentar elementos importantes para a interpretação da sua poesia. Tal aconteceu com a correspondência para Carlos Amaro, adquirida pela Biblioteca Nacional de Lisboa, em 2008. Leia-se um pequeno excerto do que sobre o assunto divulgou Luís Queirós, num texto da imprensa portuguesa, em 2009:



Em muitas cartas, é também patente o seu desdém pela sociedade portuguesa de Macau. Pessanha chegou à colónia em 1894, ao que tudo indica procurando esquecer no exílio a sua paixão não correspondida por Ana de Castro Osório, e ali veio a desempenhar várias funções de relevo, quer como docente do liceu local, quer como jurista, cujo talento até os adversários reconheciam. A imagem do poeta alucinado e andrajoso, vagueando pelos antros de ópio, é uma imagem herdada do Estado Novo e que só tem alguma remota correspondência com a realidade nos anos derradeiros da sua vida. Mas é verdade que era visto como uma figura exótica na tradicionalista comunidade de Macau, onde toda a gente se conhecia. Não ia à igreja e tinha um filho de uma concubina chinesa (amantizou-se mais tarde com uma filha dela, nascida de outro pai), o que não contribuiria para facilitar a integração, que, aliás, também não parece ter desejado. (Queirós, 2009)

Por aqui se percebe que Camilo Pessanha, apaixonado orientalista, se manteve isolado da avaliação que a sociedade macaense sobre a sua figura ia construindo. Imerso em Macau, sem nunca chegar a ser um verdadeiro chinês, acabou como um estranho para Portugal, admirado pelos então desconhecidos

modernistas, como Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro (Guimarães, 1981), e salvo do esquecimento pela ação de Ana de Castro Osório e do seu filho, João Osório (Osório, 2000), responsáveis, respetivamente, pela 1.^a edição, em 1920, e seguintes (2.^a ed. 1945; 3.^a ed. 1969) de *Clepsidra*.

Para a maioria dos estudantes dos cursos de Tradução e Interpretação Português-Chinês – Chinês-Português, Língua Portuguesa Aplicada e Língua e Cultura Portuguesas, o nome do escritor Camilo Pessanha (assim como o de Wenceslau de Moraes...) era praticamente desconhecido, com exceção de alguma lembrança iconográfica entre as presentes em Macau. Assim, a proposta de tratamento biobibliográfico dos dados de Camilo Pessanha, bem como a seleção de alguns poemas para analisar, em que fossem patentes as influências da cultura oriental, transformou-se numa oportunidade de aprendizagem inclusiva e enriquecedora quanto às convergências e divergências dos diferentes universos culturais. No ano de 2014-2015, o grupo de alunos Célia, Ema, Emília, Vanessa e Violeta trabalharam sobre a temática *Camilo Pessanha: oriente no ocidente ou ocidente a oriente?*, e no ano de 2015-2016, o grupo de alunos Alexandre, Anabela, Catarina e Manoli trabalharam sobre a temática *Análise de poemas selecionados de Camilo Pessanha*.

A análise do poema *Viola chinesa* levantou questões inesperadas entre os estudantes, sobretudo ao nível de uma tradução do português para o mandarim divulgada pela web, uma vez que se sentiram com capacidade de propor algumas alterações, em função da interpretação feita por eles do poema. Este exemplo veio comprovar a vantagem da imersão cultural para os seus futuros profissionalizantes, bem como a importância de uma formação inclusiva na língua não-materna, para um domínio aperfeiçoado dos instrumentos de trabalho.

Viola Chinesa é um poema relacionado diretamente com a cultura chinesa. O título faz referência a um tipo de instrumento tradicional chinês. Este poema é dedicado a Wenceslau de Moraes, colega de Pessanha no liceu de Macau, antes de aquele se ir fixar no Japão. O poema pode ser dividido em duas partes (a primeira estrofe e as duas últimas). Recorta-se uma paisagem interior: a princípio, o sujeito *amadornado* diz-se insensível à música; mas,

depois, já envolvido, a música vem ofender uma *cicatriz melindrosa*, a ponto de lhe provocar uma *agitação dolorosa*. Ou seja, num universo simbolista é impossível ficar alheio ao apelo da música, qualquer música. O som arrastado e repetitivo da viola provoca dor e perturbação no poeta.

O poema evolui sob a captação onomatopáica do som desse instrumento – aqui recriado pela monótona insistência nos sons nasais. Há uma identificação entre poesia e música; o som alude, com o seu poder evocativo, a uma realidade externa não cognoscível racionalmente. O poema tem a visão subjetiva que evoca sons e sentidos, sensações (sinestesia). *Viola morosa* funciona como um refrão que aparece três vezes. A sonolência do sujeito poético evoca um estado de alma: o sofrimento do *eu*, evidenciando-se no final, ao ampliar a sonolência e a permanência num estado de vigília – desperta a dor da alma e ao mesmo tempo induz ao sono.

No poema estão presentes três ideias fundamentais do Simbolismo (Pereira, 1995; Spaggiari, 1982): a importância da música; a importância da música para os estados de alma (que possibilita o afastamento do mundo); a imagem do *eu*, dolente, enfadado, lânguido – um lamento. Através do poema, o autor apresenta o entendimento da cultura chinesa. Ele já consegue perceber, pelo menos perceber parcialmente, o sentido escondido numa melodia da viola chinesa.

(中國吉他) 琵琶

沿著緩慢的玲弦
彈絃已開始入睡
我並未昏睡
留意著討厭的沉長敘述

沿著緩慢的琴弦
我的心並未被束縛
當彈出纏綿的琴音
沿著緩慢的琴弦
但是敏感的創傷
還是他被琴聲冒犯
似展開雙翼
在痛苦的激蕩中
沿著緩慢的琴弦

segunda e a terceira estrofe; muda a ordem de alguns versos. No que diz respeito ao conteúdo, o texto de chegada não corresponde ao texto de partida. Alguns versos não fazem sentido semanticamente. Face aos aspetos referidos, não achamos uma boa tradução. No entanto, embora não seja uma tradução perfeita, a versão

Depois desta análise, os chineses facilitam o processo de entender estudantes concluem: “[...] A versão [...]”. Este é o exemplo mais interessante do modo como a imersão chinesa adota um método livre de tradução (sentido por sentido). O autor cultural abre novos horizontes numa tradução (sentido por sentido). O autor cultural abre novos horizontes numa muda a estrutura original: combina a capacidade crítica construtiva.

O poema *Branco e Vermelho* está estruturado em dez estrofes com oito versos cada uma, além das rimas e repetições de palavras que conferem musicalidade ao poema. Acompanhando todo o movimento do poema, ritmo e rimas fazem perceber uma alteração no pulsar vital, como que reproduzindo o latejar da dor ou o arfar sob o peso da dor. O esquema rimático é AAABAAAB e dá conta de rimas paralelas triádicas (que repetem a mesma palavra ou palavras semanticamente afins no poema) cortadas bruscamente e assimetricamente, como para diagnosticar uma disritmia entre sístoles e diástoles.

Quanto ao tema, este poema fala sobre a experiência da dor e morte. O que catapulta o sujeito para esse plano é o aguilhão da *dor, forte e imprevista*. *Branco e Vermelho* é uma longa alegoria sobre o destino humano, pautado pela dor. A humanidade é metaforizada pela caravana que atravessa um deserto imenso, sob um açoite inclemente. A dor torna-se o mal supremo e o veículo de libertação, porque, sob ela, os seres vão, ao mesmo tempo, aniquilando-se e libertando-se do fardo da existência. Mas a libertação supõe estágios, dentro dos quais o ser experimenta uma metamorfose, ou, ainda, várias mortes até à morte final, quando “o sonho começa... / Tudo vermelho em flor...”. Imagens como *desmaiam, sonho* reforçam a ideia de que o transcurso do tempo também deve ser anulado para que se conquiste o estado edénico.

Neste poema parte-se da bipartição do título. Poder-se-ia fragmentar o poema em dois movimentos, de desigual dimensão: 1º) as nove estrofes iniciais, que detalham a dor, associada a branco e deserto; 2º) a última oitava, que clama pela morte, associada a vermelho e flor. No primeiro movimento, o eu-lírico, como vidente, vate, poeta lírico, vislumbra uma alegoria da própria condição humana: escravo que caminha no deserto, curvado ao peso “Da enorme dor humana, / Da insigne dor humana... / A inútil dor humana!”, que só consegue vencer quando para sempre desmaia. No segundo movimento, portanto, o sujeito poético assume também a sua condição de escravo subjugado pela dor e, voluntariamente, como se desse o exemplo, quer entregar-se à morte, como forma de libertar-se e derrotar a dor.

Observa-se assim uma inversão: a vida enquanto cativo na dor não é vida; só a morte – libertação da dor – trará a verdadeira vida, o “Tudo vermelho

em flor...". Cor de fogo e de sangue, o vermelho é para muitos povos a primeira das cores, por ser a cor fundamental, ligada ao princípio da vida.

Na 1ª estrofe, o poeta fala sobre a sua experiência mística obtida por meio do trabalho poético. A estrofe inicial refere-se à *dor forte e imprevista* que feriu o sujeito poético, provocando-lhe um *doce esvaimento*. O poeta conclui que um determinado evento foi um *deslumbramento* que lhe fez “fugir a vista / num doce esvaimento”. Houve, portanto, um esvaimento, ou seja, uma espécie de desmaio que, por sua vez, se refere à experiência mística proporcionada pelo trabalho do poeta com as palavras. Na 2ª estrofe o poeta também descreve a experiência de unificação, pois um *branco deserto imenso fez-se ao redor* do poeta e o seu *ser está suspenso*, de modo que ele chega a exclamar: “Que delícia sem fim!”. Como se sabe, a cor branca é a cor da comunhão. Neste caso, ela pode simbolizar a comunhão do poeta com as palavras, a sua comunhão com a arte em geral.

Na 3ª estrofe, depois que a experiência poética começa a agir sobre o corpo do poeta, podemos reparar que ele começa a entrever imagens em suas retinas, ou melhor, *no fundo da pupila*. A experiência mística, nesta estrofe, é retratada por dois versos: “na inundação da luz” e “no êxtase da luz”. Temos o indício de que as imagens chegam ao poeta, já que os corpos nus têm a sua *distância reduzida* e, portanto, começam a adquirir visibilidade. Na 4ª estrofe, ao nomear a dor como humana e qualificá-la de *inútil, insigne, enorme*, contrapõe-na à dor da primeira oitava e surge um amontoado de objetos à vista do poeta, dado que o poema traz o termo *caravana*. Quer dizer, uma caravana atravessa *um deserto imenso*.

Na 5ª estrofe, encontramos os termos *curvados, exaustos, magros perfis, escravos condenados, magros, mesquinhos e vis*. Efetivamente, referem-se ao trabalho, ao jogo, do poeta com as palavras, ou seja, ao árduo trabalho que consome a construção de um poema. A arte talvez esteja expressa pelo verso *a inútil dor humana*, pois a experiência mística proveniente do fazer poético é alucinatória, radical, a ponto do êxtase ser doloroso ao *eu* poético. Já os termos *magros perfis, recortados e negro* são reforçados por outros que aparecem na 6ª estrofe, a saber: *golpe* e *o açoite vibra*. Trata-se, muito provavelmente, da luta do poeta com as palavras.

Na 7ª estrofe, os golpes finalmente surtem o efeito desejado pelo poeta e o verso “vencida, enfim, a dor” explicita a confecção do poema, o nascimento do poema. Daí que a 8ª estrofe seja marcada por uma completa calma, por uma sensação de alívio e plenitude. Ela termina com os versos “Doces jardins amenos, / onde se sofre menos / onde dormem as almas”, ou melhor, esta estrofe corrobora o argumento schopenhauriano de que a arte pode oferecer momentos menos dolorosos no plano da existência. Observa-se que a arte promove na relação entre sujeito e mundo uma paz transitória. Após a conquista de um poema, o sujeito usufrui da experiência mística, da experiência, mesmo que temporária, com o todo.

A 9ª estrofe praticamente reitera versos já confeccionados ao longo do poema, corroborando o efeito extático desfrutado pelo *eu* poético. A última estrofe do poema é marcada por uma mudança de direção, e recomeça. Pessanha utiliza o recurso poético para estruturar a penúltima estrofe pela repetição de versos da primeira e da segunda. Mas é preciso notar que a introdução de uma cor – o vermelho – no último verso do poema, produz uma mudança de tonalidade no texto, até aí marcado pela predominância ofuscante do branco. De facto, é como se o último verso – “Tudo vermelho em flor” – mostrasse a chegada de uma nova narrativa.

A morte, mais uma vez, pode ser lida como a impossibilidade de chegar ao inacessível, há uma antecipação da morte que remete sempre à vida, uma experiência que não termina e por isso sempre se repete. O *eu* poético deseja a morte, ou melhor, a transmutação contínua de seu ser bem como o encontro místico proporcionado pela palavra poética. Este encontro, por integrar o sujeito no mundo, anula o sujeito, tal como a morte física, funde-o com a natureza, com o mundo. Mas trata-se de uma boa morte, a que é proporcionada pelo encontro do indivíduo com a experiência artística.

O poema tem uma estrutura circular, pois no final encontram-se os versos “Vem-me enxugar o suor, / Que o estertor começa / É cumprir a promessa. / Já o sonho começa... / Tudo vermelho em flor...” É o trabalho poético concluído, porém infinito, pois tudo fica vermelho em flor, quer dizer, um poema nasceu cheio do vermelho, simbolizando o sangue vital, um artefacto real.



O poema *Branco e Vermelho* é o melhor exemplo do budismo oriental presente na poesia de Pessanha: nas primeiras duas estrofes, o poeta trata de destruir o engano da individualidade; na terceira, compreende a universalidade da dor; na quarta e na quinta, demonstra a difícil caminhada da humanidade em sua sede (ou temor) de existir; a sétima e a oitava estrofes representam a salvação, a *dor vencida, a luz serena, a calma*, quando se aproxima a revelação do Nirvana.

A estrutura do poema estaria de acordo com as quatro verdades nobres, eixo da ética budista, a saber: 1) a vida é sofrimento; 2) a origem da dor está no perpétuo desejo de existir; 3) a extinção do sofrimento leva à salvação; 4) o caminho para a salvação tem oito estágios (implícitos na construção por oitavas do poema).

É evidente que os estudantes não pretendem afirmar que Camilo Pessanha tenha sido alquimista ou taoísta praticante. Vejam-se as conclusões seguidas pelos estudantes, da autoria de Manuela Ramos, no estudo *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*: “[...] Mas é indiscutível que, segundo esta grelha de leitura, o texto exprime um estado alterado de consciência e também se sabe quanto as experiências dos paraísos artificiais podem induzir esses estados transitoriamente: branco... (o negro)... e o vermelho – *albedo, nigredo, rubedo*. A flor vermelha... «Tudo vermelho, em flor...» Uma flor vermelha, de ouro. A flor de ouro: símbolo da luz, do tao, da cristalização e da experiência da luz, do renascimento espiritual. A este poema já multiplamente interpretado apenas se lhe acrescenta a vertente chinesa, oriental, num exercício de hermenêutica orientalista. [...]” (Ramos, 2001: *apud* <https://manueladlramoslivro2001.wordpress.com/indice/5-camilo-pessanha-orientalizado-e-dilletanti-da-sinologia/>).

O poema *Ao longe os barcos de flores* tem estrofes irregulares e é constituído por quatro estrofes, três quadras e um monóstico. O esquema rimático de todo o poema é ABBA BAAB ABBA A, ou seja, temos rimas emparelhadas em BB, AA; temos rimas interpoladas em A e B; e ainda existem rimas cruzadas em A e B. As rimas da primeira estrofe, *chora* e *hora* são rimas ricas e *tranquila* e *exila* também. Na segunda estrofe, *cintila* e *tranquila* constituem rimas ricas, *desflora* e *chora* são rimas pobres. Na terceira estrofe, *fora* e *deplora* são rimas ricas e *trila* e *remi-la* são rimas pobres. Quanto às sílabas métricas, todos os versos são decassílabos. Em termos da musicalidade (a tradição reconhecidamente simbolista), o poema tem uma estrutura circular para recriar, com a repetição regular de versos inteiros – o som monótono da flauta, incessante, obsessivo, que, com o seu som choroso, rompe a obscuridade tranquila, evocando o exílio. A referência a instrumentos musicais é frequente nos poetas simbolistas e na poesia a melodia prevalece sobre a significação – alternam-se os *í*s e os *o*s para reproduzir a modulação grave-aguda do som da flauta, a que se junta a repetição de versos inteiros (1-7-13; 2-8), de palavras singulares (*som*, vs. 1-4-7-13; *flauta*, vs. 1-7-11-13; *chora*, vs. 1-7-13; *tranquila*, vs. 2-8;), que dão à poesia uma ressonância e um singular efeito-eco. Camilo Pessanha faz com que eles alcancem uma estrutura cíclica, como ocorre com a música.

Quanto ao tema, este poema fala da angústia do poeta através da expressão do som flébil da flauta. O poema de Pessanha é um texto dominado, sabiamente, pela ambiguidade. Na 1ª estrofe, o poeta descreveu o som choroso da flauta e da mulher que a tocava, como *viúva* e *grácil*. A voz da flauta estava entre outras vozes e as festas contínuas dissimulavam a hora. Na 2ª estrofe, o poeta descreve a mulher que estava de branco e tinha os lábios de carmim. E repetiu o som choroso da flauta. Na 3ª estrofe, fez a oposição, dentro da orquestra, pois entre os vários sons dos instrumentos só a melodia flébil da flauta se mantinha. E acrescentou duas perguntas para questionar se ninguém podia consolar ou perceber as dores. Podemos ver que estas dores não só eram do som da flauta como implicitamente também do poeta, mas não foram percebidas por ninguém. Na 4ª estrofe, há uma repetição do verso, realçando o som de flauta.

A cultura chinesa evidencia-se neste poema. Ao ver o título, *Ao longe os barcos de flores*, tem que se registar que “os barcos de flores” não são barcos cheios de flores, mas designam um bordel flutuante na área de Hong Kong e da costa oriente da China em que as cortesãs cantam e tocam entretenendo os convidados. Na cultura chinesa, a flor significa a mulher bonita. E os termos *yuan hua* (flor de fumo) podem recordar cortesã, tendo o significado original de fogo artificial. Este poema tem uma semelhança surpreendente com um poema chinês famoso que se designa *A melodia de Pipa*, da autoria do poeta famoso Bai Juyi. Nesse poema, Bai Juyi foi despromovido e banido da zona remota da China e encontrou uma mulher que tocava pipa, um instrumento tradicional chinês. A melodia da pipa era tão triste que deixou o poeta a chorar. Depois de perguntar, o poeta ficou a saber que a mulher tinha sido cortesã e vivido a tocar pipa tendo uma vida luxuosa e, após alguns anos, envelheceu e casou com um comerciante humilde e levava uma vida miserável. A fatalidade da mulher fez com que o poeta sentisse empatia. Antes ele também tinha tido uma carreira proeminente e depois tinha sido banido para um local deserto.

No poema de Pessanha, o poeta estava a ouvir o som da flauta e sentia-se muito triste. Poderá refletir que o poeta andava triste por causa do exílio dele. Vivia em Macau e sentia que tinha sido abandonado por todos e expatriado. A emoção do poema é parecida com a do poema *A melodia de Pipa*, cujo tema é muito comumente escrito na poesia chinesa. Aliás, no poema *Ao longe os barcos de flores*, existem algumas referências ortodoxas muito evidentes: primeiro, é entre a orquestra e o som flébil da flauta (geralmente a orquestra, com muitos instrumentos, vai imergir o som de um único instrumento, mas no poema só a voz da flauta atraiu o poeta); segundo, está nos versos repetidos – “Só, incessante, um som de flauta chora, / Viúva, grácil, na escuridão tranquila.” – pois, embora o som fosse sonoro, ainda estava na escuridão tranquila. O som e a tranquilidade constituem a oposição. Outro aspeto paradoxal importante está entre a alegria da orgia e a tristeza do som da flauta e do poeta. Geralmente uma orgia é uma festa, cheia de felicidade, mas aqui estava presente a melodia angustiosa da flauta. A utilização de paradoxos é uma figura de estilo das mais usadas na poesia chinesa, o que reflete influência oriental.



Em conclusão, a utilização dos paradoxos é uma maneira de expressar emoções, aqui através da música flébil com semelhanças com a poesia chinesa. Além disso, a emoção mostrada também é parecida com a da poesia chinesa. Em contrapartida, este poema tem a forma da poesia portuguesa, foi escrito em português e tem rimas da poesia portuguesa – nesse caso a poesia chinesa tem um sistema de rima totalmente diferente. Assim, é possível encontrar neste poema o oriente no ocidente, no sentido em que existem várias influências da poesia chinesa.

No soneto *Imagens que passais pela retina*, o sujeito lírico expõe a sua vontade de morrer devido à perda das imagens. Na primeira quadra o poeta começa por enunciar o destinatário: as imagens. A interrogação que o poeta faz e o transporte realizado fazem transparecer a ideia de fugacidade e de movimento das imagens. O sujeito lírico refere, também, a morte das imagens, o que se prolonga até à quadra seguinte. Na segunda quadra, o *eu* questiona-se acerca da razão de as imagens partirem sem ele, transmitindo o desejo do poeta de querer suspender a vida, da morte (Seixo, 2001).

No primeiro terceto, o sujeito diz que, sem as imagens, os seus olhos não têm utilidade: uma ideia contínua que se verifica também na última estrofe. Para finalizar o poema, ocorrendo a falência do olhar, o sujeito afirma que já só vê a sombra das mãos e, conseqüentemente, o *eu* não atingirá o conhecimento. Compreende-se, neste último terceto, que a falta das imagens leva à falência da escrita, devido a essa mesma falta de visão, ou seja, por o sujeito ver apenas as sombras.

Por essência fugazes, as imagens, em formação e transformação contínua, são o modo de o sujeito interiorizar o mundo e também o modo de

nele se inserir. A perda das imagens tem, assim, como consequência para o sujeito lírico a vontade de deixar de existir porque tudo passa a ser feito em vão, sendo dada uma importância enorme às imagens. Como é característico da obra de Camilo Pessanha, a morte das imagens concorrerá para a morte do mundo e, assim, o *eu* deixa de ter razão de ser.

No soneto *San Gabriel*, a decadência pessoal é vista como parte da coletiva; como o *nós* é integrador, por essa via vê-se também a decadência do *eu*. O poema trata de barcos no mar, que são metáforas do indivíduo ou de toda uma nação, os quais são como pequenas e frágeis embarcações, sem controlo sobre sua vida e destino, sujeitas às inconstâncias da vida e do tempo, ideia expressa no poema pelas *ciladas que os ventos armaram*. Além disso, a imagem também denota a importância do mar na cultura portuguesa, já que Portugal é nação marítima e o mar é o meio através do qual Portugal conseguiu ser imperial. Dessa maneira, o poema evoca o período das navegações portuguesas, séculos XV e XVI, num sentido que é também o de configurar o ser português.

Neste poema, aparece o ânimo abatido de um povo e do *eu* inserido nele. Encontra-se no final de um processo, pois as velas já foram colhidas, as bandeiras já sossegaram e as gaivotas já desfaleceram; essas são imagens que podem simbolizar as atividades de um país, bem como de sonhos e esperanças que esmoreceram. Por isso, o poema termina com a invocação de São Gabriel para que, assim como no passado, o povo possa reanimar-se. A decadência é tamanha que somente com o auxílio de forças sobrenaturais talvez seja possível conquistar o Bem, ou seja, as grandezas perdidas. Além disso, São Gabriel é justamente o nome de uma das naus que compunham a esquadra com que Vasco da Gama chegou à Índia. Ainda se deve recordar a referência religiosa, sempre presente na literatura portuguesa ao longo dos tempos: São Gabriel é o anjo da Anunciação – é ele que anuncia a Maria que ela está grávida do Salvador.

O poema *Rosa de Inverno*, composto por quatro quadras, é um poema de Natal. Este poema tem duas partes, sendo a primeira constituída pelas duas primeiras quadras e a segunda pelas duas últimas. A primeira estrofe descreve

a cena – uma manhã triste no inverno, com sol flácido e claro, sugerindo um clima sem criatividade, enquanto na segunda estrofe acontece uma oposição: a gloriosa floração. No agonizar do ano, desponta esta flor que transmite à cena uma cor colorida.

A terceira estrofe, já na segunda parte, descreve uma imagem de pessoa fraca e decadente com ásperos caminhos, olhos dos velinhos e almas das mendigas; mas na quarta quadra algo muda: *Transmito-vos a bênção / Com que vos recompensam / Os seus sorrisos pálidos*. O sorriso e a corola ocupam o mesmo lugar na estrofe e têm o mesmo efeito: estabelecer um contraste com a estrofe anterior.

Este poema exprime a situação do poeta no Natal, solitário e com saudade dos amigos. É um antídoto inflexível para os apuros da melancolia e da solidão.

Findas estas análises emblemáticas, os estudantes procuraram chegar a conclusões mais gerais e englobantes de toda a obra. Assim, propõem: “[...] Os poemas de Camilo Pessanha caracterizam-se por um forte poder de sugestão e ritmo, apresentando imagens estranhas, insólitas, não lineares, isto é, repletas de ruturas e cores – elementos tipicamente simbolistas. [...]” Quanto à presença de elementos orientais numa poesia ocidental, a sensibilidade de nativos levou-os a evoluir com cautela e sobriedade, procurando não extrapolar de alguns exemplos para o todo, sem todavia não hesitarem marcar as proximidades entre as duas culturas: “[...] Além da infiltração do elemento chinês, a maneira de expressão por música [*Viola chinesa*], a musicalidade da poesia de Camilo Pessanha tem muita semelhança com a poesia chinesa. Como se sabe, todos os poemas chineses antigos podiam ser cantados. [...] Outro aspeto que tem de se realçar é a presença da religião oriental. No poema *Branco e Vermelho*, os assuntos deste estão de acordo com as quatro verdades nobres, eixo da ética budista.” E finalizam, encontrando a ligação de Pessanha ao movimento então embrionário do modernismo: “[...] Além das características simbolistas que sua obra assume, já bem conhecidas, Camilo Pessanha antecipa alguns princípios de tendências modernistas. [...]”



Embora seja certo que nenhuma das conclusões alcançadas pelos estudantes é muito surpreendente ou portadora de grandes novidades, deve

realçar-se que o processo de aprendizagem e investigação autónoma, conducente às suas interpretações, evidenciou um grau de complexidade e capacidade de entrosamento e cruzamento de duas culturas, em grande parte antagónicas e substancialmente afastadas no que às suas poéticas diz respeito. Julgamos que tem sido este processo complexo o maior mérito dos três cursos tomados como base do estudo afluído nesta comunicação, e que uma larga fatia do sucesso da formação, deles resultante, a tal se deve. O desempenho dos estudantes nesta área particular dos estudos literários assim o demonstra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CAMILO, João, (1984). «Realismo e Simbolismo em *Clepsydra*» in *Boletim de Filologia*, tomo XXIX. Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1984, pp. 292-293, 305-318.
- COELHO, Jacinto do Prado, (1989). "Pessanha, Camilo de Almeida" in *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega e Estilística Literária*. Porto, Figueirinhas, 1989 (4ª edição).
- GUIMARÃES, Fernando, (1981). "Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa" in *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 60, Mar. 1981, p. 31-39.
- MANSO, Francisco, (2008). *Camilo Pessanha – um poeta ao longe*. Documentário realizado e produzido para a RTP2, 2008.
- OSÓRIO, António, (2000). "O segredo de Camilo Pessanha e Ana de Castro Osório" in *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 155/156, janeiro de 2000, pp. 51-59.
- PEREIRA, José Carlos Seabra Pereira, (1995). "Camilo Pessanha e a transmutação simbolista" in *História Crítica da Literatura Portuguesa. Volume VII - Do Fim-de-século ao Modernismo*. Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1995, pp. 129-139.
- PIRES, Daniel, ed., (1992). *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor*. Macau, Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau, 1992.
- QUEIRÓS, Luís Miguel, (2009). "Dez cartas de um Pessanha na meia-idade" in *Público*. 29 de setembro de 2009.
- RAMOS, Manuela Delgado Leão, (2001). "Camilo Pessanha, orientalizado e *dilletanti da sinologia*" in *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*. Lisboa, Col. *Orientalia*, 5, Fundação Oriente, 2001.
- RUBIM, Gustavo, (1993). *Experiência da Alucinação: Camilo Pessanha e a questão da Poesia*. Lisboa, Caminho, 1993.
- RUBIM, Gustavo, (2000). "Passagem ao Livro" *Clepsydra* in *Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 155/156, janeiro-junho 2000, pp. 5-12.
- SEIXO, Maria Alzira, (2001). "O pensamento da morte na poesia de Camilo Pessanha" in *Análise* n.º 13, 1989. Apud *Outros erros*, Porto, Edições Asa, 2001.
- SPAGGIARI, Barbara, (1982). *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*. Coleção Biblioteca Breve - Volume 66, Lisboa, ICALP, 1982, pp. 103-105, 110-111, 114.