

PAULO DE TARSO CABRINI JÚNIOR

**CAMILO PESSANHA E O *TAO TE CHING*:
um capítulo**

ASSIS
2009

PAULO DE TARSO CABRINI JÚNIOR

**CAMILO PESSANHA E O *TAO TE CHING*:
um capítulo**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: *Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho*

ASSIS
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C117c Cabrini Júnior, Paulo de Tarso
Camilo Pessanha e o Tao Te Ching : um capítulo / Paulo
de Tarso Cabrini Júnior.
Assis : [s.n.], 2009.
105 f.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual
Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2009.

1. Religião e literatura. 2. Religião e civilização.
3. Simbolismo na literatura. I. Título. II. Autor.

CDD 869.91

PAULO DE TARSO CABRINI JÚNIOR

CAMILO PESSANHA E O *TAO TE CHING*: um capítulo

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador

2º Examinador

3º Examinador

4º Examinador

5º Examinador

Assis, de de 200.... .

DADOS CURRICULARES

PAULO DE TARSO CABRINI JÚNIOR

NASCIMENTO	30.06.1976 – DUARTINA/SP
FILIAÇÃO	Paulo de Tarso Cabrini Ondina de Almeida Cabrini
1997	Graduado em Letras pela Unesp/Assis.
1998	Professor de Leitura e Produção de Texto do Centro Paula Souza – Cabrália Paulista/SP. Aluno-especial da disciplina “A ficção sob suspeita”, ministrada pelo Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho – Unesp/Assis. Professor de Literatura Portuguesa do Centro de Ensino Superior de Presidente Epitácio/SP.
1999	Professor-Conferencista de Língua Portuguesa da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – UNESP, Campus de Bauru. Membro da Associação Internacional de Lusitanistas.
2000	Membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Mapa Cultural Paulista, categoria Poesia.
2002	Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa – Unesp de Assis. Professor de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras “Carlos Queiroz” – Santa Cruz do Rio Pardo/SP.

Um Chinês nunca escreve um tratado de dez mil ou mesmo de cinco mil palavras para assentar uma dada proposição. Faz uma simples nota sobre o assunto e deixa que a posteridade sustente ou reprove a afirmação pelo seu mérito intrínseco. Por essa razão é que os letrados nos legaram tão grande número de “cadernos de notas” chamados shuipi ou pichi, compostos de parágrafos não classificados; aí se encontram opiniões sobre a autoria das obras literárias e correções de erros descobertos nos arquivos históricos, misturados com histórias de gêmeos siameses, de espíritos de raposa, e com esboços sobre um herói de barba ruiva ou sobre um eremita que se alimentava de centopéias.

Lin Yutang (“Minha Terra e Meu Povo”).

RESUMO

O outono foi uma das estações preferidas dos autores da era T'ang (618-907) e de Camilo Pessanha (1867-1926), escritor português, residente, por muitos anos, na China. A China é um país profundamente confucionista, budista e taoísta. Muitos comentadores já aludiram à proximidade entre a poesia de Pessanha e a doutrina de Buda, mas nenhum crítico, que saibamos, aproximou-a da doutrina de Lao-tzu (século VI a.C.). Nosso trabalho, portanto, procura salientar os pontos de contato entre a poesia de Camilo Pessanha e o *Tao Te Ching*, livro fundador do Taoísmo, provavelmente escrito por Lao-tzu, e fulcral no pensamento chinês, que Pessanha tanto admirava.. .

Palavras-chave: 1. Pessanha, Camilo, 1867-1926. 2. Clepsidra. 3. Taoísmo. 4. Simbolismo na literatura.

ABSTRACT

Autumn was a major theme for T'ang poets (618-907) as well as for Camilo Pessanha (1867-1926) – Portuguese writer who lived in China for many years. China is profoundly affected by the doctrines of Confucius, Buddha and Lao-tzu (respectively, Confucianism, Buddhism and Taoism). Many essayists pointed out the resemblances of Buddha in Pessanha's poetry, but none, till now, as we know, pointed out, in his work, the resemblances of Lao-tzu (VI c. B.C.). So, we tried to do this: to make clear how "Taoist" is the poetry of Pessanha, by comparing it with the *Tao Te Ching*, a major book for Taoism.. .

KEYWORDS: 1. Pessanha, Camilo, 1867-1926. 2. Clepsidra. 3. Taoism. 4. Symbolism in literature.

Sumário

- 1. ABERTURA (p. 8)**
- 2. OUTONO (p. 24)**
 - 2.1. Budismo (p. 29)**
 - 2.2. Taoísmo (p. 33)**
 - 2.3. “Inscrição” (p. 44)**
 - 2.4. Hugo Friedrich (p. 47)**
 - 2.5. Chuang-tzu (p. 56)**
 - 2.6. Orientes na poesia de Camilo Pessanha (p. 59)**
 - 2.7. La doctrine symboliste (p. 64)**
 - 2.8. Li Po (p. 66)**
 - 2.9. Simão Barreto e o “Caminho” (p. 72)**
 - 2.10. Silêncio (p. 75)**
 - 2.11. “Vozes de Outono” e “Chon-Kôc-Chao” (p. 82)**
 - 2.12. “Ao longe os barcos de flores” (p. 87)**
 - 2.13. O Centro (p. 93)**
- 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS (p. 97)**
- 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (p. 100)**
 - 4.1. Fontes não-referidas (p. 105)**

1. ABERTURA

Camilo Pessanha nasceu em 1867, e, aos 17 anos, matriculou-se na Universidade de Coimbra, onde conheceu Alberto Osório de Castro, que seria, sempre, o seu melhor amigo. Frequentando a casa dos Osório, em Mangualde, Pessanha conheceu Ana de Castro, irmã de seu amigo, e, em 1893, propôs-lhe casamento, sendo comoventemente rejeitado (cf. OSÓRIO, 2000, p. 46-7). Em 1894, partiria para Macau, então uma colônia portuguesa no sul da China, onde assume as funções de professor, advogado, juiz e tabelião. Suas visitas a Portugal mantiveram certa regularidade, até 1916, quando, por razões até hoje não bem esclarecidas, cessaram. Aos 59 anos, morre, de tuberculose.

Um único livro seu foi publicado em vida: a *Clepsydra*, de 1920. Todas as outras obras atribuídas a si foram compiladas e publicadas após a sua morte. Inclusive o livro *China: estudos e traduções*, dado à estampa em 1944, por obra de João de Castro Osório, filho de Ana de Castro com o diplomata Paulino de Oliveira, e “sobrinho” do poeta, por questões de amizade. O livro reunia alguns dos estudos *sínicos* de Pessanha, completados, em 1993, por Daniel Pires, totalizando nove textos.

Muito pouco...

João de Castro Osório, o “sobrinho” de Pessanha, foi um dos poucos que, segundo depoimento (OSÓRIO, 1969, p. 127), folheou o mítico “caderno de mais de sete mil páginas”, entre traduções e estudos sobre a China, que o grande poeta português teria levado a Lisboa, em 1915 – e que, mais do que lamentavelmente, se perdeu. Outra pessoa, a nos informar da existência desse caderno, é Carlos AMARO, que teria visto as suas páginas escritas “em letra quase microscópica” (apud FRANCHETTI, 1993, p. 19).

O que esse volume conteria é algo que, hoje, integra somente o mundo dos sonhos, de que é feita, aliás, boa parte da cultura: quantos textos fundamentais jamais foram publicados... Quantas obras essenciais jamais foram *escritas* – sendo, hoje, “apenas” *memes*, genes culturais, soltos (literalmente) no *ar*... O “caderno chinês” de Camilo Pessanha, o lendário “Caderno de mais de 7.000 páginas” – que boiou, talvez, no Tejo, quem sabe... – compõe, agora, esse rol, impossível de se numerar: o das prováveis obras-primas; as que pulsam num Silêncio, muito maior do que todas as bibliotecas. ..

*

Dentre os nove textos que nos restaram de Pessanha, concernentes à China, um dos mais conhecidos é o prefácio ao livro do dr. J. Antonio Filipe de Moraes Palha (*Esboço crítico da civilização chinesa*, de 1912). Sobre o dr. Moraes Palha, sabemos muito pouco: era médico-cirurgião, “facultativo de 1ª classe do Ultramar”, e autor de outros trabalhos, como a *Contribuição para o estudo da nosografia de Timor* (1909). No seu *Esboço crítico...*, dedicou-se a analisar “morfologicamente”, digamos, a “raça” chinesa, tal como esta lhe aparecia em sua época. Para tanto, contou com o prefácio do então ilustre dr. Camilo Pessanha: “Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa” – texto que fez do poeta, até hoje, uma espécie de *persona non grata*, na China (cf. FRANCHETTI, 1993, p. 16, nota). De fato, o prefácio é uma das peças que, assim como a crítica ao livro de Antonio Fogaça, de 1888, revelam a agressividade verbal de que Pessanha era capaz, e que é tão contrária aos poemas mais delicados e sutis que nos deixou. Aderindo à linguagem (e, ao pensamento) positivista, ou incorporando-os, Camilo PESSANHA faz um retrato do sul da China como um “montão de lixo constituído pelos mais asquerosos detritos, caudal de esgoto arrastando as mais irreconhecíveis escórias humanas” (1993, p. 21). Da corte, aos mais reles bandidos, toda a “raça” chinesa demonstraria ser a manifestação mais “opulenta” da “flora do mal” que está sujeita a “irromper” em todas as épocas e regiões do globo, mas que – seja pelos seus crudelíssimos métodos judiciais, pelo desmazelo higiênico de toda a população, ou pela enervante complicação de seus códigos sociais – irrompeu com mais exuberância naquele lugar e naquele tempo específicos.. .

Ao que tudo indica, Pessanha começou a escrever esse texto em 1910, justamente na época em que a dinastia Qing (1644-1912) se esfacelava, dando lugar à República, proclamada em 1911. Os últimos tempos da última dinastia chinesa foram, mesmo, caóticos: explorada economicamente, e em guerra com, pelo menos, oito países europeus – além do Japão; dilacerada por guerras civis que deixaram um rastro de sangue de pelo menos 20 milhões de mortos [sic]; a China do tempo de Camilo Pessanha bem merecia comentários como este, de Rui BARBOSA, em carta de Londres, a 29 de janeiro de 1895:

O que vae de mal a peor no mercado inglez, é o credito da nação brasileira. Não quero fallar nos seus créditos moraes, hoje de todo arruinados. O caso infame da barca de Nitheroy deu brados aqui. **Fomos rebaixados ao nível infecto da China.** [...] Os homens de estado brasileiro deviam todos, se fosse possível, passar por um tirocínio obrigatório de observação pessoal na Europa, a fim de se embeberem no sentimento da importância suprema do bom nome do país no estrangeiro. O Japão compreendeu isso admiravelmente, e endereçou toda a sua cultura, a sua política, toda a sua administração, toda a sua cultura moral neste sentido. Daí o seu advento prodigioso, que está assombrando a Europa, que os publicistas europeus qualificam como o fato mais maravilhoso destes tempos, e que tem obrigado o orgulho ocidental a confessar, pela boca da imprensa européia, a aparição inesperada e quase mágica de uma potencia civilizada *de primeira ordem* no extremo oriente **ao lado da bárbara, invertebrada e quase amorfa China** (1934, p. 302 e 306, grifos nossos).

É certo que esse comentário partiu desde um dos países mais empenhados em explorar a China. Reflete, assim, de certa maneira, a opinião dos corvos a respeito da carcaça. No entanto, essa visão da China como nação “estagnada”, “decadente”, “despedaçada”, era muito comum, entre os povos ocidentais, e em razão dos fatos históricos já elencados. EMERSON, em discurso de 1841, dizia ser muito compreensível o respeito humano pela guerra, uma vez que a guerra destruíra “a estagnação *chinesa* da sociedade” (1955, p. 170, itálico nosso). Oliveira Martins, em escritos de 1884, usou a China como exemplo, mesmo, de sociedade onde a história simplesmente “deixou de existir” (FIGUEIREDO, 1924, p. 250). No geral, o Ocidente via muitas razões para não dar crédito ao que fosse de chinês – incluindo as artes, consideradas, em linhas gerais, uma “especialidade etnográfica”, ou mera “curiosidade” (HESSE, 1973, p. 204). O desprezo de João de Castro OSÓRIO pelos assuntos chineses que encantaram Pessanha (1969, p. 135) pode muito bem ser entendido, então, como uma sobrevivência dessa visão “fim de século” que a Europa tinha sobre o país chinês.

Depois de páginas e páginas descrevendo, com terrificante vocabulário médico-científico, a “inanição” geral da nação chinesa, e o Inferno (em uma palavra) que eram as suas cidades mais populosas, Camilo PESSANHA, no prefácio, começa a demonstrar um certo apreço pela “legião” que imaginava “infinitamente mais numerosa, [...] dispersa pelas várzeas e pelas colinas, pelos rios e pelas enseadas da costa, cultivando o arroz e o chá [...]” (1993, p. 44). Aqui, o seu texto muda de dicção, como se, depois de aderir ao pensamento do dr. Morais Palha, o poeta começasse a demonstrar sua própria opinião a respeito dos chineses. E essa opinião se resume – malgrado os defeitos de todos os resumos – a que duas Chinas existem: uma, do caos e das cidades sórdidas, cujo mal está em se manter perigosamente assentada num

sistema de governo obsoleto, e deixando todo o povo à mercê da rapina estrangeira. Outra China, porém, de “indestrutível vitalidade”, pulsava no território, e (profético, Camilo Pessanha) a qualquer momento podia “galgar a curta distância de cento e tantos anos”, tornando-se uma *grande potência* a ameaçar a Europa “no seu prestígio político e no seu equilíbrio econômico” (*idem*, p. 45-6), bastando, para isso, que copiasse um sistema de governo diverso: o republicano, por exemplo.

A data aposta ao texto de Pessanha é de 1912 – data, também, da publicação do livro de Morais Palha; mas é de se crer que a redação do prefácio tenha começado em 1910 – um ano antes da implantação da República Chinesa: por isso, a mudança de voz, que vai, do julgamento severo de uma nação esfacelada, à reabilitação de um país que começava a seguir um rumo “regenerativo”. É notável, também, que, não apenas nesse opúsculo, mas em muitos de seus outros escritos, Pessanha discrimine o país do passado e o país do presente; em outras palavras: fosse Portugal, ou fosse a China, o passado parecia ser sempre a época “de ouro”, enquanto o presente, invariavelmente, era a época “de esgoto”. Quando expõe as suas críticas, nunca sabemos, ao certo, se está falando especificamente da China, ou se fala do “tempo presente”, em geral. Também em suas cartas, quando menciona negativamente Macau (uma “montureira, material e moral”), não sabemos exatamente se está se referindo ao Macau chinês ou ao Macau português (cf. PESSANHA, 1984, p. 71).

Seja como for, a “Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa” é brandido por todos aqueles que querem imprimir um caráter *sinóforo* ao poeta. E é fácil concluir, de uma leitura rápida, essa sinofobia. Fácil demais...

Há uma importante explicação para o teor agressivo, e para a aderência aos ideais colonialistas, por parte do poeta, que deve ser considerada, já que o teor do prefácio se contrapõe tanto ao de seus outros escritos sobre a China: pela altura de 1910, Pessanha, como juiz substituto, foi acusado, oficialmente, por alguns colegas juristas, de má-condução do Tribunal. A causa de sua ineficácia, segundo o documento (OLIVEIRA, 1990, p. 100), estava numa identificação excessiva do magistrado com o meio chinês. A solução encontrada pelo governo de Macau foi cogitar a transferência de Camilo Pessanha para Moçambique – decisão a que o poeta, de imediato, reagiu, e logrou fazer revogar. Para Paulo FRANCHETTI (1993, p. 18), essa circunstância embaraçosa explicaria o exagero positivista-colonialista que Pessanha imprimiu em seu texto, como se quisesse dirimir as dúvidas a respeito de sua “lusitanidade”:

Não me ocultou o senhor doutor Palha ao confiar-me o manuscrito para as primícias da leitura, o seu receio de que, apaixonado admirador, como **infundadamente me supõe**, do povo chinês, o quadro que traça da degradada condição atual desse povo, se me afigurasse exageradamente carregado de sombras. Mas eu, infelizmente, sou já incapaz dos entusiasmos que, para os olhos dos apaixonados, velam de uma tessitura de quimeras as imperfeições da realidade (PESSANHA, 1993, p. 20, grifo nosso).

Camilo Pessanha, no entanto, admirava sobremaneira a cultura chinesa. Só uma visão parcial de seus documentos nos levaria a dizer o contrário. No mais, nenhum escritor português, que fosse excessivamente patriota – caráter que muitos, como Bernardo VIDIGAL (1965) e Danilo BARREIROS (1963), quiseram imprimir ao poeta – usaria, como *ex-libris*, um selo com inscrições chinesas.. . Premido, porém, pela situação de ter de sancionar o que a coletividade, por atos e palavras, julgava bom, e reprovar o que ela achava mau, sentiu-se coagido a recalcar o seu mais íntimo sentir (SCHWEITZER, 1964, p. 74). Não dizemos que Pessanha não tivesse, em si, os laivos de Positivismo que, quase sempre, nos demonstra; não acreditamos que esses traços sejam meras imposturas, mas, sim, crenças arraigadas de que procurava, com certo insucesso, livrar-se. Ao longo de seu trajeto ensaístico, é patente a vontade, ou a inclinação de Pessanha em dar um passo além do pensamento positivista – como designamos o complexo de teorias científicas e materialistas dos séculos XIX e XX.

O poeta viveu, psicologicamente, inclusive, o drama da virada do século XIX para o século XX: a apreensão do indivíduo perante um “mundo” – ou seja: uma mundivivência – tal como descrito nas doutrinas materialistas, positivistas e/ou deterministas, e a tristeza pela perda de um outro “mundo”, pio, religioso e santo – mas também supersticioso, ingênuo e “infantil”; o sentimento dilacerante de se estar ao meio de uma guerra entre a Religião e a Ciência: a primeira, com seus erros, sua intolerância, seu espírito de dominação, mas com as consolações e os fracos lampejos das verdades primordiais; a segunda, com suas frias negações, sua exagerada inclinação para o individualismo, mas, também, com o prestígio de seus trabalhos e de suas descobertas. A Religião – sem provas; a Ciência – sem ideal; e o Indivíduo – sem rumo (DENIS, 1946, p. 100-1).

De Antero de Quental, Camilo Pessanha recebeu esse drama do ceticismo; de João de Deus, um frescor que vem do Passado. Se os pensadores da década de 1870, chamados Realistas, haviam feito um grande favor ao público, destruindo a autoridade dogmática da Igreja Católica, e coibindo, assim, para sempre, os seus abusos, pouco bem parecem ter feito ao progresso moral da humanidade, visto que a filosofia, sob a

sua nova ótica, tornou-se, de algum modo, tributária das ciências naturais, da antropologia e, em última instância, das ciências “exatas”, deixando de ser a orientadora espiritual da opinião pública, e surgindo como aceitação histórica do mundo. Uma literatura, desonrando o belo nome de Naturalismo, penetrava em todos os ambientes, por meio de romances e folhetins sem número, levando a descrenças e o terror do mundo “natural”. Uma convicção íntima, moral e otimista havia sido destronada juntamente com a Igreja Católica, tal como a raiz da árvore frutífera se vai, ao roçarmos com violência as ervas daninhas. Baseadas na idéia do “fatalismo”, as doutrinas materialistas eram incapazes de servir de incentivo à vida. A idéia, inteiramente mecânica, que se tinha do mundo, destruía a noção de liberdade e, por conseguinte, a de responsabilidade. Na luta pela vida, uma lei inexorável parecia confirmar que os fracos devem sucumbir aos golpes dos fortes, e bania, dessa forma, o reinado autêntico da paz, da solidariedade e da fraternidade. Penetrando os espíritos, as teorias materialistas só podiam acarretar a indiferença, o egoísmo, o desespero e a desmoralização – esta que vemos, patente, em absolutamente tudo o que Camilo Pessanha escreveu (DENIS, 1946, p. 91).

Pessanha “rejeitava sentir por encargo” o mesmo entusiasmo que seus contemporâneos nutriam pelos progressos da técnica, embora, como já dissemos, não deixasse de mostrar simpatia por vários avanços da modernidade (voltaremos a esse ponto, num capítulo subsequente). Para Óscar LOPES (1970, p. 209), ler Pessanha é reconfortante justamente porque seu radical ceticismo, sua abulia, sua negatividade, referem-se (negadoramente) a uma ideologia (já) morta, que ele começa a enterrar (a ideologia positivista). Na verdade, Camilo Pessanha está para Antero de Quental como o coveiro está para o moribundo: o moribundo grita, vocifera, estertora-se; o coveiro silencia; deixa o vento curtir seus pensamentos defuntos.. .

Na sua mais funda vocação, a filosofia é paladina e guardiã da razão em geral; mas, a razão não é, em absoluto, uma compreensão gélida das coisas, avessa à manifestação livre de nossas emoções. É, sim, a concordância de todas as nossas funções espirituais, em uma viva colaboração. Quando Pessanha escreve a Ana de Castro Osório o seu pedido de casamento, começa pela frase: “Quero escrever toda esta carta do meu cérebro, como um trabalho meticoloso de análise” (OSÓRIO, 2000, p. 43). Isso, por si só, já demonstra um apego à noção de “razão” implícita (ou explícita) nas doutrinas materialistas: a razão cerebral e analítica, fria e não-sentimental. As relações de Pessanha com a ideologia de sua época são muito

complexas: trata-se de uma relação de ódio e de admiração. Não esgotaremos o assunto, agora, e não teremos essa pretensão.

A concepção de mundo das filosofias materialistas se apoiava nas ciências naturais e na História, o que a tornava, conseqüentemente, amoral e não-otimista. Não lhes competia a coordenação das conclusões e a valorização das conseqüências para uma interpretação do mundo, e, dessa incapacidade, brotou a sua natural aversão por qualquer espécie de sistema de filosofar acessível a todos. Antigamente, todo homem de ciência era, ao mesmo tempo, um pensador, e tinha o seu papel a representar no quadro geral de sua geração. Mas, o tempo de Camilo Pessanha viu a separação entre *cientista e pensador* – o que significou a derrocada do *humanismo*, enfim. Uma concepção idealista do mundo, que pudesse honestamente satisfazer o pensamento, tornou-se inacessível. A *natural* gentileza de sentimentos desapareceu, imperando em seu lugar uma ostentação de absoluta indiferença, que se revestia das mais variadas formas: a expressão “material humano”, por exemplo, designando o conjunto de soldados em luta, tornou-se termo oficial nos relatórios militares e na imprensa, à época da Primeira Guerra Mundial (SCHWEITZER, 1964, p. 41). Algo muito parecido aos nossos departamentos de “recursos humanos”.. .

Todavia, o Positivismo constrangeu o espírito humano a fortificar seus argumentos, determinar melhor suas teorias, fazer maiores concessões à demonstração, além de revelar, por meio do rigor da observação e do estudo, novas possibilidades de religião. Não poderia ser a última fase da ciência, porque esta é essencialmente progressiva; tratava-se somente de uma forma temporária da evolução filosófica.

Mas, quanto mal não terá causado a tantos Espíritos...!

Para meditar, fiquemos com este fragmento de (o hoje desconhecido) Jules Soury, de que nos lembraremos, em algum ponto deste trabalho:

Há alguma coisa de vão e inútil no mundo, é o nascimento, a existência e a morte de inumeráveis parasitas, faunas e floras, que medram como o mofo e se agitam na superfície deste ínfimo planeta. Indiferente em si, necessária em todo o caso, pois existe, a vida desses seres tem por condição a luta encarniçada de uns contra os outros, a violência e a astúcia; **o amor, mais amargo que a morte, parecerá, ao menos a todos os seres conscientes, um sonho sinistro, uma alucinação dolorosa, ao preço da qual o nada seria um bem.** (*Philosophie naturelle*, p. 210, apud DENIS, 1946, p. 104, grifo nosso).

E, apenas a título de contraste, vejamos como Lin YUTANG descreve a Doutrina do Justo Meio, de Confúcio:

O alvo da educação clássica dos Chineses foi sempre formar o homem “na escola da razão” para fazer dele um modelo de cultura. Um homem educado deve, acima de tudo, mostrar-se um ser razoável, ter bom senso, apreciar a moderação, saber refrear-se e odiar as teorias abstratas e a lógica levada ao extremo. O bom-senso é uma qualidade própria das pessoas comuns. O estudante universitário acha-se em constante perigo de perdê-lo. Está exposto a deixar-se ir aos excessos da teoria, dos quais todo homem razoável, e particularmente o Chinês culto, deve abster-se tanto como de qualquer desvio de proceder. [...] Entre os sábios do Ocidente, alguns estão penetrados da idéia da hereditariedade, enquanto outros estão obcecados pela noção do meio, e cada um desses partidos se obstina em provar a sua teoria com grande cópia de erudição e de sandices; o Oriental, porém, concederia, sem grande esforço cerebral, uma parte a cada tendência. Como tipo de julgamento chinês, pode-se citar: “A tem razão, mas B não está em erro” ([s/d], p. 114-5).

*

A conferência de Pessanha sobre “Estética chinesa” foi transcrita e publicada no jornal “A Verdade”, de Macau, em 02 de junho de 1910 – o mesmo ano em que supomos o poeta escrevendo a primeira metade de seu prefácio ao livro do dr. Morais Palha. Há uma semelhança entre ambos os textos: o vocabulário e o pensamento positivistas, recurso que, segundo cremos, não apenas salvaria o poeta de problemas com a burocracia e com a sociedade, mas o aproximaria, também, de seus ouvintes, fazendo-os crer, dentro de seu próprio mundo/linguagem, nas idéias que realmente queria comunicar. Em outras palavras, e com um certo exagero, tratar-se-ia de “fazer-se de positivista” a fim de mudar os positivistas.. .

A conferência se deu no Grêmio Militar de Macau, e o poeta foi apresentado pelo presidente, engenheiro Antonio Pinto de Miranda Guedes, de quem voltaremos a falar adiante. O discurso de PESSANHA parte da seguinte pergunta:

Existe realmente uma arte chinesa, ou sino-japonesa, uma arte extremo-oriental, manifestação de uma superior atividade psíquica da raça amarela? Merece essa **suposta** arte confronto [...] com esse inexaurível manancial de transcendente beleza que é a arte dos arianos europeus? (1993, p. 13, grifo nosso).

Ao elaborar a pergunta, a preocupação do poeta parece ser a de explicar – para si mesmo, em primeiro lugar – em *quê* consiste a arte chinesa; e será pelo confronto com a arte ocidental que tentará (se) nos dar uma resposta. Temos, então, em linhas gerais, um Camilo Pessanha que, apesar de ser “admirador fervoroso” da estética chinesa, como diz ao final do discurso, e apesar de ter adotado, em sua poesia, procedimentos técnicos atribuíveis a essa estética, parece, ainda, tatear em sua

compreensão e na exposição. Segundo Pessanha, os chineses seriam melhor dotados de senso estético e de aptidões artísticas, do que os povos ocidentais, e sua vida seria mais penetrada de arte, do que a vida ocidental. Porém, a “raça” chinesa, surpreendentemente, não teria sido capaz de criar um artista de gênio, nem uma obra-prima, comparáveis aos artistas e obras-primas ocidentais. Por falta de tempo, conforme diz, o seu empenho será o de apenas mostrar os defeitos da arte chinesa em relação à arte ocidental. E esses defeitos residem na principal diferença entre as duas artes e civilizações: as suas concepções filosóficas e religiosas.

Os chineses têm um alto senso moral, e instituições sociais admiráveis, apesar de não terem “religião nem filosofia, **nas mais altas acepções destes dois termos**” (PESSANHA, 1993, p. 14, grifo nosso). Por conta dessa falta de uma “filosofia” e de uma “religião” apuradas, “não conseguiram levantar o seu espírito até à noção de arte pura ou arte filosófica: a sua arte é apenas decorativa ou de aplicação”. Privilegia-se, nela, o pitoresco, a vida humana é diminuída, e são banidos o trágico e o nu – justamente os elementos que fazem a “imarcescível beleza” da arte ocidental (*idem*, p. 16).

Quais seriam, para Pessanha, as “mais altas acepções” dos termos “religião” e “filosofia”? O que entende por “arte pura”, “filosófica”, “elevada”?...

James LIU nota que a falta de uma epopéia ou de uma tragédia chinesas está ligada a fatores como: a própria natureza da língua, que desencoraja longas composições; a natureza fluida da mente chinesa, mais pragmática do que dogmática; o desinteresse em fazer da religião ou da filosofia molduras para obras literárias; o interesse pela essência, mais do que pelos detalhes de um objeto ou de uma experiência; a preferência por lidar com a vida vivida, mais do que com a vida abstrata; a condenação do culto do valor pessoal por parte das forças intelectuais; o desinteresse das escolas filosóficas pelo “conflito” – sem o qual, segundo Aristóteles, não há “tragédia”; e a origem secular do drama chinês, que o tornava alheio a assuntos “sérios” (1999, p. 152-5).

Os pressupostos de Camilo Pessanha, relativos aos termos “religião”, “filosofia”, “arte pura”, “elevada”, “transcendente”, são, evidentemente, fundados na tradição clássica greco-latina. Estava apenas começando a entender os chineses. Em pouco tempo, perceberia que, de origens aparentemente antagônicas, ambas as tradições filosóficas e artísticas – a Ocidental e a Oriental – se uniam numa só

tentativa, genuína, de explicar o Universo. Logo em 1912, por exemplo, o poeta enviaria ao engenheiro Antonio Guedes, como presente de casamento:

(...) uma jarriha para flores sem outro merecimento que o do galbo esbelto, e um minúsculo exemplar, quanto possível modesto, de porcelana do tempo dos Ming. (...) A figurinha creio que o senhor Miranda Guedes a reconhecerá: é a Kun-Iam dos chineses, Avalo-Kitesvára dos hindus, - úbere de inexaurível piedade para todos os budistas, e que **fundamentalmente não difere** daquela “cheia de graça, Mãe de misericórdia” do soneto de Antero e dos místicos enternecimentos da nossa adolescência. Da maneira como foi interpretada nessa desvaliosa peça de cerâmica, **parece-me que não destoaria em qualquer ingênuo oratório de Trás-os-Montes ou da Beira.** (...) Pela adorável concepção de que é símbolo, para cuja fidelidade contribuem, no meu sentir, a pureza do caulino de que foi fabricada e o suave brilho **imarcescível** do esmalte que a reveste, escolhi-a para mensageira dos votos ardentes para que o meu querido amigo senhor Miranda Guedes, com a digna Esposa que o seu coração elegeu, desfrutem toda a alta, imaculada e duradoura felicidade que merecem (PIRES, 1990b, p. 161, grifos nossos).

“Imarcescível”, ainda repete: o mesmo termo que usou para se referir à beleza das estátuas de Vênus e de Adônis – e à superioridade da arte ocidental –, na conferência de 1910.. .

*

Assim como vários europeus que viviam em Macau, Camilo Pessanha se interessava por objetos chineses, e percorria os muitos “sebos”, as muitas casas de penhores (ou “de pregos”, como dizia) existentes na região; casas que se multiplicavam, e inchavam de objetos – valiosos ou não – literalmente “despejados” dos palácios da aristocracia decadente. Numa dessas excursões, encontrou “uma minúscula antologia de dezessete elegias da dinastia Ming [...] adaptadas a álbum (com capa rica em madeira das Filipinas [...], e encerrado tudo em um sólido estojo de tamarindo de dupla tampa” (PESSANHA, 1993, p. 75-6).

Imagino que fascínio não terão exercido, sobre o poeta, esses aspectos extra- (ou “para-”) literários: um livro exclusivo (e não um daqueles que se imprimem aos montes...), caprichosamente encadernado – com detalhes, talvez, dignos de Des Esseintes, o personagem de HUYSMANS. Composto pelo alto ministro Iong-Fong-Kong (1733-1818), “um dos mais delicados estetas do *Império do Meio* nos princípios do século XIX” (*idem*, p. 75), feito especialmente para seu pupilo Mi-Kan, que partia, então, para alguma longínqua província, a exercer um cargo público, o livro era uma

antologia, datada de 1811, de dezessete poemas da dinastia Ming (1368-1644), e cujo tema dominante era um dos favoritos de todos os tempos da poesia chinesa: o “exílio”.

Explica-se o favoritismo do tema por dois fatores: primeiro, o valor, fundado na doutrina de Confúcio (portanto, intrínseco à alma chinesa, segundo Pessanha), dado à família e, conseqüentemente, à terra natal. Segundo, o fato de os funcionários chineses serem, todos eles, letrados – e, necessariamente, poetas. Durante séculos, os candidatos à vida pública tiveram de atestar a habilidade na versificação, no manejar formas consagradas de poesia: daí que os poetas traduzidos por Pessanha (assim como o compilador e o destinatário da coletânea) tenham sido, todos, estadistas, generais, preceptores, ministros...

Os funcionários cumpriam suas funções em qualquer lugar que interessasse ao Imperador: portanto, eram os mais aptos a escrever “elegias”, tendo, como tema, a terra natal. O ministro presenteou seu pupilo com um volume de versos cuja leitura, provavelmente, ressoaria em si: poemas de funcionários públicos, exilados da terra de seus pais – assim como Camilo Pessanha, funcionário público, exilado da terra de seus pais...

O “exílio”, segundo Paulo FRANCHETTI (2001), é o eixo da poética de Pessanha, e dele derivam dois sentimentos principais: a “nostalgia” e a “melancolia” – semelhantes, mas não sinônimos. O volume de versos traduzido pelo poeta encontra, inevitavelmente, uma ressonância em sua própria poesia, e até mesmo em sua biografia, já que o seu pai também foi um funcionário público sempre em trânsito, sempre longe (fisicamente) de sua terra...

Dos dezessete poemas, identificados com a ajuda do “letrado chinês” – o seu professor, de quem só conhecemos a fotografia (BARREIROS, 1995, p. 215) –, traduzidos ao longo de, pelo menos, cinco anos, Pessanha só publicou oito, no jornal “O Progresso”, de Macau, em 13 e 20 setembro, e 4 e 18 outubro de 1914, sob o título geral de “Elegias chinesas”. Segundo nos conta, o nome “elegias” ocorreu-lhe por conta do tom, do andamento “calmo e dolente”, do “acento de dorida melancolia” que domina as peças, todas “orientadas por uma comum filosofia – ao mesmo tempo niilista e estóica”; todas elas “amorosas e graves” (PESSANHA, 1993, p. 75-6). Os demais poemas, pelo que depreendemos do prefácio, foram entregues ao diretor do jornal. Nove traduções, hoje desaparecidas... O próprio volume que continha as “Elegias ...” originais, onde estará o “álbum” contido naquele “estojo de tamarindo de

dupla tampa”?. E os textos que Pessanha prometeu a Pires Avelanoso, todos com temática chinesa (SILVEIRA, 1969, p. 270), onde estarão?..

Mistérios da literatura...

*

Do prefácio às “Elegias chinesas”, assim como da conferência sobre “Estética...”, destacam-se os comentários de PESSANHA a respeito da língua dos chineses e de sua particular forma de escrita: os ideogramas – “**arte** cuja existência nós, os europeus, mal podemos compreender por ser incompatível com a nossa escritura fonética” (1993, p. 14, grifo nosso). O assunto “ideogramas” seria discutido com mais detalhes (e com mais calor) na conferência “Literatura chinesa”, transcrita e publicada no jornal “O Progresso”, de Macau, em 21 de março de 1915 – vinte e nove dias depois de o Governador de Macau ter convidado “as pessoas de suas relações”, por meio da imprensa, a visitar, no palácio do Governo, “a exposição de preciosidades chinesas da coleção do Exmo. Sr. Dr. Camilo Pessanha” (BARREIROS, 1995, p. 209).

Nessa conferência, o poeta se definirá, não como sinólogo, mas como “um *dilletanti* da sinologia”, que “apenas tem traduzido, dos principais **monumentos literários** da China, alguns escassos trechos avulsos” (PESSANHA, 1993, p. 55, grifo nosso). A definição que dá de si mesmo é altamente significativa, pois o retira do campo da ciência, e o traz para o campo do gosto, do deleite, da admiração despreocupada – do “prazer”, enfim. Pela segunda vez, aliás – a primeira foi no prefácio às “Elegias...”, datado do ano anterior – a expressão “prazer espiritual” aparecerá como a que melhor designa a sua experiência com a língua e a literatura chinesas; apenas os adjetivos mudam: se, no prefácio às “Elegias ...”, o prazer espiritual era “suave”, nesta conferência ele é “intenso” e, ao final, transforma-se (mantendo-se...) em “inefável deleite espiritual”. Definição muito parecida ao “positive delight”, com que Fenollosa designava a mesma experiência (RUBIM, 1997, p. 69).

A mudança de tom, em relação ao discurso de 1910, é impressionante: os seus louvores às qualidades lingüísticas e literárias dos chineses quase chegam a afirmar – se é que não afirmam –, sem quaisquer rodeios, a sua **superioridade** em relação às línguas e literaturas européias. Diz o poeta que “a euritmia musical da frase escrita (...) é mais rica, mais expressiva e mais perfeita na literatura chinesa do que o de nenhuma

métrica européia”; e que a “antigüidade” e a “originalidade” dessa literatura, por si sós, já justificariam estudá-la – caso não houvesse nela nenhuma “beleza intrínseca”:

Mas acontece que essa beleza existe, – e tão grande, e tão estranha, e tão exclusivamente peculiar, que dela se não pode dar *a priori* a noção, mesmo aproximada; e, se é **talvez** verdade que nenhuma obra chinesa iguala na grandiosidade da concepção as obras-primas das literaturas ocidentais, – do que, todavia, não pode duvidar quem no estudo da língua chinesa tenha feito a sua primeira iniciação é que essa língua seja a mais formosa e a mais sugestiva de todas as línguas literárias vivas ou mortas (PESSANHA, 1993, p. 59-60, grifo nosso).

O “talvez” que grifamos é um traço muito marcante do caminho seguido por Camilo Pessanha, desde um “positivismo colonialista” mais ou menos sincero, até uma assunção equilibrada por uma “causa” oriental. O equilíbrio de Pessanha se mostra quando vemos, em conjunto, a sua obra – já que, nesta conferência, especificamente, o seu entusiasmo beira o delírio, sendo bem característico da “descoberta” da (e não do simples “fascínio” pela) literatura oriental.

Para compreender o seu entusiasmo, e preparar o exame de suas palavras, vejamos o que Ernest Fenollosa dizia acerca da leitura (poética) dos ideogramas chineses. Lembremos, primeiramente, que Fenollosa foi “descoberto” por Ezra Pound, o primeiro a ser influenciado por suas idéias, e quem publicou seu ensaio, considerado fundamental para os destinos da poesia norte-americana e européia: “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”, de 1920.

Fenollosa dizia que a poesia chinesa “ostenta a metáfora em sua própria aparência”, visto que os caracteres de sua escrita são constituídos de desenhos (pictogramas) evoluídos desde séculos imemoráveis: o ideograma para “cavalo”, por exemplo, “imita”, de forma estilizada, um cavalo. Há muitos ideogramas compostos: associando-se o caráter de “sol” ao caráter de “lua”, por exemplo, tem-se uma só idéia: “brilho”. Ainda, a caligrafia (*fundamento* de toda a estética chinesa, segundo Lin YUTANG, [s/d], p. 276) teria “algo da qualidade orgânica das folhas, trepadeiras, caules, nuvens, rochas, chamas, pingos e ondulações da água” (NOBREGA, 2001, p. 14). Todo o conjunto desses elementos se configurava, aos olhos de Fenollosa, altamente poético, e insubstituível por qualquer descrição meramente verbal (ou, meramente fonética).

Pessanha manifesta-se partidário dessa leitura – que, não fosse o perigo de sugerir influências, poderíamos chamar “leitura à Fenollosa”. O problema, porém, é que, aos chineses cultos, esse tipo de leitura dos ideogramas parece absurdo, ou, pelo

menos, exagerado. Para James LIU, “as qualidades pictóricas e as associações etimológicas dos caracteres chineses podem ser grandemente exageradas, como, de fato, o foram por Fenollosa, Pound, e Florence Ayscough” (1999, p. 18). Para o professor Inty Scoss MENDOZA,

A idéia de que os caracteres chineses são desenhos é muito incompleta e distante da complexa realidade da escrita ideográfica. É muito comum a utilização dos caracteres pictóricos, aqueles onde ainda se percebe o desenho de um algo concreto, para exemplificar a formação da escrita chinesa, contudo, essa é a realidade de 10% dos caracteres usados mais comumente no chinês moderno, os outros 90% são outra coisa que não “desenhos”. ([s/d], p. 3).

No entanto, o fato é que, aos olhos ocidentais, por pouco propensos que sejam à imaginação poética, o tipo de leitura Fenollosa/Pessanha é irresistível... Vejamos como Pessanha exemplifica, ao seu auditório, as leituras poéticas que podem ser suscitadas por três ideogramas – leituras que, segundo o conferencista (e, sem que ele soubesse: segundo Fenollosa) são *inerentes* aos caracteres.

Os três ideogramas são formados por uma mesma raiz (“cavalo”):

O primeiro – *ü* – significa *dirigir, governar, reger, moderar* (...) um *auriga* segura na mão as longas rédeas de uma fila de cavalos fogosos, cujo ímpeto selvagem e dispersivo coordena sem esforço, para fazer voar, ao longo da pista, o seu veículo ligeiro; (...) o segundo – *ts’ân* – significa *espontâneo, maleável, fluente* (v.g. o estilo de um escritor) (...) o estilista, senhor da língua em que escreve, e que, a seu talante, a faz curvetear, como o bom cavaleiro ao cavalo fino; o terceiro – *p’eng* – significa *companheiros, parceiros, camaradas* (...) **os dois camaradas, arrastando pela vida fora um destino comum**, como duas azêmolas atreladas à mesma carroça (PESSANHA, 1993, p. 61, grifo nosso).

“Dois camaradas, arrastando pela vida fora um destino comum”... como não nos lembrarmos do poema “Encontraste-me um dia no caminho”...

*

Como vimos, a partir de 1912, temos os documentos de uma entrada mais profunda de Camilo Pessanha no “labirinto” chinês, coincidindo com o começo de sua fase poética menos produtiva. Ao que parece, Pessanha “trocou”, de certa maneira, a sua poesia pelo estudo dos “monumentos literários” chineses, como gostava de designá-los. De acordo com a edição crítica da *Clepsydra*, preparada por Paulo

FRANCHETTI (1994), o poeta “parou” de escrever, entre os anos de 1909 e 1915, retomando a poesia em 1916, mas deixando-nos, dessa época, umas poucas peças acabadas, e algumas anotações, “rabiscos” do que viriam a ser poemas, jamais realizados. Lembraremos desse silêncio, em certa altura deste trabalho.

*

Para Maria Helena Ribeiro da CUNHA, a poesia de Camilo Pessanha demonstra uma captação interior e sutil da sensibilidade oriental: próximo da deliquescência ou da meditação, o seu orientalismo evolva da poesia e atesta uma atitude contemplativa só encontrável entre os chineses. Subjacentes a alguns de seus poemas, as notas orientais percorrem-nos na tessitura, enervam-lhes a alma, são, por vezes, apoio fundamental à expressão da dor e de uma concepção de vida. “Branco e Vermelho” seria, já, possivelmente, fruto de incursões mais profundas na religião oriental: o caminho a percorrer com sofrimento; a consciência da dor humana, da qual o poeta é partícipe e testemunho; tudo se refere, inegavelmente, aos preceitos búdicos (1977, p. 15). Longe de significar o renascer do eterno desejo de existir, o último verso seria a afirmação do “não-eu” (“Tudo vermelho em flor...”).

A idéia de que o “orientalismo” de Pessanha se faz, não nos temas, não nos aspectos exteriores, mas num nível “íntimo e profundo” já havia sido lançada por Ester de LEMOS, em seu clássico estudo sobre a *Clepsydra*, de 1956. Não é de se admirar que muitos estabelecessem pontos de contato entre a visão de Camilo Pessanha acerca da realidade e a filosofia oriental, fosse essa, ou não, contaminada por outras contribuições, como a de Schopenhauer: o pessimismo, a *abulia*, a desistência da ação, essas e outras características, mais ou menos “explícitas”, vinculam o poeta a certo modo de sentir o mundo correspondente ao modo oriental, ou ao modo que o Ocidente entendeu por “oriental”. Nesta senda, do “orientalismo” implícito na poesia de Pessanha, nosso trabalho procura demonstrar uma possível ligação entre sua poesia e o *Tao Te Ching*, livro do século VI a.C., e fundamental na vida intelectual chinesa. Os poemas que aparecem transcritos foram copiados da 1ª e da 2ª edições da *Clepsydra* (respectivamente, de 1920 e de 1945), ou, quando necessário, da edição crítica de Paulo Franchetti (1994). A segunda “Elegia chinesa”, que aparece impressa na última página de texto, segue a ortografia com que apareceu no jornal *O Progresso*, de Macau, em 13 de setembro de 1914. A transcrição de versos do *Tao Te Ching* segue a

edição da casa Pensamento, de São Paulo (Brasil), que toma como base a tradução alemã feita por Richard Wilhelm. Os nomes chineses são grafados segundo formas mais consagradas entre o público brasileiro, ou segundo a audição do autor deste trabalho.

Esperamos que a leitura se torne muito gratificante.. .

Agradecemos, especialmente, ao Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho, a quem este texto é dedicado; à colega Luciana Ferreira Leal, por meio de quem conhecemos o Prof. Paulo Franchetti, da Unicamp; ao Prof. Paulo Franchetti, que, além de nos fornecer muitas valiosas informações, apresentou-nos a colaboradores como o Prof. Gustavo Rubim, da Universidade Nova de Lisboa, e o Prof. Daniel Pires – que, além de ser pessoa muito simples e gentil, introduziu-nos ao maestro Simão Barreto. A Rebeca Fellini, que, da distante Macau, nos pôs em contato com o Prof. Yao Jingming – que, por sua vez, nos enviou a sua tradução chinesa da *Clepsydra* (que esperamos estar em perfeitas condições de ler, daqui a alguns anos.). À Profª Yvette Kace Centeno, que nos apresentou ao Prof. Reckert e sua adorável esposa. À Profª Renata Junqueira, da Unesp de Araraquara, que nos pôs em contato com o Prof. Fernando Cabral Martins, da Universidade Nova de Lisboa – com quem, por pouco, não fizemos estágio..!. Ao meu colega pessanhista Wagner Monteiro (grande fornecedor de textos). Ao Prof. Aguinaldo José Gonçalves, da Unesp de São José do Rio Preto, sempre um GRANDE incentivador. A Manuela Delgado Leão Ramos, simpaticíssima pessoa...! A Tadeu Giovanetti, que, sem querer, forneceu-nos importantes notas literárias. A Alexandre Lúcio Sobrinho (“Suzano”), professor de *ideogramas*, colega de nosso colega pessanhista José Luciano de Melo (obrigado pelos textos...!) e introdutor do milagre de termos professores particulares de *Tao*: a solícita Shirley Fong, e o amável e duríssimo Sr. Hsü.. . Aos meus colegas e instrutores de *Tao*: Éverton, Melissa, Cristina, Juliana, Luís e Paulo. A Eliel (Léo) Rizzo, praticante de artes marciais (físicas e espirituais), e *agente do Tao*. A Antonio Albergaria Pereira e José Bertoldi, que nos forneceram bibliotecas preciosíssimas para a pesquisa. A Auro Sakuraba, funcionário da biblioteca da Unesp de Assis – o único capaz de encontrar a revista *Persona*, perdida nas estantes, encapada, e sem título...! Aos meus filhos, Manuela e Francisco, que me impuseram disciplina, suavidade, fé e força – e que me *impediram* de ir a Portugal; graças de Deus.. . A Cibele Raimundo Dal Corso (Cabrinini).. . E aos meus pais, também, sem os quais nada disso seria possível. . .

2. OUTONO

O subentendido, a sugestão, está na índole da estética chinesa e correntemente nas suas formas de expressão. Na pintura, por exemplo, espaços em branco, que, na estética europeia não podem significar nada, são na chinesa alguma coisa, o deixar à cogitação alheia o preenchimento de uma idéia é na índole chinesa um princípio positivo (Manuel da Silva Mendes, *O Ensino da Língua Portuguesa em Macau*, apud AZEVEDO, 1984, p. 127).

Manuel da Silva Mendes nasceu em 1876 e faleceu em 1931. Foi advogado, professor do Liceu de Macau e colecionador de arte chinesa. Além disso, escrevia artigos para os jornais locais e fazia conferências sobre diversos assuntos, entre eles o *Tao Te Ching*, livro chinês de que falaremos mais amiúde. Dentro dos estudos sobre Camilo Pessanha, Mendes aparece invariavelmente como vilão, devido à sua aberta inimizade com o advogado, juiz, professor e sinólogo amador, que conhecemos como grande poeta. A inimizade se revela particularmente no fato de ter sido uma das pessoas que insistiu, junto ao governo da colônia, na transferência do juiz substituto Pessanha por “relaxamento” na execução dos serviços forenses. Isso se deu em 1904, e o poeta quase se viu obrigado a cumprir um “desterro” em Moçambique, não fosse a sua habilidade em fazer revogar a decisão de seus superiores. Além disso, o texto que Mendes escreveu, para homenagear o falecido colega, não esconde as suas disposições: Camilo Pessanha foi, sim, um jurista sem igual; também, um excelente professor; mas, definitivamente, em matéria de literatura, foi um escritor preguiçoso, alucinado, adepto de novas modas que não estão, em absoluto, de acordo com o bom-gosto (MENDES, apud PIRES, 1990a, p. 31-36).

Silva Mendes foi colega de Pessanha em quase tudo: advogado – mas não consta que tenha chegado a juiz; arguto colecionador de arte chinesa; conferencista e escritor – bem menos famoso, porém, do que o seu desafeto. A sua inclusão, aqui, se dá pelo fato de Camilo Pessanha, tendo se notabilizado como sinólogo amador (ou *dilettanti*, como dizia), não ter dito, jamais, uma palavra sequer a respeito do livro que mais nos interessa comentar: o *Tao Te Ching*, assunto de máximo interesse para Silva Mendes, seu inimigo. Terá, Pessanha, assistido às conferências de Mendes a respeito desse livro? Terá lido, porventura, os artigos que o colega publicou, a respeito do *Tao Te Ching*? Terá mantido silêncio a respeito da obra, apenas por ser objeto de interesse do seu opositor? De quantas mesquinhas humanas são compostas as histórias

literárias.. . E a própria história humana: quantas vezes o orgulho não terá mexido, com seu dedo enorme e desproposital, o cadinho do mundo? Por ciúmes, por invejas, quanto haverá sido escrito, quanto nos foi negado... A dimensão humana de nossos heróis.. .

Camilo Pessanha pronunciou conferências em que falou sobre Confúcio; e falou, também, sobre o *Livro das Mutações* (o *I Ching*). Mas, jamais encontramos uma palavra sua sobre Lao-tzu, ou sobre o *Tao Te Ching*, o que é estranho, considerando tratar-se de obra essencial no pensamento chinês. Consultando todos os documentos que nos foram possíveis, dos deixados pelo poeta, encontramos apenas as seguintes menções tácitas a “taoísmo”: das 100 peças de arte chinesa, doadas por PESSANHA ao Estado português, em 1916, três representam personagens taoístas: as de n. 12, 13 e 99 (1993, p. 63-8). Podem ser as mesmas que serviram de exemplo, na conferência que o poeta pronunciou, em 1910, sobre a “Estética chinesa” (*idem*, p. 16). No prefácio ao livro de Morais Palha, compara um certo grupo de meninas às *sin-ngó* (“lânguidas *valquírias* da mitologia taoísta”, *idem*, p. 39). No mais, o que há de “taoísmo” no legado de Camilo Pessanha pode ser percebido, mais ou menos palidamente, em traduções como “Chon-Kôc-Chao” e “Vozes de Outono”, ou nas “Elegias Chinesas” de número dois (onde a figura do “eremita” corresponde à imagem clássica do taoísta) e de número três (onde figura o mítico mosteiro de *Pang-Lai*). Nada mais...

Terá se recusado a tocar no assunto preferido de Manuel da Silva Mendes? Por que não?.. . Ferino, polêmico, como era, não me custa crer que Camilo Pessanha tivesse essa antiatititude. É costume fazermos santos, dos heróis que estudamos; mas, no caso de Camilo Pessanha, não é difícil supor-lhe pensamentos e atitudes menos nobres, e mais humanas. Um grande poeta, sem dúvida; mas, também, sem dúvida, uma pessoa excêntrica...

Como já dissemos, na Introdução ao nosso trabalho, muitos já se pronunciaram a respeito de um suposto *budismo* na obra poética de Pessanha. Em “Choveu! E logo da terra humosa”, por exemplo, “uma voz imperativa, talvez irônica, reitera a inutilidade do agir, do reagir [...]”, frente à irrupção da vida – representada pelo “campo das líliáceas (Gilda SANTOS, 2007, p. 37):

Calquem. Recalquem, não o afogam.

Deixem. Não calquem. Que tudo invadam.
 Não as extinguem. Porque as degradam?
 Para que as calcam? Não as afogam.

Em “Desce enfim sobre o meu coração”, a morte representa “a cessação de todas as preocupações temporais e espaciais, a participação na ‘imortal serenidade’ como *nirvânico* consolo para as ‘coisas não logradas ou perdidas’” (*idem*, p. 75). Percebemos que Camilo Pessanha sempre descrevia a sua imaginação de morte como um estado de permanência do Ser, permanência da consciência, apenas distante e abstraída das questões prementes do mundo material:

E eu sob a terra firme,
 Compacta, recalçada,
 Muito quietinho. A rir-me
 De não me doer nada.
 (“Porque o melhor enfim”)

Para Maria Helena Ribeiro da CUNHA, o poema “Branco e Vermelho” seria o melhor exemplo do budismo 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 (1977, p. 15). 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). Escusamo-nos de imprimir aqui o poema, dos mais conhecidos de Pessanha, facilmente encontrável na Internet, e que, por sua extensão, talvez enfastiasse o leitor.

Em livro de 1996, João MATTAR nos diz que, na totalidade de sua obra poética, Camilo Pessanha se aproxima “da experiência budista de fusão do ser humano com o cosmos, da ambição pelo nada, pelo nirvana.” (p. 144). Sem o estudo acurado de suas demais palavras, a opinião é bastante discutível, já que o “nada” e o “nirvana” são conceitos bem diferentes, como veremos.

Para João Gaspar Simões, Pessanha preferia “o Nirvana à sobrevivência no Paraíso, mais enfronhado [que estava] já na religião de Buda que na de Cristo” (apud PIRES, 1990a, p. 116). Segundo Túlio Ramires FERRO,

Todo o conjunto das suas atitudes mentais e morais, o sentido profundo da sua poesia mostram que foi, sobretudo, no budismo que C. Pessanha [sic] encontrou a ontologia, a fenomenologia e a ética adequadas à sua maneira de ser, e nele buscou não só sugestões poéticas, mas convicções. (1951, p. 591).

Ofélia MONTEIRO diz que o “ideal *nirvânico*”, observado na poesia de Pessanha, é o caminho natural a que se conduz pela obsessiva renúncia à ação e ao amor, (identificados com o engano), e pelo elogio da Dor, identificada com a lucidez (1969, p. 89). Mas, já em 1956, Ester de LEMOS alertava contra uma conclusão demasiado precipitada, a respeito desse *budismo*: a *abulia* do poeta (a desistência, a renúncia à ação, o pessimismo, a ânsia de morte) seria mais um “caminho desesperado a que se lançava por sentir fechadas todas as portas”, ao contrário da filosofia oriental, que via, na renúncia aos desejos, “a prudente e sábia via que conduz à felicidade” (LEMOS, 2ª edição, 1981).

O poeta revelaria, então, “uma resistência à despersonalização búdica, uma tensão entre a mundivivência cristã que afirma a pessoa, e a búdica, que a elimina” (Maria Helena Nery Garcez, apud MATTAR, 1996, p. 145). A esclarecer isso, diria Fernando GUIMARÃES:

O pessimismo, no poeta simbolista, é, ainda, uma das marcas que parece ter ficado do herói romântico submetido à tensão que existe entre os valores de sua própria individualidade e a iminência da sua dissolução, enquanto indivíduo, no todo, isto é, numa realidade que, como o deixam adivinhar os filósofos idealistas alemães, que foram os mestres dos românticos, se tornou infinita pelo modo como nela se cruza a Natureza e a Cultura, o espaço das coisas e o espaço do homem. Resolver esta oposição é acabar por condenar a própria individualidade, sendo esta um dos termos que tem de ser superado (1990, p. 10-1).

Percebemos facilmente, na poesia de Camilo Pessanha, um apego à dor, à SUA dor, e, em última instância, à sua individualidade. Superar a dor, ultrapassá-la, transcendê-la e “imersão no Cosmos” pode significar perder-se um “eu” histórico cuja dissolução, talvez, seja insuportavelmente dolorosa. É ainda preferível doer-se e ser-se um ente histórico, do que deixar-se de doer e ser um... nada. Ou (o que dá quase na mesma): um tudo.. .

A dor é MINHA, e, em certo sentido, a dor sou EU. A respeito da poesia de Sylvia Plath, Joyce Carol OATES dizia de um drama parecido: a resistência a se *despersonalizar*, ultrapassando o isolamento, passando a viver num mundo de totalidade:

Não existe jamais uma integração do ego e sua experiência, do ego e seu campo de percepção. A percepção humana, para Sylvia Plath, é sempre um intruso no universo natural. Por que nunca ocorre aos poetas românticos que eles existem no universo com os mesmos direitos que qualquer outro animal e que sua função de poetas é uma função natural [...]? (1974, p. 52).

O Individualismo ainda é uma marca da poesia de Pessanha. Ultrapassá-lo é o verdadeiro ideal budista. A propósito, a “despersonalização” do poeta, na poesia moderna, poderia representar, talvez, uma tentativa “búdica” de transcender a circunscrição do “eu” empírico... Voltaremos a falar desse assunto, quando mencionarmos a obra de Hugo FRIEDRICH. Por enquanto, vemos Camilo Pessanha, arrastando seu “grumo de sangue” vida afora (FRANCHETTI, 2001), a sua bagagem de dores pessoais... Lembramo-nos do *I Ching*, na linha 1 de seu hexagrama 33 (“A Retirada”): quem está se retirando, não deveria olhar para trás. ..

O *budismo* de Camilo Pessanha pode muito bem ser um *schopenhauerianismo*. Isso estaria mais de acordo com a carga pessimista de boa parte de seus poemas. Schopenhauer e Buda não são os mesmos: o *pessimismo* atribuído à doutrina budista vem, muitas vezes, de comentaristas imbuídos da doutrina de Schopenhauer, assim como o *pessimismo* de Schopenhauer está imbuído, muitas vezes, do pessimismo nietzscheano, que, por sua vez, está interpretado segundo o pessimismo da Escola de Frankfurt – o qual, não obstante, vem, muitas vezes, espelhar o pessimismo do próprio leitor, esse sim, um pessimista. O que queremos dizer é que o *pessimismo* é algo nomeado, ao que parece, pelos *positivistas*, assim como a “Idade das Trevas” foi algo criado pelos Renascentistas. Schopenhauer não nos pareceu pessimista, à leitura. Muito pelo contrário. Ao dizer que “a vida é sofrimento”, Buda não nos parece, também, pessimista. Se há uma carga de negatividade, todavia, na poesia de Pessanha, ela deve estar mais relacionada ao que a Europa pensava a respeito de Schopenhauer, do que ao que o próprio poeta pensava a respeito de Buda.. . Um trabalho que lide exclusivamente com as relações entre a sua poesia e o Budismo é algo que ainda está por ser feito, e, inexplicavelmente, ainda não o foi. Esta não é nossa tarefa, infelizmente. Inclinamo-nos, não ao Budismo, mas ao Taoísmo, para identificar certas semelhanças entre a poesia de Pessanha e a filosofia oriental. Semelhanças que poderiam muito bem ser atribuídas ao clima *orientalizante* da época, na Europa, fortemente influenciado pela doutrina de Schopenhauer, mas que, no caso de Pessanha, devido ao fato de ter residido tanto tempo na China, e ter se interessado

tanto pela cultura chinesa, pode ter raízes mais diretas com o Oriente, e raízes menos contaminadas por “comentadores”.

2.1 Budismo

O budismo penetrou na China por volta do início da nossa era cristã, devido ao intenso intercâmbio cultural entre a China e a Índia. Em contato com o taoísmo, fundado, ao que parece, na mesma época (século VI a.C.), o budismo se desenvolveu numa modalidade a que se chamou *ch’an* – em japonês: *zen*.

O zen-budismo é uma modalidade mais “limpa” de religião, no sentido de ser mais asséptica de mitos e rituais, do que o budismo indiano. Trata-se, aliás, de uma diferença notável entre as duas culturas: a preferência pelo mito (na cultura indiana) e a preferência pelo vazio (na cultura sino-japonesa). A imaginação, por um lado, e o silêncio, por outro (cf. CAPRA, 2006, p. 40-1).

De importância fundamental na vida intelectual chinesa, o budismo constitui uma das três bases de toda aquela civilização – apoiada, também, nas doutrinas de Confúcio e Lao-tzu. Juntos, o confucionismo, o budismo e o taoísmo formam um amálgama a que poderíamos denominar “religião chinesa”, ou (o que dá na mesma) “filosofia chinesa”.

Confúcio fornece aos chineses as bases da organização familiar e estatal, todos os fundamentos éticos da vida em sociedade. Seu suposto contemporâneo, Buda (o Sakyamuni), representa um passo a mais em direção à espiritualidade. E Lao-tzu, seu também suposto contemporâneo, representaria o ápice do conhecimento da Vida. Para o indivíduo, as três doutrinas podem ser vistas como degraus. Num contexto mais amplo, apresentam-se como um amálgama, assentado sobre um livro muito mais antigo do que a História pode registrar: o *I Ching*, fruto do trabalho de Fu Hsi (se é que existiu.. .) Apenas para ilustrar com uma imagem: o *I Ching* são as raízes, o Confucionismo, o Budismo e o Taoísmo formam o tronco; os chineses são os galhos.. .

O primeiro livro impresso no mundo não foi a *Bíblia* de Gutenberg, mas o “Sutra do Diamante”, de Buda, traduzido para o Chinês (c. 868). O problema central, discutido no “Sutra”, é a questão dos nomes. Uma questão central para a doutrina budista como um todo: a distinção, discriminação, medição, categorização, definição

dos objetos percebidos pelos sentidos, pela mente, eis a fonte de sofrimento – o apego sentimental ao significado atribuído:

- Subhuti, que pensais? Pode um santo dizer para si mesmo: Eu obtive a Perfeita Iluminação?
- Não, Honrado-Pelo-Mundo; porque não há nenhuma condição tal como a chamada Perfeita Iluminação. Se um santo de Perfeita Iluminação disser a si mesmo “eu sou Perfeitamente Iluminado”, ele necessariamente participaria da idéia de um ego-entidade, uma personalidade, um ser, ou uma individualidade separada (BUDA, [s/d], p 5).

Os “aspectos” não são “aspectos”: eles apenas **são chamados** “aspectos”. Um “corpo” não é um “corpo”: ele apenas **é chamado** de “corpo”. Um “cachimbo” não é um “cachimbo”: ele **é apenas chamado** de “cachimbo” (lembrar o famoso quadro de Magritte..). Não se podem confundir os nomes e as coisas, nem as coisas e o Espírito, sob o risco de nos atermos a uma interpretação, sempre unilateral, de algo que, em si, não possui qualquer fundamento discernível. Toda interpretação do mundo é, necessariamente, criada por um *ego-entidade*, e em razão de sua história de vida, de seus anseios, de seus preconceitos e de suas expectativas. Portanto, o “Sutra do Diamante” reitera, a todo momento, a distância existente entre o “nome” e o “nomeado”, para concluir que o mundo fenomenal não tem fundamento real. A extinção do “nome” e da “forma”, do “espírito” e da “matéria” (ou “corpo”) leva à extinção do conhecimento, e, em última instância ao *Nirvana*, à *iluminação* (BREWSTER, [s/d], p. 34). O conhecimento é fonte de sofrimento, pois conhecer significa separar (distinguir, categorizar...) aquilo que está, na verdade, “uno”. Significa “julgar” o que, em si mesmo, não julga, não fala, não sente humanamente. “Sei que nada sei”. A frase socrática estaria bem de acordo com a doutrina budista.. .

Compreender essa verdade leva-nos, é claro, à anti-metafísica, e esse é só um dos aspectos que distinguem o budismo de outras religiões hindus, como o próprio Bramanismo, todo ele apoiado em altas meditações metafísicas, belíssimas, preservadas nos *Vedas*. Anti-metafísico, também, é o taoísmo – e esse é só um dos pontos de contato entre as duas doutrinas.

Por meio de exercícios de subjugação do ego (*yoga* = jugo), o Budismo promove a aceitação da dor e a tolerância para com todos os seres, todos eles vivendo pretensamente por algo que, em si mesmo, é ilusório, e todos sujeitos à dor. O objetivo de apartar-se do *ego* estaria em *morrer antes da morte*, em ser “uma ilha de tranqüilidade em meio à tempestade”, como BORGES definiu o *Nirvana* (1983), em expressão muitíssimo parecida à que MALLARMÉ usou para descrever o seu ideal de

isolamento artístico: “ilha de pureza espiritual livre de um objetivo preciso” (apud FRIEDRICH, 1978, p. 114).

O *Nirvana*, portanto, não é o nada sensorial, mas, antes, o *nada fundamental*. Aqui está um ponto crucial, na diferença entre os pensamentos do Ocidente e do Oriente: por influência budista e taoísta, os chineses, por exemplo, não possuem a noção de *substância* tal como a compreendemos. A *essência* de algo, a *substância fundamental* de alguma coisa, nada disso, para eles, existe. Existe, sim, uma essência, um fundamento, mas ele não é, em absoluto, apreensível, definível; no máximo, tangível, perpassável, tocável. Enquanto a filosofia ocidental pós-heraclitiana buscava o *fundamento* da existência e das coisas (a Física, entendida como matéria primordial do estudo do mundo), as filosofias orientais se preocuparam em dirimir essa questão, professando que o mundo material não possui fundamento algum, nem qualquer sentido, sendo, portanto, algo como “uma fábula, inventada por um louco, cheia de som e de fúria, mas significando nada” (a famosa frase do *Macbeth*, de Shakespeare). Isso não é pessimista, por si só. Isso é, também, um convite ao riso. Isso é também um convite ao estar à vontade, ser “uma folha seca”, “gavela vazia”, “cinza apagada”. Um convite a estar sereno diante dos convites da vida, que só fazem distrair. A vida é um passatempo do Espírito. Não tem sentido nenhum.

Tal filosofia é perigosamente egoística, devemos dizer. Anti-social, pode ser. Mas, no fundo, trata-se apenas de esclarecer que, nesta fábula, somos personagens, “cães de palha destinados ao sacrifício”, como diria o *Tao Te Ching* (Seção V). Se a vida não tem qualquer sentido, então: Por que não vivê-la? Se nada neste mundo tem qualquer fundamento, sendo feito tudo de nada, por que não ser, também, um algo, feito de nada? O budismo só é perigoso como libertação do sofrimento.. .

Voltando à confusão entre *Nirvana* e *nada*, lembramo-nos de uma frase constante no livro de Eugen HERRIGEL, que diz: o conceito de “vazio” empregado pelos dadaístas se confunde com o niilismo, mas não pode se confundir com o *zen*. O que mais se aproxima do *zen*, na literatura ocidental, é a prática surrealista da escrita automática ([s/d], p. 86, nota). E, na conversa “entre um japonês e um pensador”, de Martin HEIDEGGER, diz o “japonês”: “Ainda hoje estranhemos que os europeus pudessem ter caído na armadilha de interpretar niilisticamente o nada. Para nós, o vazio é o nome mais elevado para se designar o que o senhor quer dizer com a palavra ser...” (2003, p. 88).

Na biblioteca de Pessanha, preservada em Macau, não se encontram livros sobre o budismo (JOSÉ; CASCAIS, apud PESSANHA, 2004, p. 202-30). Tampouco sobre o taoísmo. Não sabemos, porém, o quanto essa biblioteca foi espoliada... Entre livros de Oscar Wilde (*De profundis*), de Ruben Dario, de Pierre Louÿs, de Rabindranath Tagore, de Rimbaud, de Kipling, de James Frazer (o indefectível *The golden bough*, talvez indispensável para todos os que se aventurassem no sul da Ásia) e até o curioso título de *Os povos orientais e a Grécia* (de João Soares, Coimbra, 1922), não se encontram nenhum dos livros de filosofia que o poeta, certamente, possuiria, mesmo por ter sido professor dessa matéria, no Liceu de Macau. Um testemunho, porém, eivado, talvez, de cores exóticas, nos é dado por Alberto Osório de Castro, não para confirmar um *budismo* de Camilo Pessanha, mas para afastar qualquer suspeita de um *não-budismo*. Pois, se o poeta não era *budista*, não há qualquer razão para se crer que *não* era – é o que queremos dizer. Na verdade, temos tanto interesse em definir suas crenças como ele próprio o teve.. . O fato é que nos interessa sobremaneira discernir os alcances da sua “orientalização”, como meio auxiliar de entendimento da sua compreensão de mundo, expressa em poesia. Vindo de Timor, onde exercia seu cargo colonial, Alberto Osório de CASTRO esteve com Pessanha no final do verão de 1912:

Antes da tarde marcada para a nossa visita ao seu museu, procurei matinalmente o Camilo no seu vasto casarão antigo, que quinze familiares seus, todos chins, como família, animavam **pachorrentamente e filosoficamente**. Levado logo cerimoniosa e silenciosamente para o seu quarto, como o “grande amigo”, fui encontrá-lo ainda enconchado no seu leito espartano, aliás americano, de ferro e arame, de estudante desarranjado e dorminhoco. Parecia assim, sonolento e de joelhos à boca, uma folhezazita encarquilhada e amarelecida de salgueiro ao cair da folha.

Diante da janela toda aberta, **um Buda doirado de bronze**, cujo rosto extático vagamente sorria, numa expressão de transcendente serenidade.

Dois pivetes ardiam de leve em frente da janela aberta, com um aromático fumo alvo de pau de aguila, o incenso do maravilhoso templo de Angkor, e de todo o Extremo-Oriente ritual.

Subia à janela um ramo em flor da linda *Aglaia* da China.

Os pivetes ardiam de vagar ante a luz, **em homenagem** da terra e das almas, como depois me disse Camilo, **ao Desconhecido**.

Sem ruído dos seus sapatinhos negros de seda altamente feltrados, airozinha e senhoril, de negra trança enrolada, muito lustrosa de óleo de camélia, calcinhas estreitas de seda azul, cabaia de seda negra como os sapatos. Sâme-Khun entrava cerimoniosamente com a bandeja laçada do chá para mim, o amigo de Camilo, e a *divina droga* para ele (apud PESSANHA, 1984, p. 128-9, grifos nossos).

Budismo e Taoísmo são duas filosofias com muito poucas diferenças. As duas religiões que se levantaram a partir dessas duas doutrinas são, sim, tão diferentes quanto o protestantismo do catolicismo, pois as religiões que se levantam das fundações são sempre muito diferentes das próprias fundações.. . Isso deve estar sempre claro, quando dizemos “budismo” e “doutrina de Buda”, “taoísmo” e “doutrina de Lao-tzu”; ou *Tao Te Ching*. O que há do *Tao Te Ching* nos templos taoístas é o mesmo que há do Evangelho de Jesus nas igrejas católicas – ou seja: uma “inspiração” para rituais, hierarquias, cores, roupas, superstições e crenças diversas. Não há intenção de ofender, nestas palavras, mas somente de confirmar que uma árvore se distingue da semente.. . No mais, se as pareências entre a “doutrina de Buda” e a “doutrina de Lao-tzu” podem ser elucidadas, sem pressa, no decorrer deste trabalho, temos um dado a mais, a ser adicionado nas investigações sobre o *budismo* de Pessanha (assunto que, desde a década de 1960, tem sido ignorado, ou substituído por um foco nas suas relações com Schopenhauer):

O poema *Phonographo*, um dos mais desconcertantes da *Clepsydra*, foi inspirado por uma crônica de Wenceslau de MORAES, intitulada “A Primavera”, constante no livro *Paisagens da China e do Japão*, de 1906 (SILVEIRA, 1970, p. 78). O livro é dedicado aos antigos colegas de Moraes no Liceu: Camilo Pessanha e João Vasco. Não nos cabe discutir as relações entre o poema e a crônica, pois isso nos afastaria da tese, sendo uma digressão por demais alongada. O fato é que o soneto de Pessanha termina com os versos: “E, amorosa, a alma das cornetas/ Quebrou-se agora orvalhada e velada./ Primavera. Manhã. Que effluvio de violetas!”.

Para Esther de LEMOS (1981, p. 74), *clarim* é o mesmo que *corneta*. E, para Buda, (segundo a tradução feita por Guilherme de ALMEIDA, 1967, p. 114) o Nirvana é atingido quando nos tornamos insensíveis “**como um clarim quebrado**”: não temos mais alterações.

Isso dá margens a interpretações das quais nos escusamos.. .

2.2 Taoísmo

O homem comum é um clarim inteiro: a vida o toca, tira dele certos sons, certas notas. O homem que atingiu o *Nirvana*, a *iluminação*, a santidade, é como um

clarim quebrado: dele não saem sons, à medida que a vida o soa. Permanece o mesmo, silencioso: daí nasce o eflúvio de violetas numa manhã de primavera; justamente da ausência do *eu*, do *ego* que vê, perscruta e analisa. O fim de todos os registros; a vida pura.

Vamos falar a respeito do pensamento chinês, como um todo, antes de partirmos para o assunto “taoísmo” em si. Baseamos nossas observações, largamente, na obra essencial de Marcel GRANET (*La pensée chinoise*), cuja tradução consta em nossa bibliografia.

A história do pensamento, na China, é marcada pela independência entre o saber filosófico e aquilo que chamamos ciência: em lugar de uma *Ciência*, os chineses conceberam uma *Etiqueta*, que, para eles, é suficientemente eficaz para instaurar uma Ordem total. Seria muito fácil atribuir-lhes, portanto, uma mentalidade “mística” ou “pré-lógica”, se interpretássemos os seus símbolos ao pé da letra. Os pensadores chineses, porém, contentam-se em orientar a ação, e não formular conceitos, teorias ou dogmas. Procuram estabelecer uma hierarquia das Eficácias ou das Responsabilidades, sem a preocupação de discriminar abstratamente gêneros ou causas. As técnicas do raciocínio e da experimentação não têm tanto crédito, para eles, como a arte do registro concreto de sinais e o repertoriar de suas ressonâncias. A idéia de *mutação* retira todo o interesse em se fazer um inventário da natureza, distinguindo os antecedentes e as conseqüências de uma série de fatos. Em vez de considerar os acontecimentos como uma seqüência de fenômenos mensuráveis e relacionáveis entre si, os chineses vêem na realidade sensível apenas uma massa de sinais concretos. O encargo de repertoriá-los compete a memorialistas, não a físicos: a História faz as vezes da Física, assim como faz as vezes da Moral. Assim, pode-se dizer que a China antiga, mais do que uma Filosofia, teve uma Sabedoria.

A língua chinesa não se organiza para exprimir conceitos, e oferece poucas facilidades para a expressão abstrata das idéias. No entanto, seu destino como língua de civilização foi prodigioso. Para os chineses, a linguagem visa, acima de tudo, à ação. Pretende nortear a conduta, mais do que informar com clareza. Ao invés de signos abstratos que possam ajudar a especificar as idéias, ela prefere símbolos ricos em sugestões práticas; estes, em vez de um significado definido, possuem uma eficácia

indeterminada: não visam a identificar precisamente, mas a converter a conduta. Os chineses, por um lado, evitam os artifícios verbais que tendam a facilitar as operações mentais: desprezam as formas analíticas; não empregam nenhum sinal a que confirmem o simples valor de signo; desejam, enfim, que, em todos os elementos da linguagem – vocábulos, grafias, ritmos e máximas –, cintile a eficiência dos *Emblemas*. A expressão, escrita ou falada, deve *figurar* o pensamento, e essa figuração deve impor o sentimento de que exprimir não é simplesmente evocar, mas provocar, realizar.

Quando o sujeito fala, denomina, designa, ele não se limita a descrever ou a classificar idealmente: o vocábulo qualifica, contamina, provoca o destino e suscita o real. Como realidade emblemática, a fala domina os fenômenos. Não há, em Chinês, por exemplo, nenhuma expressão que exprima a idéia geral, abstrata e neutra de “morrer”. Não se pode simplesmente exprimir a idéia de “morrer”, sem qualificar e julgar o que morreu: dependendo da expressão escolhida, teremos disposto do destino do morto, determinado seu destino na outra vida e classificado sua família – a menos que, incapazes de formular um juízo válido, tenhamos desqualificado a nós mesmos, pois a força de um emblema volta-se contra quem não sabe atribuí-lo bem.

Conseqüentemente, no campo da criação literária, a originalidade de uma obra é menos valorizada do que a repetição de lugares-comuns, uma vez que a linguagem *original*, ganhando em precisão, perderia, todavia, em “eficácia”. As fórmulas estereotipadas têm, por sua vez, um poder de sugestão infinito, e podem expressar, por um prolongamento secreto, os matizes mais requintados – justamente os que seriam inexprimíveis em termos analíticos. Assim, aqueles poemas do *Shi-jing* (o *Livro das Odes*) que estão escritos na linguagem mais proverbial são, seguramente, os que expressam os pensamentos mais sutis. A mesma regra se aplica às obras de todas as épocas e de todos os gêneros: os poemas mais ricos em expressões consagradas são os mais admirados pelo público. E a prosa erudita conserva esse ideal, preferindo os símbolos que falam com maior autoridade, não importando se eles evocam conceitos claros e distintos: o essencial é que sugiram com vigor, e provoquem a adesão.

Se os chineses exigem da linguagem uma eficiência tão perfeita, é porque não a separam de um vasto sistema de atitudes que permitem aos homens *figurarem*, em seus diversos aspectos, a ação civilizadora que pretendem exercer sobre todos os domínios, inclusive o Universo. Quando meditam sobre o curso dos acontecimentos, não procuram determinar o geral, nem calcular o provável: empenham-se obstinadamente em discernir o que é furtivo e singular, visando captar os indícios das

mutações que afetam o total das aparências – pois só se prendem aos detalhes para se imbuírem do sentimento da Ordem. O maior mérito do pensamento chinês é nunca haver separado o humano e o natural, e ter sempre concebido o humano pensando no social, baseados na crença, extremamente arraigada, de que o Homem e a Natureza não constituem dois reinos separados, mas uma única *sociedade*.

Em termos gerais, portanto, os chineses têm um pensamento mais prático do que os ocidentais, e isso se expressa pela própria constituição de sua língua. Muito esclarecedor, a esse respeito, é o livro de Haroldo de CAMPOS, que consta em nossa lista bibliográfica (particularmente, os últimos ensaios, dedicados às diferenças lingüístico-filosóficas entre a China e a Europa). Diz, por exemplo Chang TUNG-SUN: na medida em que o objeto da Lógica está nas regras de raciocínio implícitas na linguagem, a expressão desse raciocínio deve ser implicitamente influenciada pela estrutura da linguagem, e as diferentes línguas terão formas de lógica mais ou menos diferentes. A Lógica aristotélica se fundamenta na gramática grega e se limita por ela: as *falácias* apontadas por Aristóteles são essencialmente as encontradas na língua grega. A base da Lógica aristotélica está na forma sujeito-predicado da estrutura da linguagem. As línguas ocidentais estão fundamentadas no verbo *ser*, e disso decorrem muitos problemas filosóficos: por ter um significado de existência, o verbo *ser* fornece a “lei de identidade”, que preside a Lógica ocidental. Os caracteres chineses, por sua vez, por serem ideográficos, enfatizam os signos, ou símbolos dos objetos. Os chineses se interessam apenas pelas inter-relações entre os diferentes signos, sem se preocuparem com a substância que lhe fica subjacente, daí a consideração relacional ou correlacional. Um bom exemplo é a palavra “Céu”: os chineses se interessam pela *vontade* do Céu, sem se deterem de maneira especial no próprio Céu, pois, de acordo com o ponto de vista chinês, a vontade do Céu é o próprio Céu. Cogitar do Céu sem dar atenção à sua vontade seria, para eles, logicamente inconcebível.. . A coisa e sua vontade são uma entidade só. Não há um primeiro (o Céu), seguido da manifestação de sua vontade. Sendo idênticos (a coisa e sua vontade), os chineses jamais consideraram o Céu, em si, como uma entidade, de modo que o “Céu” chinês não tem qualquer relação com a *substância* ocidental... (apud CAMPOS, 1977, p. 201-217).

Dentre todas as noções chinesas, a idéia de *Tao* é aquela cuja história é mais difícil de estabelecer, tamanha é a incerteza quanto à cronologia e ao valor dos documentos. Para GRANET (1997), o costume de chamar “taoístas”, ou partidários do

Tao, aos defensores de uma doutrina considerada muito definida expõe ao risco de nos levar a crer que a noção de *Tao* pertence a uma determinada Escola. No entanto, é preciso ligá-la ao âmbito do pensamento comum.

O *I Ching* é a base literária e filosófica de todo o pensamento chinês, como já aludimos anteriormente. Considera-se impossível determinar a data de sua composição, ou mesmo o seu autor, embora o lendário Fu Hsi seja, normalmente, responsabilizado pela obra. Camilo PESSANHA refere-se a ela na conferência sobre “Literatura chinesa” (1915), dando ao seu auditório “uma idéia da antiga concepção chinesa, dualista, do Universo” (1993, p. 57). Segundo GRANET (1997, p. 83), este é um erro comum aos ocidentais: imputar aos chineses a tendência para um dualismo substancialista, que estaria figurado nas noções de *yin* e *yang* – quando, na verdade, os povos ocidentais são quem “sofrem” de dualismo substancialista (espírito *x* matéria, corpo *x* espírito, etc.).

A filosofia chinesa é dominada pelas noções de *yin* e *yang*, palavras que expressam aspectos antitéticos e concretos do Tempo e do Espaço. Mas, ao invés de forças, substâncias, princípios, *yin* e *yang* não passam de *emblemas* dotados de um poder de evocação realmente total e indefinido. Nenhuma palavra chinesa pode ser qualificada de masculina ou feminina: inversamente, todas as coisas, todas as idéias são distribuídas entre o *yin* e o *yang*. A origem dessas duas noções se encontra nos primórdios da civilização: retransformados em lavradores, os homens iam ativar-se ao sol em pleno campo. As tecelãs, ao contrario, só trabalhavam em lugares escuros. Os dois sexos eram submetidos a uma disciplina antitética. Seus domínios eram o interior e o exterior, e são também esses os domínios respectivos do *yin* e do *yang*, da sombra e da luz. Assim, a oposição dos sexos traduziu-se miticamente por esse par de opostos (GRANET, 1997, p. 96-7). Todo o mundo fenomênico é dominado por essa dualidade criativa: com/sem, dentro/fora, positivo/negativo, masculino/feminino, belo/feio, grande/pequeno, etc. Somente aquele que, nos termos de Lao-tzu, atingiu o *Tao*, (ou, em termos budistas: alcançou o *Nirvana*) logrou escapar do mundo dos opostos, localizou-se “acima do bem e do mal”. *Yin* e *yang* não são, portanto, *substâncias*, mas aspectos passageiros. O vazio do copo é *yin*, a substância que se põe ao copo é *yang*; o estômago é *yin*, o líquido é *yang*. Há sempre um ativo e um receptivo. Há sempre um *sim* e um *não*. Todo o funcionamento de nossos aparelhos eletrônicos segue o padrão *yin* (apagado, ou “0”) e *yang* (aceso, ou “1”), o que denominamos “sistema binário”. A toda

perda segue um ganho (e vice-versa). Quem regula essa alternância, ao final das contas, é o *Tao*. Seguir o *Tao* significa *ter* quando a hora é de *ter*, e *não ter* quando a hora exige isso. A maioria dos homens, porém, deseja *ter* quando a hora ainda não é propícia, e deseja *livrar-se* quando a hora ainda não chegou. Procuram *apressar* o *Tao*, e disso nascem as confusões. Com o poder da técnica, os povos ocidentais acreditaram poder domar o *Tao* à sua vontade. O *sábio*, porém (o *shòng rén*, ou Santo, como diria o *Tao Te Ching*) não tem vontade própria, mas segue a vontade dos Céus (o *Tao*).

Para os antigos chineses, *Tao* é o símbolo da Ordem eficaz, e é, ele próprio, um *total* eficaz. Rege o ritmo das coisas, e é, ele próprio, *o ritmo* do Espaço-Tempo. O *Tao* não cria os seres, pois nada se cria no Mundo, e o Mundo não foi criado: o *Tao* apenas faz com que tudo seja como é. Os soberanos são *responsáveis* pela Ordem do Mundo, mas não são os seus autores. Quando têm Eficácia, eles conseguem, numa área e durante uma era determinadas – determinadas em função da Autoridade que têm – manter uma Ordem de civilização, da qual a Ordem das coisas é solidária. O *Tao* é apenas a sublimação dessa Eficácia e dessa Ordem. Ele convida a reconhecer solidariedades e responsabilidades. Exime-nos de conceber uma Causa, bem como de procurar causas. Princípio global de toda a coexistência, ele compõe um meio neutro, e, por isso mesmo, propício ao fluxo e refluxo infindáveis das interações espontâneas (GRANET, 1997). O Sábio é solidário ao *Tao* (*solidário...* muito diferente de *dominador*). Essa solidariedade se expressa bem quando começamos a praticar a arte dos *bonsais*, as pequenas árvores japonesas: é preciso saber a vontade da árvore, e coaduná-la com nossa própria vontade: nenhuma árvore obedecerá cegamente à vontade do *bonsaísta*. A maleabilidade e a dureza existem em um e em outro. Entre os dois: o *Tao*.. .

O taoísmo é a religião que se desenvolveu a partir da obra de LAO-TZU. Mas, como vimos, a noção de *tao* é bem mais antiga do que o *Tao Te Ching*, escrito, provavelmente, no século VI a. C. Para Lin YUTANG, os taoístas podem ser comparados aos nossos escritores “românticos”, enquanto os confucionistas seriam os “clássicos”. Semelhante oposição entre clássicos e românticos faz a riqueza da civilização chinesa, unidos os seus opostos taoístas e confucionistas: Confúcio, supostamente um contemporâneo de Lao-tzu, solidificou, para sempre, toda a estrutura social da China. Lao-tzu, por sua vez, deixou uma obra a respeito da libertação do

indivíduo. Ambas as doutrinas, nascidas do mesmo solo (o *I Ching*), são filosofias complementares. Por essa razão, um chinês comum dificilmente se sentirá obrigado a escolher entre uma ou outra dessas religiões/filosofias. No artigo do professor Inty Scoss MENDOZA, temos claro o quanto o taoísmo representa, para os chineses, a culminância de um caminho que só pode ser seguido através de Confúcio: como se a liberdade tivesse de ser aprendida através da disciplina, e o deambular vagabundamente só pudesse ser algo efetivo depois de se sair do duro exército:

Ser confucionista é ser letrado, não como o detentor do poder sobre a letra, mas um ser “letrificado” que colocou à disposição dessa estrutura ideográfica suas possibilidades de representação do mundo, e que passará muito tempo até perceber os caminhos que essa mesma teia gráfica de traços oferecem para sua libertação, para a ruptura poética que “brinca” com as múltiplas possibilidades de uma língua cuja escrita está desvinculada da fala. Diríamos que esse seria o momento taoísta da escrita chinesa ([s/d], p. 7).

Os Pais do Taoísmo quase não empregaram a palavra *tao* sem aproximá-la da palavra *te*, um termo que designa a *Eficácia* quando esta tende a se particularizar. De certa maneira, *Tao* designa o Absoluto de que todas as outras coisas são particularizações (*te*). *Tao Te Ching*, então, poderia ser traduzido como: “O livro (clássico) do Espírito e das formas”. Há citações do livro desde o século IV a.C., ora apresentando-o como obra de Lao-tzu, ora como obra de Huangdi, um dos cinco soberanos míticos da China. É provável que o texto tenha sofrido reformulações, ao longo do tempo, até chegar à forma que hoje conhecemos. Para GRANET (1997, p. 304), além de ser propriamente intraduzível, o livro não apresenta nenhuma seqüência, e tem pouca unidade, opinião que nos lembra diretamente aquela, dada por Ester de LEMOS, em seu clássico estudo sobre a poesia de Camilo Pessanha, a respeito de a *Clepsydra* ser “uma coletânea de poemas, incompleta e suscetível de ser aumentada”, um texto que não é absolutamente definitivo, nem constitui um todo organizado (1981, p. 13).

Na filosofia taoísta, o papel da tendência mística é igual ao da tendência intelectualista. Visto como o principio imanente e neutro de todos os desenvolvimentos livres, o *Tao* (mesmo que seja qualificado, na exaltação da visão extática, de “misterioso” e “inefável”) é concebido, antes de mais nada, como um principio de explicação racional. Ao intelectualizar a idéia do *Tao*, e ao insistir nas noções de impessoalidade e imparcialidade, os Mestres taoístas procuraram interpretar

como um princípio de explicação racional aquilo que só fora concebido, até o advento deles, como o princípio concreto e total da Ordem, ou o meio eficiente das ações mágicas. *Tiэн* (o “Celeste”, que se opõe a *Rén*, “Civilização”) evoca uma idéia que a palavra “natureza” pode transmitir. Na medida em que pareça correto traduzir “*physis*” por natureza, esse é também o termo que melhor expressa a noção taoísta de *Tao*.

Só existem verdades ocasionais, impermanentes, múltiplas, singulares e concretas, ou, em outras palavras: existe apenas *uma* verdade, abstrata, total e indefinida, que é o *Tao*: o *meio* – indiferente e neutro, impassível, indeterminado e soberanamente autônomo – da totalidade das verdades transitórias, das aparências contrastantes, das mutações espontâneas (GRANET, 1997).

Chuang-tzu diz que Liezi, tendo reconquistado a simplicidade primária, viu seu coração (sua vontade) cristalizado, enquanto seu corpo se dissolvia e seus ossos e sua carne se liquefaziam. Ele não mais sentiu que seu corpo se apoiava ou que seus pés repousavam sobre algo. Foi seguindo ao sabor do vento, para o leste e para o oeste, qual folha ou *palha ressequida*, sem poder discernir se era o vento que o carregava ou se era ele mesmo quem carregava o vento (apud GRANET, 1997, p. 312). A expressão “palha ressequida, gavela vazia” merece ser guardada, já que, para retratar o santo em êxtase, nunca se deixa de dizer que seu coração é como *cinza apagada*, e seu corpo, como *madeira morta*. O que nos lembra “O meu coração desce, / Um balão apagado...”, de Camilo Pessanha.

Para designar o êxtase religioso taoísta (seja ele, ou não, atingido por meio do vinho ou de outros entorpecentes), é sempre comum usar-se a expressão “deambulações aéreas”: as “viagens”. A respeito das “deambulações aéreas” de Camilo Pessanha, é interessante consultar o livro de ilustrações de Carlos MARREIROS (1998), de resto, um livro engraçadíssimo...

À noite, o eremita recita
a oração das “Pérolas Floridas”.
Uma branca cegonha, então, desce,
e revoa ao redor do incenso, escutando.
Acabada a noite, findas as rezas,
o eremita monta a sua cegonha,
E vão-se, ambos, com o vento de outono,
desaparecendo no infinito. ..

Pao Yang, dinastia T’ang (tradução nossa, a partir de Marcela de JUAN)

O taoísmo é uma espécie de quietismo naturalista. Abandonando o corpo e os membros, banindo a audição e a visão, separando-se de toda aparência corporal e eliminando qualquer ciência, é-se unido Àquele que penetra por toda parte e que confere ao Universo sua continuidade. Graças à purificação do coração e ao vazio, adere-se ao *Tao*:

Aproxima-te! Vou dizer-te o que é o *Tao* supremo! Retiro, retiro, escuridão, escuridão: eis o apogeu do *Tao* supremo! Crepúsculo, crepúsculo, silêncio, silêncio: não olhes para nada, não ouças nada! Mantém cingida tua correção inata! Conserva a quietude, conserva tua essência: usufruirás a *vida longa*! Não tenham teus olhos nada para ver! teus ouvidos nada para ouvir! teu coração nada para saber! Tua potência vital conservará teu corpo, teu corpo gozará da *vida longa*! Zela por teu interior, fecha-te para o exterior: saber muitas coisas é nocivo... (Chuang-tzu, apud GRANET, 1997, p. 313).

O pensamento de Lao-tzu apega-se à idéia, comum no pensamento chinês, como vimos, de que os homens e a natureza formam uma só *sociedade*. O taoísmo, portanto, é uma filosofia essencialmente rural, ou melhor: contrária à civilização urbana. Os ritos, as leis, as regras de etiqueta, tudo isso de que necessitamos para a organização social da coletividade (urbana) se lhe apresentam como um subproduto da natureza; ou, nas palavras de Richard WILHELM: “Quando o comportamento natural e bom entre os homens deixa de ser algo *lógico*, a moral faz a sua colheita” (apud LAO-TZU, [s/d], p. 142, itálico nosso). Daí o desprezo de Lao-tzu, e dos taoístas em geral, pela cultura, entendida como algo pertencente ao mundo próprio dos homens, e não à sociedade “universal”.

Toda a metafísica do *Tao Te Ching* baseia-se fundamentalmente na intuição, inacessível à fixação rigorosa de noções; Lao-tzu designa a intuição com a palavra *Tao*, apenas para lhe dar um nome aproximado. A filosofia grega antiga se orientava para o exterior, na hora de buscar uma explicação para o mundo, o que torna as suas conclusões sempre unilaterais; para Lao-tzu, no entanto, qualquer princípio resultante da experiência externa se tornará antiquado e será desmentido no curso do tempo, já que a essência do mundo não é uma condição estática e mecânica: não se pode afirmar que Sócrates, sendo mortal, é homem, pois não sabemos se os homens serão sempre mortais.. . Todavia, o que é reconhecido a partir da experiência central, permanecerá irrefutável. Lao-tzu não nega abstratamente o mundo; o bem, para si, é um conceito de

alternância; “não-ser” é uma noção qualitativa e significa “ser para si mesmo”. A vida não tem necessidade de aprovação, pois é inteiramente aceita por si mesma: gera, nutre, acrescenta, cultiva, aperfeiçoa, mantém e abriga todos os seres: ela produz sem possuir, atua sem manter, promove sem dominar, e nisso consiste o seu mistério (Richard Wilhelm, apud LAO-TZU, p. 145).

O mundo do *Tao* não é somente o da unidade abstrata, pois nele há variedades imanentes (*te*). No *Tao*, há “imagens”, “coisas”, “sementes”. Certamente essas imagens não são fenômenos especiais isolados, mas estão potencialmente no *Tao* unitário, e, como energia germinal da realidade, condicionam os fenômenos do nosso mundo. Uma visão primária oriunda das profundezas interiores produzirá, por si mesma, essas imagens. São imateriais, sem dimensão, apenas como se fossem imagens fugazes que passam pela superfície de um espelho. São elas a semente da realidade. (Richard Wilhelm, apud LAO-TZU, p. 132):

Ó cores virtuaes **que jazeis subterraneas,**
 - Fulgurações azues, vermelhos de hemoptyse,
 Represados clarões, chromaticas vesanias -,
No limbo onde esperaes a luz que vos baptise,

As pálpebras cerraes, anciosas não veleis.

Abôrtos que pendeis as fronteas côr de cidra,
 Tão graves de scismar, nos bocaes dos museus,
 E escutando o correr da agua na clepsydra,
 Vagamente sorris, resignados e atheus,

Cessae de cogitar, o abysmo não sondeis.

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados,
 Que toda a noite erraes, doces almas penando,
 E as azas laceraes na aresta dos telhados,
 E no vento expiraes em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.

Pessanha parece estar mais próximo do budismo do que do taoísmo, à medida em que observamos o total de sua obra poética. Mas, muitos de seus poemas lembram o *Tao Te Ching*. O budismo enfatiza a dor, que, para o taoísta, já é um estágio ultrapassado (lembrar que, na “escada espiritual” chinesa, o taoísmo é o último degrau, antecedido, respectivamente, pelo budismo e pelo confucionismo). A religião de Buda, então, é uma religião de ainda sofrendores, que anelam por um estado correspondente

ao do taoísta: o de “feliz independente do mundo e da fortuna”. Lembrar, aqui, a famosa fotografia de Pessanha, na praia do Leitão, em Macau, tirada em 1921: com seus dois cães de estimação, seu bordão de inválido, magro, sujo e desarrumado, com um sorriso plácido no rosto.. .

No poema “Final”, o “eu-lírico” tenta evitar que o que existe como potencial, no interior, transponha o limite, passando a ser algo realizado. Para Gilda SANTOS, “uma vez que o universo se lhe afigura como caos, resta-lhe ansiar pelo refúgio no ‘caos menor’ da pré-existência, do pré-formal” (2007, p. 79).

O que nos interessa, é claro, são as coincidências entre essas “imagens potenciais” do poema “Final” e as “sementes da realidade” que, segundo LAO-TZU, moram na Totalidade (no *Tao*), esperando, apenas, a “luz” que as “baptise”.

Para esclarecer, ainda, esse ponto, recorreremos às seguintes observações, feitas por Jacques HADAMARD e Haroldo de CAMPOS:

As palavras ou a linguagem, escritas ou faladas, parecem não desempenhar nenhum papel em meu mecanismo de pensamento. As entidades físicas, que parecem servir de elementos no pensamento, são **certos signos e imagens mais ou menos claras**, que podem ser “voluntariamente” reproduzidos e combinados... De um ponto de vista psicológico, este jogo combinatório afigura-se um traço essencial no pensamento produtivo, **antes de que haja qualquer conexão com a construção lógica em palavras** ou outras espécies de signos comunicáveis a outrem [...] o pensamento interior, especialmente quando criativo, de bom grado usa outros sistemas de signos, que sejam mais flexíveis, menos padronizados do que a linguagem e deixem mais liberdade, mais dinamismo para o pensamento criativo (Hadamard, apud CAMPOS, 1977, p. 86 e 87, grifos nossos).

O cenário do pensamento inventivo parece ser, desde logo, como queria Peirce, o *quali-signo*, o ícone em estado genuíno, **pura aptidão** de similaridade enquanto **mera possibilidade ainda não atualizada** em um objeto, em nível de primeiridade, portanto. Peirce chega a conceber a “qualidade” ou “talidade” como pura errância, independente do percepto ou da memória, como um mero “**poder-ser**”, anterior a qualquer corporificação, uma *quality of feeling* ainda não factualizada em ocorrência (CAMPOS, p. 88, grifos nossos).

Em outras palavras: o “ícone em estado genuíno”, o “*quali-signo*”; essa “*quality of feeling*”, que reside no “intelecto”, antes de qualquer corporificação em **palavra**, e que promove o pensamento inventivo melhor (segundo Hadamard) do que o signo lingüístico; essa *linguagem* em *potência* (em “primeiridade”), não terá TUDO a ver com as “imagens” que, segundo Lao-tzu, pulsam, vibram, subjazem, existem em potência na *Totalidade* – no *Tao*.. .?

2.3 “Inscrição”

“Inscrição” é o nome que João de Castro Osório deu ao primeiro poema da *Clepsydra*, quando preparou a segunda edição do livro de Pessanha (1945). É uma das muitas liberdades que se deu, como editor, e que não nos compete julgar. O nome, de resto, é muito apropriado ao poema:

Eu vi a luz em um paiz perdido.
A minha alma é languida e inerme.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruido!
No chão sumir-se, como faz um verme...

Não sabemos *quando* Pessanha o teria escrito, mas foi, quase seguramente, antes de 1916, segundo a edição crítica de Paulo FRANCHETTI (1994). O poema ganhou muitas interpretações, principalmente por conta do “paiz perdido” que se cita: para muitos, como João de Castro Osório, o poeta se referia a Portugal. Para Gustavo RUBIM, o “paiz perdido” seria “o país sem nome nem território, verdadeira ficção de lugar, que é o lugar inabitável da ficção poética” (1993a, p. 99). E, para outros, como Álvaro Cardoso Gomes, ele é, antes de mais nada, “a luminosidade primordial não existente neste mundo” (apud RECKERT, 1993, p. 90).

Paraíso é a perfeição – o modelo original do qual todas as coisas não são mais que cópias. O paraíso é o arquétipo dessa criação imperfeita, a Idéia inerente a todas as formas palpáveis e percíveis. Cada artista guarda o paraíso de memória. A sua incurável nostalgia pela idéia oculta em cada coisa é maldição inata, a sua aflição permanente e também a fonte do seu gênio, coração e vida da sua visão. Onde esperará encontrar o seu Paraíso Perdido, a sua Idéia, a sua perfeição? Nunca na realidade, evidentemente. A realidade é impura e deformada. Só o reflexo de sua nostalgia, só as imagens do seu sonho contêm a lembrança do puro Éden, o Jardim das Idéias. A realidade é irreal. Só o símbolo possui realidade” (MANN, 1944, p. 70).

Gil de CARVALHO (1996, p. 202), em recensão ao livro de Stephen Reckert, alude à possibilidade de a “Inscrição” ser aparentada a uma forma chinesa de poesia, o *jüeh-ju*, devido ao fato de ser uma quadra. “Não teria algo de *rubai* e de quadra tonal”, pergunta. A possibilidade deve ser levantada, é claro, mas, um exame acurado pode desmentir a impressão:

en el cuarteto [*jüeh-jü*], una o varias parejas de versos se deben construir en paralelo, es decir, que a cada carácter de un determinado verso debe corresponder, en el

mismo lugar del otro verso, un carácter con la misma función gramatical y perteneciente si es posible a una misma serie de palabras (JUAN, 1973, p. 28).

O poema de Pessanha não segue esses preceitos, é o que achamos. O que nos interessa, porém, não é, nem o “paiz perdido”, nem a construção poemática aparentada, ou não, à chinesa. O que nos interessa é o “no chão sumir-se”.. .

Camilo Pessanha expressa uma tendência comum à sua época: a recusa em participar de um mundo descaracterizado, feito de fragmentos, ou marcado por incertezas, que a instabilidade dos sistemas filosóficos acabaria por instituir. A viagem para a Morte, que supõe um renascimento e conseqüente encontro do poeta consigo mesmo, pode, num certo sentido, explicitar a integração do homem com o mundo, através das forças cósmicas. Em suma, frente à crise, Camilo Pessanha opta por um coletivo arcaico, primitivo, quando o ser comunga com as forças elementares da Natureza, reconhecendo-se parte de um todo e, não somente, o indivíduo produtor e gerador de conflitos (GOMES, 1978, p. 9).

Álvaro Cardoso Gomes está comentando o soneto intitulado (por João de Castro Osório) “Roteiro da Vida”. Mas a observação serve, não apenas também para a “Inscrição”, senão para toda a poética de Camilo Pessanha. Nossa pergunta é: o desejo de morte, expresso nos poemas, é, de fato, desejo de *morte*, ou apenas desejo de *encasular-se*?

Porque o melhor, enfim
É não ouvir nem ver...
Passarem sôbre mim
E nada me doer! [...]

Passar o estio, o outono,
A poda, a cava, e a redra,
E eu dormindo um sono
Debaixo duma pedra.

Melhor até se o acaso
O leito me reserva
No prado extenso e raso
Apenas sob a erva [...]

Roubos, assassinatos!
Horas jamais tranqüilas,
Em brutos pugilatos
Fraturam-se as maxilas...

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

Para Lin YUTANG, o Ocidente compreende pouco a tranqüilidade. Ou, quer compreendê-la pouco:

Em geral, a estação do outono significa simplicidade, maturidade e conservação; em contraste com o verão luxuriante, o cenário outonal indica o fino e frágil da atmosfera, e a frescura penetrante, mas vivificante, do vento de outono. Aqui a imagem de uma lua e de um lago desempenha importante papel. Presume-se que no outono já se deixou atrás a exuberância do verão e se começou a amar a simplicidade e a paz. Como o lavrador, já não se trabalha a terra nem corre pelos campos, sob o sol ardente, mas começa-se a colher e a contar o que foi colhido. Ah, se pudéssemos aprender a viver em harmonia com o ritmo da natureza! Mas não o fazemos. Queremos correr sempre sob o sol ardente. (YUTANG, 1949, p. 395)

Se pensarmos que a época de Camilo Pessanha foi de apogeu (portanto, também de *declínio*) do chamado “pensamento positivista” (cujo nome, por si só, já enfatiza o lado enérgico, luminoso, atuante, ou *yang*, da vivência humana), então o seu desejo de estar sob a “terra compacta” pode significar somente um contra-exagero (o exagero de um desejo de tranqüilidade, em face de um exagero em prol da atividade). Lembramo-nos, mais uma vez, do ensaio de Óscar LOPES (“O quebrar dos espelhos”, 1970), onde se encontra a opinião de que Pessanha foi um poeta corajoso, ao expor sua desistência diante de um mundo que vivia em prol da ação.

A respeito desse querer “estar sob a erva”, muito freqüente na poesia de Pessanha, diz Carlos Morais JOSÉ: “Eis, portanto, a condição necessária à metamorfose no reino da Natureza, de certo modo retomada na tradição tauísta [sic] que apela à transformação do homem no Feto Imortal” (1991, p. 40). O ensaísta se referia, não à poesia, mas ao modo de vida de Pessanha, em Macau: sua casa, seu quarto, seu “casulo”. Daí a nos perguntarmos: a terra, onde, poeticamente, procura “inumar-se”, “sumir-se”, “subervar-se”: será, tudo isso, mais do que desejo de morte, desejo de alar-se, colorir-se..?

Em seu capítulo 10 (ou Seção 10), o *Tao Te Ching* nos dá a seguinte questão: “Serás capaz de, com a tua clareza e pureza interior, penetrar em tudo sem precisar de ação?”

Camilo Pessanha, num dos pólos do seu sentimento poético, deseja a ação, a contenda, o desfraldar de bandeiras, a vinda de seios frementes, a vinda daquela que vem dentre as folhagens, o beijo ardente; mas, em outro pólo, deseja (não-desejando) o desaparecimento, a falta de ação, o aquietar-se infinitamente. Pessanha vivia uma existência (poética) (bi) polar. Entre a ação e a conquista, entre desistir e sumir-se, não podia compreender (poeticamente) que:

Tudo na terra está sujeito à mutação. À prosperidade segue-se decadência. Esta é a eterna lei da terra. O mal pode ser controlado, mas não permanentemente eliminado. Sempre voltará. Esta convicção poderia provocar melancolia, porém isso não deve acontecer. Ela deve servir, apenas, para que o homem não se deixe iludir quando a boa fortuna chega. Se permanecer atento ao perigo, poderá prosseguir com perseverança e sem cometer erros. Enquanto a natureza interior do homem permanecer mais forte e mais rica que a fortuna externa, enquanto ele permanecer interiormente superior à sua sorte, a felicidade não o abandonará (I CHING, p. 60).

Esse comentário de Richard Wilhelm à terceira linha do hexagrama 11 (A Paz), do *I Ching*, tem o mesmo sentido do hexagrama 32 (Duração): entre a perda e o ganho, entre a ação e a inação, entre o ser e o não-ser, o homem “superior” mantém-se constantemente alheio à sua sorte, não participando do entusiasmo do “ir”, nem da falência pressuposta no “não-ir”. Como o “meio-termo” era algo desvalorizado, ou mesmo “desconhecido”, em sua época, não é de se estranhar que Pessanha expressasse uma sentimentalidade bipolar.

Todas as coisas, por mais diversas que sejam,
retornam à sua raiz.
Retornar à raiz significa serenidade.
Serenidade significa voltar ao destino.
Voltar ao destino significa eternidade.

O trecho do capítulo 16 do *Tao Te Ching* lembra-nos a poética de Pessanha no que ela tem desse desejo de “voltar à raiz”. O desejo de serenidade, de estar “junto à Mãe” (*Tao Te Ching*, Capítulo 20). Isso é muito diferente de *morrer*: isso é *morrer para o mundo*, morrer para o mundo da atividade, da busca frenética da satisfação dos desejos, da procura desenfreada do enriquecimento ou do divertimento. Esse *morrer*, em última instância, é *viver* realmente. Camilo Pessanha queria *viver*.

2.4 Hugo Friedrich

Segundo James LIU (1999, p. 91-94), a poesia chinesa poderia ser dividida em quatro escolas, ou quatro tendências dominantes, a saber: a escola dos Moralistas, que, de feição confuciana, via a arte, em geral, como algo didático, e a arte literária, como algo destinado a fornecer riqueza vocabular, oratória e de costumes aos futuros *gentlemen*. Numa comparação canhestra com a tradição ocidental, poderia ser chamada

de escola “clássica”. A escola dos Individualistas, por sua vez, via a arte literária como algo destinado à expressão do “eu”, e, portanto, freqüentemente confundiam poesia com confissão, exercendo pouco senso crítico em relação à forma que deviam dar aos seus sentimentos. Seria, para nós, a escola “romântica”. A escola dos Técnicos via a literatura como manejo vocabular em formas apuradas, esquecendo-se, muitas vezes, do *dito*, por força de enriquecer o *dizer*. Seria a escola “formalista” chinesa, ou “barroca”. Por fim, os Intuicionistas, que viam a arte como expressão de um estado religioso, de um sentimento de unidade com o Universo, o que tornava sua poesia, muitas vezes, rarefeita, obscura ou algo mistificadora. Poderiam ser comparados aos nossos “simbolistas”, pela tentativa de quebrar as barreiras entre os mundos exterior e interior – malgrado os simbolistas europeus terem um apuro maior da técnica, para efeitos auditivos e visuais, o que não era preocupação dos Intuicionistas, deliberadamente ignorantes de tais artifícios.

Em 1978, a professora Pauline R. YU, lecionando então na Universidade do Minnesota, publicou um artigo em que explorava as semelhanças entre a escola Intuicionista (que, em outra obra, Liu havia designado de “Metafísica”) e as “escolas” simbolista e pós-simbolista européias. Em seu ensaio, a professora Pauline estabelece uma poética comparativa que não tem a intenção de atribuir influências, mas apenas apontar as coincidências de visões entre os orientais e os ocidentais.

A primeira semelhança notada entre os poetas “metafísicos” chineses e os poetas modernos europeus (simbolistas e pós-simbolistas) é a preferência por uma poesia sugestiva, não-representacional (ou, emprestando um termo da pintura: *não-figurativa*). A segunda semelhança está na preferência pela imaginação ao invés da idealização – ou, em outras palavras, a tendência a corporificar uma idéia por meio de uma imagem (*símbolo*), ao invés de defini-la conceitualmente. A terceira característica comum seria a impessoalidade assumida pelos poetas; e a última semelhança estaria numa concepção de poesia como manifestação de um princípio unitário. As diferenças entre ocidentais e orientais está em que os críticos chineses não compartilham com os simbolistas da idéia de uma separação entre o público e o poeta, nem valorizam a originalidade da criação. Há que se dizer que esses poetas e críticos “metafísicos”, ou Intuicionistas, fazem derivar suas teorias do *Chuang-tzu*, livro que leva o mesmo nome de seu provável autor, e de que falaremos mais amiúde.

Sobre a característica da *impessoalidade*, Hugo FRIEDRICH nos informa que, na Europa, a neutralidade suprapessoal foi algo herdado por Mallarmé a partir das recomendações de Novalis e de Poe, e a partir da prática poética de Baudelaire, que descarta de sua obra o *confessional*. Um *eu* impessoal sucede o *eu* empírico, e torna-se a sede onde o Universo realiza sua identificação espiritual. Daí a se dizer que a poesia moderna é o Romantismo desromantizado (1978, p. 30), em razão de o poeta, ainda tendo o “eu” como tema dominante, tentar elevar-se acima de sua sentimentalidade mais imediata, assumindo uma voz impessoal. Mais tarde, T.S. Eliot aproximará a despersonalização do sujeito poético à impessoalidade recomendada no campo das ciências, realçando, assim, a intensidade do processo artístico, exigindo que se olhe “não apenas no coração, mas na meninge, no sistema nervoso” (*idem*, p. 163). Herança do positivismo científico, de que nunca conseguimos nos livrar por completo.. .

Paul Claudel, falando da sua descoberta das *Iluminuras*, de Rimbaud, diz que, naquele momento, saiu do mundo repugnante do determinismo científicista, e foi transportado para o sobrenatural. Alude ao positivismo científico, que se baseia na convicção de que é possível explicar totalmente o universo e o homem – sufocando, assim, as forças artísticas e espirituais carentes de mistério (FRIEDRICH, 1978). Sob influência do pensamento positivista – cujo nome, como já dissemos, enfoca apenas um lado da existência (o *yang*) –, a poesia exige, para criar o irreal, a mesma exatidão e inteligência que tornaram a realidade estreita e banal. Mallarmé participa da necessidade moderna de unir uma poesia altamente refletida a estratos de alma mágico-arcaicos. A frieza do ofício de poeta, sua tendência à experimentação, sua dureza de coração: estas e outras características são o “espírito de época”, atuando de modo imediato. Os poetas, freqüentemente, se vêem numa tensão de amor e ódio à modernidade: Rimbaud e Baudelaire tinham-lhe aversão, enquanto progresso material e racionalismo científico; mas tinham apego ao seu papel de condutora de novas experiências. Lembramo-nos, imediatamente, de Pessanha: sua carta a Ana de Castro Osório, de que já falamos; a resenha ao livro de Antonio Fogaça, onde define a situação do poeta como “**analista** do sentimento próprio” (QUADROS, 1988, p. 55, grifo nosso); ou ainda, o texto “Macau e a Gruta de Camões”, onde temos ampliada a impressão de um Camilo PESSANHA admirador e antagonista da modernidade. Por último, o trecho de uma crônica, de 1890, a respeito dos estudantes de Coimbra:

Cá estamos, pois então? Para nos *formarmos*, para sermos homens. Sim: para sermos homens, quer dizer humanos, é preciso antes de mais nada seqüestrarem-nos do nosso meio, da nossa família, da nossa terra; é preciso remover quanto possa suavizar o nosso trabalho, fazer-nos amar o nosso trabalho; preservarem-nos das bênçãos dos nossos pais e dos beijos dos nossos irmãos mais novos; – de tudo isto que podia insinuar nas nossas organizações de futuros esteios da pátria o condenável, o deletério sentimento do amor (apud QUADROS, 1988, p. 36).

Esse trecho nos lembra aquele, de Jules Soury, que imprimimos na Abertura de nosso trabalho.. . Apenas como complemento, imprimimos, também, este fragmento de uma fantasia escrita por Alberto Osório de Castro, e publicada na *Boêmia Nova*, em 1889:

Imagina, porventura, que a visão do mundo, cada vez mais clara, mais rigorosa, nos poderá dar a alegria e a saúde moral? Pelo contrário. Nada de mais desesperado e de mais desconfortante do que a ciência positiva. Onde está a vontade humana, a grande força estóica que fazia os heróis e os ascetas? Tudo relativo, tudo deformado e categorizado pelos nossos hemisférios cerebrais, nada falso, nada verdadeiro. As leis dos sábios cada vez mais nos darão a consciência do nosso isolamento, da nossa impotência diante do que jamais se conhecerá, do mistério angustiante do nosso destino. Depois não nota que a miséria e a morte são hoje mais dolorosas pelo reconhecimento geral de que só os fortes são vitoriosos e a vala uma química nojenta, que o crime é mais trágico, desde que ele se considera como a eflorescência natural e cega do nosso fundo sanguíneo de gorilas glabros? (apud MONTEIRO, 1969, p. 88).

Para Hugo FRIEDRICH (1978), o desconcertante da modernidade é que ela está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isso conduz os poetas a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. Com a ameaça desmedida à sua liberdade, excessivo se torna seu ímpeto à liberdade. Sua arte atinge tão pouco o repouso na realidade objetiva, atual e histórica, quanto na transcendência verdadeira. Eis porque seu reino poético é o mundo irreal criado por ele próprio, o poeta, e que só existe graças à palavra. No momento em que o mundo moderno empregou seu poder técnico – na forma da fotografia – para a reprodução do real, este real positivo, limitado, consumiu-se mais depressa e as forças artísticas dirigiram-se mais energicamente ao mundo não objetivo da fantasia. O mundo real, assim, se rompe sob a imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos, mas, sim, quer impor sua criação. A paixão pela transcendência torna-se uma destruição cega da realidade. Esta realidade destruída constitui agora o sinal caótico da insuficiência do real em geral, como também da inacessibilidade do desconhecido. Eis o que se pode chamar de “dialética da modernidade”. A origem da poesia está no Ser

absoluto. A superioridade do invisível e a insuficiência do visível são “provadas” por meio de obras fragmentárias. O objetivo do poetar é chegar ao desconhecido, escrutar o invisível, ouvir o inaudível. A natureza existe; a ela se podem acrescentar apenas invenções materiais, cidades, ferrovias, mas a verdadeira liberdade consiste em captar relações recônditas, graças a uma interioridade que se estende por apreciação própria sobre o mundo e o simplifica; e, assim, criação poética é criar a palavra para um objeto inexistente. A eliminação do real positivo e a introdução da fantasia criadora estão intimamente relacionados.

Encadeadas dessa forma, as palavras de Friedrich até parecem os discursos sem fôlego de Theodor Adorno.. . Dificilmente poderíamos parafraseá-las, por isso nos contentamos com elencar fragmentos de seu livro, como formando um texto inteiro. FRIEDRICH nos diz, também, que a metáfora praticada por Rimbaud já não é mais uma figura de comparação, mas uma figura que cria uma identidade. Em outras palavras, trata-se da união **entre o sujeito poético e o Universo**. Essa *metáfora absoluta* permanecerá um meio estilístico dominante da lírica posterior (1978, p. 73). Lin YUTANG, ao comentar a poesia do grande Tu Fu (século VIII), e a poesia chinesa em geral, nos diz que esse mesmo procedimento (o da *metáfora absoluta*) nasce do amor: a visão do poeta é “penetrante como o olhar do namorado, infalível e exata como a intuição materna”; e, assim, “uma analogia cessa de ser analogia para tornar-se realidade poética” ([s/d], p. 243).

A lírica moderna se preocupa menos com a relação das partes do discurso entre si e com a sua ordem de valor no discurso. Mallarmé cria uma esfera em que a palavra é restituída à sua originalidade e consistência, e isso só pode ser feito por meio da desintegração da frase em fragmentos – descontinuidade em lugar de ligação, justaposição em lugar de conjugação de elementos – sinal de uma descontinuidade interior; de um falar no limite do impossível. Aragon, em 1942, dirá que a poesia só existe graças a uma recriação contínua da linguagem, o que equivale a um rompimento da tessitura lingüística, das regras gramaticais e da ordem do discurso. A eliminação do verbo (na poesia de Gottfried Benn), significa deixar intactos os conteúdos nominais da intuição ou da abstração, renunciando a canalizá-los numa temporalidade. Em sua lírica tardia, Mallarmé quer que as palavras não falem mediante relações gramaticais, mas irradiem de si próprias suas múltiplas possibilidades de sentido. Central na filosofia de

Bergson, a *sugestão*, na poesia, desencadeia forças anímicas mágicas e emite radiações às quais o leitor não pode escapar, mesmo que não “compreenda” nada. Os iniciados não esperam da poesia a justeza, a clareza, pureza, complementação, ordem, mas sim harmonia e eufonia. Assim, separam-se *língua* e *conteúdo*, com o favorecimento da primeira. Mallarmé fala para não ser compreendido: ao invés do conceito usual de compreensão, devemos entendê-lo pelo conceito da infinita possibilidade de sugestão. Assim, a ambigüidade da lírica mallarmeana exerce um efeito imperioso sobre o leitor, enquanto as insólitas atrações musicais encantam seu ouvido (FRIEDRICH, 1978).

A poesia moderna gira inquieta ao redor de possibilidades não fixáveis. A transcendência vazia de Baudelaire e Rimbaud se transforma, em Mallarmé, numa mística do Nada. A poesia ideal seria, assim, o poema calado, em branco (FRIEDRICH, 1978). Para LAO-TZU ([s/d], p. 135), as “imagens” presentes de modo imanente no *Tao* podem ser, de algum modo, designadas por “nomes”, mas estes são, por assim dizer, nomes ocultos, impronunciáveis. Como o *Tao*, (e como o “Verbo” divino, no *Gênese*), eles tampouco são pronunciados. Há, naturalmente, nomes que também podem ser ditos, mas não são os mais elevados e eternos. Ainda assim, os nomes pronunciáveis, quando bem escolhidos, aproximam-se, de algum modo, do *ser*, mesmo que apenas como “hóspedes da realidade”, jamais como senhores. “Sabendo” disso, a poesia européia moderna pode e quer tocar o *Absoluto* só no futuro, e de forma hipotética, assim como só pode tocar as ausências (o Nada) tornando o sentido enigmático. A própria linguagem torna presente o Nada. Isso é o que se chama de “o niilismo idealista” de Mallarmé (FRIEDRICH, 1978).

Ou, como diria Maurice BLANCHOT: “O nome é estável e estabiliza, mas deixa perder-se o instante único já desvanecido; da mesma forma que a palavra, sempre geral, desde sempre erra o que ela nomeia” (apud LEAL, 2007, p. 160). “O *Tao* de que se fala não é o *Tao* verdadeiro. O nome que se pronuncia não é o nome verdadeiro” (LAO-TZU, Capítulo I).

Mais uma vez, palavras de FRIEDRICH (1978), grifos nossos: Mallarmé compõe suas poesias a partir de um **centro** para o qual é difícil encontrar um nome. Se quisermos designá-lo de *alma*, pode-se fazê-lo, com a reserva de que, com esta palavra, não se pretende abarcar os sentimentos diferenciáveis, mas, sim, uma

intimidade **total**, a qual abrange tanto as forças pré-rationais quanto as racionais, estados de ânimo oníricos e abstrações ferrenhas, e cuja **unidade** é perceptível nas correntes de vibrações da linguagem poética. Mallarmé aperfeiçoa e dá um fundamento ontológico à concepção, conhecida desde Baudelaire, de que a fantasia artística não consiste em reproduzir de forma idealizadora, mas, sim, de formar a realidade (a palavra *cria* o real – lembremos do capítulo em que falamos sobre a “língua chinesa”). Além disso, fundamenta ontologicamente a obscuridade do poetar, assim como seu afastamento de uma compreensibilidade limitante; pois a união entre *idéia artística* e *reflexão sobre a arte* é, agora, exaltada nele por um pensamento que gira em torno do **Ser absoluto** (equiparado ao Nada), e em torno da relação deste para com a linguagem. Teórica – e sempre prudentemente –, este pensamento se manifesta nos ensaios das *Divagations* e em algumas cartas, mas encontra sua configuração verdadeira na poesia. Isto não deve ser mal-entendido, como se a poesia de Mallarmé fosse uma poesia doutrinária. Ao contrário, a poesia quer ser o único lugar no qual o *absoluto* e a *linguagem* podem se encontrar. Assim, a lírica é transportada a uma altura que nunca havia atingido na literatura posterior à Antigüidade. Por certo não é uma altura feliz, já que lhe falta a transcendência verdadeira: faltam-lhe os deuses.

FRIEDRICH: Para Baudelaire, Novalis e Poe, a palavra não é uma criação casual do homem, mas nasce do Uno cósmico primordial: o simples fato de proferi-la produz o contato mágico entre quem a pronuncia e aquela origem remota. Mallarmé não exprime suas reflexões ontológicas numa exposição conceitual inequívoca, porque fixá-las assim implicaria a perda do misterioso, e o que lhe importa é aproximar-se o mais densamente possível deste. Só aquilo que não consegue transformar-se em linguagem absoluta, converte-se em palavra. Aquilo que fracassa ante a aspiração ontológica, triunfa como poesia. A linguagem, assim, é um mistério que canta e protege o pensamento ontológico do desgaste (1978).

Às vezes, Mallarmé, por ironia, indica o sentido da poesia com conceitos que poderiam ser sua sentença de morte: De que serve tudo isto? A um jogo. Esplendor da mentira (FRIEDRICH, 1978). Isso nos lembra Chuang-tzu: a fórmula “vomita tua inteligência”, e outras de igual teor, não exprimem desprezo pela atividade mental, mas simplesmente desdém pela ciência discursiva, pelos jogos de dialética e por qualquer espécie de realismo abstrato (apud GRANET, 1997, p. 320). Fundador involuntário de

uma das mais fortes correntes literárias chinesas (a dos Intuicionistas), que permaneceu renovada ao longo de dois mil anos, Chuang-tzu é conhecido pelo seu desprezo à literatura.. . Na verdade, desprezo à “cerebração”, tão contrária à “celebração”.. .

Rebuscar o estilo; escolher; ligar as frases. ..
 Ah, velho escrutinador de larvas!
 Detrás da cortina, como um arco de jade,
 brilha a lua matinal.
 Não vês, ano após ano, sobre altos-mares,
 a Literatura chorar por sua sorte
 no vento de Outono?

Li Ho, dinastía T´ang (tradução nossa, a partir de JUAN, 1973)

Em um poema dedicado a Edgar Allan Poe, Mallarmé evita uma palavra mais natural, colocando, em seu lugar, a palavra oposta e conseguindo, assim, por vias do ilusionismo e da magia da linguagem, uma expressão de sentido mais profundo (FRIEDRICH, 1978, p. 106). De modo semelhante, CHUANG-TZU (1995, p. 23) rejeita o valor convencional das palavras, empregando-as deliberadamente para que signifiquem o oposto do que comumente significam, demonstrando, com isso, a sua essencial insignificância. O sábio se abstém de conhecer através de minúcias, pois qualquer sensação parcial é corruptora e desgastante (CHUANG-TZU, apud GRANET, 1997, p. 321). Para MALLARMÉ, por sua vez, o isolamento do artista tinha por “objetivo” “criar uma ilha de pureza espiritual **livre de um objetivo preciso**” (apud FRIEDRICH, 1978, p.114, grifo nosso). Um estudo comparativo entre Mallarmé e Chuang-tzu se provaria muito profícuo. ..

O *Chuang-tzu* é um livro que se intitula com o nome de seu lendário autor, (c. 370 a 301 a.C.), e constitui uma das obras mais admiradas da literatura chinesa. Sua importância, para aquele país, pode ser comparada à importância das obras de Homero, ou de Virgílio, para o Ocidente. Chang-tzu é, talvez, ainda, o maior divulgador da doutrina taoísta. Sua filosofia, ao invés de se destinar a uma elite política e intelectual, destinava-se a uma elite espiritual – o que nos lembra, de certa forma, a poesia de Mallarmé. Cético, e misticamente distante, Chuang-tzu se preocupa em destruir toda a bagagem de valores convencionais que, segundo ele, aprisionam o homem, e um de seus artifícios consiste na argumentação ou debate pseudológico – anedotas paradoxais, *non sequiturs*, comentários aparentemente sem sentido,

freqüentemente provocadores de riso, e que, assim como os *koans* do budismo *zen*, despertam a inteligência para uma verdade situada “além da paliçada da lógica comum” (Burton Watson, apud CHUANG-TZU, 1995, p. 14). Para Chuang-tzu, a linguagem era “penosamente inadequada” para descrever o verdadeiro Caminho (*tao*), ou a liberdade do homem que se identificou com esse caminho. Por isso, ou ele nos adverte de que suas descrições são imperfeitas, ou procura (em vão) dar-nos uma idéia delas por meio de uma prosa altamente poética:

Não sejas um personificador da fama; não sejas um silo de esquemas; não sejas um empreendedor de projetos; não sejas o proprietário da sabedoria. Incorpora o mais plenamente que possas o que não tem fim e perambula por onde não há sendas. Aferra-te a tudo o que recebeste do Céu, mas não creias que possuis coisa alguma. Sê vazio, eis tudo. O Homem Perfeito utiliza a mente como um **espelho** – perseguindo o nada, dando boas-vindas a nada, reagindo mas não armazenando. Ele pode, portanto, vencer as coisas e não se prejudicar (*idem*, p. 95, grifo nosso).

A mente do *sábio* é como um **espelho**: reflete todas as imagens, mas não detém nenhuma delas. Deixa que todas passem, sem se apegar a nenhuma das *formas* (*te*), pois detém, em si, o conhecimento da *fonte* (*Tao*) de onde elas provém. O que nos leva, diretamente, ao soneto “Imagens que passais pela retina”:

Imagens que passaes pela retina
 Dos meus olhos, porque não vos fixaes?
 Que passaes como a agua crystallina
 Por uma fonte para nunca mais!...

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

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

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

O Tao é a morada de todas as coisas. (LAO-TZU, Seção 62)

(“Onde termina vosso curso, silente de juncaes”).

2.5 Chuang-tzu

Para Hugo FRIEDRICH (1978), a poesia moderna desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica, e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais – que são necessárias a uma orientação normal do universo. Para Victor Hugo, ainda no Romantismo, o papel do feio não é mais o de ser o oposto do belo, mas é um valor em si, que, ademais, afasta a *monotonia* do belo. Para Rimbaud, *belo* e *feio* já não são valores opostos, mas “digressões de estímulos”. Sua diferença objetiva é eliminada, assim como a diferença entre *verdadeiro* e *falso*. A estreita aproximação do *belo* e do *feio* produz aquela dinâmica de contraste, que é o que importa à modernidade. O dualismo existente na Terra, e inerente a ela, aprofunda-se em razão da importância que os homens dão aos *nomes*. O feio pressupõe o belo, o bem pressupõe o mal. E é de se supor que de um *nasça* o outro. A fim de desprender as pessoas dos conceitos convencionais de “beleza” e “bondade”, CHUANG-TZU, deliberadamente, glorifica tudo o que, ao olhar comum, afigura-se sórdido, baixo e bizarro. E diz: “[...] quer apontes para uma pequenina haste ou para um alto pilar, para um leproso ou para a formosa Hsi-shih, para coisas indecentes ou suspeitas ou para coisas grotescas e estranhas, o Caminho a todas torna uma só” (1995, p. 43).

Temos a impressão, neste momento, de que a poesia ocidental trilhou um caminho “chinês”, sem o saber... Mas, impressões não são conclusões: continuemos, pois CHUANG-TZU nos dizia que, nas ilhas Ku-shi,

vivem gênios cuja carne e cuja pele são frescas e brancas como o gelo e a neve. Eles tem a elegância delicada das virgens. Abstém-se de comer cereais. Aspiram o vento e bebem o orvalho. Fazem-se transportar pelo ar e pelas nuvens e arrastar por dragões voadores (apud GRANET, 1997, 307).

A mitologia taoísta (porque há uma mitologia taoísta; que religião escaparia de mitologias, por mais asséptica ideologicamente que fosse.. .), está repleta de *gênios*, *fadas*, seres fantásticos e maravilhosos em geral. Não será um desses *seres fantásticos*, o que Camilo Pessanha espera, num de seus mais admiráveis sonetos?:

Desce em folhedos tenros a collina:
- Em glaucos, frouxos tons adormecidos,
Que saram, frescos, meus olhos ardidos,
Nos quaes a chamma do furor declina...

Oh vem, de branco, - do immo da folhagem!

Os ramos, leve, a tua mão aparte.
Oh vem! Meus olhos querem desposar-te
Reflectir-te virgem a serena imagem.

De silva doida uma haste esquiua
Quão delicada te osculou num dedo
Com um aljôfar côr de rosa viva!...

Ligeira a saia... Doce brisa impelle-a...
Oh vem! De branco! Do immo do arvoredos...
Alma de sylpho, carne de camelia...

O grifo é nosso, claro. Quantos outros poemas não apresentam essa estranha “presença feminina”, que, dificilmente, poderíamos nomear como “mulher”.. .

E sobre nós cahe nupcial a neve,
Surda, em triumpho, pétalas, de lve
Juncando o chão, na acropole de gelos...
 (“Floriram por engano as rosas bravas”)

Tenho entre as mãos as tuas mãos pequenas,
O meu olhar no teu olhar suave
 (“Crepuscular”)

Não sei isto é amor. Procuo o teu olhar,
Se alguma dor me fere, em busca d’um abrigo;
E apezar d’isso, crês? Nunca pensei num lar
Onde fosse feliz, e eu feliz contigo.
 (“Não sei se isto é amor. Procuo o teu olhar,”)

Ficae, cabellos dela, fluctuando,
E, debaixo das águas fugidias,
Os seus olhos abertos e scismando...
 (“Passou o outono já, já torna o frio...”)

Em sua semelhança com o platonismo, LAO-TZU nos diz que: procuramos por algo que não vemos (“semente”), não ouvimos (“sutil”), e não sentimos (“pequeno”). Indo ao seu encontro, não lhe vemos o rosto; seguindo-o, não lhe vemos as costas (Capítulo 14). Não é, de modo algum, absurdo perguntarmo-nos Camilo Pessanha esperava, aguardava, ansiava pelo *Tao*?... Pois o *Tao*, por que razão não poderia ser uma “impressão” *feminil*.. . ?

O soneto de Pessanha (“Desce em folhedos tenros...”) ainda nos lembra a música de Debussy: assim como Verlaine, e como Proust, Debussy não conhece como lembrança senão o já visto instantâneo, que é o deslumbramento do milionésimo de segundo. O instante infinitesimal que leva do “presque-rien” ao Silêncio. O inexprimível que Debussy exprime parece ao *insolúvel* que é feito para ser adorado,

mas não resolvido (MARTINS, 1985, p. 7). Na música de Debussy, o que encontramos é “a presença da ausência, a ausência presente, a existência inexistente e a inexistência da existência, a presença invisível daquilo que não está presente” (*idem, ibidem*). Uma frase à Hermann Broch, mas muito pertinente.. .

Tanto Debussy, quanto Camilo Pessanha, já foram levados ao rótulo de *Impressionistas*. Para Arnold HAUSER ([s/d], p. 1068), o impressionismo, como desenvolvimento lógico do naturalismo, se manifesta pela tentativa de captar o fugaz, o momento de mais alto valor, dentro de uma atmosfera de revolta antiburguesa (revolta contra a previsibilidade, a rotina e a disciplina). E essa captação do *fugaz* (representado, no soneto de Pessanha, pela *presença* feminina) só é feita por nervos que estejam *tensos*: o que nos leva à *hiperestesia*, de que Pessanha se queixou, mais de uma vez, em seus escritos: “*hiperestesia* do meu senso estético”; “*hiperestesia* do meu senso moral...” (v.g. OSÓRIO, 2000, p. 44). O ser humano, *hipercrítico*, *hiperautoanalista*, *hipercientífico*, *hiper-rigorous* com a matéria de sua análise, só poderia nascer como consequência do Positivismo cientificista do século XIX-XX. E a consequência do *hiper-realismo*, para Ernst FISCHER, só poderia ser: o socialismo ou... o misticismo (1981, p. 296). A atitude *científica* do sujeito atingiria, inevitavelmente, uma *hiper-realidade*, posto que a *insatisfação* com o *estado de coisas* é essencial, na investigação científica: ou, em algum momento, achou-se que era hora e momento de “parar” de investigar, e que “tudo já estava descoberto”?... O *materialismo*, **naturalmente**, seria ultrapassado. Isso é o que nos faz dar crédito a DEBUSSY, quando este reclama para a sua arte um *status* de **realidade** que, com muitas razões, nega à arte de Wagner:

Não existem cantos na vida: existem ritmos, atmosferas, cores, mas estes, se bem que variando sem parar, se sucedem sem solução de continuidade, pela eternidade. [...] Minha melodia é intencionalmente ininterrupta, sem trégua alguma, pois visa a reproduzir a própria vida” (1989, p. 253).

Dizia da música de “Pélleas et Mélisande” (1902), de fato, uma revolução na arte musical, em face dos *leitmotives* da música de Wagner. A música de “Pélleas...”, as palavras de Debussy, e o *Livro* de Mallarmé estão nessa disposição de *reproduzir* a vida; essa tarefa *sisífrica*, interminável, ininterrupta, *clepsydrica*. *Ultra-realista*.

O Simbolismo foi uma arte *ultra-científica*.

2.6 Orientes na poesia de Camilo Pessanha

Dizia Freud que a satisfação é a meta a ser alcançada pelos desejos; a desejável solução das tensões. Poe, literariamente, recomendava o contrário: que a intensidade da tensão fosse conservada e, se possível, exponencializada *ad infinitum* (JOSÉ, 1990, p. 163). Ou seja: o objetivo da criação literária de Poe era o de manter o leitor num insolúvel estado de excitação. Disso há vários exemplos, como em seus contos “O gato preto” e “Berenice”. Isso nos lembra diretamente o que Hugo FRIEDRICH escreveu, a respeito de o espírito moderno preferir a tensão à distensão (1978, p. 33). E isso se aplica, perfeitamente, ao *insolúvel* da música de Debussy, assim como ao *insolúvel* dos encontros “amorosos” na poesia de Camilo Pessanha: jamais (poder) abraçar, jamais (poder) beijar; se a consigo, já não era mais ela quem eu queria.. . (v. poema “Se andava no jardim”).

Que Eça de Queirós, em suas *Últimas páginas*, tenha escrito sobre a vida dos homens santos; que Guerra Junqueiro, depois de anos investindo contra a religião, tenha escrito as suas *Vibrações líricas*; o assunto que nos ocupará, agora, nada tem a ver com esse desembocar do Realismo no Ultra-realismo: falaremos dos traços orientais da *dicção* poética de Camilo Pessanha. O assunto poderia ter sido levantado antes, mas, coisas da vida: não se organizam logicamente, mas *debussynianamente*.. .

Até a década de 1980, quando se falava em *orientalismo* de Camilo Pessanha, a única imagem que vinha à mente dos críticos era aquela, inspirada pelo poema “Lúbrica” (intitulado, também, “Desejos”):

[...] Aspirando o frescor do seu vestido,

Como os ébrios chineses, delirantes,
Respiram, a dormir, o fumo quieto,
Que o seu longo cachimbo predilecto
No ambiente espalhava pouco antes...

Dizer que essa referência *direta* aos chineses foi o *único* traço oriental apontado pela crítica, na poesia de Pessanha, até a década de 1980, é um exagero. Mas, na verdade, é *pouco* exagero.. . Esses versos foram tratados, muitas vezes, como *evidência* de uma simpatia que Pessanha, já em 1885, bem antes de sua viagem a Macau (1894), nutria pela China.

O poema, em si, prova muito pouco: todo ele, ao que parece, segue convenções da poesia *exótica* que se praticava à época: os chineses, inalando ópio, e caindo em prostração, bem como imagens de “Ásia”, “serpente”, “troncos” e “palmeiras” são, de certa forma, motivos à Delacroix, ou, melhor, à BAUDELAIRE, cujos versos: “Teus braços, que aos titãs enfrentam nas porfias, / São sólidos rivais das víboras sombrias, / Feitos para o fatal abraço / E para o amante eternizar em teu regaço” (1987, p. 233) nos lembram tanto estes, do poema em questão:

Como, da Ásia nos bosques tropicais
Apertam, em espiral auri-luzente,
Os músculos hercúleos da serpente,
Aos troncos das palmeiras colossais.

Para João Gaspar SIMÕES ([s/d], p. 203), “Lúbrica” pode ser radicado em Cesário Verde, autor de um poema homônimo, e em Antonio Feijó, autor de “Pálida e loura”. Feijó, aliás, publicou, em 1890, o *Cancioneiro chinês*, sua tradução do *Livro de Jade*, de Judith Gautier (1867) – peça fundamental na disseminação de um orientalismo de feições chinesas, na Europa do século XIX.

Esse “orientalismo premonitório” de Camilo Pessanha ganharia tons de “orientalismo realizado”, em poemas posteriores à sua chegada em Macau, tais como: “Ao longe os barcos de flores” (1899) e “Viola chinesa” (1898).

O que há de comum, entre esses poemas, é uma “certa” *paisagem* oriental, mais ou menos estilizada segundo os *preceitos* da poesia *exótica* europeia. No entanto, buscar o *exotismo* na poesia de Pessanha, apesar de se mostrar uma tarefa bem-sucedida, pode se mostrar, também, intelectualmente não-significativa, já que a *pintura* das *paisagens* orientais revela, *grosso modo*, uma apropriação do objeto, que, tomado às mãos, molda-se à nossa vontade. O que a poesia de Camilo Pessanha revelará (como veremos) é um *re-molde* da poesia ocidental, sob a ação do Oriente. O próprio poeta passa a ser o *objeto* remodelado por uma *paisagem* que é, de fato, muito mais do que apenas um *quadro*. O Oriente exótico, o Oriente *exterior*, pode contribuir para tornar certas obras coloridas, vibrantes de sensações, mas com o destino fugaz de serem apenas estímulos aos nossos sentidos físicos. Algo como a poesia de um Eugênio de Castro: cintilante, rutilante às raias do bizantino, mas carente de verdade interior. . O *orientalismo* de Pessanha, por sua vez, não é patente: não é exótico, nem *paisagístico*, no sentido prosaico da palavra. Segundo Esther de LEMOS (1981, p.

172), a *apropriação* do Oriente, na obra de Pessanha, se faz num nível “íntimo e secreto”, num nível *interior*; ou seja: no nível da poemática, da *forma* poética.. .

Das cartas que nos deixou, anteriores à sua partida para Macau, nenhuma delas cita um interesse de Pessanha pela China: em nenhum daqueles escritos transparece qualquer interesse seu pelo lugar em especial. Nutria, está claro, uma vontade de partir para o Ultramar, como se lê nas correspondências coligidas por Maria José de LENCASTRE, mas mencionava o Timor e Angola – jamais Macau.. . (apud PESSANHA, 1984, p. 26, 27 e 33); e sua carta a Ana de Castro Osório, datada de 1893, revela mesmo um pouquíssimo conhecimento do lugar que já o esperava (apud OSÓRIO, 2000, p. 50).

Ali chegando, porém, sabemos que se animou em face da civilização chinesa: em suas primeiras cartas ao pai, que encontramos no livro organizado por Antonio Quadros, demonstra um grande entusiasmo em aprender a língua e escrever sobre a China (PESSANHA, 1988, p. 80). Em 1896, teria seu único filho, da união com uma mulher chinesa. Usando, portanto, uma expressão muito popular no Brasil, poderíamos dizer que Camilo Pessanha “caiu de pára-quedas” na China, inadvertidamente – mas providencialmente.. .

A escolha de uma imagem chinesa, no antigo poema “Lúbrica”, é claro, não deve ser desprezada: entre tantos *lances exóticos*, que se ofereciam aos poetas ocidentais, em razão da *redescoberta* do Oriente pela Europa colonialista, Pessanha escolheu um que acabaria se provando profético: afinal, ele mesmo se tornou um “chinês”, aspirador de ópio.. .

Em 1914, Camilo Pessanha já estava perfeitamente apto a escrever sobre a poesia da civilização que o acolhera: o prefácio às suas “Elegias chinesas” demonstra maturidade de reflexão, e, curiosamente, (aqui, o nosso ponto fundamental) tornou-se, para a crítica, uma importante fonte de estudos a respeito de sua própria poética :

A melhor elegância manda, na poesia chinesa, suprimir quase completamente as palavras designativas das relações lógicas, imprimindo assim mais vivamente, é certo, na imaginação de quem lê (e essa intensidade de sugestão é um dos intraduzíveis encantos da poesia chinesa) – mas desacompanhadas da menor indicação de mútua dependência – as idéias concretas adotadas pelo autor como símbolos poéticos (1993, p. 78).

Esse fragmento é frequentemente citado, quando se trata de discutir a especial dicção poética de Pessanha – e quando se trata de aparentá-la aos procedimentos que ele mesmo louvou nos poetas chineses. Para Esther de LEMOS, Camilo Pessanha já tinha uma *tendência* para a desarticulação lógica, para a enunciação das coisas e das suas qualidades sem dependência muito rígida, antes de sua viagem a Macau, e, em contato com a literatura chinesa, essa *tendência* se viu reforçada. Para João Gaspar SIMÕES, o “exílio” do poeta em Macau representou a possibilidade de uma “experiência direta” com uma sensibilidade “a muitos títulos ideal das novas correntes poéticas”, o que teria favorecido “profundamente o pendor moderno” da poesia de Pessanha ([s/d], p. 205).

Esther de LEMOS diz que, talvez, Camilo Pessanha tivesse presente aqueles preceitos da estética chinesa, quando escreveu alguns de seus poemas, tais como “Ó meu coração, torna para traz”:

Vergam da neve os olmos dos caminhos,
A cinza arrefeceu sobre o brazido.
Noites da serra, o casebre transido...
- Scismae meus olhos como dois velhinhos...

Ou, o que seria mais plausível: registrou no prefácio às “Elegias ...” aquele procedimento chinês porque condizia com certo modo SEU de sentir as coisas, e de as exprimir assim, desligadamente, tal como lhes feriram os nervos.. .

A desarticulação dos períodos é um dos traços flagrantes da poesia de Pessanha: para LEMOS (1981), a pontuação, frequentemente, é quem une as idéias, fazendo as vezes dos liames lógicos. Em “Foi um dia de inúteis agonias”, temos a impressão de um encadeamento de memória espontânea:

Foi um dia de inúteis agonias.
Dia de sol, inundado de sol!...
Fulgiam nuas as espadas frias...
Dia de sol, inundado de sol!...

Em “Floriram por engano as rosas bravas”, os elementos são apenas aproximados, e as relações entre eles são apenas implícitas, sugeridas. Pessanha abole o elemento de ligação como o pintor impressionista suprime o contorno definido: cada frase vem, muitas vezes, solta, pairando, evocando, sozinha; entrelaça-se nas outras,

mais por sutis analogias ou contrastes subjacentes do que pela via clara e geométrica do pensar lógico (LEMOS, 1981, p. 95):

Floriram por engano as rosas bravas
 No inverno: veio o vento desfolhal-as...
 Em que scismas, meu bem? Porque me callas
 As vozes com que ha pouco me enganavas?

Em “Tatuagens”, ainda segundo Esther de LEMOS, a sucessão de imagens lembra um vidente balbuciando o que seu olhar inspirado descobre:

Tatuagens complicadas do meu peito:
 - Trophéos, emblemas, dois leões alados...
 Mais, entre corações engrinaldados,
 Um enorme, soberbo, amor-perfeito...

Assim, Pessanha teria *descoberto*, na China, a “família” poética que, já na Europa, o influenciava – e que influenciaria o mundo todo, indelevelmente, a partir da *disseminação* empreendida por Ezra Pound, depois de 1920. Quanto de *chinês* não haverá em toda a poesia moderna, posterior a Pound, é o que Haroldo de Campos poderia dizer, caso ressuscitasse.. .

Podemos notar, ainda, nos procedimentos poéticos de Pessanha, a mesma “concisão epigráfica” que ele louva na poesia chinesa: a supressão sistemática dos elementos de ligação (preposições e conjunções), a preferência pelos sintagmas breves e nominais, que imprimem a imagem, de modo imediato e concreto, no espírito do leitor, e a disposição das palavras, que obedece, freqüentemente, a um princípio homólogo ao do *ideograma*: por exemplo, numa cena descrita, o que se encontra topologicamente embaixo é sempre [sic] enunciado no verso inferior, processo que dá aos poemas um apelo visual em nível tipográfico, intensificando o poder sugestivo das imagens evocadas, à semelhança do que ocorreria na poesia das línguas ideogramáticas (Leyla Perrone-MOISÉS, 1997, p. 364-5). Exemplos:

Marujos, erguei o cofre pesado,
 Lançai-o ao mar.
 (“Ao meu coração um peso de ferro”)

O meu coração desce,
 Um balão apagado...
 (“O meu coração desce”)

Singra o navio. Sob a água clara
 Vê-se o fundo do mar, de areia fina...
 (“Singra o navio. Sob a água clara”)

E, a respeito do soneto intitulado “Madalena”, diz Fernando GUIMARÃES: que a linguagem elíptica e a desarticulação sintática criam um ambiente dispersivo, onde se cruzam múltiplos traços flutuantes de significação – o que, apontando para um semantismo aparente, caracteriza o *vago*. O mesmo *vago* que Pessanha descreve, no prefácio às “Elegias ...”, falando da **língua chinesa** (1981, p. 35).

“Madalena”, então, seria também um poema em que se utilizam procedimentos atribuíveis à língua ou à poesia chinesas. Mas, a nossa questão (ainda não levantada) permanece sem solução: se “Madalena” foi publicado em 13 de dezembro de 1890, e a “Ao meu coração um peso de ferro” (“Canção da partida”) é datado de 1893; se “Ó meu coração, torna para traz” (“Paisagens de Inverno, I”) foi publicado em fevereiro de 1894, de onde Camilo Pessanha terá haurido os procedimentos “chineses” que a crítica, freqüentemente, aponta nesses poemas? ...

2.7 La Doctrine Symboliste

As palavras chegam “a não ter significado próprio – tão divergentes e até opostas são as acepções de cada uma – e sendo, por seu lado, a frase (conhecida mesma a idéia certa representada por cada vocábulo) susceptível, por falta de leis sintáticas que presidam à sua estrutura, das interpretações mais contraditórias (PESSANHA, 1993, p. 77).

Comentando essa passagem do prefácio às “Elegias chinesas”, Fernando GUIMARÃES nos diz que há certa similitude entre as palavras de Pessanha e as flutuações ou suspensão de significado observados em sua própria poesia, ou, **na poesia dos outros poetas simbolistas** (1981, p. 36, grifo nosso).

Para Álvaro Manuel MACHADO, Pessanha é exemplo flagrante de uma plena interiorização do orientalismo, que deriva **igualmente** da estética simbolista (1983, p. 97, grifo nosso).

Em outras palavras: os procedimentos “chineses” da poesia de Pessanha seriam derivados da própria estética simbolista européia..

As semelhanças entre as poéticas simbolista (e pós-simbolista, ou *moderna*) e chinesa já foram exploradas, em nosso trabalho; mas é forçoso retomar o assunto, desta vez, contando com Guy MICHAUD, autor da preciosa recolha de documentos intitulada *La doctrine symboliste*, de 1947:

Sobre a *unidade* do Simbolismo, a despeito da *diversidade* de teorias, diz Guy MICHAUD: que, apesar da diversidade de seus temperamentos e de suas filosofias, ou de suas crenças, podemos discernir, em todos esses poetas, uma mesma inquietude a respeito do *aspecto comum* das coisas: todos eles têm o sentimento de que há um *mistério* ao fundo de tudo. A uns, como a outros, a experiência poética revela uma realidade escondida sob os fenômenos, e eles a chamaram de “o mundo das Idéias”, dizendo-se *Idealistas* (p. 8).

Sobre a preferência pelo pensamento *analógico*, ao invés do pensamento *lógico*: o poeta tem a intuição de que há uma cumplicidade, uma “conivência secreta”, entre ele e o mundo, o que o leva a proceder, não mais a partir da multiplicidade das aparências, mas a partir da *unidade original* (central) da criação (p. 8). Assim, a *lógica* (que trabalha a partir dos dados *exteriores*) se subordina à *analogia* (que trabalha a partir de estratos *interiores*), pela comunhão que o poeta sente em relação ao Cosmos.

Sobre as ligações entre o Simbolismo e as religiões herméticas (ou o misticismo): o Simbolismo é mais do que um simples sistema, uma simples teoria estética, encadeada na evolução literária: é, sim, um esforço por reencontrar a *doutrina tradicional*, aquela que está na base de todas as filosofias antigas e das grandes religiões, e cujos ecos o poeta ouve, ainda que fracamente. Compreende-se que a poesia esteja ligada à metafísica, pois esta é a única capaz de satisfazê-lo quanto às suas nostalgias e intuições. Compreende-se, também, a propriedade da palavra *Simbolismo*, se imaginarmos que a noção de *símbolo* é a pedra angular de toda essa metafísica antiga, fundada sobre o princípio da constituição analógica do Universo (p. 9).

Saint-Pol-Roux, em entrevista a Jules Huret (1891), diz: “Esses frutos emanam da razão seminal: o Princípio” (p. 18). Aludia a um Princípio radical, de onde brotariam as sensações. Mais uma manifestação da crença simbolista num princípio absoluto – ao qual LAO-TZU, “com muito custo”, deu o nome de *Tao* (v. Capítulo 25, *Tao Te Ching*, c. verso 8: “**Não conheço o seu nome. Qualifico-a de *Tao***”).

Remy de Gourmont, falando sobre o reconhecimento de uma *realidade última*, inalcançável pelas vias do pensar comum: “Não conhecemos nada além dos fenômenos; não raciocinamos senão com base nas aparências: toda *verdade em si* nos escapa. A *essência* é inatingível. É o que Schopenhauer vulgarizou nesta fórmula tão simples e tão clara: O mundo é a minha representação” (p. 23).

Encerramos, aqui, a contribuição de Guy MICHAUD, esperando que nosso leitor faça as ligações com o que já apresentamos das idéias de Hugo FRIEDRICH e de Marcel GRANET. Restará claro que, por vias imprevistas, os poetas (e filósofos) ocidentais se viram na MESMA situação em que LAO-TZU esteve, ao tentar identificar *Aquilo*; ou *aquilo*. O... (verbo...). A... *coisa*.. . Apenas que o autor do *Tao Te Ching*, e CHUANG-TZU, por serem chineses, não estiveram nos maus lençóis da crítica cientificista – que, no Ocidente, após SCHOPENHAUER, só foi *superada* suficientemente por Bergson e por Martin HEIDEGGER – esquecendo de tantos outros.. . Para os ocidentais da *belle-époque*, a mesma *Mãe*, com que se designa, muitas vezes o *Tao*, aparecia como *Abismo* – “abismo” que ainda demoraria alguns anos para ser entendido “cientificamente”, e ainda está em vias de ser aceito, como teremos oportunidade de discutir, em nosso último subcapítulo. Resta-nos a frase abaixo, descrevendo a falência da linguagem, diante do :

Enquanto procuramos abalar a pedra quasi desconhecida que cobre esses mistérios, respiramos o forte odor do *Abismo*; e tanto as palavras como os pensamentos caem em redor de nós como moscas envenenadas. (MAETERLINCK, 1945, p. 49)

2.8 Li Po

Os procedimentos “chineses” da poesia de Camilo Pessanha não são, portanto, estranhos à sua época: mesmo Verlaine, ao aconselhar o “Ímpar”, em sua “Arte

poética”, podia não saber que esse conselho estava de acordo com uma preferência oriental (chinesa, pelo menos) pelas formas *assimétricas* e pela *irregularidade*, uma vez que a geometria é “criação da mente”, desprovida de qualquer importância fundamental (CAPRA, 2006, p. 193). Camilo Pessanha, assim, já sentiria os “ventos” do Oriente que sopravam sobre a Europa; mas os sentia com profundidade: do contrário, teria se tornado, talvez, um mero *pintor de paisagens*.

Falemos, agora, de Li Po.

O *outono* é particularmente belo na poesia de Tu Fu (ou Du Fu, segundo a ortografia *pinyin*). Tu Fu viveu no século VIII, em plena dinastia T’ang (618-907), considerada uma época de Ouro da literatura chinesa. Seu talento, seu gênio, contribuíram, é claro, para todo o dourado dessa época, assim como o talento e o gênio de seu grande amigo, Li Po (ou Li Bo, Li Bai, Li Pai, Li Bó, Li Pó, dependendo do sistema que se use para grafar a língua chinesa). Pode-se dizer, seguramente, que ambos representam, para a China, o que Schiller e Goethe representam para a Alemanha, ou o que Emerson e Thoreau representam para os Estados Unidos, ou Shelley e Keats, para a Inglaterra..

Em seus aspectos gerais, a poesia da era T’ang – fortemente influenciada pelo taoísmo – versa sobre a tranquilidade e o êxtase provocados pela natureza, ou vistos na natureza. Tu Fu, especialmente, gostava de exaltar a glória (mais do que merecida) da extinta dinastia Han (202 a. C. – 220), e (como poeta, pelo menos) era bastante mais sóbrio do que seu colega, popularizado pelos poemas relativos ao vinho:

Pálida e vagorosa, a luz da lua;
monótono, o ritmo da pá,
batendo o vale com milhares de golpes
misturados aos gemidos do vento de outono:
que bem concorde é o concerto dessa triste harmonia
com tristes pensamentos.. .
Quando, ó, Quando os bárbaros serão pacificados!..
Quando..., quando virá o “alado”,
de combater em terras longínquas?..

Esse poema, porém, que traduzimos do Espanhol, do livro de Marcela de JUAN (1973), não trata do vinho.. . Deixemos, por um momento, o estereótipo “omarkhayânico” de Li Po.. . O “ritmo da pá” tanto pode significar o trabalho rotineiro e diário no campo, quanto a escavação de trincheiras para os soldados, ou de covas

para os defuntos.. . A tristeza *yin* do outono combina com a tristeza do “eu-lírico” (*feminino*, ao que tudo indica) lamentando as saudades do “alado”, partido a combater (os bárbaros) em terras longínquas. “Alado” pode significar “soldado” – aquele que está nas “alas” do exército. Mas o termo (em Espanhol, pelo menos, já que nos falta o original chinês) é ambíguo.. . O que nos interessa, ao final das contas, é o *concerto* da pergunta formulada pelo “eu-lírico”, e aquela *pungente* pergunta, lançada por Camilo Pessanha, à “magra figura de vitral”, no poema “Quando se erguerão as setteiras”.. .

“E quando, ó Dôce Infanta Real,
Nos sorrirás do belveder?
– Magra figura de vitral,
Por quem nós fomos combater...”

Impossível que Pessanha não conhecesse a literatura de Li Po.. . Mas, perfeitamente possível que não haja nenhuma relação de influência, entre os dois poemas que estampamos acima. Apenas é curioso que encontremos essas parselhas, em nossos estudos.. . Coincidências, sempre muito curiosas..

Bóia o ponteiro de prata na bacia dourada
e gotas pingam rápidas no **relógio d'água**.
(Li Po, “Canção dos corvos empoleirados”, apud NÓBREGA, 2001, p. 39, grifo
nosso).

Depois de deixar os “Seis Preguiçosos da Moita de Bambu”, Li Po integrou os “Oito Imortais do Copo de Vinho”. Tais eram os nomes dos “grupos literários”, na era T’ang.. . Uma das cores que mais aparecem em sua poesia é o azul. Um de seus temas favoritos (além do vinho) é a fugacidade do tempo. Uma das atitudes que mais se depreende em seus poemas é o flutuar, o navegar à vontade pelo vazio do céu, atingindo os deuses. Isso é o que se aproxima da expressão “deambulação aérea”, várias vezes empregada para descrever o “êxtase” taoísta, como já dissemos. Com a ajuda do vinho, ou não, Li Po atingiu “paraísos” (artificiais, ou não). É o mais célebre dos poetas chineses (pouco mais do que Tu Fu, acreditamos), e autor do celeberrimo “Escadas de jade”, várias vezes traduzido para se provar que é intraduzível – não se dispensam nenhum dos trabalhos escritos a respeito desse poema, mas o melhor estudo que já encontramos é, sem dúvida, o de Stephen RECKERT (1999, p. 44-52).

Apresentamos, em seguida, uma tradução, inevitavelmente canhestra, de “Escadas de jade”, feita a partir de várias outras traduções, e que serve, apenas, para a informação de nosso leitor:

nos degraus de jade nasce uma branca geada:
 uma longa noite penetrou em meias de seda;
 a cortina se descerra, cristais de água:
 a lua de Outono, bela ao transparente olhar.

Li Po compunha muitos *jüeh-jü* como esse. O *jüeh-jü*, forma poética chinesa, a que já aludimos, no capítulo a respeito da “Inscrição”, é o que poderíamos chamar de “quadra”: poema de quatro versos, derivado de uma outra forma poética, o *lü-shi*, que se compunha de oito versos, rigorosamente estruturados, procedendo por: introdução do tema (2 versos), desenvolvimento (4 versos) e conclusão (2 versos).

Para compor o *jüeh-jü*, os poetas podiam dispor da estrutura do *lü-shi* como quisessem – dois versos de introdução e dois de fecho, por exemplo. Observando apenas essa estrutura básica, a “Inscrição” de Pessanha se aparenta ao *jüeh-jü*: os dois primeiros versos introduzem o assunto (“Eu vi a luz ...” / “A minha alma é ...”); os dois últimos são o fecho (“Oh! Quem pudesse ...” / “No chão sumir-se ...”). Há muito *entredito* entre esses dois grupos de versos... Há um *desenvolvimento* do assunto, que é omitido. A relação *causal* entre o primeiro verso e o segundo não é clara, mas sugerida. E o estabelecimento da relação entre os dois últimos e os dois primeiros versos fica entregue ao encargo do leitor...

Não: acabamos de perceber que o nexos desse poema se constitui como o “ideogramático” da letra y, no nome “Clepsydra”: os dois primeiros versos são como as “asas” da letra, que desembocam na “perna”, tal como um funil que nos leva para “baixo”... Não faz muito sentido procurar uma relação entre a “Inscrição” e o *jüeh-jü*, essa é a nossa opinião final. Por enquanto..

A vivência taoísta de Li Po está intrinsecamente ligada à sua poesia. Como sabemos, fazem parte da experiência taoísta: a deambulação, a vagabundagem e o nomadismo. Nesses passeios sem rumo, ou com rumo apenas intuitivo, pára-se a conversar com grandes mestres, que vivem solitários nas montanhas, e, nas “deambulações aéreas” – no “êxtase” –, o sujeito liga-se intimamente com o Cosmos, como diríamos. Os aficionados da doutrina de Confúcio, ao contrário dos mais afeitos

aos ideais taoístas, são urbanos, sedentários, *sóbrios* e gregários. O *êxtase* é o que menos lhes respeita.. .

Assim como em Omar Khayán, um desejo intenso de agarrar o tempo presente se manifesta na poesia de Li Po (JOSÉ, 1990, p. 170); o que nos lembra, também, é claro, o Camilo Pessanha de “Imagens que passaes pela retina”. Os três poetas tornaram-se conhecidos por seus hábitos *nocivos*: o abuso do vinho, em Khayán e Li Po, e o abuso do ópio, em Pessanha.. .

O vício vive do terror de que o efêmero reino do paraíso artificial, afinal, acabe (*idem, ibidem*): vicia-se no paraíso, sempre renovado. Para Manuela Delgado RAMOS (2001), *toda* a poética de Camilo Pessanha pode ser entendida nessa dinâmica do estado alterado e eufórico (o Paraíso luminoso) e do estado de distensão pós-droga (o Inferno apagado).

O hábito do ópio, em Camilo Pessanha, tornou-se “proverbial”, apesar de ser algo pouco notado pela crítica, nos últimos tempos – e compreensivelmente, em vista dos esforços em *limpar* a figura do poeta de todo o *lodo* que lhe lançaram as biografias detratadoras de Guilherme de Castilho e de Francisco de Carvalho e Rego (FRANCHETTI, 1993), e todas as notas biográficas baseadas nesses relatos que, infelizmente, fizeram muita fortuna... Entretanto, para Manuela RAMOS, se retomarmos o assunto “*ópio* x Camilo Pessanha” com seriedade, veremos que, na cultura ocidental, o Oriente “está intimamente ligado à idéia de estados alterados de consciência, induzidos (ou não) pelo ópio, haxixe, etc.” (2001, p. 105). É verdade, inegável. O *êxtase* sufi, o *êxtase* taoísta, o *Nirvana* budista, a *yoga*, todos esses “estados alterados” de fundo religioso fazem parte do “Oriente ocidental”, tanto quanto o haxixe, o ópio e o vinho, pois a *idéia* central é: o *êxtase*. Aquilo que retira o homem de sua circunscrição histórica e o lança ao Desconhecido familiar. ..

Apesar de ser comum a qualquer cultura humana, inclusive à cultura ocidental, o *êxtase*, na Europa da *belle-époque*, relacionou-se mais ao Oriente, por efeito (talvez) do *descrédito*, lançado pelo pensamento burguês-cientificista, contra a religiosidade em geral. Os *êxtases* de São Francisco de Assis, de Angelus Silesius, de Mestre Eckhart, seriam pouco menos *exóticos*, pensamos, quanto aqueles dos mestres orientais. Manuela RAMOS ainda diz que a experiência com as drogas seria, mesmo,

um dos aspectos mais importantes do orientalismo, entendida como influência catalisadora e renovadora da escrita poética ocidental, não só no nível de uma prática poética, como também no nível da reflexão crítica e teorização estética. Teophile Gautier, em meados do século XIX, já havia popularizado as suas experiências com o haxixe, nas quais se revelam, bem claramente, os efeitos *sinestésicos* provocados pela droga – os mesmo efeitos que seriam *estudados* por Baudelaire nos *Paraísos artificiais*. Ignorar o papel das drogas, portanto, em pelo menos algumas das figuras fundadoras do Simbolismo, seria “quase como estudar a floresta tropical sem falar do regime das chuvas” (RAMOS, 2001, p. 109). E, em Camilo Pessanha, a experiência com o ópio seria mesmo *fundamental* para se entender a sua poética e a sua “metafísica”. ..

Gustavo RUBIM, em 1993, publicou um livro, a respeito de Pessanha, intitulado *Experiência da alucinação*. Conhecendo a biografia do poeta, é fácil interpretarmos o título como uma referência explícita ao uso de drogas... No entanto, Rubim escreve a respeito da *concepção de poesia* de Pessanha, a partir de duas frases suas; uma delas (que dá título ao livro) é esta: “Envio-lhe meia dúzia de coisas, extraídas de um borrão, onde de anos a anos vou lançando alguma *alucinação* que vem, impertinente, obsidiar-me o ouvido” (Pessanha, em carta a Alberto Osório de Castro, maio de 1907, apud RUBIM, 1993b, p. 9, grifo nosso).

A possibilidade de ver, na poesia de Camilo Pessanha, uma dinâmica do uso de drogas (no caso, o ópio) é, de fato, instigante: “Inscrição” ressoaria, evidentemente, o estado depressivo, causado pela diminuição da atividade “espiritual” induzida pela substância; “Tatuagens” e “Esvelta surge!” dariam sinal da euforia causada pelo seu consumo. E toda a *microexploração* de paisagens e sentimentos, observável em poemas como “Final” e “Voz debil que passas”, poderia se relacionar à *hiperestesia* causada pela ação da droga na percepção.

Mas, não aventaremos uma pesquisa desse aspecto, ainda mais porque Pessanha inscreve a “acuidade da visão”, em outros textos, sem mencionar o uso de drogas; e a “gangorra” de seus sentimentos, o “sobe-e-desce” dos seus estados emocionais, pode ser entendido, perfeitamente, sem esse parâmetro. A morte, por exemplo,

não carece, para evocá-la, de isolar-se, como os ascetas cristãos, na contemplação de um crânio desnudado, porquanto a **acuidade da sua visão** perfeitamente a distingue entrelaçada no amor e integrando a vida. Palpita na luz dos astros, estua na seiva das florestas virgens, ondula no colubrino estorcer-se das bailadeiras indianas, satura o olhar indagador e sério, que com o do poeta se cruzou, sobre o *deck* de um transatlântico, de uma *touriste* anônima... (Pessanha, apud RUBIM, 1993b, p. 182).

A despeito de uma possível, ainda que passageira relação com o uso de drogas, a *alucinação*, referida por Pessanha, anteriormente, está, para RUBIM, numa disjunção da “visão”; num “ver-não ver” inscrito no próprio olhar. Nesse sentido, *alucinação* seria o nome que a *poesia* recebe enquanto experiência do *indecidível*. Por isso, a finalidade, o efeito e a pretensão última da poesia seria o de perscrutar “a natureza íntima das coisas, as relações e a fatalidade dos seus destinos” – em outras palavras: *tornar visível o invisível* (1993b).

O que a poesia *é*; o que as coisas *são*; todas as definições e crenças estavam em estado de crise, na época de Camilo Pessanha. Em seus poemas, ainda segundo RUBIM, o *afeto melancólico* deriva de um acontecimento não vivido, de um “olhar” que não é **da ordem da percepção**, diante do qual – por isso mesmo – o *futuro* se torna visível.

Camilo Pessanha era um *visionário*.

2.9 Simão Barreto e o “Caminho”

Usando drogas, ou não, Camilo Pessanha nos lembra, neste momento, a frase de KHLEBNIKOV: “a pátria da criação poética está situada no futuro; é de lá que procede o vento que nos enviam os deuses dos verbos” (apud JAKOBSON, 1975, p. 117). O *Tao* está no futuro. Ou, usando uma paráfrase de Peirce: um símbolo – uma palavra, por exemplo – é uma “regra geral” que só preenche sua função significante através de diferentes casos particulares. Por mais variadas que sejam as encarnações *da* palavra, esta permanece, sempre, **uma só e mesma palavra** (*idem*, p. 116): os “casos particulares” estão sempre no passado, enquanto o *geral* relaciona-se com o “futuro indeterminado” (*idem*, p. 117). Conforme vimos anteriormente, o *Tao* é a *regra geral*, de que são derivadas as particularizações (*te*), as *entidades*

(aparentemente) isoladas, o *ser dos entes* – segundo a terminologia de Heidegger –, que se opõe (?) ao *ser em si mesmo*.

“Em procura de quê, nem eu o sei”, diz Camilo Pessanha, no segundo poema do tríptico “Caminho” – poema que começa com os versos: “Encontraste-me um dia no caminho”. ..

Em 1996, o maestro Simão BARRETO, então professor no Conservatório de Macau, publicou três partituras, na *Revista de Cultura*, que nos interessam especialmente: trata-se do tríptico – também conhecido como “Na pasta do Abel Aníbal” –, musicado pelo professor, e com um curioso detalhe: a cada um dos sonetos, o maestro antepôs versos do *Tao Te Ching*. ..

A justificativa para se colocar, *par a par*, o livro chinês e os poemas, foi bastante simples: a intenção era a de salientar a convivência entre portugueses e chineses, uma vez que o foco dessas composições é a cidade de Macau (p. 77). A justificativa esconde, naturalmente, o *porquê* de se ter escolhido o que se escolheu: perguntado a respeito de uma ligação *mais profunda* entre os poemas e o *Tao Te Ching*, o professor, porém, foi bastante sucinto, dizendo que “em relação à simbiose de Pessanha com o pensamento de Lao-Tze, a afirmação é uma conclusão minha, depois de ler, apreciar e analisar o conteúdo poético, estético e filosófico do maior poeta simbolista português” (por e-mail, 09 de julho de 2007).

O maestro foi tácito, ao dizer que a comunicação entre as obras lhe era clara e óbvia. Compreenda-se com a frase de EINSTEIN (1994): “Não teremos todos ficado à procura de palavras em situações em que a conexão entre as ‘coisas’ já estava clara?”. Sim. Afigura-nos, apenas, assombroso que outra pessoa tenha visto ligações entre Pessanha e Lao-tzu, num mar de pessoas que não tiveram a mesma *alucinação*.. .

Ao primeiro poema (“Tenho sonhos cruéis...”) foram antepostos os versos finais do capítulo I do *Tao Te Ching*, assim traduzidos: “A via e a virtude, este dois-um é mistério dos mistérios, porta de todas as maravilhas”. Ao segundo soneto (“Encontraste-me um dia...”), os versos iniciais do capítulo 33: “Quem conhece os outros é esclarecido. Quem conhece a si próprio é sábio”. E, ao terceiro soneto (“Fez-nos bem...”), apôs-se o início do capítulo 32 de Lao-tzu: “Eterna, sem nome, a via, pequena na sua simplicidade primeira, está acima de todas as coisas do mundo”.

Pessanha *descreve*, em seu primeiro poema, a dor de *desligar-se da Dor* – a que já nos referimos, no capítulo sobre o “Budismo”:

Tenho sonhos cruéis; n'alma doente
Sinto um vago receio prematuro.
Vou a mêdo na aresta do futuro,
Embebido em saüdades do presente...

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

Porque a dor, esta falta d'harmonia,
Tôda a luz desgrenhada que alumia
As almas doidamente, o céu d'agora,

Sem ela o coração é quási nada:
Um sol onde expirasse a madrugada,
Porque é só madrugada quando chora.

Dirigir-se para o *Tao* (a via) é dirigir-se ao “portal de todas as maravilhas”; um “portal” “localizado”, necessariamente, no *futuro*. É uma grande alegria – que nos despoja, porém, da bagagem de dores (a mesma que, para Pessanha, faz o coração “ser alguma coisa”. .).

Em seu segundo soneto, *descreve-se* a companhia que o “eu-lírico” encontra para a caminhada (posto que decide “caminhar” aquilo que considera ser a “via dolorosa”..). Os versos do *Tao Te Ching* advertem para o conhecimento dos objetos exteriores (os *outros*) e para o conhecimento de *si mesmo* (o que poderia ser entendido como: conhecer *te* (as particularizações) e conhecer *Tao* (o geral). O “eu-lírico” de Pessanha, e seu *companheiro*, *comungam* da mesma dor, da mesma caminhada, sob aquela advertência do filósofo chinês:

Encontraste-me um dia no caminho
Em procura de quê, nem eu o sei.
- Bom dia, companheiro - te saüdei,
Que a jornada é maior indo sòzinho.

É longe, é muito longe, há muito espinho!
Paraste a repousar, eu descansei...
Na venda em que poisaste, onde poisei,
Bebemos cada um do mesmo vinho.

É no monte escabroso, solitário.
Corta os pés com a rocha dum calvário,
E queima como a areia!...Foi no entanto

Que chorámos a dor de cada um...
 E o vinho em que choraste era comum:
 Tivemos que beber do mesmo pranto.

Em seu terceiro soneto, afinal, Pessanha *descreve* a separação: decide que pode “resistir à grande calma!...” – como se tivesse “ouvido” o conselho do sábio.

Fêz-nos bem, muito bem, esta demora:
 Enrijou a coragem fatigada...
 Eis os nossos bordões da caminhada,
 Vai já rompendo o sol: vamos embora.

Êste vinho, mais virgem do que a aurora,
 Tão virgem não o temos na jornada...
 Enchamos as cabaças: pela estrada,
 Daqui inda êste néctar avigora!...

Cada um por seu lado!...Eu vou sòzinho,
 Eu quero arrostar só todo o caminho,
 Eu posso resistir à grande calma!...

Deixai-me chorar mais e beber mais,
 Perseguir doidamente os meus ideais,
 E ter fé e sonhar - encher a alma.

Simão Barreto poderia (quem sabe) ter escolhido os versos do capítulo 26, de Lao-tzu, para antepor ao segundo soneto:

(...) o Sábio
 viaja o dia inteiro
 sem se separar da pesada bagagem.

... seja como for, o fato é que o tríptico “Caminho” (via, senda, ou... *tao*) é mais uma das obras de Camilo Pessanha compostas ANTES (por volta de 1888) de sua partida para Macau.. .

2.10 Silêncio

Não temos conhecimento de traduções, ou de popularizações da filosofia (ou do livro) de Lao-tzu, em Portugal, antes de 1894 – ou seja: na época em que Camilo

Pessanha ainda estudava na Universidade de Coimbra, ou perambulava pelo interior do país, a começar uma carreira jurídica aos moldes do pai.. . Que o maestro Simão Barreto tenha identificado, nos sonetos de “Caminho”, uma relação com o *Tao Te Ching* não nos afigura nada absurdo, ainda mais porque a tradução mais apropriada para a palavra *tao* é, justamente, “caminho”, “caminhar”, “estrada”, “curso”, etc. O tríptico seria, assim, mais uma manifestação do “orientalismo premonitório”, como João Gaspar SIMÕES chamou aos traços orientais da poesia de Pessanha, anteriores ao seu conhecimento direto da civilização chinesa.

Reportamo-nos, agora, ao “silêncio final” de Camilo Pessanha. ..

Havíamos dito que, após 1916, sua poesia deixa lugar a um silêncio quebrado apenas por apontamentos, fragmentos, dando-nos a impressão de haver “trocado” a escrita de sua própria poesia por algo que não nos ficou registrado. O seu último texto de grande significação foi “Macau e a gruta de Camões”, publicado no jornal macaense *A Pátria*, em junho de 1924. Esse texto merece um exame acurado, em vista de sua importância, não só para a compreensão da poesia e da “metafísica” de Camilo Pessanha, mas, também, para a compreensão de Fernando Pessoa, já que boa parte da poética pessoana se encontra resumida ali – particularmente, o que se refere à “Mensagem”. .. O assunto, porém, foge de nosso foco. O que nos importa observar, no momento, é esse silêncio “poético”. ..

Depois da malograda visita de cinco meses a Portugal, entre 1915 e 1916, Pessanha deixou de visitar a pátria. Entre as razões de seu desgosto, das mais fortes parece ter sido o tratamento displicente, dado pelo governo português, à sua coleção de arte chinesa, coletada durante tantos anos, e com tanto cuidado, e oferecida ao Estado com tanta seriedade. Pessanha, juntamente com Fenollosa (1853-1908), foi um dos primeiros ocidentais do século XX a divulgar o valor estético da arte chinesa. Mas, enquanto o americano reconhece, na arte e na filosofia orientais – na vida oriental, enfim –, uma *superioridade* em relação à vida ocidental – aparentando-se, por isso, a Wenceslau de Moraes –, Camilo Pessanha procurou sempre contemporizar, e “equilibrar a balança” entre as civilizações – malgrado os exemplos, já estudados, de aderência ao pensamento colonialista. Talvez por isso mesmo, por conta dessa busca de uma *contemporização*, sua trajetória de “sinólogo” tenha sido mais sofrida – mais decepcionante, pelo menos –, do que a trajetória do outro. Ainda hoje, a coleção que o poeta cultivou por tantos anos, e sobre a qual pronunciou importantes conferências – mais importantes do que pudéramos supor –, mora em algum lugar do Museu Nacional

Machado de Castro, em Coimbra, ao abrigo de cuidados e de consultas, talvez. Tomara Deus que ao abrigo das traças e do mofo, também.. .

Com que confiança o poeta não terá imprimido o seu cuidadoso “Catálogo da Coleção de Arte Chinesa”, de 1916.. . Teria tido, mesmo, a certeza de que sua coleção seria aceita sem reservas, de imediato, e com agradecimentos, pelo Estado português?.. Ingenuidade, de sua parte – e ingenuidade comovente.. . O “Catálogo...”, depois, foi oferecido a Ana de Castro Osório, com esta dedicatória, repleta da dor que o teria invadido nos últimos “cinco angustiosos meses” que passou “amachucado e sovado” na Pátria:

À Senhora Ana de Castro Osório, em preito de admiração pelo seu ininterrupto e fecundo labor espiritual, orientado e altruísta, 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 (OSÓRIO, 2000, p. 73).

Sabemos que o poeta, ao deixar Portugal pela última vez, mal despediu-se dos amigos, no cais, e já entrou a falar animadamente, em Chinês, com os chineses a bordo. .. Nunca mais retornaria. ..

Hermann Hesse nos conta uma anedota, segundo a qual um mestre, de nome Dyu-Dshi, ou Dy-Dschi, passou a não falar mais: ensinava, reprendia, e animava, sempre em silêncio, usando apenas o levantar de um dedo, tornando-se, assim, o mestre mais respeitado do mosteiro (apud SERRANO, 1973, p. 37).

Aldous HUXLEY, por sua vez, reconta-nos uma história, segundo a qual o Buda, desejando atrair os cegos, deixou alegremente que as palavras lhe escapassem da boca, e, desde então, o céu e a terra se encheram de **roseiras-bravas**, que embaraçam tudo. .. ([s/d], p. 143).

O silêncio sempre foi de máxima importância, para as filosofias orientais – e para a “filosofia”, em geral. “Pensar” não é necessariamente “dizer”, ou “formular em palavras”, como já nos esclareceu HADAMARD, em capítulo anterior. “Castellos doidos! Tão cedo cahistes!...”, diz o Camilo Pessanha de

Floriram por engano as rosas bravas
 No inverno: veio o vento desfolhal-as...
 Em que scismas, meu bem? Porque me callas
 As vozes com que há pouco me enganavas?

“Onde vamos, **alheio o pensamento**, / De mãos dadas?” – o desvanecer no silêncio, após a “queda” dos “castelos de areia” (das palavras); após o desfolhamento das “roseiras-bravas”, nascidas antes do tempo – não como no milagre de Santa Isabel, mas como um erro. ..

A rainha saiu do Castelo do Sabugal, numa manhã de inverno, para distribuir pães aos mais desfavorecidos. Surpreendida pelo soberano, que lhe inquiriu onde ia e o que levava no regaço, a rainha teria exclamado: *São rosas, Senhor!*. Desconfiado, D. Dinis inquiriu: *Rosas, no inverno?*. D. Isabel expôs então o conteúdo do regaço do seu vestido, e nele havia rosas, ao invés dos pães que ocultara (apud http://pt.wikipedia.org/wiki/Rainha_Santa_Isabel).

No silêncio, após o *calar*, “cahe nupcial a neve, / Surda, em triumpho, petalas, de leve / Juncando o chão, na acrópole de gelos...”. Não imprimiríamos o poema na íntegra, mas a beleza dele nos força a isso. ...:

Floriram por engano as rosas bravas
 No inverno: veio o vento desfolhal-as...
 Em que scismas, meu bem? Porque me callas
 As vozes com que ha pouco me enganavas?

Castellos doidos! Tão cedo cahistes!...
 Onde vamos, alheio o pensamento,
 De mãos dadas? Teus olhos, que um momento
 Prescrutaram nos meus, como vão tristes!

E sobre nós cahe nupcial a neve,
 Surda, em triumpho, petalas, de leve
 Juncando o chão, na acrópole de gelos...

Em redor do teu vulto é como um veol!
 ? Quem as esparze – quanta flôr! – do ceo,
 Sobre nós dois, sobre os nossos cabellos?

Voltemos à questão do *silêncio*, para as filosofias orientais, especialmente para o budismo: a fim de despertar os iniciados para as limitações do raciocínio, e a fim de promover a abertura de percepções situadas além do intelecto, os mestres *zen* (ou mestres *ch’an*) criaram os *koans* – enigmas, perguntas, afirmações, respostas que, segundo Aldous HUXLEY, incitavam os aspirantes à “vida perfeita” a praticarem uma meditação discursiva segundo uma fórmula, porém, completamente ilógica. Essa

reductio ad absurdum do processo discursivo centrado no *eu*, ou no *mundo*; essa súbita ruptura com a “razão” (na linguagem da filosofia escolástica) para atingir o “intelecto” intuitivo, único capaz de dar uma visão genuína do Fundamento divino de todo *ser*; esse método *excêntrico*, enfim, funcionou a ponto de produzir, em muitas pessoas, a *metanóia*, ou “transformação da consciência e do caráter” ([s/d], p. 145).

No Liceu de Macau, o professor Pessanha costumava repetir a seus alunos dois *koans* que se tornaram emblemáticos de sua figura, tanto que foram repetidos pelo Reitor, no enterro do poeta (BARREIROS, 1961, p. 16); os mesmos *koans* haviam sido publicados em *A Academia*, de Macau, em 01 de dezembro de 1920, sob o título “Legenda budista” (PESSANHA, 1993, p. 107):

Colocando-se frente a frente dois espelhos, duas imagens se formam, - qual delas mais vazia?

Dissolvendo-se água límpida em água límpida, ficam ambas de uma mesma limpidez.

Esses dois “enigmas” – ambos, aparentemente, sem nenhuma solução discursiva – pareciam-nos constituir o centro do debate proposto por Óscar Lopes, em “O quebrar dos espelhos” (1970); foi preciso ler o ensaio, para desenganar-nos.. .

Com que propósito Pessanha repetia esses *koans* a seus alunos?.. Não temos depoimentos a respeito; mas, a curiosidade nos faz imaginar, com grande probabilidade de acerto, que a intenção do poeta seria a mesma de um mestre *zen*, indicando a seus alunos as limitações do raciocínio e da “lógica” convencionais. Num colégio tão “burguês” quanto o Liceu de Macau – tão voltado para as técnicas do comércio e da administração, dizemos – essa intenção seria um contrassenso, a não ser que partisse, mesmo, do professor Pessanha – talvez, o único com “licença” para levar o cachorrinho junto consigo, a acompanhar as aulas, debaixo da mesa.. .

Para George STEINER, o silêncio de Hölderlin, a crescente força da quietude no interior e entre as linhas dos poemas, pode, perfeitamente, ser interpretado, não apenas como um elemento primordial de seu gênio, mas como um desdobramento e como a *lógica soberana* de sua poesia. Nos poemas de Hölderlin, os lugares vazios seriam, mesmo, **indispensáveis** ao ato poético (1988, p. 67-8).

Neste momento, a questão do *silêncio*, em Camilo Pessanha, converge para o uso das reticências, em sua poesia. É sabido que, como “musicista”, Pessanha “marcava” suas “partituras” segundo o ritmo que queria impresso à dicção: pontos, vírgulas, espaços em branco, todos os recursos *pára-poéticos* podem ser interpretados como marcações do discurso. Discurso infinito, pode-se dizer, já que o poeta era incansável na “correção”, na rasura de suas obras, como se confirma a partir do exame de seu “Caderno negro” de poemas manuscritos (PESSANHA, 1990).

Muitas foram as partituras musicais (de fato) que, a exemplo das de Simão BARRETO, se compuseram a partir dos poemas de Pessanha. O musicar sua poesia começou quando o poeta era ainda vivo. .. Há que se reafirmar, porém, que os próprios poemas são, já, em si, partituras, e cada variante nos dá uma “música” diferente. ..

Não trataremos das *reticências*, em geral, mas daquelas ostensivas, longas, que constituem (em dois poemas) estrofes **inteiras**, e que, no conto filosófico “Vozes de Outono”, constituíam toda uma linha. ..

Essa linha, no conto, *sugere* o silêncio do “mancebo”, que dorme, como veremos adiante, e cada ponto pode corresponder, arbitrariamente, a *meio segundo* de tempo, em nossa “velocidade” de leitura. ..

Em “Quando se erguerão as setteiras”, uma estrofe de quatro versos, toda de reticências, antecede a última estrofe – “E quando, ó Doce Infanta Real, [...]”. Observemos: até a estrofe *reticente*, todo o poema é constituído de perguntas: quatro estrofes, cada uma de quatro versos, em que se quer saber “*quando será a hora do combate heróico?*”..

Quando se erguerão as setteiras,
Outra vez, do castello em ruina,
E haverá gritos e bandeiras
Na fria aragem matutina?

Se ouvirá tocar a rebate
Sobre a planície abandonada?
E sahiremos ao combate
De cota e elmo e a longa espada?

Quando iremos, tristes e sérios,
Nas prolixas e vãs contendias,
Soltando juras, improperios,
Pelas divisas e legendas?

E voltaremos, os antigos
E purísimos lidadores,

(Quantos trabalhos e perigos!)
Quasi mortos e vencedores?

.....
.....
.....
.....

E quando, ó Dôce Infanta Real,
Nos sorrirás do belveder?
- Magra figura de vitral,
Por quem nós fomos combater...

A estrofe de reticências não aparece registrada no “Caderno de poemas” (o “Caderno Negro”), surgindo apenas a partir da primeira edição da *Clepsydra* (1920). O que significa essa estrofe?... Uma *espera*?... Admitida em nosso “tempo de leitura”, essa *espera* tem um efeito belíssimo, embargante, mesmo. Sua ausência parece retirar a *emoção* que os últimos quatro versos querem causar. .. Ademais, a estrofe “reticente” *re-cria*, semanticamente, uma *distância* entre os “soldados” e a “magra figura de vitral”. Pode-se sentir o vento, passando pelo silêncio de toda a tropa. ..

Em outro exemplo (no poema “Se andava no jardim”), *duas* estrofes “reticentes” se interpõem entre o momento do *desejo* e o momento da *conquista*. Que terá acontecido, nesse *meio-tempo* entre a percepção do que “andava no jardim” e o “tê-la junto a si”? Silêncios. ..., movimentos. ..., folhagens que se movem. ..., olhares. .., gestos. ..., sentar-se ao banco. ..., pegarem-se as mãos. .. Que terá acontecido?... Essa, que se *tem*, será a mesma por quem se *esperava*, no soneto “Desce em folhedos tenros a colina”? ..

Se andava no jardim,
Que cheiro de jasmim!
Tão branca do luar!

.....
.....
.....

.....
.....
.....

Eis tenho-a junto a mim.
Vencida, é minha, enfim,
Após tanto a sonhar...

Porque entristeço assim?...
Não era ella, mas sim

(O que eu quiz abraçar),

A hora do jardim...
O aroma de jasmim...
A onda do luar...

E essa, que se *tem*, que se *espera*, terá algum, qualquer parentesco com a “presença” *feminina* do *Tao* – que LAO-TZU, tantas vezes, designa como “Mãe”; como “mulher misteriosa”..?

2.11 “Vozes de Outono” e “Chon-Kôc-Chao”

O espírito do vale não morre nunca;
ele é a **mulher misteriosa**.
A porta da mulher misteriosa
é a raiz do Céu e da Terra.
Ininterrupta, assim como perpétua,
ela age sem esforço (LAO-TZU, Cap. 6, grifo nosso).

O Capítulo 6 do *Tao Te Ching* é considerado, por muitos taoístas, como a **chave** de todo o livro. Ainda desconhecemos a razão de tamanha importância, iniciantes que somos na arte do *Tao* de Lao-tzu. .. Basta dizer, para salientar a sua importância, que revelar o **segredo** contido nesses versos (**segredo** transmitido misteriosamente ao iniciado, por meio dos ensinamentos transversais de um mestre) é colocar em risco a própria vida: “quem sabe, não fala”, diria Lao-tzu, em outro capítulo.. . Não se trata de ameaça de morte, é claro, mas, talvez, do perigo envolvido na tentativa de se expressar algo por demais profundo, por demais vital.. .

Saber o **segredo**, por enquanto, não nos importa: para tudo há um tempo certo. .. O que nos importa, agora, é salientar a **mulher misteriosa** (*hsün pin*) com que Lao-tzu designa o *Tao*, identificado, também, ao **espírito do vale** (*ku shān*).

Por várias vezes, no *Tao Te Ching*, o *Tao* é referido como “mulher”, “Mãe”, *ser* feminino – amoroso, acolhedor, maternal. O silêncio terrível do espaço cósmico, tal foi descrito por Pascal (apud STEINER, 1988, p. 31); o “Abismo” terrível, como o percebido por muitos poetas simbolistas; o “Nada” asséptico e não-sentimental, depreendido, por muitos, da obra de Mallarmé; são expressões desse mesmo “vale” criativo, que o filósofo chinês viu. O que é terrível, para os ocidentais (pela falta de explicação racional, talvez), é amável, para os chineses (justamente, talvez, pela

mesma falta..). “Abismo” e “vale” são, no final das contas, a **mesma** coisa; o “Nada” e a “Mãe” são, também, o **mesmo**; apenas mudam os *adjetivos* apostos ao “Nome”, seguindo o temperamento mental de cada momento por que passam as civilizações. ..

Camilo Pessanha publicou, pelo menos, duas peças de *clara* inspiração taoísta; duas traduções; dois contos filosóficos, de autores anônimos, e de épocas desconhecidas: “Vozes de Outono” e “Chon-Kôc-Chao”.

“Vozes de Outono” foi publicado em 15 de janeiro de 1918, no número 27 da revista *Atlântida*, de Lisboa, e era uma das traduções mais conhecidas, entre os amigos do poeta (v.g. OSÓRIO, 2000, p. 64).

VOZES DE OUTONO (Dinastia Tang)

Eu, Ao-Iéong-Tze, estava de noite lendo, quando se ouviu aquele rumor, das bandas de Sudoeste. Ao ouvi-lo, reflecti, em um sobressalto:

– É singular! A princípio há o tamborilar da chuva – que depois se transforma na zoadá do vento, para logo, em um vertiginoso crescendo, dar lugar a estes violentos estampidos, como de grandes vagas apavorando a noite. O vento e a chuva, precipitando-se em turbilhões, encarniçam-se contra o que se lhes defronta; e é uma conflagração retumbante de todos os metais ressoando. Tais os guerreiros, avançando para o combate, ferramos dentes na mordaca, e aceleram a carreira, não se lhes ouvindo gritos de incitamento ou de medo, mas só o estrupido dos peões e dos cavalos em marcha...

Pergunto, para o meu moço discípulo:

– Aqueles sons o que são? Vai fora a informar-te. Responde-me, voltando: – No céu brilham puras as estrelas e a Lua; a Via-Láctea esplende. Para todos os lados não há voz humana. São vozes do arvoredo...

E eu então:

– Ai, ai! Oh dor! Todas estas vozes outonais donde será que procedem?

Porque a natureza do outono é desta sorte: a tinta por vezes indecisa e pálida, - neblinas à flor da terra e as nuvens acumuladas no alto -; ou, por vezes, o semblante desanuviado e claro – profundo o céu e radioso o sol -; e um ar de morte, penetrante e gélido, causticante a carne, confrangendo os ossos; e magoado o todo – outeiros, fontes, ao abandono... como também no tom da sua voz igual volubilidade se revela: plangentemente dorida, e logo clamorosa e irada!

Viçam as ervagens, túrgidas de seiva, rivais em louçania; e as grandes árvores, enramadas e verdes, ostentam-se formosas... E ao seu contacto as ervas esmaecem! E ao seu encontro as árvores desfolham-se! Onde quer que a sua energia destrutiva se exerça, tudo definha e perece!

Pela obra de devastação que realiza, o outono exercita, em cada um dos seus bafejos, uma severa, exterminadora magistratura; e, como estação, que é, influenciada pelo princípio feminino ou negativo da natureza, a sua acção tem inevitavelmente de ser análoga à dos exércitos. Dos cinco elementos é o metal o que lhe corresponde. Com razão se lhe chama *amor de justiça do céu e da terra*: é o seu inquebrantável rigor justiceiro que constitui a sua ternura...

Segundo a ordem da criação estabelecida pelo Céu, as plantas nascem na primavera e frutificam no outono. A concordância é perfeita entre as leis da música e as da natureza. O tom *séong* rege as harmonias do Ocidente; *i* é a nota da sétima lua. Ora *séong* é o golpe: quando envelhece há-de resignar-se a ser cortado... E *i* é o patíbulo: tudo o que atingiu a maturidade carece de ser eliminado...

Ai de nós! As plantas não têm emotividade: chega a sua vez e tombam. O homem é uma criatura que os seus próprios afectos impulsionam – a mais transcendente das criaturas. Numerosas mágoas lhe afligem o coração, cuidados mil lhe atormentam a existência. No embate de contraditórias solicitações, o seu espírito há-de por força agitar-se inquieto. E, por sobre tudo, têm-lhe escravizado o pensamento os objectos que ele é impotente para alcançar, angustia-o a lembrança dos problemas que a sua razão é insuficiente para resolver!

Em poucos anos, da tua juventude rubicunda e pujante nada mais restará que um galho seco; e o negro de ébano dos teus cabelos há-de em breve tornar-se triste alvura. É a lei fatal. Não somos da natureza dos metais ou das pedras, para disputar aos vegetais a glória da incorruptibilidade.

Se formos a escogitar bem as razões do nosso deperhecimento, como havemos de insurgir-nos contra as vozes outonais?

.....
O mancebo não respondeu: deixara pender a cabeça e adormecera. Apenas, pelas quatro paredes, o *tic-tic* de minúsculos insectos, acompanhava em surdina, como a confortar-me, os meus profundos suspiros (PESSANHA, 1993, p. 109-11).

Na expressão “vertiginoso crescendo”, *crescendo* é termo musical, sugerindo o gradativo aumento, ritmado e harmonioso – embora “vertiginoso” – do vento.

A seguir, o vento e a chuva adquirem características militares: é a “guerra”, empreendida pelos “elementos”, contra o “sujeito”.

“Donde será que procedem?” é uma pergunta parecida à da segunda “Elegia chinesa” (“De onde vem este perfume de flores, embalsamando a noite puríssima?”); ou seja: a mesma pergunta sobre as “origens”. ..

A seguir, imagens e sensações de morte, e o elencar dos “malefícios” do vento.

O trecho “influenciada pelo *princípio feminino ou negativo* da natureza” refere-se, naturalmente, ao *yin*, conceito que esclarecemos, anteriormente, e que diz respeito ao recolhimento, ao recuar, ao encolher, ao murchar, ao perecer, ao dormir, enfim: é a “não-força” da Natureza, que se segue, necessariamente, à “força” criativa (*yang*).

A “ternura da justiça”, tal como a exercida pelo vento de outono, pode ser facilmente relacionada com a antecipada *resignação* de Camilo Pessanha diante da morte, apreensível em toda a sua obra. ..

As frases “quando envelhece há de resignar-se a ser cortado” e “tudo o que atingiu a maturidade carece de ser eliminado” lembram o capítulo V do *Tao Te Ching*, que estudaremos com mais detalhes. ..

“As plantas não têm emotividade” lembra-nos “O fatal”, poema de Rubén DARIO, de quem Pessanha era grande admirador (“Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,/ y más la piedra dura, porque ésa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente.”).

Acreditamos, porém, que, ao invés de influência, manifeste-se, aqui, apenas uma coincidência...

Usa-se, em seguida, o recurso das reticências, comentado no capítulo anterior. ..

Ao final, o vento e a chuva (como vozes “outonais”) cedem lugar aos suspiros do homem, e às vozes dos insetos – que sugerem o “Verão”, assim como a figura do jovem, dormindo, em meio ao desespero do mais velho, sugere a “Primavera” – alheia às preocupações que ainda estão longe de si. ..

Temos, portanto, dois personagens: um juvenzinho e um homem maduro, que se vê “assolado” pela “voz” do Tempo, pressentindo, já, a aproximação do seu Inverno. De certo modo, na sua atitude plácida perante as “ameaças da vida”, o “mancebo” é o *mestre* do homem maduro. “The child is father of the man”, dizia Wordsworth. E, quem tenha filhos, sabe, mais perfeitamente, que Wordsworth (e Lao-tzu, e Jesus) têm, todos, absoluta razão: a *criança* é o mestre do homem. Somente se nos fizermos pequenos como *estas crianças*, entraremos (pelo “portal de todas as maravilhas”; pela “porta estreita”) no “*Tao* supremo”; “no Reino dos Céus”.. .

“Chon-Kôc-Chao” foi traduzido por Pessanha como contribuição ao livro de Ruy Sant’Elmo, *China: país de angústia* (Lisboa : Ed. Parceria Antonio Maria Pereira, [s/d]), e serviria, no livro, para “ilustrar a filosofia chinesa do taoísmo” (QUADROS, 1988, p. 178):

O imortal *Chon* chamava-se *Kâng-Lao* e viveu no reinado de *Ká-lao*, da dinastia *Sông*.

Foi dotado de notabilíssimos talentos.

Como alguém o instigasse a concorrer às funções públicas, respondeu:

– *Eu não aspiro ao bulício da corte: desejo concorrer à ravina da escarpa.*

Conseqüentemente, trocou o seu nome pelo de *Kôc-Chao* (o candidato à ravina), e foi ocultar nas florestas bravas as suas pegadas (cingida a cabeça), com uma tira de nuno (coberto o corpo), com um hábito grosseiro, e firme no propósito de assentar na verdade.

Um dia foram ter com ele os dois mestres *Chông* e *Lü* e dirigiram-lhe a seguinte pergunta:

– *Temos ouvido, filho, que tomastes um alimento, o qual vos dispensa para sempre de tomarde outro. Em que consiste esse alimento que tomastes?*

Respondeu-lhes:

– *Na doutrina.*

Prosseguiram:

– *Onde a há?*

Kôc-Chao apontou para o céu.

Perguntaram-lhe ainda:

– *E onde fica o céu?*

Kôc-Chao apontou para o coração.

Os dois mestres, sorrindo-se, disseram:

– *O coração, eis o céu: o céu, eis a doutrina... Vós, filho, tendes a perfeita noção do princípio de onde procedeis.*

Em acto contínuo transmitira-lhe os preceitos secretos necessários a quem aspira à perfeição de imortal.

Estando ainda longe de atingir, no seu acrisolamento, a plenitude do céu, empunhou uma grande matraca e internou-se pelas cidades, as quais percorria em todas as direcções.

Cantando os arroubos da doutrina, dizia:

– *Mísera condição a do homem! A sua vida, numerosas inquietações a perturbam... O lar é um foco (de intrigas) que lhe poluem a alma, e dia a dia o enredam e peiam até que, de repente, nas três polegadas da garganta o fôlego se lhe quebra, resultando daí esvaírem-se, abandonando-o, o fluido vital e a alma incorpórea. Podem então desolar-se a mulher e os filhos, chamar por ele com dezenas de milhares de imprecações e milhares de gritos, que não mais volverá, nem uma só vez, a cabeça a atendê-los.*

Enquanto estais com vida, tendes cálculos e projectos! Desde que, porém, ides habitar (a vossa última morada) na solidão do descampado, tudo quanto fora objecto das vossas preocupações, deixa imediatamente, e para sempre, de vos importar.

Depois de amadurecido no seu zelo, foi o habitual companheiro de *Lii-Chu*, nas peregrinações que este fez.

O personagem do conto, Chon-Kâng-Lao (sendo *Chon* o seu sobrenome) foi, presumivelmente, uma personagem histórica, tendo vivido entre os séculos X e XIII, e tendo se distinguido, em sua época, por “notabilíssimos talentos”. ..

Como alguém (a mãe, por exemplo) lhe instasse a assumir um cargo público, a assumir uma posição na sociedade, e a tornar-se um *gentleman*, no melhor (ou no pior) estilo confuciano, Kâng-Lao se viu obrigado a escolher a sua carreira: seria taoísta. Internaria-se no mato, a fim de “assentar na verdade”. Cobriria-se de quaisquer andrajos, viveria com os bichos, até julgar que tivesse sugado “a essência da vida”:

Retirei-me aos bosques porque desejava viver deliberadamente, ver-me à frente, apenas, dos fatos essenciais da vida, ver se podia ficar sem aprender o que ela tinha para ensinar, e, quando morresse, não descobrir que não havia vivido. Não desejava viver senão a vida; viver é uma coisa preciosa; nem desejava eu acostumar-me à resignação, a menos que isso fosse inteiramente necessário. Eu queria viver profundamente e extrair a essência da vida, queria viver como um espartano, e firmemente expulsar tudo o que não fosse apenas vida, cortá-la, como a uma messe de trigo, recolhê-la e reduzi-la a seu estado mais verdadeiro; e, se ela provasse ser ignóbil, tomar então toda a sua sordidez e mostrá-la ao mundo; ou, se fosse sublime, saber isso por experiência e habilitar-me a fazer uma revelação verdadeira na minha próxima viagem. Pois a maior parte dos homens, parece-me, está estranhamente incerta se pertence a Deus ou ao diabo, e um tanto apressados concluíram que o principal objetivo do homem na terra é “glorificar Deus e alegrar-se para sempre” (THOREAU, [s/d], p. 90).

Candidato da ravina (ou, *kôc-chao*), Kâng-Lao iniciou-se no *Caminho*, e, certo dia, recebeu a visita avaliatória de dois Mestres. Os Mestres aprenderam, dele, que “o coração tem o céu, e o céu tem a doutrina”. Ensinaram-no, então, o que sabiam, a fim de adiantarem a sua procura. ..

Chon, o “candidato à ravina”, conhecia um alimento que o dispensava de tomar qualquer outro. Jesus, também, tinha uma água que matava a sede, para sempre (João, 4). Quem beber do Santo Graal nunca mais terá tais necessidades (e o Santo Graal está no (é o) coração). O Santo Graal. .. tema da maior ópera de Wagner (*Parsifal*).

No entanto, percebendo que seu “**acrisolamento**” não estava lhe satisfazendo; tendo *fome* de divulgar a Verdade, o “candidato à ravina” resolveu pregar; e dirige, nas cidades, imprecações contra o “Iar”, foco de *prisão* para o homem que, *inevitavelmente*, será livre. ..

Feitas as suas imprecações, acalmou-se em companhia de *Lü-Chu*.

O taoísmo é uma religião anti “social”.

2.12 “Ao longe os barcos de flores”

Todos os homens são tão radiantes,
como se fossem à grande festa das Oferendas,
como se subissem às torres na primavera.
[...] Todos os homens têm seus objetivos;
só eu sou ocioso como um mendigo. ..
Só eu sou diferente de todos os homens.
Mas acho muito importante
buscar alimento junto à Mãe. ..
(LAO-TZU, cap. XX).

As traduções do Chinês são muito complicadas pelas diferenças lingüístico-filosóficas em relação às línguas ocidentais.. . As traduções do *Tao Te Ching*, então, são quase impossíveis, visto que cerca de oitenta por cento das cinco mil palavras empregadas no livro não são, absolutamente, de uso comum no Chinês falado.. . Não chegamos a concordar plenamente com Marcel GRANET (e, talvez, ele não quisesse, mesmo, uma tal concordância..), para quem o *Tao Te Ching* era “propriamente *intraduzível*”. Mas, é forçoso admitir que essa tradução exige uma *cumplicidade* rara, sem a qual todo o texto se modifica segundo o *ponto de vista* daquele que traduz.

Alguns atentarão ao aspecto ontológico do livro; outros, ao seu aspecto epistemológico – ou quaisquer outros, apreensíveis na obra. Escusado dizer que o *ponto de vista* do tradutor modifica, naturalmente, todo o texto.. . *Hsün pin*, por exemplo, que, no Capítulo 6, é traduzido (do Alemão para o Português) como “mulher misteriosa”, significa, na verdade, algo que lembra muito pouco o que seja “mulher misteriosa”.. . Não nos arriscamos a *re*-traduzir esses termos; o fato, porém, de eles, no original, corresponderem pouco à tradução que consultamos, é, realmente, desconcertante.. . Pudéramos, então, estar em condições de dar a nossa “versão dos fatos”; mas, parcos em Mandarim, muito poucos, ainda, em *Doutrina*, assumimos que este momento é o de nos atermos à tradução escolhida – das melhores que consultamos, aliás. .. No mais, essa “pálida correspondência” não invalida a presença *feminina* que perpassa todo o livro de Lao-tzu: o *Tao* recebe, de fato, qualidades *maternais*, na mesma medida em que o autor atribui a si mesmo qualidades *infantis* (inocência, despreocupação, gratuidade, graça, leveza, etc.).

“Só EU sou diferente.. . Só EU não corro, a aproveitar as *liquidações* de inverno.. . Só EU não me adianto a comprar *o carro do ano*.. . Só EU sou o IDIOTA, alijado da multidão... Mas, prefiro assim: ficar junto à *Mãe*, alimentando-me. ..”

Ao longe os barcos de flores

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

Na orgia, ao longe, que em clarões scintilla
E os labios, branca, do carmim desflora...
Só, incessante, um som de flauta chora,
Viuva, gracil, na escuridão tranquilla.

E a orchestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,
Cauta, detem. Só modulada trila
A flauta flebil... Quem há-de remil-a?
Quem sabe a dôr que sem razão deplora?

Só, incessante, um som de flauta chora...

Os “barcos de flores” existiram, no sul da China, desde o século V a C., até 1959, mas há pouca documentação, acerca desses notáveis *bordéis*: sabemos que certos barcos eram grandes, com cerca de 35 pés, onde dezenas de convidados podiam se alojar; e outros, menores, com cerca de 10 pés, que comportavam apenas oito pessoas. O aspecto exterior das embarcações, para além da lanterna de papel colorido, que as anunciava à distância, marcava-se pela ornamentação exuberante, carregada de flores multicoloridas – peônias, dalias e crisântemos, símbolos de amor, fertilidade e felicidade –, entrelaçadas em frisos, envolvendo toda a nave, e emoldurando-lhe as janelas. Famosas por sua educação e cultura, as mulheres dos *barcos floridos* ofereciam, aos poetas, o vinho, o ópio, e inspiração para suas obras (NUNES, 1990, p. 103). Segundo Manuela Delgado RAMOS (2001), *hua*, para além de significar *flor*, designava, eufemisticamente, em Chinês, a prostituta: assim, uma moça virgem podia ser referida como “flor amarela” (*huáng hua*), enquanto uma moça “explosiva”, alegre e descontraída, podia ser chamada *yan hua* – sendo *yan* uma palavra que também se refere ao tabaco, ao ópio, ao fumo, à animação e aos fogos-de-artifício (p. 125).

Em sua coleção de arte chinesa, Camilo PESSANHA tinha “**1 ornato para mesa (redução de um *flower boat*) em filigrana de prata**”, item 37 de seu “Catálogo ...” (1993, p. 64).

O poema “Ao longe os barcos de flores” foi publicado em 1900, com uma indicação do local e da data de sua composição: “Cantão, Hotel em Ilha-Min, 1899”. Cantão.. . A mesma cidade onde, cem anos antes, Shen Fu teria escrito o seu célebre *Relatos de uma vida fugitiva*, sem tradução para o Português – língua que também se ressentia da falta de outro clássico da literatura chinesa: *O sonho da câmara vermelha*, também do século XVIII. Os “barcos de flores”, segundo Gil de CARVALHO (1996, p. 203), comparecem nesse livro de Shen Fu, mas não sabemos “como”.. . Não sabemos em que “perspectiva”. .. A perspectiva que conhecemos é a de Pessanha: uma perspectiva “de fora”, mas que inclui a sensação de estarmos “dentro” do barco, *sentindo* os seus “festões de som”, sua “orgia”, os seus “clarões”.

Céu e Terra não são bondosos.
 Para eles, os homens são como cães de palha, destinados ao sacrifício.
 O Sábio não é bondoso.
 Para ele, os homens são como cães de palha, destinados ao sacrifício.
O espaço entre o Céu e a Terra

é como uma flauta;
vazia, ainda assim, inexaurível;
 soprada, mais e mais sons produz.
 Porém palavras em demasia se esgotam ao serem proferidas.
 O melhor é guardar o que está no coração.
 (LAO-TZU, capítulo 5, grifos nossos).

Nesse capítulo de Lao-tzu, os termos *thuó üè* não designam, especificamente, uma *flauta* – nem um *fole*, como vimos em outra tradução. Designam uma espécie de instrumento musical antigo, tal como uma *gaita de foles*: deixada sozinha, ela podia soar, caso o vento soprasse.. . Entre o Céu e a Terra (entre o *yang* e o *yin*, respectivamente) há um **espaço**. Esse **espaço** é como uma “flauta”, que soa à medida em que é soprada. Mas, soar não é o importante: o importante é guardar o que está no Centro (*zhong*).. .

Em “Ao longe os barcos de flores”, um som de flauta chora, sozinho e ininterrupto, exilado das alegrias e dos divertimentos da vida: à parte, circundando as festas, sem delas participar.. .

Há uma coisa que é invariavelmente perfeita.
 Antes que houvesse Céu e Terra, já estava ali,
 tão silenciosa e solitária.
Ela continua sozinha, imutável.
Corre em círculo e não se põe em risco.
 Pode ser chamada de “Mãe do Mundo”.
 Não conheço o seu nome.
 Qualifico-a de *Tao*.
 Dando-lhe a muito custo um nome,
 Chamo-a de Grande.
 “Grande” quer dizer “sempre em movimento”.
 “Sempre em movimento” quer dizer “distante”.
 “Distante” quer dizer “de volta”.
 Assim, o *Tao* é grande, o Céu é grande, a Terra é grande,
 e o Homem também é grande.
 No espaço, há quatro grandes,
 e o Homem é um deles.
 O Homem orienta-se pela Terra,
 a terra pelo Céu.
 O Céu orienta-se pelo *Tao*.
 O *Tao* orienta-se por si mesmo
 (LAO-TZU, capítulo 25, grifos nossos).

“Correr em círculo” lembra-nos a reiteração do verso “Só, incessante, um som de flauta chora”. “Não se põe em risco” lembra-nos “perdida voz, que **de entre as mais se exila**”. ..

Richard WILHELM, analisando a obra de LAO-TZU, diz que a grandeza do Sábio (do Santo) consiste em penetrar na unidade primordial da coesão do universo, em cujo silêncio já não existem mais antagonismos que possam ser explorados ([s/d], p. 140-1). Desse modo, o que tem o *Tao* levará a sua vida como uma pessoa comum, mas, o que é *pessoal*, a máscara do *eu*, não o enganará mais: ele representará o seu papel, como os outros, mas se manterá distante da agitação deles, porque se libertou da ilusão e aprecia nutrir-se unicamente da *Mãe*.. .

As ressonâncias do *Tao Te Ching*, observadas em “Ao longe os barcos de flores”, não constituem, no momento, a razão de uma exegese do poema. Não sabemos como coadunar essas *ressonâncias* de modo a produzir uma *re-interpretção*. Se o fizéssemos, correríamos o risco de sermos parciais, num poema que é multifacetado, poliédrico, complexo demais para uma tal redução. Mas, pode ser que os poemas “poliédricos” nos dêem justamente essa oportunidade (e não outra): a de os abordarmos em *um* aspecto, cuja análise, facilmente, poderá ser negada por inconsistente. Não importa: esgotar o poema não é, absolutamente, a nossa intenção. Sem o microscópio, e observando-o do alto de um telhado, bem ao chão, o poema de Pessanha nos aparece assim: um lamento do “eu-lírico” por não poder participar das “festas da vida”, solidário que está com a “Mãe”, viúva, grácil, sozinha, incessantemente plangente.. .

“Viúva”, porque, na “mitologia” chinesa, a “Mãe” é a Terra, e o Céu é o “Pai”. Se o “Céu” morreu (ou, na terminologia nietzscheana, se “Deus” morreu...), resta, à “Terra” (“Mãe”), chorar de viuvez.. .

O Céu (*Tién*) e a Terra (*Tí*) são, talvez, os mais antigos “deuses” da civilização chinesa. O Céu é identificado ao princípio semeador; a Terra, a um útero. Segundo o capítulo 5 do *Tao Te Ching*, o Pai e a Mãe de todos os seres não têm misericórdia de seus filhos, que são como “cães de palha”, oferecidos ao sacrifício.

Os “cães de palha” eram objetos feitos à perfeição, oferecidos nos ritos da China antiga dedicados ao Céu e à Terra.

Uma vez terminado o culto, esses objetos se desfaziam.. .

O Sábio (*shàng rán* = Santo), também não é bondoso: todas as coisas são, para ele, como objetos de sacrifício. Todos os homens são imitações de um Espírito. Lao-tzu se aproxima muito da doutrina platônica. Todos os *egos* são descartáveis, após o culto ao Céu e à Terra (a vida, enfim..). Todas as coisas têm o seu ciclo: chegado o Inverno, não há porque se ter misericórdia das plantas, que devem ser podadas; de outro modo, não haveria brotos, na primavera.. . Como jardineiro, Deus (o Céu e a Terra) não hesita em renovar os seus canteiros: a misericórdia divina, portanto, é maior do que a palavra humana pode exprimir, e maior do que o *ego* humano pode desejar.. . Desastres, ausências, “correções”, dilúvios: o Santo entende a infinita misericórdia de Deus, revolvendo os seus canteiros. Sendo, os nossos conceitos de *bondade* e de *misericórdia*, dependentes do nosso ponto de vista (forçosamente limitado, e, freqüentemente, egoísta), é conseqüente que os Deuses não os possuam. Os deuses não *têm* personalidade, não *têm* “*ego*”, não *têm* preferências: quem compreende os seus caminhos (o *Tao*), não sofre as suas *pretensas* injustiças, porque se beneficia do que é natural. Quem compreende o *Tao* ENCONTRA frutos, quando está faminto. ACHA água, quando está com sede. Quem trilha o Caminho do Céu e da Terra não precisa se esforçar. Pois, estando TUDO designado, e com vistas ao crescimento espiritual de cada (suposto) *ego*, é apenas necessária uma “disposição de espera”, como dizia HEIDEGGER (1977, p. 81) – talvez, o filósofo mais *taoísta*, dentre todos os ocidentais (ao lado, é claro, de THOREAU, o “mais chinês de todos os escritores americanos”, segundo Lin YUTANG, 1949, p. 125, nota).

A misericórdia divina é muito maior do que o homem (*ego*) possa conceber. Por isso, a negativa, presente nesse capítulo (“não têm”, “não tem”), é tão importante: o Céu, a Terra, e o Santo NÃO TÊM a bondade comum, a bondade que cada um de nós pode conceber de acordo com repertórios de vida, e de acordo com os nossos *preconceitos* e *expectativas*. Se acreditamos, porventura, ter identificado essa misericórdia, ela terá imediatamente se deslocado para o futuro; assim como o *Tao* é furtivo às definições, e já é outra coisa, assim que o definimos. Todo amor que pode ser percebido ainda é um amor pequeno.. . O *Tao* que pode ser pronunciado NÃO É o *Tao* eterno (Capítulo I), pois o *Tao*, por sua natureza, é *infalável*. Indizível.

A linguagem ideal, dos taoístas, seria, talvez, a linguagem telepática. ..

2.13 O Centro

O que teríamos a dizer, a mais, sobre o poema de Camilo Pessanha é que, para Lin YUTANG, na estética chinesa, é impressionante a analogia entre as técnicas poética e pictórica – o que se torna evidente no manejo da perspectiva ([s/d], p. 237). Também é comum que o título de um quadro chinês seja o verso de algum poema, e comum é que o pintor inscreva, no alto de sua obra, num daqueles tão característicos espaços vazios, alguma estrofe de poesia. Da mesma forma, os poetas chineses, freqüentemente, fazem referência a paisagens, nos títulos de seus poemas: “Pôr-do-Sol Sobre o Rio” (Bai Juyi), “Corvos Empoleirados” (Li Po), “Oficial na Aldeia do Fosso-de-Pedra” (Tu Fu), “Saindo de Xiamen e Olhando o Mar Azul” (Cao Cao), “Noite de meio-Outono” (Li Qiao)... “Ao longe os barcos de flores”, também, por si só, seria o título de um quadro – muito mais prosaico, é claro, se a ordem dos termos fosse: “Os barcos de flores ao longe”.. .

Neste momento, ao final de todas as meditações, compreendemos melhor *porque* Urbano Tavares RODRIGUES *enpassou* a seguinte afirmação: Camilo Pessanha, “imbuído da filosofia *taoísta* e do pensamento de Schopenhauer [...]” (1970, p. 86, grifo nosso) ... O apontamento, *en passant*, nos deixava boquiabertos.!... .

...

Centro

O Tao da Física foi publicado, pela primeira vez, em 1975, expondo os paralelos entre as visões de mundo de físicos modernos e de místicos orientais. Esses paralelos já se insinuavam, desde o início do século XX, quando se desenvolveu a Física Quântica, mas não haviam sido, ainda, explorados. Remontando à Grécia antiga, Fritjof CAPRA (2006) nos diz que a escola eleática dividiu os *opostos* que, na filosofia de Heráclito, estavam unidos no *Logos*, originando, assim, o *dualismo* que marcaria, dali por diante, a filosofia ocidental – a separação entre *espírito* e *matéria*,

entre o *bem* e o *mal*, etc. Heráclito está muito próximo do *Tao*. “Tudo flui”, tudo se move, tudo é impermanente. A realidade surge, perante os físicos quânticos, como uma complicada teia de relações entre as diversas partes do *todo*, e não como uma coleção de *blocos básicos* de construção, isolados. Esses blocos são apenas abstrações elaboradas pelo intelecto, afeito à (e necessitado da) discriminação e categorização. A realidade, porém, transcende todos os conceitos e categorias.

Mas, na medida em que nossa *representação da realidade* é muito mais fácil de se apreender do que a *realidade propriamente dita*, a nossa tendência é a de confundi-las, e fazer com que nossos conceitos e símbolos se tornem *equivalentes* à realidade. Isso nos remete ao *Tao Te Ching*: os nomes (conceitos, definições, circunscrições) são, no máximo, “hóspedes da realidade”, não “senhores”. O mundo dos fenômenos se converte no mundo do *mal* pelo desejo que está relacionado com a existência dos nomes; aí se encontra o *pecado original* do conhecimento (Richard WILHELM, apud LAO-TZU, p. 135-6).

O mundo subatômico situa-se além de nossa percepção sensorial. Nesse mundo, não se pode dizer que a matéria *exista* com certeza em lugares definidos; diz-se, antes, que ela apresenta *tendências a existir*. Da mesma forma, os eventos atômicos não ocorrem *com certeza* em instantes definidos e numa direção definida, mas apresentam *tendências a ocorrer* (CAPRA, 2006, p. 58). As partículas são igualmente destrutíveis e indestrutíveis; a matéria é igualmente contínua e descontínua, e *força* e *matéria* não passam de aspectos diferentes do mesmo fenômeno, adquirindo suas definições por conta do observador (ou *participante*, na terminologia de John Wheeler, cf. CAPRA, 2006, p. 111). Por tudo isso, o *misticismo* oriental, como alicerce filosófico para a física contemporânea, do que o arsenal filosófico dos séculos XVII-XVIII, ou o Positivismo científico do século XIX.

Seguir o *Tao*, na terminologia taoísta, significa “dirigir-se para além de todos os opostos concebíveis”. Da *eliminação* dos opostos, vem a falência da linguagem: por isso, a necessidade que os místicos têm (e também os físicos quânticos, dirigidos para o *além do visível* da matéria), de se exprimirem (quando não podem se calar) por meio de ambigüidades e paradoxos – ou, quando muito, por meio de mitos. O mundo *existe*, mas não existe segundo concebe o nosso ponto de vista, criador de opostos, de ilusões.. . Por isso, apegar-se às *formas (te)* é sofrer (lembramo-nos de Pessanha, é claro.! quantos poemas, denunciando, conscientemente, seu *apego* às “formas vãs”.. .).

Tudo é a mente.. . Daí o absurdo de se perguntar, em qualquer ocasião, a respeito da “coisa *real*”. As ligações entre os objetos não são causais, na verdade (apenas para o observador há uma relação de *causa e efeito*). A existência da matéria não se separa de sua atividade – isolado artificialmente, o átomo nem sequer pode ser chamado de *existente*.. . A matéria *jamais* está inerte: a inquietude é a sua característica. Um objeto, para os budistas, é um *evento*, um *processo*, nunca uma substância (e, aqui, lembramo-nos dos chineses, para quem a idéia de *substância*, como já vimos, é completamente estranha..).

A sabedoria chinesa (visto que é bastante polêmico dizer-se “ciência” chinesa) afirma que o *ch’i*, existindo em todo o universo, pode condensar-se, formando os objetos materiais sólidos. Dito de outro modo: as estruturas estáveis que edificam o mundo material são resultado de intermináveis interações de partículas criadas e destruídas em variações contínuas de padrões de energia bem claros e definidos. É a dança de Shiva, evocada mesmo no célebre “Discurso de Estocolmo”, que Saint-John PERSE pronunciou em 1960.

As leis naturais são **imanentes**, não são vindas do exterior. O “vácuo físico” não é um simples “Nada”, pois contém a potencialidade para todas as formas do mundo das partículas. Pode ser denominado “Vácuo vivo” (CAPRA, 2006, p. 169). Pode ser denominado, também, o *Tao*, a “Mãe” de todas as coisas; aquilo que contém as “sementes” da realidade.

O Vácuo (o Vazio místico) pode ser comparado ao “campo quântico” da Física, que origina, mantém e reabsorve uma variedade infinita de formas. *Coisas* são manifestações transitórias do Vácuo, por isso não têm qualquer identidade fundamental. Daí o desprezo dos taoístas pela *cultura*, entendida como o apreço pelas *coisas* e pelos aspectos exteriores – e, daí, o seu devotamento à natureza. Os taoístas têm uma atitude essencialmente empírica, diante do mundo: essencialmente científica, calcada na observação da natureza, e apenas “desconfiada” dos métodos analíticos, da lógica, e dos sistemas por demais “infalíveis” – entendidos como parciais, todos eles.

Os gregos adoravam as simetrias; os chineses jamais a prezaram tanto, pois a geometria **TAMBÉM É** uma construção da mente, e não uma propriedade da natureza. Daí a sua *desimportância* fundamental. Já dissemos que as artes orientais, muitas vezes, evitam a regularidade, preferindo a assimetria: e, aqui, nos lembramos, novamente, do conselho de Verlaine, de se preferir “o Ímpar”, e também de toda a

métrica de Pessanha, tão criticada por Manuel da Silva MENDES, leitor dos “clássicos” (apud PIRES, 1990a, p. 32).

O deus Indra, na mitologia hindu, morava num palácio todo recoberto de pedras preciosas: cada uma delas refletia o brilho de todas as outras. Na teia da vida, nenhum objeto é fundamental, e não há favoritismos. Através da meditação, a consciência humana consegue “a Unidade” com o mundo ao seu redor, superando as categorias “impostas” pela *cultura*.

Mas, o retiro do “eremita”; a vida em Unidade com o *Cosmos*; como poderá, tudo isso, apagar as saudades do tempo de menino e todas as outras saudades – onde está a “mesa de pinho em que minha Mãe me punha o jantar”? “O travesseiro que minha Mãe encheu de rosmaninho para eu dormir”...; onde está, agora, a “chávena da China em que minha minha Mãe me dava o café”?... (PESSANHA, 1984, p. 47).

.....

“Elegias Chinesas”, II

A´ Noite, no Pégo-Dragão

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 gorgeia.

Não lhe importa que as hervas, impregnadas do orvalho, lhe encharquem as alpercatas de junça.
As suas vestes de ligeiro canhamo soergue-as, enviezando, a brisa primaveril...
À borda da torrente, intento fazer versos ao viço das orchideas.
Embargam-m’o as saudades, violentas empolgando-me, do *Kiang-Pei* e do *Kiang-nan*.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O “Pégo-Dragão” (ou “Pélago do Dragão”) seria uma cachoeira, ou um tanque, à margem do rio Yangtzé, o maior rio da China – o “Tejo” chinês, devido à sua importância “poética”.

As “vestes de ligeiro cânhamo” sugerem que se está na estação do Verão.

“Kiang-Pei” e “Kiang-nan” são os nomes de duas antigas províncias chinesas, produtoras de orquídeas.

A orquídea é uma flor “hierática”, para os chineses, por conta de uma ode de Confúcio, em que se cantam *os infortúnios de uma alma pura em meio à incompreensão dos homens*.

O autor do poema, Uang-Shau-Jen (1472-1528), era natural de uma das referidas províncias. Portanto, é estranho, o *estranhamento* do eu-lírico, em face de um perfume que lhe devia ser familiar.. . Sequer reconhece, de primeira mão, serem, aquelas flores odorantes, as *orquídeas* de sua terra natal.

Entre o primeiro e o segundo versos, não há qualquer ligação sintática: as cenas se sucedem como se fossem duas “tomadas” independentes. Passa-se, então, à descrição da – à imaginação da – vida feliz de um “eremita”. Finalmente, o “eu-lírico”, tocado por essa visão (real, ou apenas inspirada pelo perfume), tenta fazer versos à moda de Confúcio, usando o tema da orquídea (do “Santo”); mas, subitamente, como se reconhecesse, nisso, afinal, a procedência do perfume que sentiu primeiro, vê-se embargado de saudades de sua terra – saudades que lhe vêm violentas, como uma cachoeira.. .

Nenhuma “transcendência” podia sanar a angústia de Camilo Pessanha.. . As suas “dores pessoais” tomavam-lhe demais o espaço emocional que podia ser preenchido pela “entrega” ao Caminho.. . Repreensão, de nossa parte?.. Censura?.. . De forma alguma; apenas uma constatação, que o próprio poeta faria, acreditamos, se para isso vivesse.. . Ademais, a “época” não era propícia a transcendências verdadeiras, senão a angústias.. .

As angústias de Camilo Pessanha prepararam o Inverno da arte ocidental, a gélida arte concreta, a desolada areia do deserto humano, que foram as nossas multidões das décadas de 1940, de 1970, de 1990.. . Estaremos chegando à

Primavera..? Estaremos, de fato, como o afirmam certas profecias, à beira de uma mudança “cósmica” de Estação..? Um Inverno não dura para sempre, já diria o *I-Ching*. . Nasceremos para compreensões melhores do “amor”, do que aquela, estampada por Pessanha (“deletério sentimento.. .”)? Uma Idade “crística” viria a calhar: o Inverno enjoa.. .

Esperamos que nosso trabalho tenha contribuído para se entender as relações entre a poesia de Camilo Pessanha e as filosofias orientais, e para entender as relações entre a arte (poética) ocidental pós-século XIX e essas mesmas filosofias. Se o trabalho é precário, mais do que a pressuposta precariedade inerente aos trabalhos humanos, atribua-se isso ao tema: a *clepsidra* não é mais do que um relógio inexato.. . Exigir dela uma exatidão de *cronômetro* é o mesmo que exigir que as pedras façam discursos..! (João Cabral de Melo Neto os entendia, mas... quem será tão *poliglota*?..). De nossa parte, estamos satisfeitos com o resultado de cinco anos de pesquisas. Não imprimimos uma “*História da Clepsydra*”, que havíamos esboçado, e que seria um panorama mais detalhado da composição e da exegese do livro de Pessanha. E o subcapítulo a respeito da “Inscrição” poderia ser muito maior, se incorporássemos anotações que nos ficaram. “O trabalho poderia ser melhor” – é claro... Enfim, como diria Esther de LEMOS, (diria?.. talvez.): tudo é “passível de ser aumentado”, melhorado, reescrito, rasurado *ad infinitum*.. . Esta é a *variante* que entrego, agora, à Universidade.. .

Esperamos, também, que a nossa tese tenha contribuído para minimizar o preconceito acadêmico contra o livro de Fritjof Capra (*O Tao da Física*) – primeiro de uma lista, quase infinda, de títulos começados por: *O Tao de*.. .

E, quanto a seguir o *Tao*, concordamos com Albert SCHWEITZER, o “santo”: não é possível conhecer a natureza e as intenções da vontade criadora infinita e insondável, que é a base de toda existência; sob o impacto de seu mistério é que nos colocamos à disposição de todos os seres vivos que temos a oportunidade de servir (1964, p. 182). Que o *Tao* seja uma “massa cósmica”, “quântica”, aliás, formadora de todos os objetos sensíveis; que seja o “inconsciente”, ou o “consciente pré-lingüístico”; o que quer que seja o *Tao*, ele é o que faz as flores brotarem. Somos “marionetes” do Espírito. O Mistério nos é inerente. E, ao contrário, do que diziam os

“*positivistas*” (paradoxalmente, os mais “pessimistas” da Humanidade.. .), nosso destino **espiritual** não é o de estarmos *sujeitos* ao “mundo”, mas o de sermos *diferentes* do que é o “mundo” (*idem, ibidem*) – “mundo”, entendido como “sociedade humana” cujos padrões de comportamento e de pensamento sejam por demais *pequenos* diante da altura espiritual. Os homens “vendem” sua alma para não passarem fome, para não passarem sede, frio, vergonha, ou para evitarem a solidão. Subjugar esses desejos do *ego*, e crescer espiritualmente: eis o nosso *inevitável* destino.. . O mundo não é dos homens, essa é a verdade, diria Lao-tzu. O “mundo dos homens” é um “mundo” à parte o Mundo. ..

Os *positivistas* deviam ser pessoas mal-intencionadas, essa é a impressão que temos, agora. Talvez seja só impressão que se desminta. Mas, eles nos parecem aos médicos ambiciosos, que nos *convencem* de uma doença. Propagar o “terror” da vida; a “crueldade” da Natureza; afirmar e reafirmar a necessidade da luta, da força, a “naturalidade” da “lei do mais forte”, isso tudo nos parece voltado à satisfação de desejos egocêntricos de *alguns*, em detrimento de um *bem* geral. Afinal, a Natureza nada tem de cruel; e, acreditar nisso, se nos afigura um completo absurdo.. . *Respirar, existir, ser.. .* Que crueldade há neste solzinho de fim de Outono..?

Em razão de ter lutado, da maneira como podia, contra o peso abominável do *pensamento positivista*, pode-se considerar Camilo Pessanha um “herói” de nossa época. A liberdade, a crença, pelas quais tanto aspirou (em vão), isso é o que nos ficou.. .

A brandura triunfa sobre a dureza.
A fraqueza triunfa sobre a força (LAO-TZU, Cap. 36)

(... palavras que terão ressonância em nosso “Mundo”, algum dia ...)

*Dai-nos a força de ajudar o progresso,
a fim de subirmos até Vós!*

(... palavras de uma prece, que conduziram estas páginas ...)

Duartina, 25 de junho de 2009

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Guilherme de. *As palavras do Buda*. Rio de Janeiro : Ediouro, 1967.
- AZEVEDO, Rafael. *A influência da cultura portuguesa em Macau*. Lisboa : Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- BARBOSA, Rui. *Mocidade e exílio: cartas inéditas*. Biblioteca Pedagógica Brasileira, Série V, Brasileira, Vol. XXXVIII. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1934.
- BARREIROS, Danilo. Camilo Pessanha e uma homenagem a Camões. *Panorama*, v. 4, n. 5/6, 1963.
- _____. Camilo Pessanha sinólogo. *Revista de Cultura*, Instituto Cultural de Macau, 1995, n. 25, II série, p. 209-218.
- _____. *O testamento de Camilo Pessanha*. Lisboa : Bertrand, 1961.
- BARRETO, Simão. Clepsidra. *Revista de Cultura*, Instituto Cultural de Macau, 1996, p. 77-99.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.
- BORGES, Jorge L. O budismo. In : _____. *Sete noites*. São Paulo : Max Limonad Ltda., 1983.
- BREWSTER, Earl H. *A vida de Buddha*. São Paulo : J. Fagundes, [s/d].
- BUDA. Sutra do Diamante. Disponível em: www.dantas.com/budismo/sutra_do_diamante.htm.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma*. São Paulo : Cultrix/Edusp, 1977.
- CAPRA, Fritjof. *O Tao da física*. São Paulo : Cultrix, 2006.
- CARVALHO, Gil de. A propósito de poesia – Oriente e Ocidente. *Colóquio/Letras*, n. 142, out/dez 1996, p. 200-203.
- CASTRO, Alberto Osório de. Camilo Pessanha em Macau. In : PESSANHA, Camilo. *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- CHUANG-TZU. *Escritos básicos*. São Paulo : Cultrix, 1995.
- CUNHA, Maria H.R. A flauta chinesa de Camilo Pessanha. *O Estado de São Paulo*, n. 46, ano I, p. 15-16.
- DARIO, Rubén. *Obras completas*. Buenos Aires : Anaconda, 1952.

- DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989.
- DENIS, Léon. *Depois da morte*. Rio de Janeiro : Federação Espírita Brasileira, 1946.
- EINSTEIN, Albert. A linguagem comum da ciência. In : _____. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1994.
- EMERSON. *O pensamento vivo de* _____. São Paulo : Martins, 1955.
- FERRO, Túlio Ramires. Perfil de Camilo Pessanha. *Vértice*, 1951, Coimbra, p. 587-601.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura realista*. Lisboa : Clássica, 1924.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro : Zahar, 1981.
- FRANCHETTI, Paulo. Camilo Pessanha: algumas considerações em contributo à sua biografia. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 21, jan/jun 1993, p. 5-28.
- _____. Notas e comentários. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*: edição crítica. Campinas (SP) : Editora da Unicamp, 1994.
- _____. *Nostalgia, exílio e melancolia*. São Paulo : Edusp, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo : Duas Cidades, 1978.
- GOMES, Álvaro C. O complexo de Caronte. *O Estado de São Paulo*, n. 68, ano II, p. 9, 5/2/1978.
- GRANET, Marcel. *O pensamento chinês*. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.
- GUIMARÃES, Fernando. Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa. *Colóquio/Letras*, n. 60, março 1981.
- _____. *Poéticas do simbolismo em Portugal*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*, 2 v. [s/l] : [s/d].
- HEIDEGGER, Martin. De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador. In : _____. *A caminho da linguagem*. Petrópolis (RJ) : Vozes; Bragança Paulista (SP) : Editora Universitária São Francisco, 2003.
- _____. Entrevista: Heidegger e a Política. O caso de 1933. *Tempo brasileiro*, n. 50, julho/setembro de 1977.
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo : Pensamento, [s/d].

- HESSE, Hermann. “Arte exótica”. In: _____. *A arte dos ociosos*. Rio de Janeiro : Record, 1973.
- HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- HUXLEY, Aldous. *A filosofia perene*. São Paulo : Cultrix, [s/d].
- I CHING. São Paulo : Pensamento, [s/d].
- JAKOBSON, Roman. “À procura da essência da linguagem”. In : _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo : Cultrix, 1975.
- JOSÉ, Carlos M. A casa-para-a-morte. *Revista de Cultura*, Instituto Cultural de Macau, n. 15, julho/setembro, 1991, p. 36-44.
- _____; CASCAIS, Rui. Notas e comentários. In : PESSANHA, Camilo. *A poesia de Camilo Pessanha*. Macau : Instituto Internacional de Macau, 2004.
- _____. Li Bai: apontamentos nómadas. *Revista de Cultura*, Instituto Cultural de Macau, 1990, p. 162-171.
- JUAN, Marcela de. *Poesia china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*. Madrid : Alianza Editorial, 1973.
- LAO-TZU. *Tao Te King*. São Paulo : Pensamento, [s/d].
- SANTOS, Gilda. Clepsidra: uma via de leitura. In : _____. LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em dois tempos*. Rio de Janeiro : 7Letras, 2007.
- LEAL, Izabela. “Estranha sombra em movimentos vãos”: imagens da escrita poética em Camilo Pessanha. In : SANTOS, Gilda; _____. *Camilo Pessanha em dois tempos*. Rio de Janeiro : 7Letras, 2007.
- LEMOS, Esther de. *A Clepsidra de Camilo Pessanha*. 2ª ed. Lisboa : Verbo, 1981.
- LENCASTRE, Maria José de. Comentários e notas. In : PESSANHA, Camilo. *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- LIU, James. *The art of chinese poetry*. Chicago : University of Chicago Press, 1999.
- LOPES, Oscar. O quebrar dos espelhos. In : _____. *Ler e depois*. Porto : Inova, 1970.
- MACHADO, Álvaro M. *O mito do Oriente na literatura portuguesa*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- MAETERLINCK, Maurice. *O tesouro dos humildes*. São Paulo : O Pensamento, 1945.
- MANN, Klaus. *A vida de André Gide*. Rio de Janeiro : O Cruzeiro, 1944.

MARREIROS, Carlos; ANDRADE, Eugênio de; CUNHA, Luís S. *O poeta, a cidade e o mar*. Macau: Universidade de Macau, 1998.

MARTINS, José Eduardo. Jankelevitch e o mistério em Debussy. *O Estado de São Paulo*, n. 272, ano V, 01/09/1985, p. 7.

MATTAR, João. *O processo simbólico na Clepsidra de Camilo Pessanha*. São Paulo : Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1996.

MENDOZA, Inty S. Confúcio, a linguagem e a educação. Disponível em: www.jeanlauand.com/IntyConf.doc.

MICHAUD, Guy. *La doctrine symboliste*. Paris : Nizet, 1947.

MOISÉS, Leyla Perrone-. Camilo Pessanha ou as miragens do nada. In : GARCEZ, Maria H.N. (org.). *O mestre*. São Paulo : Green Forest, 1997.

MONTEIRO, Ofélia. O universo poético de Camilo Pessanha. *Arquivo Coimbrão*, Coimbra, v. XXIV, 1969.

MORAES, Wenceslau de. *Paisagens da China e do Japão*. Lisboa : Tavares Cardoso, 1906.

NÓBREGA, Evandro. *Traduzindo Li Bai e Du Fu*. João Pessoa (PB) : Varadouro, 2001.

NUNES, Isabel. Bailarinas e cantadeiras: aspectos da prostituição em Macau. *Revista de Cultura*, Instituto Cultural de Macau, n. 15, julho/setembro 1991, p. 95-117.

OATES, Joyce Carol. O Poeta, seu “Eu” e a Natureza. *Diálogo*, vol. VI, nº IV. Rio de Janeiro : Embaixada dos Estados Unidos da América, 1974, p. 46-54.

OLIVEIRA, Celina V. Camilo Pessanha, o poeta, o jurista e o homem. *Revista de Cultura*, Macau, n. 9, jan/fev/mar 1998, p. 91-102.

OSÓRIO, Antonio. O segredo de Camilo Pessanha e Ana de Castro Osório. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 155/156, jan/jun 2000, p. 41-91.

OSÓRIO, João de Castro. Comentários. In : PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa : Ática, 1969.

PERSE, Saint-John. *Poemas*. Rio de Janeiro : Grifo, 1971.

PESSANHA, Camilo. *A poesia de Camilo Pessanha*. Macau : Instituto Internacional de Macau, 2004.

_____. Caderno de poemas. *Revista de Cultura*, Instituto Cultural de Macau, 1990, pp. 143-157.

_____. *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

_____. *China: estudos e traduções*. Lisboa : Vega, 1993.

_____. *Clépsidra*. Lisboa : Ática, 1945.

_____. *Clepsydra*. Lisboa : Lusitania, 1920.

_____. *Clepsydra*: edição crítica. Campinas (SP) : Editora da Unicamp, 1994.

_____. *Contos, crónicas, cartas escolhidas e textos de temática chinesa*. Lisboa : Europa-América, 1988.

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

_____. Uma carta inédita de Camilo Pessanha. *Revista de Cultura*, Macau, 1990b, p. 159-161.

QUADROS, Antonio. Comentários e notas. In : PESSANHA, Camilo. *Contos, crónicas, cartas escolhidas e textos de temática chinesa*. Lisboa : Europa-América, 1988.

RAMOS, Manuela D.L. *Antonio Feijó e Camilo Pessanha no panorama do orientalismo português*. Lisboa : Fundação Oriente, 2001.

RECKERT, Stephen. *Para além das neblinas de novembro*. Lisboa : Calouste Gulbenkian, 1999.

_____. A fono-estilística de Camilo Pessanha. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 129/130, 1993.

RODRIGUES, Urbano T. *Ensaio de escrever*. Porto : Inova, 1970.

RUBIM, Gustavo. A alucinação obsidiante. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 129-130, julho-dezembro, 1993a.

_____. *Experiência da alucinação*. Lisboa : Caminho, 1993b.

_____. Sinologia poética – Pessanha e Fenollosa. *Vértice*, II, série 77. Coimbra, mar-abr 1997.

SANTOS, Gilda. Clepsidra: uma via de leitura. In : _____; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em dois tempos*. Rio de Janeiro : 7Letras, 2007.

SCHWEITZER, Albert. *Decadência e regeneração da cultura*, 3ª ed. São Paulo : Melhoramentos, 1964.

SERRANO, Miguel. *O círculo hermético: Hermann Hesse e C.G. Jung*, 2ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1973.

SILVEIRA, Pedro da. Breve divagação em torno da obra de Camilo Pessanha. *Vértice*, Coimbra, v. XXIX, n. 307, abril 1969.

_____. Clepsidra e outros poemas – resenha. *Colóquio*, n. 60, outubro 1970, p. 78.

SIMÕES, João G. *História da poesia portuguesa do século XX*. [s/l] : Empresa Nacional de Publicidade, [s/d].

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

THOREAU, Henry D. *Desobediência civil/Walden*. Rio de Janeiro : Ediouro, [s/d].

VIDIGAL, Bernardo. *Camilo Pessanha – poesia e prosa*. Rio de Janeiro : Agir, 1965.

YU, Pauline R. Chinese and symbolist poetic theories. *Comparative literature*, University of Oregon, n. 4, 1978, p. 291-312.

YUTANG, Lin. *A importância de viver*. Porto Alegre : Globo, 1949.

_____. *Minha terra e meu povo*. Rio de Janeiro : Pongetti, [s/d].

WILHELM, Richard. Comentários. In : LAO-TZU. *Tao Te Ching*. São Paulo : Pensamento, [s/d].

4.1. Fontes não-referidas

ALVES, Carlos M.B. Silva Mendes e o Tauísmo. *Revista de Cultura*, n. 15, Instituto Cultural de Macau, julho/setembro 1991.

www.zhongwen.com.

Hexagrama 50, linha 1, I Ching: o “Caldeirão” deve ser virado, para que saiam todos os refugos, e todo o alimento a ser “recozido”. Assim, esperamos poder apresentar uma versão melhor deste trabalho. *In futuro*.