

O Simbolismo em Portugal e na China: Aproximações entre Camilo Pessanha e Dai Wangshu

Liu Jinyan

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Nota: lombada (Liu Jinyan, O Simbolismo em Portugal e na China: Aproximações entre Camilo Pessanha e Dai Wangshu, 2021)
- encadernação térmica -

Junho de 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a
orientação científica do Professor Doutor Fernando Cabral Martins.

FCSH – Universidade Nova de Lisboa

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta Dissertação de Mestrado é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,



[Liu Jinyan]

Lisboa, 10 de Junho de 2021

Declaro que esta Dissertação de Mestrado se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,



[Fernando Cabral Martins]

Lisboa, 10 de Junho de 2021

Agradecimentos

Gostaria de expressar a minha gratidão a todos aqueles que me acompanharam e ajudaram no decorrer da redação da presente dissertação.

Em primeiro lugar, o meu profundo agradecimento ao Professor Fernando Cabral Martins, meu orientador, por todo o apoio constante nesta etapa. Não teria sido possível concluir esta jornada sem os seus ensinamentos e todos os esclarecimentos enriquecedores para que esta dissertação alcançasse a meta final.

Em segundo lugar, gostaria de agradecer ao Professor Gustavo Rubim, que me apresentou ao mundo de Camilo Pessanha. Embora não tenha sido meu orientador, assumiu um papel fundamental neste processo, nunca me tendo negado o seu apoio e ajuda através de variadas recomendações de leitura e materiais para a elaboração deste trabalho. Um agradecimento especial aos professores e às professoras do Departamento de Estudos Portugueses, que me instruíram e me acompanharam nos últimos dois anos.

Um terno agradecimento aos meus pais – Huajun e Yanmin, a minha irmã Juan, pelas suas considerações carinhosas e pela elevada confiança depositada em mim ao longo de todos estes anos. Às minhas melhores amigas, Luoluo e Jiajia, que sempre me deram força, sendo as companheiras de uma vida.

Por fim, também devo minha sincera gratidão ao meu marido, Li Tong, que sempre me concedeu a sua ajuda e tempo para me ouvir, encorajando-me através do seu amor e paciência incondicionais.

**O Simbolismo em Portugal e na China:
Aproximações entre Camilo Pessanha e Dai Wangshu**

Liu Jinyan

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Pessanha, Dai Wangshu, simbolismo, poesia clássica chinesa, semelhança, revolução, fusão.

RESUMO: Esta dissertação tem como objetivo estudar as semelhanças entre o simbolismo ocidental e a poesia clássica chinesa através do estudo dos poemas de Camilo Pessanha e Dai Wangshu. Para tal, a presente dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro, foca-se na análise de quatro artigos sobre a cultura e a literatura chinesas da autoria de Pessanha, identificando as características da poesia clássica chinesa e apresentando em termos gerais o estilo próprio da corrente do Simbolismo. O segundo, incide sobre a poética específica de ambos os poetas, propondo-se uma análise das características de cada fase de Dai Wangshu. No terceiro capítulo, procede-se a uma análise da escrita simbolista nos dois poetas, elaborando-se um quadro das semelhanças entre os poemas de Camilo Pessanha e a poesia clássica chinesa, e entre a revolucionária carreira de Dai Wangshu e todas as transformações que o poeta acompanhou.

KEYWORDS: Camilo Pessanha, Dai Wangshu, symbolism, classical Chinese poetry, similarity, revolution, fusion.

ABSTRACT: This dissertation aims to study the similarities between Western symbolism and classical Chinese poetry through the study of the poems of Camilo Pessanha and Dai Wangshu. For this, this dissertation was structured in three chapters. The first focuses on the analysis of four articles about Chinese culture and literature written by Pessanha, identifying the characteristics of classical Chinese poetry and presenting in general terms the style of symbolism. The second, focuses on the specific poetics of both poets, proposing an analysis of the characteristics of each phase of Dai Wangshu. In the third chapter, an analysis of the symbolist writing in the two poets' proceeds, elaborating a picture of the similarities between the poems of Camilo Pessanha and classical Chinese poetry, and between the revolutionary career of Dai Wangshu and all the transformations that accompanied the poet.

Índice

Introdução	7
Capítulo 1 – O Simbolismo em Portugal e na China	10
1.1 As características da poesia simbolista	10
1.1.1 Misticismo e religiosidade	11
1.1.2 Correspondência e sinestesia	12
1.1.3 Símbolo e sugestão	14
1.1.4 Musicalidade	16
1.2 A poesia clássica chinesa	18
1.3 O Simbolismo em Portugal	31
1.4 O Simbolismo na China	35
Capítulo 2 – Contextos históricos de Camilo Pessanha e de Dai Wangshu.....	42
2.1 Camilo Pessanha – um poeta simbolista original	42
2.2 Dai Wangshu – poeta que combina o Simbolismo da China e do Ocidente...51	
2.3 Análise e caracterização das fases poéticas de Dai Wangshu	61
Capítulo 3 – Aproximação do Simbolismo à poesia clássica chinesa em Camilo Pessanha e transformação do Simbolismo em Dai Wangshu	78
3.1 A musicalidade em Dai Wangshu e em Camilo Pessanha	78
3.2 Rebeldia e aproximação da sintaxe da poesia clássica chinesa	102
3.3 A ideia central - persistir ou desistir?	111
Considerações finais	120
Bibliografia	124

Introdução

A primeira vez que travei contacto com a obra de Camilo Pessanha foi na aula do professor Gustavo Rubim, que dedicou a sua carreira enquanto professor à vida e obra de Camilo Pessanha. Nessa aula, o professor discutia connosco dois poemas de Pessanha. Na opinião do Professor Rubim, um dos poemas marcava o início da obra de Pessanha, sendo que o outro poema marcava o fim. Quase de imediato me senti inspirada pelo sentimento decadente do poema, talvez devido à minha personalidade sentimental, ou, por outras palavras, apaixonei-me por esses dois poemas.

Nas aulas seguintes, o Professor Rubim apresentou mais dois artigos publicados por Pessanha, que incidiam sobre a estética e a literatura chinesas. No artigo sobre a estética chinesa, o autor critica a China por possuir um sentido diferente de estética comparativamente ao Ocidente. Contudo tal opinião é compreensível, tendo sido motivada pelas diferenças culturais entre os dois países naquela época. No segundo artigo, Pessanha reflete sobre o impacto positivo dos caracteres chineses para a literatura chinesa e aponta características e pormenores que nunca tinham sido mencionados pelos estudiosos chineses. Desenvolvi um grande interesse pela obra de Pessanha e o contacto do poeta com a cultura chinesa, sendo que foi neste momento que pedi ajuda ao Professor Rubim para me apresentar ao mundo de Pessanha. À medida que descobria a obra de Pessanha, analisei as traduções do poeta das elegias da Dinastia Ming, bem como as reflexões do poeta sobre as mesmas, onde destacou pormenores e características dos poemas clássicos chineses. Mais tarde, quando li os outros poemas de Pessanha foi possível identificar a semelhança entre a poesia clássica chinesa e o próprio estilo poético do poeta. Após a leitura destes poemas pela primeira vez não é de admirar que me senti imediatamente familiarizada, uma vez que durante a minha vida académica cresci a estudar os poemas clássicos chineses e as suas manifestações próprias do mundo sugestivo das emoções.

Algum tempo depois, após travar conhecimento com a obra de Pessanha, em conversa com uma colega chinesa sobre os poetas simbolistas da China, esta mencionou

Dai Wangshu, lembrei-me logo de um poema seu que aprendemos na escola secundária, intitulado *Beco chuvoso*. A bela, mas sombria imagem da menina que emanava uma fragrância de lilás, impressionou-me profundamente. Embora não tenha sido um dos primeiros poetas a focar-se na poesia simbolista, assumiu uma elevada importância para a integração do simbolismo ocidental e elementos orientais, levando a que a poesia simbolista chinesa se livrasse dos traços obscuros, principalmente na evocação de imagens. Dai escolheu imagens tradicionais chinesas, o que permitiu que os leitores chineses aceitassem e entendessem melhor a corrente poética estrangeira. Portanto é possível afirmar que o poeta desempenhou um papel na promoção do desenvolvimento do simbolismo na China.

Por um lado, a inspiração para a presente dissertação surgiu do contacto com a obra de Pessanha e Dai, desejando comparar a obra e os estilos de ambos os poetas, procurando analisar qual a relação existente entre o Simbolismo ocidental e a poesia tradicional chinesa. Por outro lado, também desejava estudar o desenvolvimento desta corrente literária e as suas manifestações no círculo literário chinês, nomeadamente observar de que forma o poeta chinês acrescentou elementos chineses ao simbolismo ocidental, alcançando a fusão de dois estilos poéticos oriundos da mesma escola literária, gerando um estilo próprio do simbolismo oriental.

Para concretizar esta dissertação, esta divide-se em três partes:

O primeiro capítulo intitula-se «O Simbolismo em Portugal e na China», centra-se na apresentação das características da corrente simbolista e, a partir das considerações levantadas na introdução às elegias traduzidas por Camilo Pessanha, publicada em 1914, reflete sobre a estrutura da poesia clássica chinesa, nomeadamente a poesia das dinastias Tang e Ming. Este capítulo incide também no desenvolvimento do simbolismo em Portugal e na China, contextualizando o seu aparecimento em ambos os países.

No segundo capítulo, «Contextos Históricos de Camilo Pessanha e de Dai Wangshu», procurou-se introduzir os percursos biográficos de ambos os poetas. Em primeiro lugar, caracterizar a época em que o poeta chinês viveu, época esta

caracterizada por uma era de inovação, onde os literários procuraram quebrar a tradição e introduzir elementos das escolas literárias ocidentais. Desta forma, a China, que se encontrava fechada culturalmente havia milhares de anos, foi inundada por novos recursos literários. Nesta ótica, a reflexão sobre o contexto onde se inseriu Dai assume extrema relevância para estudar o desenvolvimento da sua obra. No presente capítulo elaborou-se também um subcapítulo para analisar e caracterizar as várias fases da poesia do poeta.

No último capítulo, «Aproximação do Simbolismo à poesia clássica chinesa em Camilo Pessanha e transformação do Simbolismo em Dai Wangshu», realizou-se uma leitura dos poemas de ambos os poetas (em relação a Dai Wangshu, estudou-se especificamente o estilo simbolista, principalmente os poemas presentes em *Wode Jiyi* e na primeira metade do *Rascunhos de Wangshu*), que refletem as manifestações do simbolismo nas suas obras, assim como a herança da poesia chinesa.

Para concluir relacionou-se a aproximação dos versos de Pessanha aos da poesia clássica no aspeto da sintaxe, enquanto que em Dai concluiu-se a existência de uma ligação com o tipo de poesia revolucionária. Através das emoções dos poetas sugeridas através dos versos, procurou-se analisar os diferentes estados de espírito e a atitude dos poetas perante a realidade.

Uma nota final sobre a presente tese assenta no facto de que a tradução para português de todos os poemas de Dai Wangshu e de todas as citações dos livros chineses são da minha autoria.

Capítulo 1 – O Simbolismo em Portugal e na China

1.1 As características da poesia simbolista

Na história literária francesa, o Simbolismo traduz-se em dois sentidos: um é o próprio simbolismo enquanto conceito; o outro refere-se à corrente literária simbolista e a sua influência ampla e envolvente. O Simbolismo surge pela primeira vez em 1886, nomeadamente através da obra de René Ghil, *Traité du Verbe*, para qual Mallarmé escreveu o prefácio. A presente obra procura evidenciar de uma forma linear as novas tendências e novas conquistas da arte poética, que sucessivamente surdem desde Baudelaire. Jean Moréas publica um manifesto literário no *Figaro*, no mesmo ano de 1886, defendendo o uso do título de “simbolista” para se dirigir aos poetas vanguardistas da época. Acredita-se que este momento marca a história da literatura simbolizando o nascimento da corrente literária simbolista.

No entanto, o surgimento do simbolismo coincide com o período literário dominado pelo romantismo, desta forma a nova corrente literária emerge como uma corrente criativa. Neste contexto, destaca-se o poeta romântico Nerval na literatura francesa, que se esforça por criar novas formas de expressão e incorporar o estilo romântico ao estilo simbolista, sendo por isso a sua obra rica de conteúdo e expressão, e tal capacidade de adaptação a uma nova corrente literária impulsiona o avanço do simbolismo. *A casa do pastor* de Vigny, assim como alguns poemas de Lamartine constituem um exemplo da utilização de novas técnicas literárias que virão a ser amplamente apreciadas pelos poetas simbolistas. De acordo com esta nova corrente literária, a expressão direta e explícita do autor é substituída por uma sugestão implícita no texto. Importa referir que antes do aparecimento oficial da corrente simbolista, já se verifica na comunidade literária francesa uma tendência para este género. Acredita-se que a publicação de *Les Fleurs du mal* (1857) de Baudelaire representa o principal anúncio do surgimento do simbolismo¹. Esta coleção de poemas rompe o conceito tradicional de beleza, retratando os elementos menos belos da vida e sentimentos

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

mórbidos, com o objetivo de transformar o horrendo em belo, sendo que este novo pensamento estético lança as bases da poesia simbolista. Outros autores pioneiros desta corrente literária foram Lautréamont e Rimbaud, e, posteriormente, Mallarmé e Verlaine. Embora a oficialização do “simbolismo” ainda não fosse universal quando publicaram as suas obras, todos estes autores foram respeitados como mestres da poesia simbolista no Ocidente.

Os poetas simbolistas, independentemente dos poetas já mencionados, ou de outros que não foram retratados no decorrer deste capítulo, exaltam uma personalidade distinta, que se reflete na sua escrita, exemplos disso são as obras de Verlaine, associadas a uma leveza e frescura, enquanto que a obra de Mallarmé reflete um certo tom de obscuridade. Contudo, todos os poetas apresentam uma característica em comum, ou seja, refletem através da escrita o seu próprio mundo, defendendo o lirismo indireto, opondo-se a descrições objetivas e específicas. Desta forma, o poeta desvia a atenção dos leitores do mundo material para o mundo espiritual interno, quase como apelando a uma reflexão do próprio leitor. Porém, como expressar esse mundo espiritual interior? Para atingir o objetivo, o poeta baseia-se essencialmente em sugestões simbólicas, por outras palavras, sugestões de temas, coisas e sentimentos. A poesia simbolista tenta evitar descrições gerais, especialmente a pregação direta. No processo de construção de possíveis significados das palavras, a base para a ocorrência da correspondência é a analogia, e o papel da imaginação é metaforizar os acontecimentos. Portanto as palavras devem seguir a natureza da analogia e metáfora, sendo estes os principais elementos do simbolismo.

1.1.1 Misticismo e religiosidade

Numa fase inicial do simbolismo ocidental, acreditava-se que o mundo interior do indivíduo não representava o tipo de emoções e desejos descritos pelos românticos, mas representava sim uma espécie de sentimento misterioso, que apenas se consegue sentir e compreender, não sendo possível colocar por palavras o seu entendimento. Esse sentimento indistinto carregado de mistério e incerteza é algo que o lirismo romântico

não consegue atingir. Para além disso, o poder criativo do simbolismo é frequentemente considerado pelos poetas como misterioso ou sagrado. Baudelaire acredita que «há na palavra, no verbo, algo de sagrado que nos proíbe de fazer dela um jogo de azar.²» (BAUDELAIRE, 1885: 173), e que a correspondência é a vontade de Deus.

Relacionando o Simbolismo com o misterioso e o religioso, numa fase inicial, o simbolismo procura apropriar-se da linguagem religiosa no seu estilo literário, remetendo a ideia de que o universo é um símbolo do livro de Deus, e o dever dos artistas é interpretar esse mesmo livro. Ao mesmo tempo, a linguagem do simbolismo é a linguagem da religião. Nos tratados religiosos, as palavras são usadas de uma forma especial, contudo as palavras utilizadas para descrever os atributos dos deuses, quando utilizados na linguagem quotidiana refletem uma certa incoerência, pois as mesmas palavras não podem ser utilizadas para caracterizar os comuns mortais. Nesse sentido é impossível usar a mesma palavra para modificar os mortais e os deuses. Tomás de Aquino (Século XIII) desenvolve a figura de estilo da “analogia” para resolver esse problema. E sabemos que a analogia é precisamente a base do simbolismo. Na figura de estilo da analogia, as palavras não são utilizadas para descrever e não podem ter significados precisos, porque significados perfeitos e apropriados só podem ser encontrados em Deus. Ora, o Homem Moderno simplesmente acredita que a linguagem religiosa é simbólica. Como uma espécie de preocupação última, as crenças religiosas não podem ser expressas de outra forma. Elas só podem recorrer a símbolos. Os primeiros poetas simbolistas usam a linguagem religiosa para expressar os seus pensamentos e sentimentos, e essa linguagem religiosa cria incerteza e ambiguidade no significado da poesia, aumentando assim o mistério e a religiosidade da mesma. Mais tarde, essa tendência iria evoluir para a busca de palavras raras.

1.1.2 Correspondência e sinestesia

Os simbolistas argumentam que a produção de um discurso lógico é baseada

² Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard.

principalmente nos fatores psicológicos subjetivos dos usuários da linguagem, o que inclui dois pontos: confusão sensorial e imaginação. Esta visão considera que a cognição das pessoas depende da indução misteriosa de nexos entre as sensações e os elementos, tal visão tem por base a teoria da correspondência de Baudelaire.

Esta teoria enfatiza a sensibilidade das sensações e exige que se tornem «voyantes», ou seja, palpáveis e visíveis, tal como referiu Rimbaud, que antes de se aprender a utilizar as palavras é necessário conhecer os sentidos, «por meio de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos³» (RIMBAUD, 2007: 68). A sinestesia, ou seja, a transposição das sensações para o mundo quase palpável torna possível que através das palavras seja possível ouvir que «os sons tilintam musicalmente», «as cores falam», «os perfumes contam mundos de ideias⁴», evidências que Baudelaire comentou na Delacroix na Exposição Universal de 1855 (BAUDELAIRE, 1868: 243). Além do mais, o entendimento das sensações constitui uma exploração consciente, e Valéry afirma que «o estudo de todo o campo de percepção é dominado pela linguagem». ⁵

No entanto, o sentimento é apenas o ponto de partida da linguagem. O sentimento forte e profundo não significa produção do seu sentido. Compreender e falar também requerem a participação da imaginação, pois é ela que «ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume» (BAUDELAIRE, 2006: 804), «todo o universo é apenas um armazém de imagens e de signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos» (BAUDELAIRE, 1995: 809). Pode-se considerar que a imaginação representa uma certa integração e criação do que o indivíduo espera realizar quando sente as coisas pela primeira vez, e depois «ela decompõe toda a criação, e, com materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação do novo.» (BAUDELAIRE, 2006: 804)

³ par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.

⁴ les sons tintent musicalement; les couleurs parlent; les parfums racontent des mondes d'idées.

⁵ HUANG, Jinkai; ZHANG, Bingzhen; YANG, Hengda. Valéry, pura poesia (瓦雷里.纯诗). In: *Simbolismo-Imagismo* 象征主义·意象派. Pequim: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1989, p65.

Outra técnica artística amplamente utilizada pelos poetas simbolistas é a sinestesia, sendo na verdade um fenómeno psicológico. A sinestesia ocorre quando os vários sentidos estão temporariamente conectados. No dia-a-dia, a visão, audição, tato, paladar e olfato estão frequentemente conectados entre si durante várias situações, olhos, ouvidos, nariz e língua - não há limites entre as várias áreas funcionais. A cor parece ter temperatura, o som parece ser visual, o frio e o quente parecem ter peso e o cheiro parece ter cor. Este fenómeno conhecido pelas pessoas já na Grécia Antiga, que o utilizavam como meio de expressão na poesia. Observe-se nos versos de Homero: *A cigarras que, na árvore pousadas, A selva adoçam com suave canto.*⁶ - eis a conexão entre a visão e audição. O tal método de troca de sensações também é utilizado pelos poetas românticos, mas seria mais frequentemente utilizado pelos poetas simbolistas, tornando-se um símbolo do estilo da poesia simbolista.

1.1.3 Símbolo e sugestão

Para expressar a conexão entre os fenómenos naturais e o próprio autor, a poesia simbolista recorre amplamente a técnicas retóricas tais como a utilização de símbolos, sugestões e metáforas. Contrariamente ao romantismo, os simbolistas acreditam que a literatura e a arte não devem expressar a vida real, mas outro mundo de além-tempo, além-espaco, além-material e além-sensação que não pode ser alcançado através da consciência. E esse tipo de além-sensação só pode ser expressa através de símbolos. A realidade apresenta-se como sombria, efêmera, ilusória e dolorosa, sendo que os simbolistas acreditam que o outro mundo é onde reside a verdade, a bondade e a beleza, nesta ótica o recurso a símbolos é o único meio para interligar os dois mundos.

Na Grécia Antiga, a palavra “symbolon” significa metade de uma medalha, os parentes ou amantes separados mantêm cada um metade para que possam se reconhecer quando se encontrarem novamente, comprovando que as duas metades da medalha encaixam perfeitamente. Mais tarde, a palavra foi estendida para representar ou

⁶ Versos do capítulo III de *Iliadas* de Homero, ebook traduzido por Manoel Odorico Mendes. Encontrado em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/iliadap.html#3> (Acedido em 24 de novembro de 2020).

simbolizar ideias ou coisas. A partir disso, pode-se saber que um símbolo realmente usa uma imagem objetiva para sugerir ou servir de metáfora para uma ideia, uma emoção ou um sentimento.

No entanto, tendo em conta a existência de um vocabulário poético, torna-se importante mencionar que o “símbolo” poético se diferencia do símbolo enquanto um «código simbólico». Enquanto que uma palavra no significado comum, a aceção da palavra “símbolo” é sempre fixa, por exemplo na literatura chinesa, a luz simboliza a esperança, a escuridão simboliza a desolação da realidade e o corvo simboliza a má sorte. Porém, «o que é próprio do símbolo poético é uma vibração contínua do sentido, que o não deixa fixar num lugar semântico definido, mas constantemente o projeta para outros.» (MARTINS, 1990: 20)

Sendo um conceito literário, a sugestão derrubou os métodos excessivamente realistas e diretos das escolas literárias tradicionais. Tal como Mallarmé referiu ao responder ao inquérito de Jules Huret, em 1891, que «Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho.⁷» (MICHAUD, 1951: 9). O que a sugestão procura é um alto grau de correspondência entre o mundo espiritual subjetivo e o mundo externo objetivo. Contrariamente à expressão sem disfarces e direta da poesia romântica, a poesia simbolista enfatiza a experiência do leitor através dos sentimentos internos do poeta. Portanto, o objetivo da utilização da sugestão é estimular a imaginação dos leitores, aproximando-se do misterioso mundo do poeta, de forma a conseguir uma mistura de mundos subjetivos e objetivos. Os poetas simbolistas nunca referem ao leitor como são geradas as suas emoções internas, nem a extensão de tais emoções, apenas sugerem que tipo de sentimentos são através de imagens. A linguagem sugestiva é aquela que mais pode despertar a imaginação do leitor, e somente mergulhando na imaginação se pode entrar completamente no mundo da poesia e gerar empatia para com o autor.

⁷ Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve.

1.1.4 Musicalidade

Para os simbolistas, escrever poemas é como compor música. As palavras passam a ser notas, e os poemas são necessários para produzir um efeito artístico sinfónico. Para isso, pode-se até descartar a pontuação. No célebre soneto «Voyelles», Rimbaud concedeu às vogais cores: *A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul (...)*⁸ «RIMBAUD, 1964: 75». Alguns indivíduos também associam a relação entre som e cor através dos instrumentos musicais. A harpa, por exemplo, é associada à cor branca, a flauta à cor amarela e o órgão ao tom negro. Esta ligação entre som e cor rompe as fronteiras sensoriais, tais como visão e audição, tornando possível no simbolismo a realização do ideal artístico sugerido por Jean-Paul, isto é o ideal «poético-pictórico-musical». No entanto, a musicalidade dos versos não se expressa simplesmente através da rima mecânica, mas reside no ritmo interno e na melodia dos versos. A poesia simbolista requer a unidade da beleza da forma, da beleza da música e da beleza da pintura, para isso os poetas têm empreendido grandes esforços, principalmente na busca da música e no uso cuidadoso das palavras.

Os poetas simbolistas pioneiros tentaram estabelecer um sistema simbólico de som. Tanto Verlaine quanto Mallarmé imaginam a universalidade do ritmo para conceder à poesia um efeito musical. Mas a música de Mallarmé não é usada para modificar sentimentos. As expectativas dos autores para a música são muito maiores, muito para além do escopo da retórica da linguagem, razão pela qual se encontra diretamente relacionada com um conceito central da teoria poética - a «ideia» (Idée). Desta forma, a música dilui por um lado a materialização das palavras, por outro proporciona um meio para organizar os vocabulários. Esse tipo de organização atinge um grau de subtileza espantosamente incrível na criação do poeta. A organização sonora por si só não é suficiente, sendo o mais importante a estimulação do potencial das próprias palavras, pelo seu uso etimológico, até o espaço em branco, espaçamentos, pausas e outras técnicas gráficas entre palavras são utilizados na composição.

Os simbolistas defendem poemas de forma livre e poemas em prosa indefinida,

⁸ A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu (...)

quebrando o ritmo tradicional e inerente da rima (a alteração das cesuras dos alexandrinos no caso do simbolismo em Portugal) e substituindo-os pela musicalidade da própria linguagem para expressar impressões ou sentimentos instantâneos. Contudo estes poemas caracterizam-se por assumirem um carácter transitório e imprevisível, sendo impossível transmitir as emoções que o poeta quer transmitir por via de palavras objetivas, nem a métrica da poesia consegue ajudar. Os sentimentos do poeta apenas são expressos através do som da própria linguagem. Portanto, preconiza-se que as pés, cesuras e rimas sejam dispostas de forma flexível de acordo com as necessidades do pensamento e da expressão emocional do poeta. Isso levou ao surgimento da poesia moderna livre.

De acordo com as características da poesia chinesa e da poesia portuguesa, torna-se importante mencionar que embora os dois países se encontrem separados por barreiras geográficas e linguísticas, e apesar das duas formas literárias simbolistas apresentarem diferenças, verificam-se variadas semelhanças entre os dois estilos nomeadamente nas técnicas artísticas utilizadas. Em primeiro lugar verifica-se que o maior ponto em comum entre os dois países reside na utilização da sugestão da linguagem e a imprecisão que esta cria no leitor. Além disso, a falta de leis sintáxicas para ambos os tipos de poesia aumentam ainda mais a sensação de ambiguidade. Em segundo lugar, regista-se a busca pela musicalidade da poesia, embora os meios para atingir o objetivo final não sejam necessariamente os mesmos, pois pertencendo à mesma corrente literária, mas em países distintos verifica-se sempre diferenças. Por fim, verifica-se a necessidade de correspondência entre o mundo subjetivo e objetivo que se assume como um dos pilares desta corrente literária. Nesse sentido, os caracteres chineses, por conservarem a sua natureza ideográfica, representam a integração da Natureza e do ser humano. Quanto aos restantes aspetos, como metáfora, analogia, sinestesia, etc., também se refletem nas duas formas de poesia, o que requer uma análise pormenorizada dos poemas.

1.2 A poesia clássica chinesa

Tendo em conta o contexto histórico em que o escritor se insere, só em 1909 é que Camilo Pessanha se viria a dedicar com esforço à aprendizagem da língua e cultura chinesas, contudo focar-se-ia especialmente na poesia tradicional chinesa. Em resultado desta dedicação à língua chinesa, seriam realizadas várias publicações sobre as suas traduções nas revistas locais de Macau, que mais tarde seriam reunidas e editadas por Daniel Pires, em *China: Estudos e traduções*.

Note-se que, nos textos publicados em 1910, o escritor ainda não manifesta grande conhecimento em relação à língua chinesa. Só em 1915, quando o escritor organiza uma conferência sobre a literatura chinesa, na qual o próprio abordou o tema através de um ensaio é que o escritor teve contacto pela primeira vez com esta realidade literária totalmente desconhecida. Posteriormente, este ensaio seria colecionado na mesma obra de Pires, mostrando o resultado da sua dedicação durante anos.

Nesse mesmo ensaio, o autor expressa que o seu objetivo não é «o quadro histórico da evolução dessa literatura», e que «preferia, pois, sem plano definido e sem preocupações de erudição, dar ao auditório uma ligeira ideia da estrutura íntima da língua chinesa literária e do intenso prazer espiritual que o estudo, por superficial que seja, dessa língua e dos seus monumentos proporciona a quem a ele se dedica». (PESSANHA, 1915: 55)

Analisando através de uma perspetiva ocidental, as grandes civilizações ocidentais situavam-se em regiões com uma história e tradição também longa e complexa, a Grécia, por exemplo, a civilização grega gradualmente caiu no esquecimento, acabando por se tornar numa «fantasmagoria de um sonho», contrariamente à civilização chinesa que continuava «falando a língua que então falava, e escrevendo-a com os caracteres com que então a escrevia». Contudo, tanto nesta conferência de 1915, como na primeira ocorrida em 1910 sobre a estética chinesa, o mais elogiado da civilização chinesa por Pessanha é a própria língua chinesa – seja falada, ou, escrita: «a língua chinesa falada, tendo-se conservado monossilábica, ao contrário de todas as outras», possuindo «um

alto valor oratório e poético»; em relação à língua chinesa escrita, «tendo-se conservado fundamentalmente hieroglífica», tornando-se numa «caligrafia que é verdadeiramente arte». (PESSANHA, 1910: 14)

Ao falar da literatura chinesa, o autor também declara que a língua chinesa é «a mais formosa e a mais sugestiva de todas as línguas literárias vivas ou mortas» (PESSANHA, 1915: 59). As características que tornam a literatura chinesa tão única residem na sua antiguidade e originalidade da escrita, salientando a sua natureza pictográfica e a sua evolução subsequente. Contudo, do ponto de vista de Pessanha, os ocidentais não compreendem a arte implícita na escrita chinesa, «arte cuja existência nós, os europeus, mal podemos compreender por ser incompatível com a nossa escritura fonética» (PESSANHA, 1910: 14), e isso reflete-se também na visão dos europeus sobre a literatura chinesa, «havendo evolucionado à parte de todas as outras e em uma direção que ao nosso espírito, diversamente orientado, se antolha absurda». (PESSANHA, 1915: 59)

Salienta-se a importância da forma escrita comparativamente à forma falada, de acordo com Pessanha e contrariamente ao que se verifica em outros países, a escrita chinesa é «a verdadeira língua nacional, conhecida de todos os chineses e constituindo a principal força de coesão da raça», a forma falada é simplesmente uma «acomodação da língua escrita» (PESSANHA, 1915: 57). Antes da unificação da língua falada, os chineses recorriam a um sistema de caracteres para possibilitar a comunicação de forma mais coerente face às modificações da língua no território chinês. Porém e precisamente devido a essa característica ideográfica dos caracteres, a língua falada foi imposta a «transitar, definitivamente para a frase, mais adiantada, da aglutinação». (PESSANHA, 1915: 58)

Vale a pena ressaltar que, no ponto de vista de Pessanha, tanto a característica monossilábica da língua chinesa falada, como o facto de esta não alcançar o processo de aglutinação, ou seja, palavras compostas, resultaria, na opinião do escritor, na impossibilidade da escrita chinesa ter tradução. Ora, de acordo com o conhecimento geral atual, verifica-se que a opinião de Pessanha não corresponde à realidade. A

primeira prova apresentada relativamente à impossibilidade da tradução da escrita chinesa é referida por Viviane Alleton, no século XIX, alegando que o «“monossilabismo” significa que as palavras chinesas são constituídas cada uma de uma sílaba, o que é falso» (ALLETON, 1970: 21). Quanto à segunda prova, esta assenta em ideias que pertencem ao modelo de explicação linguística do século passado, basta citar o depoimento do Dr. Rubim sobre o assunto:

Mas esse modelo histórico, porventura ultrapassado, não impede que a observação ou a conclusão dele retirada quanto ao valor da escrita na cultura chinesa seja efectivamente diferenciador e encontre ainda hoje formulações que antes tendem a confirmar do que a infirmar a sua validade. (RUBIM, 1998: 228)

Seja como for, as noções imprecisas de Pessanha relativamente à escrita chinesa são compreensíveis tendo em conta o contexto histórico em que se inserem, ou seja, no início do século XX, período no qual os ocidentais possuíam um conhecimento bastante reduzido de entendimento e familiarização com a língua e cultura chinesa.

Há um parágrafo do ensaio em que o autor menciona que os sons da forma falada chinesa, que se pronunciam no mesmo tom, encontram-se representados por caracteres diferentes e por isso significados distintos apesar da pronúncia semelhante, tal facto leva o escritor a afirmar que «a escrita chinesa é incompreensível à simples audição. Para compreendê-la é necessário acompanhá-la com a vista.» (PESSANHA, 1915: 58)

Esta necessidade de comparação entre a língua escrita e a língua falada revela-se de extrema importância, não só para os próprios nativos da língua para que seja possível compreender o verdadeiro significado e evitar ambiguidades de compreensão entre falantes, como para qualquer estudante estrangeiro que procure aprofundar a língua.

De volta à análise do ensaio de Pessanha de 1915, verifica-se que o princípio desta conferência, tal como o conferente indica, não é apresentar a evolução da literatura chinesa, mas sim «a estrutura íntima da língua chinesa literária», mais concretamente, a valorização que os caracteres atribuem à literatura chinesa, e o autor reafirma a sua

apreciação pelos caracteres chineses através de uma comparação entre a escrita adotada nos países latinos – etimológica e fonética – concluindo que existe uma vantagem superior da escrita chinesa comparativamente à latina, que, por um lado, apresenta uma forma de escrita mais arcaica, mas, por outro lado, a escrita de caracteres representa um «poder de evocação mais elevado do que pode possuir uma escrita etimológica mais avançada». Existe uma beleza intrínseca associada à escrita chinesa: «a singularidade estrutural da linguagem», a qual é causada principalmente pela «natureza ideográfica dos mesmos caracteres e o seu conseqüente grande poder de evocação visual»; assim como «o intrínseco valor estético desses caracteres» e finalmente, «a euritmia musical da frase escrita». (PESSANHA, 1915: 59-60)

Esta euritmia referida no final por Pessanha, refere os tons abundantes da língua falada, elemento inexistente em qualquer outra língua europeia, simplesmente pela «sua transliteração prosódica», que na literatura chinesa é «mais rica, mais expressiva e mais perfeita». Para além disso, de acordo com o autor, os tons são elementos essenciais de «toda a composição literária chinesa, *seja qual for o género a que esta pertença*». (PESSANHA, 1915: 60)

Daí a elevada importância que têm os sons e caracteres (ou seja, ideogramas) para a literatura chinesa. Ainda que Pessanha tenha orientado a conferência na área da língua chinesa, menciona apenas no âmbito da literatura chinesa os enormes vestígios de Confúcio que quase foram destruídos e o impacto da sua obra na vida da população chinesa ao longo dos séculos, contudo não critica nem refere nenhuma outra obra literária chinesa durante a conferência. Todo o ensaio de Pessanha sobre o tema se foca na língua chinesa, expressa «uma interpretação da poética chinesa centrada na relação entre a poesia e a língua» (RUBIM, 1998: 226).

Através da importância das duas línguas chinesas, falada e escrita, característica bastante salientada por Pessanha, procedeu-se à análise de um texto datado de 1914, que simboliza uma introdução às elegias de Dinastia Ming e suas respetivas traduções, bem como as características da poesia chinesa e a sua afinidade com o simbolismo ocidental.

Vejamos a primeira característica da poética chinesa citando as afirmações de Pessanha, que refere as dificuldades durante o processo de tradução das elegias chinesas:

Traduzi literalmente - tanto quanto a radical diferença entre o génio das duas línguas o permite. Esforcei-me por não suprimir nenhuma das ideias contidas no original, por adjectiva e acessória que fosse - embora tendo por vezes de sacrificar a essa imposição de fidelidade os longes de ritmo e a relativa simetria de forma que eu desejaria dar à tradução de cada quadra chinesa, na impossibilidade de as traduzir em quadras de versos portugueses. (...) Isolei a tradução de cada um dos versos, e dentro dela conservei, nos limites do possível, às ideias e símbolos a ordem original. Isto é, da poesia chinesa busquei trasladar com exactidão o que era trasladável - o elemento substantivo ou imaginativo -, porquanto o elemento sensorial ou musical, resultando de uma técnica métrica especialíssima (em que há sabiamente aproveitados recursos prosódicos de que as línguas europeias não dispõem), é absolutamente inconvertível. (PESSANHA, 1914: 76-77)

Em suma, a «simetria de forma» e «o elemento sensorial ou musical» causados pela pronúncia específica da língua chinesa representam dois obstáculos que impedem a tradução do poeta, e este segundo é «uma técnica métrica especialíssima» da formação poética tradicional da China. Contudo, a singularidade dos próprios caracteres, assim como «a euritmia musical da frase escrita, na sua transliteração prosódica, que, pela sua sábia valorização dos tons, é mais rica, mais expressiva e mais perfeita na literatura chinesa do que o de nenhuma métrica europeia, ao mesmo tempo que elemento essencial de toda a composição literária chinesa» (PESSANHA, 1915: 60), resultam nos versos «inconvertíveis».

Ao explicar essa intraduzibilidade da musicalidade da poesia tradicional chinesa, não é possível deixar de mencionar as qualidades da própria língua falada, as suas regularidades essenciais, assim como as técnicas métricas usadas pelos poetas antigos, técnicas estas fundamentadas através da teoria de Alexandre Li Ching, na sua obra *A estrutura da língua chinesa, Interação entre linguagem e pensamento em chinês* de Yu-

Kuang Chu, e a análise de François Cheng, no seu trabalho *A escrita poética chinesa*.⁹

A língua oficial da China é designada por *Putonghua*, contudo a pronúncia chinesa é designada por *Pinyin*, que se traduz na escrita latina dos caracteres chineses, o que corresponde à pronúncia dos caracteres. O processo de romanização da pronúncia dos caracteres para a língua latina só surgiu em 1958, com o intuito de auxiliar a aprendizagem da pronúncia, sendo principalmente um sistema alfabético de transcrição fonética. No entanto, a escrita chinesa é «independente do som e invariável, formando uma unidade em si, cada signo conserva a possibilidade de permanecer soberano e, por isso, de perdurar»¹⁰. Isso significa que num país onde existem mais de cem dialetos, que variam de região para região, a escrita mantém-se uniforme, tal como Ching afirma: «o conhecimento de caracteres (ou ideogramas) permite-nos ler mentalmente jornais e revistas de Macau, Hong Kong, Singapura, Japão, Coreia, etc.; sem, contudo, compreendermos a sua leitura oral». (CHING, 1994: 14)

Nas línguas ocidentais, nas quais uma palavra é composta por uma ou mais sílabas, verifica-se um conjunto de possibilidades de diversas formas de rima, como aliteração, assonância, consonância, rima interna. Por outro lado, no caso da língua chinesa, cada carácter representa uma sílaba. Segundo Alexandre Li Ching, «a maioria das sílabas chinesas pode ser dividida em duas partes: a *inicial* e a *final*. A *inicial* é o som que começa uma sílaba. Ela é na realidade a consoante inicial. A *final* é o resto da sílaba, quer seja uma vogal, um ditongo ou uma vogal acompanhada de uma nasal» (CHING, 1994: 20). Por fim, uma vogal ou duas vogais compostas também podem constituir uma sílaba (ou seja, um carácter). Essa característica determina que os caracteres chineses só podem rimar nas *finais* (vogais simples ou compostas) e raramente rimam nas consoantes iniciais. Isso evidencia o facto de que a rima da poesia clássica chinesa é

⁹ Em relação a este livro de François Cheng, o original em francês: *L'Écriture poétique chinoise*, edição de Seuil, 1977. Existe uma tradução em português na *Revista de Cultura*, nº 25, 1995, editada pelo Instituto Cultural de Macau. Sem acesso possível à revista, sendo apenas possível referir a versão encontrada no site <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1829> (Acedido em 24 de dezembro de 2019), porém, o texto não está completo. Existe ainda uma tradução em chinês: *Estudos sobre a poesia e a pintura da China* 中国诗画语言研究, traduzido por Tu Weiqun. Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe, 2006. Por esta razão, as citações não encontradas nesse site na versão chinesa e a sua respetiva tradução são de autoria própria de Jinyan Liu.

¹⁰ CHENG, François. A escrita poética chinesa. In: *Revista de Cultura*, nº 25. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995. Consultado em: <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1829> (Acedido em 24 de dezembro de 2019).

bastante unitária: a rima ocorre principalmente na vogal simples ou composta do último carácter nas linhas da poesia chinesa, designada por “rima do pé”.

Conforme Yu-Kuang Chu, na língua chinesa, «existem cerca de 420 sílabas», porém, «um dicionário chinês completo contém aproximadamente 50 000 palavras», tal facto demonstra que existem «muitas palavras pronunciadas com o mesmo som ou sílaba». Para contornar esta situação recorre-se a um sistema de tons para que seja possível diferenciar as palavras. Mesmo assim, segundo o escritor, a utilização dos quatro tons não é suficiente para que seja aplicado a todos os casos, uma vez que «muitas palavras são pronunciadas com som e tom idênticos». Acrescenta ainda que «para melhor diferenciar os homófonos, o discurso chinês recorreu ao uso de expressões compostas». (CHU, 1986: 234-236). No entanto, bem como Chu indica no seu trabalho, as palavras compostas são apenas utilizadas com maior frequência em discursos vernáculos, este acontecimento é designado pelos chineses como *Baihua*.

De qualquer forma, no chinês falado, cada sílaba é acompanhada por um som e simultaneamente com o respetivo tom, esta qualidade tonal das palavras atribui uma natureza musical especial ao discurso chinês.

Analise-se o estudo de François Cheng, *A escrita poética chinesa*, dedicado à investigação das características da poesia da Dinastia Tang, poesia esta que influenciou a poesia da Dinastia Ming, sendo que as elegias produzidas nesta época foram traduzidas por Camilo Pessanha. Para além disso, tal como referido anteriormente, a poesia de Dai Wangshu reflete a influência da poesia tradicional e clássica chinesa. Neste contexto, torna-se pertinente analisar as características da poesia da Dinastia Tang e realizar de seguida uma análise comparativa entre os poemas de ambos os poetas, relacionando a rebeldia e ousadia do poeta chinês contra a poesia tradicional e a aproximação dos poemas do poeta português numa vertente clássica.

Ora, na segunda parte do seu livro, Cheng¹¹ elabora um conjunto de reflexões

¹¹ CHENG, François. *A escrita poética chinesa*. In: *Revista de Cultura*, n° 25. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995. Encontrado em: <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1829> (Acedido em 24 de dezembro de 2019). As

sobre a poesia da Dinastia Tang, o *lü shi* (oitava regular). Segundo Cheng, um *lü shi* compõe-se de duas quadras e cada quadra de dois dísticos. O dístico representa, portanto, a unidade de base. Desta forma o *jue ju* (quadra) é designado por Cheng como «um *lü shi* amputado». Como referido anteriormente, na língua chinesa, cada caracter representa uma sílaba, por isso, «num *lü shi*, um verso pode ser pentassilábico ou heptassilábico; isto significa que um verso é composto ora por cinco, ora por sete caracteres». É possível encontrar prova destas características através da tradução das elegias pelo poeta português.

No que diz respeito à musicalidade de *lü shi*, Cheng divide-a em duas camadas: forma e prosódia, ou seja, o paralelismo e o nível fonético dos versos. Nesta última camada, o autor analisa sucessivamente a cadência (*Dun* em chinês), a rima, o contraponto tonal (*ping ze* em chinês) e os efeitos musicais.

Em primeiro lugar, a cadência. De acordo com a estrutura apresentada por Cheng, situa-se uma cesura depois da segunda sílaba num verso pentassilábico, e da quarta sílaba num verso heptassilábico. Resulta assim nos dois lados da cesura «uma oposição entre os números pares (duas ou quatro sílabas) e os números ímpares (três sílabas)», formando assim jâmbica antes da cesura e trocaica depois da mesma. Salientar que essa cesura representa «um papel sintático», pois ela «reagrupa as palavras de um verso em segmentos distintos que se opõem ou mantêm ligações de causa e efeito».

Em relação à rima, Cheng explica que «à exceção do primeiro verso, que pode eventualmente entrar em linha de conta, a rima cai sempre nos versos pares». O poeta escolhe uma rima de tom «uniforme», «o tom mais unido (e longo) entre os quatro tons que possui o chinês antigo». Assim a rima não se altera percorre todos os versos pares do poema, verificando-se novamente uma oposição entre os versos pares e ímpares.

Em *lü shi*, os quatro tons são divididos em dois tipos, como explica Cheng: «o tom ‘uniforme’ (o primeiro dos quatro sons) e os sons ‘oblíquos’ (os três outros tons: tom

citações do autor em baixo referenciadas serão tiradas neste site, para não ocupar mais espaço, não serão marcadas as citações.

‘ascendente’, tom ‘ascendente e descendente’ e o tom ‘descendente’). Essa distinção com base no tom “uniforme”, ou seja, o tom unido e mais longo e os restantes «são modulados ou de sílaba breve». Para evidenciar a natureza musical da própria pronúncia de cada caracter, característica essencial que molda a «inconvertível» poesia chinesa de Camilo Pessanha, seria necessário recitar a apresentação de Herrlee G. Creel citada por Chu, comparando os quatro tons às quatro maneiras de pronunciar o “yes” em inglês:

O primeiro tom é como o do modo de responder “yes” a uma lista de chamada (um tom alto, ligeiramente prolongado). O segundo é como o tom que se vai elevando, quando se diz “yes” para responder a alguém que está batendo à porta, enquanto se está ainda absorvido pelo que se está fazendo. O terceiro tom assemelha-se ao do “ye-es” pronunciado por alguém que concorda absolutamente com alguma coisa enquanto ainda a vai considerando mentalmente, vindo o tom de elevado para baixo e subindo levemente no fim. Finalmente, o quarto tom é o de um “yes” pronunciado como réplica positiva, breve e segura, terminando incisivamente. (CHU, 1986: 235-236)

Aliás, «a cadência de um verso é baseada em grupos de duas sílabas mais uma sílaba isolada», do conhecimento geral, a pausa depois dos grupos de sílabas é designada por *Dun*, nos versos de número ímpar de sílabas existe um *Dun* formado por um único caracter, vejamos as regras de género de um poema:

Género	Número de <i>Dun</i>	Disposição dos <i>Duns</i>
Tetrassílabo	2	2-2
Pentassílabo	3	2-2-1 ou 2-1-2
Hexassílabo	3	2-2-2
Heptassílabo	4	2-2-2-1 ou 2-2-1-2

Em suma, o contraponto tonal fundamenta-se precisamente nessa diferença entre os tons uniformes e oblíquos. O que Cheng evidencia é associado à poesia tradicional, contudo na pronúncia chinesa de acordo com o padrão moderno, os quatro tons são

considerados *yinping*, *yangping*, *shangsheng* e *qusheng*. Os tons são ainda classificados em duas categorias: *ping* e *ze*. O *ping* significa nivelado, enquanto *ze* significa oblíquo. *Ping* refere-se a *yinping* (tom uniforme) e *yangping* (tom ascendente), enquanto *ze* significa *shangsheng* (tom ascendente e descendente) e *qusheng* (tom descendente). A pronúncia de *yinping* e *yangping* prolonga-se mais tempo sem tom de queda, enquanto a de *shangsheng* e *qusheng* prolonga-se por um tempo relativamente curto, com o tom de queda ou o tom curvado. A alternância dos quatro tons agrada harmoniosamente aos ouvidos dos leitores, trazendo assim uma grande satisfação estética.

Acrescentamos que, o contraponto tonal não só existe entre os grupos de sílabas antes e depois da pausa, mas também ocorre entre os dois versos de um mesmo dístico. No entanto, como referido anteriormente, a escrita chinesa existe independentemente da língua falada, perdurando ao longo do tempo enquanto que a língua falada é alvo de constantes transformações. Confrontando com esta realidade, Yu-Kuang Chu afirma no seu ensaio *Interação entre linguagem e pensamento em chinês*: «Contudo, com o desenvolvimento e a difusão da língua por uma área territorial cada vez mais vasta, a maneira de falar modificou-se mais rapidamente e tornou-se mais diversificada que a escrita». (CHU, 1986: 241-242). Como consequência, a maior parte dos *lü shi* que se leem atualmente já não é possível identificar a rima do tom uniforme que definitivamente existira durante a criação poética da época, só se observa em alguns casos a rima na parte final das sílabas que deveriam ter o tom uniforme, por meio dos fonemas. Da mesma forma, o contraponto tonal também se perdeu, uma vez que a romanização da pronúncia das palavras chinesas diferencia-se da língua falada daquela época.

No que diz respeito à musicalidade, relativamente último elemento fónico dos versos, Cheng declara que é necessário procurar a musicalidade nas obras produzidas nesta época, portanto, exemplifica simplesmente dois valores principais que os poetas exploraram. Sendo o primeiro chamado *shuang sheng*, no qual as consoantes iniciais de um binómio são aliterantes, por exemplo, *fen fang*. O outro valor é *die yun*, significa as partes finais de um binómio se rimam, como *pai huai*.

Outro fator que motiva um efeito sensorial ou musical, consoante o estudo de Cheng, apresenta-se no paralelismo dos versos. Um *lǜ shi* é composto por duas quadras, quer isso dizer que ele contém quatro dísticos, nos quais «o segundo e o terceiro são obrigatoriamente feitos de versos paralelos; em compensação o último dístico é obrigatoriamente não paralelo, enquanto que o primeiro é em princípio não paralelo, embora eventualmente, possa ser formado por versos paralelos». E os elementos opostos localizam-se em todos os níveis como fónico, lexical, sintático, simbólico, entre outros.

Outras características que o estudioso português mencionou relativamente à quase impossibilidade de tradução da poesia tradicional chinesa centram-se no «gosto exagerado pela alusão histórica ou literária», o que provoca a possibilidade de existência de um duplo sentido nos poemas; a qualidade fundamental do chinês literário - «imprecisão da linguagem» - causada pela falta de leis sintáticas. (PESSANHA, 1914: 77)

Em primeiro lugar, no que diz respeito à alusão histórica, alusão preferida pelos poetas chineses, esta intensificou-se durante a evolução da escrita chinesa. Em 1915 o escritor abordou o tema na conferência realizada, onde considerou que o texto é considerado «a continuidade da reflexão sobre a língua desencadeada pela tradução das “elegias chinesas”» (RUBIM, 1998: 227). Ora, perante este cenário o escritor afirma que a imutabilidade dos caracteres ideográficos da China resulta na acumulação de significados dos caracteres à medida da evolução da própria linguagem, ou seja, o carácter original absorve o novo significado transformando o significado original, desta forma o poeta considera que uma falta de conhecimento da origem dos caracteres pode desencadear interpretações incorretas, «traíçoeiros cachopos» (PESSANHA, 1915: 60). A mesma opinião também é partilhada por Ernest Fenollosa, que afirma que o símbolo chinês «Conserva o impulso e o processo criadores à vista e em ação». (CAMPOS, 1986: 141)¹² Contrariamente do que sucede no Ocidente em que se verifica uma clara

¹² O texto original era de Ernest Fenollosa, editado por Ezra Pound em 1919. A tradução aqui citada foi feita por Heloysa de Lima Dantas, organizada por Haroldo de Campos no seu livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*.

evolução da forma escrita acompanhada da forma falada. Na História chinesa com o objetivo de tornar a língua uma ferramenta de «rapidez e precisão», não é possível observar a evolução das palavras fonéticas, ou seja, «há muito pouco, ou mesmo nada, que exiba os estágios embrionários de seu desenvolvimento». Como resultado, «os tesouros acumulados das palavras» são apenas «reais e ativos» para os poetas. (*Ibidem*: 140-141)

Em segundo lugar, relativamente à imprecisão da linguagem, Pessanha sugere a ideia de interligação entre a poesia chinesa e a língua chinesa, ou seja, «a singularidade estrutural da linguagem» (PESSANHA, 1915: 59), causada pela própria natureza ideográfica. No estudo de Cheng é possível analisar que os caracteres chineses não representam objetivamente os elementos, por outras palavras, um caracter não corresponde de forma única a um só objeto, podendo ter outras interpretações, ou ser utilizado em conjunto com outros caracteres para formar uma nova palavra. Sendo por isso apenas aspetos figurados dos objetos a que se referem, possuindo também características abstratas, sendo por isso considerados ideogramas. De acordo com Cheng (1994), «todos os ideogramas, por meio das relações entre os objetivos que eles designam e entre os caracteres, constituem um sistema metafórico-metonímico. Cada ideograma é, de certo modo, uma metáfora em potência». Esta natureza dos ideogramas favorece o aparecimento de expressões metafóricas na língua, para além disso, embora cada caracter seja invariável e forme uma unidade, possui uma grande flexibilidade na combinação com os outros ideogramas. Para mais claramente apresentar as razões da imprecisão da língua chinesa e a da sua falta de sintaxe, basta citar uma observação de Chu (1986):

As palavras chinesas não são classificadas em partes do discurso, como as inglesas. Uma palavra pode ser usada como substantivo, adjetivo, advérbio ou verbo, dependendo de sua função na frase. As palavras, entretanto, repartem-se em duas classes gerais: “sólidas” e “vazias”. As palavras “sólidas” possuem um significado por si mesmas, enquanto as “vazias” são usadas apenas como preposições, conectivos, interjeições ou particulares interrogativas. (CHU, 1986: 238)

Portanto, sabemos que em chinês, sem a intervenção das partículas “vazias”, quase todas as palavras podem ser substantivos, dependendo da sua posição e da sua função na frase. Daí a importância das palavras auxiliares e do arranjo estrutural das mesmas para esclarecer os significados.

Para demonstrar todas as características acima referidas relativamente à poesia tradicional chinesa, segue-se uma análise de uma das elegias, 登台 (Sobre o terraço), sem analisar a tradução de Camilo Pessanha (1), apresentando simplesmente o *pinyin* (romanização da pronúncia) (2), assim como a tradução literal de Yao Feng (3). A fim de facilitar a leitura, apresenta-se o poema na horizontal, e de escrita simples do uso atual, em vez de vertical habitualmente representado na forma tradicional:

(1) Os antigos mortos, invisivelmente

Vêm ainda ao seu terraço antigo...

Já sopra da nona lua o vento lamentoso.

De os três rios devem estar a chegar os gansos de arribação.

Cobrem nuvens a vastidão dos dois Kuangs

Declina, pálido, o sol, sobre Pang-Lai

Desterrado da pátria e sem notícias dela,

Para essas bandas volvo de contínuo os olhos. (PESSANHA, 1992: 192)

(2) gǔrén bùkě jiàn háishàng gǔshí tái
古人/不可/见，还上/古时/台；

jiǔshí bēi fēngfā sānjiāng hòu yànlái
九时/悲/风发，三江/候/雁来。

fúyún tōng bǎiyuè hán rì yǐn pénglái
浮云/通/百粤，寒日/隐/蓬莱；

zhúkè yīnshū duàn píngāo shǒuchóng huí
逐客/音书/断，凭高/首重/回。

(3) Os amigos não ser vistos

Ainda subir ao antigo terraço

Nona lua lamentoso vento começar

Dos três rios gansos de arribação chegar

Flutuantes nuvens cobrir cem Yue

Frio sol ocultar Pang Lai

Desterrado homem ter cartas suspensas
No alto volver cabeça de contínuo

Eis um *lǚ shī* pentassilábico, com a rima *ai* nos versos pares, quanto ao último verso, que com a rima *ui*, como anteriormente referido, em virtude da mudança das regras de pronúncia, não apresenta a mesma rima como nos versos pares anteriores, contudo no ponto de vista do padrão tradicional, do período em que o poema foi composto, era de facto possível observar a rima. Os *Duns* estão marcados pelas barras (/). Neste caso, o segundo e o terceiro dísticos são paralelos: 九时-三江, 悲-候, 风发-雁来, 浮云-寒日, 通-隐, 百粤-蓬莱. De acordo com as notas de rodapé feitas pelo poeta português denota-se a preferência dos poetas chineses pela alusão à natureza: nona lua, três rios, cem Yue e Pang Lai.

Trata-se de um poema que evoca um sentimento nostálgico, tema constante dos poetas chineses ao longo do tempo. A nona lua sugere o outono, na tradição chinesa, esta é uma estação cheia de tristeza devido à queda da folha, desfloração, a frieza do tempo. É também a época em que os gansos partem do Norte (representado pelos três rios) para o Sul. Com a recriação de Camilo Pessanha e a transliteração de Yao Feng, sem criticar as suas opções, note-se a diferença entre o poema original e o traduzido. Quanto à imprecisão da linguagem, é mais óbvia do que qualquer outra qualidade da poesia tradicional chinesa: do início ao fim, não se utiliza nenhuma palavra “vazia”, nem há vestígio de qualquer subjetividade no poema, só se compreende o sentimento transmitido pelas imagens evocadas pelo poeta.

1.3 O Simbolismo em Portugal

Na obra do Dr. Fernando Cabral Martins, *Poesia Simbolista Portuguesa*, publicado em 1990, o autor evidencia uma cronologia literária do simbolismo português, considerando-se para o efeito que não será necessário voltar a repetir a mesma informação. Desta forma, procede-se a uma análise de alguns pontos-chave, com o objetivo de detalhar um conjunto de informações relevantes para a temática em estudo,

familiarizando e contextualizando o surgimento do simbolismo em Portugal.

Ora, do ponto de vista da sua origem, o simbolismo português é indubitavelmente influenciado pelo simbolismo francês. Após a publicação do *Manifesto parisiense* por Jean Moréas, em 1886 Xavier de Carvalho lançou um artigo que se titula *Crónica de Paris* na revista *Província*, que retrata o tema da emergência do movimento simbolista. Do ponto de vista do simbolismo como renascimento do romantismo, o simbolismo português não consegue livrar-se da sua marca nativa. Embora esta nova escola literária se oponha à sensibilidade do Romantismo e rejeite a sua técnica de escrita, que procura transmitir as emoções diretamente aos leitores, não é possível negar a continuação do ideal artístico proposto pelo romântico alemão Jean-Paul, isto é uma arte que é ao mesmo tempo poética, pictórica e musical. Basta citar alguns exemplos de João de Deus, poeta romântico constantemente citado pelos novos poetas que emergiram durante o desenvolvimento do movimento simbolista, - especialmente na revista *Arte* - cujas obras são conhecidas pela musicalidade e ritmo.

Outra corrente alvo de crítica foi o parnasianismo, sendo que os poetas simbolistas tentaram contorná-la, pois esta defende atitudes objetivas, argumentos rigorosos, habilidade escrita perfeita, elementos que são inaceitáveis para o simbolismo. Porém, o seu propósito da *Arte pela arte* tem sido mantido pelo simbolismo. Conforme defendido pelos poetas simbolistas, as palavras devem e representar a sua própria existência para que se seja possível apreciar a sua verdadeira beleza, afastando-se da vertente pedagógica da escrita.

Acredita-se em geral que a publicação do *Oaristo* de Eugénio de Castro, em 1890, marcou o simbolismo em Portugal. Contudo se verifica alguns traços do surgimento do simbolismo na publicação de duas revistas académicas coimbrãs em 1889, nomeadamente *Boémia Nova* e *Os Insubmissos*, cujos fundadores são Eugénio de Castro e António Nobre.¹³ No campo dos poemas, Camilo Pessanha demonstra a sua

¹³ Sobre esta questão, o Dr. Fernando Cabral Martins considera que o simbolismo enquanto um movimento cultural, o seu tempo de desenvolvimento ativo pode ser definido basicamente nos oito anos de 1889 a 1896, ou seja, desde o lançamento das revistas *Boémia Nova* e *Os Insubmisso*, até a cessação da publicação da revista *Arte*. (MARTINS, 1990: 27)

inclinação para o simbolismo já em setembro de 1887, numa revista de Coimbra publicou *Tenho sonhos cruéis n'alma doente, Encontrei-me um dia no caminho, Fez-nos bem, muito bem esta demora*, versos totalmente simbolistas, que depois iriam ser integrados num tríptico intitulado *Caminho*. Dois anos antes desta publicação, o poeta escrevera o poema *Lúbrica*, comentado por António Dia Miguel relativamente à evidente influência de Cesário Verde. Outra revista de referência simbolista intitulava-se *Arte*, já mencionada anteriormente, fundada em 1895 e durou menos de um ano. Apesar da sua extinção precoce, as suas publicações reuniram as obras dos melhores poetas simbolistas franceses.

No seu texto, o Dr. Martins divide os escritores simbolistas portugueses em três grupos. O primeiro grupo consiste em poetas colaboradores da revista *Boémia Nova* - Alberto de Oliveira, António Nobre, Júlio Brandão, António de Melo, entre outros. Outro grupo é composto por escritores da *Os Insubmissos*, sendo eles Eugénio de Castro, João Menezes, Francisco Bastos. O último grupo pertence aos poetas «marginais», de acordo com a denominação do Dr. Martins, tratam-se de escritores que não entraram nenhum destes grupos distinguidos pelas revistas, exceto Camilo Pessanha, o protagonista deste trabalho, referir ainda Ângelo de Lima - outro poeta, cuja obra foi mal interpretada como heterodoxo do simbolismo juntamente com Pessanha, tendo sido considerados apenas adeptos da corrente, simplesmente pela sua proximidade com a geração *Orpheu* -; Cesário Verde (poeta que faleceu no ano em que saiu Manifesto parisiense, como Baudelaire, cujos poemas foram incompreendidos pelos seus contemporâneos) e Gomes Leal, poetas «ímpares», ambos se inspiraram na poesia de Baudelaire.

Quando se agrupa os poetas simbolistas em diferentes escolas, não se pode deixar de mencionar a rivalidade entre os primeiros grupos, isto é, entre as suas revistas. O propósito da criação da revista *Os Insubmissos* seria uma forma de rivalizar com a *Boémia Nova*, resultando numa forma de cada revista se afirmar perante as novidades literárias, nomeadamente o desprezo pela cesura o *Alexandrino*. Os dois personagens centrais nesta disputa são Alberto de Oliveira e Eugénio de Castro. Pela mesma

polêmica, no prefácio a *Oaristos* publicado em 1890, e posteriormente em 1892 no *Jornal de Comércio*, Castro enfatizou que foi ele o primeiro a importar as novidades de escrita.¹⁴

Tal como o Dr. Martins afirma, a polêmica que surgiu em torno do surgimento do simbolismo, reflete a consciência e o reconhecimento das normas que o novo estilo literário impunha pela nova geração de poetas. Apesar das divergências entre os literários portugueses sobre as técnicas simbolistas a utilizar, o que importa mencionar é que deixaram enriquecedores contributos à geração de *Orpheu* (o modernismo), enquanto que António Nobre se torna o precursor do saudosismo, ambos são pioneiros da poesia simbolista portuguesa.

O desenvolvimento do simbolismo em Portugal nem sempre foi fácil, tal como Baudelaire e Cesário Verde, durante o seu período de criação, pareciam incompatíveis com a maioria dos contemporâneos. A visão do mundo exterior sobre esta nova escola, conforme escrito no artigo de Henrique de Vasconcelos (VASCONCELOS, 1990: 105-106), em que de uma pose superior, a condessa critica que os versos simbolistas são flores sem raízes que «cantam em rimas barioladas, em epípetos facetados como brilhantes, dum suave perfume de jacinto», mas eles não conseguem causar a «comoção», e que os poetas simbolistas «não se dilacera[m] o peito nenhuma dor», que deles «é nulo» o sentimento e que tudo neles é «artificial». Contudo noutro artigo publicado em 1892 na *Revista Ilustrada* de Trindade Coelho¹⁵, salientar a «monomania religiosa» e as «monomanias de grandezas» dos novos poetas (os da *Os Insubmisso*). Neste caso, a crítica expressa a sua apreciação dos elementos associados ao misticismo e à técnica sugestiva produzida pela linguagem religiosa nos poemas dos respetivos poetas.

O simbolismo português prolonga-se até 1915. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, e a criação da revista *Orpheu*, marcando o início de uma nova era, o

¹⁴ O prefácio a *Oaristos* e o texto publicado no *Jornal de Comércio* assim como as suas opiniões sobre a nova poesia têm acesso em *Poética do Simbolismo em Portugal* de Fernando Guimarães (p85-90), os referidos artigos sobre a rivalidade entre as duas revistas também estão incluídos no livro (p121-144).

¹⁵ Encontra-se reunido também no livro de Fernando Guimarães (p113-119).

simbolismo iria ser perpetuado pela próxima geração de escritores.

1.4 O Simbolismo na China

Contrariamente a Portugal, onde se observa o aparecimento do simbolismo no mesmo ano da publicação do manifesto parisiense simbolista no *Figaro* em 1886, a chegada desta corrente literária só chegaria à China quase trinta anos mais tarde. Devido ao declínio da dinastia Qing e à fundação de uma nova República na China, os intelectuais encontravam-se ansiosos por atingir não só uma nova condição social, mas também novas expressões artísticas. Como resultado, surge o Movimento da Nova Cultura no dia 4 de maio de 1919, visando romper a ligação com o passado, resistindo ao feudalismo, valores morais e forças tradicionais. Neste contexto, rejeitava-se a poesia de forma tradicional, fomentando-se a poesia vernacular. Para solidificar as bases do novo movimento cultural na China, os intelectuais olham para o Ocidente como modelo para a sua nova cultura, impulsionados pelo desejo e espírito da criatividade, porém, os ativistas «não detinham conhecimento sólido sobre as várias escolas de arte ocidentais, tampouco possuíam a capacidade de discriminação necessária, adotando assim uma atitude de adotar tudo». (SUN, 2010: 41). Sobre o mesmo ponto, aquando da introdução do Modernismo na China, Gregory também dá o seu depoimento:

There was indeed a “flow of major ideas forms and values”, from the West into China, but not all perforce Modernist. The schools of Realism, Romanticism, and later Symbolism made their mark. To a large extent the language and literature a young writer chose, or happened, to study was a significant factor in determination of which school he would eventually be attracted to... (LEE, 1989: 106)

Inicialmente o conhecimento relativamente ao simbolismo era parco, pois não existia uma interpretação concreta desta corrente literária que pudesse ser apresentada

aos leitores chineses em conjunto com outras tendências literárias. Em 1915, um artigo intitulado *História da literatura e arte europeias modernas*¹⁶, escrito por Chen Duxiu¹⁷, publicado na revista *Novos Jovens*¹⁸, considera o naturalismo uma corrente artística mais progressista do que o realismo, exaltando os escritores simbolistas Maeterlinck, Hauptmann e Ibsen como representantes dos seus povos, conhecidos pelo mundo devido às suas obras.¹⁹

A partir 1918, autores e obras simbolistas surgem na mesma revista, tal como Maeterlinck, Baudelaire e os seus poemas em prosa. Em 1920, Zhou Zuoren²⁰ traduziu e publicou *Les feuilles mortes* de Gourmont, introduzindo ao mesmo tempo outros trabalhos de sua autoria, «possui inúmeros poemas e novelas, dentro dos quais *Simone* por excelência».²¹ Contudo o tema do simbolismo continuava a não ser devidamente introduzido no círculo cultural chinês.

Os primeiros passos desta corrente literária na China são dados por um grupo de poetas jovens da Sociedade Jovem China.²² Na revista *Jovem China*²³, um periódico que abordava como tema central a literatura focando-se na sociedade cultural, estes poetas não só publicam novos poemas e artigos teóricos poéticos, mas também elaboram duas edições dedicadas ao estudo da poesia. Introduzem sistematicamente poetas e correntes importantes da poesia ocidental, incorporando especificamente a teoria e as obras do simbolismo francês.

Entre março de 1920 e dezembro de 1921, publicam sucessivamente artigos e traduções desta corrente:

¹⁶ *Xiandai ouzhou wenyi shitan* 现代欧洲文艺史谭.

¹⁷ Chen Duxiu (1879-1942), ideólogo, ativista político, linguista. Um dos provocadores e iniciadores do Movimento da Nova Cultura, fundador da Revista *Xin Qingnian*. Um dos principais fundadores do Partido Comunista Chinês e um dos líderes primordiais do partido.

¹⁸ *Xin Qingnian*, 新青年.

¹⁹ Chen, Duxiu. “História da literatura e arte europeias modernas” 现代欧洲文艺史谭. In: *Xin Qingnian*: <http://www.readers365.com/Chenduxiu/11/cdxid10.htm> (Acedido em 18 de dezembro de 2019).

²⁰ Famoso ensaísta, teórico literário, crítico, poeta, tradutor, ideólogo da China moderna, pioneiro do folclore chinês e um dos representantes do Movimento da Nova Cultura.

²¹ ZHOU Zuoren. “Vinte e três poemas traduzidos” 杂译诗二十三首. In: *Xin Qingnian*, nº 3, vol. 8.

²² Organização nacional muito importante no início da República da China, imitou o movimento político chamado *Jovem Itália*, organizado pelo revolucionário italiano Giuseppe Mazzini.

²³ *Shaonian Zhongguo*, 少年中国.

Por meio dos artigos e traduções não só se introduziu os principais poetas franceses como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Jammes, Régnier, e belgas como Maeterlinck e Verhaeren, traduzindo obras de alguns destes poetas, as características das escolas criativas deles e as suas influências também foram avaliadas objetivamente. (SUN, 2010: 43)

Posteriormente, poetas como Dai Wangshu, absorveram e a consolidaram a herança artística dos grandes poetas simbolistas, mas o mérito do primeiro contacto entre a sociedade literária chinesa e os poetas do ocidente deve-se aos jovens da Sociedade Jovem China. Nesses artigos, discute-se o processo e a tendência da poesia francesa, desde o romantismo, parnasianismo até o simbolismo, em adição «devido ao surgimento do movimento simbolista, a métrica da poesia francesa foi grandemente utilizada».²⁴

Desde então, sucessivas revistas começam a introduzir a poesia simbolista, tais como *Jornal Mensal de Novelas*²⁵, *Semanário Literário*²⁶, *Publicação Trimestral de Invenção*²⁷, *Fio de Linguagem*²⁸, *O Sino Afundado*²⁹, etc. A tradução de um artigo do poeta alemão Theodor Storm, *Botelaier yanjiu* (Estudos sobre Baudelaire), feita por Zhang Wentian e publicada em 1924, é considerado por Sun Yushi «uma obra-prima de tradução que introduz poesia simbolista no início do Movimento de Quatro de Maio». (SUN, 2010: 45).

Após o surgimento do *Les feuilles mortes* em 1920 em *Novos Jovens*, Zhou Zuoren voltou a traduzir *Simone* na íntegra em 1924 e publicou-o na revista *Fio de Linguagem*. Obras deste cariz, seriam comentadas por Dai Wangshu afirmando que «têm extrema sutileza – a sutileza do espírito e a sutileza dos sentidos», e que «cada peça apresenta

²⁴ LI Huang. A métrica da poesia francesa e a sua libertação 法兰西诗之格律及其解放. In: *Shaonian zhongguo*, nº 12, vol. 2.

²⁵ *Xiaoshuo Yuekan* 小说月刊.

²⁶ *Wenxue Zhoukan* 文学周刊.

²⁷ *Chuangzao Jikan* 创造季刊.

²⁸ *Yusi* 语丝.

²⁹ *Chenzhong* 沉钟.

uma música especial». ³⁰ E retraduzi-las-ia e publicá-las-ia em *Contemporaneidade*.

Desde 1925, inicia-se um processo de introdução da evolução do simbolismo na literatura russa na China, assim como traduções de peças simbolistas russas, tais como o teatro *Máscara* de Leonid Andreiev. Em 1921, Lu Xun ³¹ traduz a novela *A Névoa* do mesmo autor. Nos estudos de Lu é muitas vezes mencionado o simbolismo e obras de Baudelaire, bem como outros trabalhos da mesma corrente.

No entanto, é Li Jinfa ³², o designado “monstruosidade poética”, «a primeira pessoa» quem importa para a China as «técnicas dos poetas simbolistas franceses» ³³. Em 1920, encontrava-se o poeta em Dijon, França, banhado pela luz do simbolismo, quando inicia a escrita de poemas simbolistas. Publica três antologias de poemas, nomeadamente *Chuva Fina* em 1925, *Canções para a Felicidade* em 1926 e *Ensaios de Longa Jornada* em 1927. Contudo existe uma coleção que reúne os restos poemas escritos até 1942. ³⁴

Embora o estilo poético deste escritor, e de outros que seguiram a corrente simbolista na época, assente nos princípios embrionários do simbolismo nesta primeira fase da corrente, o conteúdo produzido caracteriza-se como «demasiado místico e europeizado». Conforme o comentário do Sun sobre os poemas do autor:

devido ao uso de muitas palavras estrangeiras que resultou na incompletude dos versos, e à inclusão de muitas palavras arcaicas desconhecidas ou palavras auxiliares do chinês clássico, provocou nas pessoas o conceito misterioso intangível, os seus poemas eram muito europeizados e muito distantes da sua tradição nacional. (SUN, 2010: 113).

³⁰ DAI, Wangshu. “Coleção Simone”. In: *Xiandai*, nº 5, vol. 1, setembro de 1932.

³¹ Lu Xun (1881-1936): foi o representante máximo do Movimento Quarto de Maio, é considerado o pai da literatura moderna na China. Foi um dos primeiros escritores que advogou a reforma linguística, substituindo o chinês clássico pela língua vernácula na expressão literária.

³² Li Jinfa (1900-1976): depois de receber a educação primária, foi estudar em Hong Kong, exposto na educação cultural britânica. Em 1919, partiu para a França e estudou a escultura.

³³ Bo Dong. “Chuva fina de Li Jinfa”李金发的《微雨》. In: *Beixin zhoukan* 北新周刊, nº 22, 1927.

³⁴ As três antologias poéticas são respetivamente: *Weiyu* 微雨, *Wei Xingfu Er Ge* 为幸福而歌, *Shike yu Xiongnian* 食客与凶年.

O depoimento identifica-se com a opinião de Lu Xun, no que diz respeito à literatura estrangeira: «na tentativa de absorver o máximo possível e digerir e assimilar o máximo possível, o ideal é guardar a informação útil e abandonar o restante».³⁵ Todavia, predomina «absorver» e negligenciam «digerir» e «assimilar», «é uma importante fraqueza e lição na absorção do simbolismo ocidental como uma tendência no período inicial de nova literatura» da China. (SUN, 2010: 48).

Desde final da década de 1920 até ao despoletar da guerra sino-japonesa em 1937, a disseminação do simbolismo na China desenvolve-se de forma contínua. Por um lado, prevalece ainda a introdução dos poetas simbolistas franceses, introduzindo extensivamente Baudelaire, Yeats e O'Neill e os escritores imagistas representados por Ezra Pound, derivados do simbolismo. Ao mesmo tempo, o destaque dos escritores mais relevantes do neo-simbolismo, como T.S. Eliot, O'Neill, Rilke, e *Gide*, surgem com cada vez mais destaque na imprensa.

A fundação de *Contemporaneidade* em 1932 é o «marco». A revista servia como «acampamento base» da promoção da poesia simbolista.³⁶ Desde então, «uma corrente de dimensão maior do simbolismo – modernismo – ergueu-se». (SUN, 2010: 118). Além de *Contemporaneidade*, surgem sucessivamente revistas que introduzem inteiramente o simbolismo, como *Literatura*, *Mercúrio*, *Textos Traduzidos*, *Literatura e Arte*, *Nova Poesia*,³⁷ entre outras.

No que diz respeito à introdução sistemática das obras e teorias simbolistas ocidentais, torna-se obrigatório mencionar os escritores: Bian Zhilin e Cao Baohua. Na área poética, o primeiro traduziu *A Música*, *Boêmios em viagem* e *Chafariz* de Baudelaire; *Suspiro*, *Brisa Marinha* de Mallarmé; *Les feuilles mortes* de Gourmont, *Diálogo da Árvore* de Valéry e peças de Maeterlinck. No campo da prosa poética, o poeta traduziu *Henri III* de Paul Fort; *A Balada de Amor e Morte do Porta-estandarte Christoph Rilke* de Rainer Maria Rilke; e mais de dez peças de Azolín. Quanto aos

³⁵ LU Xun. “Correspondências sobre a Tradução” 关于翻译的通信. In: *Erxinji*: Consultado em <http://www.millionbook.com/mj/1/luxun/exj/019.htm> (acedido em 18 de dezembro de 2019).

³⁶ WU Xiaodong. “A propagação do simbolismo no mundo literário chinês na década de 1930” 象征主义在三十年代中国文坛的传播. In: *Nanjing shida xuebao (shehui kexue ban)*, nº2 de 1996.

³⁷ Respetivamente *Wenxue* 文学, *Wenxue Jikan* 文学季刊, *Shuixing* 水星, *Yiwen* 译文, *Wenyi* 文艺, *Xinshi* 新诗.

romances, consagra-se um dos primeiros tradutores que introduz os romancistas franceses Proust e Gide, a britânica Virginia Woolf e o irlandês Joyce. Devido ao seu esforço, Gide torna-se um escritor consagrado que influenciou a literatura chinesa.

Relativamente ao segundo autor, Cao Baohua, o seu mérito concentra-se na tradução de um grande número de discursos e artigos sobre a poética simbolista. Incluindo a maioria dos capítulos de *The Symbolist Movement in Literature* de Arthur Symons e dos de *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* de Edmund Wilson. Assim como discursos sobre “the true poetry” e a função do simbolismo de Valéry, Read, Murry I.A. Richards e Yeats, que provocou o desenvolvimento do simbolismo na China.

Nesta fase, a difusão e influência do simbolismo no país manifesta-se nos poetas nacionais, ou seja, quase cada um dos escritores de renome chineses refletem na sua escrita a influência dos autores ocidentais, nos quais buscam maior inspiração, sendo por isso profundamente influenciados pelo seu estilo. Pelo contrário, embora a corrente tivesse sido introduzida amplamente na década de 1930, surge acompanhada de uma tendência de crítica. O que os críticos apontam não é «o simbolismo em si», mas a «tendência decadente finissecular da corrente literária».³⁸

O surgimento do simbolismo na China é considerado «inevitável» por Sun Yushi. Em primeiro lugar, a sociedade encontrava-se reprimida após o Movimento de Quatro de Maio, e após os movimentos revolucionários dos trabalhadores e estudantes perseguidos e reprimidos pelo governo reacionário. Neste contexto, «parte dos jovens literários contagiaram-se pelo sentimentalismo». No decorrer da introdução da revolução literária, surgem diversas correntes e agrupamentos literários, contudo após o contacto com este conjunto de paradigmas, o simbolismo surge como a corrente literária que melhor se adequava ao contexto daquela época, «os membros depararam-se com o simbolismo que exatamente se coadunava com as suas emoções».

O que motivou o surgimento desta corrente foi «a necessidade do desenvolvimento

³⁸ WU Xiaodong. “A propagação do simbolismo no mundo literário chinês na década de 1930” 象征主义在三十年代中国文坛的传播. In: *Nanjing shida xuebao (shehui kexue ban)*, nº2 de 1996.

artístico da Nova Poesia». A poesia vernacular nasce reagindo contra a tradição, a ansiedade de libertação deste paradigma resulta em algumas deficiências de «ingenuidade técnica» e «expressão direta», o que levou a insatisfações no decorrer da reabilitação da literatura. Os intelectuais exigiram que a poesia «voltasse à música». (SUN, 2010: 138-142).

O contexto permitiu a integração desta corrente literária na área da poesia, contudo também se verifica o seu declínio. Li Jinfa, que faz parte do grupo de impulsionadores deste estilo para a nova poesia na China, acompanha ao mesmo tempo o seu anunciado declínio. «Após a explosão da guerra sino-japonesa, a maré da poesia moderna passou a 'Era de Ouro'». ³⁹ Como referido no prefácio do seu livro *Yiguo qingdiao*, ⁴⁰ antologia de poemas e prosas, publicado em 1942, o poeta afirma que «A era do simbolismo passou e eu já não tenho interesse em escrever poesia como antes». ⁴¹

³⁹ ZHU Donglin, DING Fan, ZHU Xiaojin. *História da literatura chinesa moderna* 中国近代文学史, 1917-1997 (vol.1). Pequim: Zhongdeng jiaoyu chubanshe, 1999, p215.

⁴⁰ *Exotismo* 异国情调.

⁴¹ LI, Jinfa. Prefácio a *Yiguo qingdiao*. Xangai: Shangwu yinshuguan, 1942.

Capítulo 2 – Contextos históricos de Camilo Pessanha e de Dai Wangshu

2.1 Camilo Pessanha – um poeta simbolista original

Foi por sugestão do Leal Senado que se atribui o nome do grande poeta português a uma das ruas da cidade de Macau, o então Presidente era um dos alunos do poeta, foi assim que a original “Rua de Mastro” passou a ser “Rua de Camilo Pessanha”⁴², rua pela qual a maioria parte dos povos locais o conhecem, mas sem saber quem é Camilo Pessanha. O poeta é um simbolista português, um autoexilado em Macau, «supostamente por motivo de razões obscuras e desgraças pessoais ou familiares» (FRANCHETTI, 2007: 13), viveu em Macau durante trinta e dois anos, regressando a Portugal com pouca frequência. Foi precisamente durante esse período que se tornou conhecido, integrando-se no círculo intelectual de Macau mesmo que tivesse publicado pouco.

No dia 19 de fevereiro de 1894, Camilo Pessanha embarca no navio espanhol *Santo Domingo*, partindo para o Oriente. Contudo, quais as razões que o levaram a decidir ir para Macau no Extremo Oriente que era colónia portuguesa? Diz-se que a sua carreira como subdelegado em Portugal não lhe dava satisfação devido à corrupção no país e que, durante um ano, lhe tinha causado prejuízos não só profissionalmente, mas também psicologicamente. Segundo o depoimento de António Dias Miguel: «a primeira e mais importante [razão], representa uma tremenda decepção que a vida profissional infligiu ao jovem subdelegado» (MIGUEL, 1990: 107), um mês após tomar posse deste cargo. Além disso, segundo uma carta escrita ao pai, ganhar mais para poder ajudar a formar-se Francisco, irmão mais novo, também fez parte dessas razões. Contudo, de acordo com as suposições de António Osório de Castro, outra possível razão para a sua emigração terá sido o amor não correspondido de Ana de Castro Osório. (CASTRO, 2005: 29)

Em 7 de setembro de 1867, em Coimbra, Camilo Passanha, nasce quando o seu pai, Francisco de Almeida Pessanha, que era um estudante de 3º ano do curso Direito

⁴² TEIXEIRA, Padre Manuel. *Toponímia de Macau*, Vol. I, Imprensa Nacional, 1979, p.21.

da Universidade de Coimbra, namorava com a sua mãe, Maria do Espírito Santo Duarte Nunes Pereira, que era governanta da casa do estudante. Pessanha é o filho primogénito e ilegítimo, sendo por isso nunca reconhecido pelo pai devido à baixa condição social de sua mãe, apesar de terem resultado outros 5 filhos da relação, neste caso a mãe de Pessanha era considerada como uma «criada-amante» (QUADROS, 1999: 34) de Francisco Pessanha.

Em outubro de 1884, é admitido no curso Direito da Universidade de Coimbra, onde só se formaria sete anos depois, em junho de 1891. A razão do atraso nos estudos está relacionada com a sua reprovação no 4º ano, e a interrupção deveu-se «principalmente à dificuldade financeira e à necessidade de conseguir recursos para ajudar a família» (FRANCHETTI, 2007: 8), uma vez que os recursos que o pai enviava para a família não eram suficientes para garantir o sustento da família e os estudos. Após licenciarse em 1891, ingressou na magistratura, ocupando o lugar de subdelegado do procurador régio em Mirandela. Dois anos mais tarde inicia funções como advogado em Óbidos, juntamente com o juiz Alberto Osório de Castro, seu grande amigo. Camilo Pessanha enfrenta algumas dificuldades em integrar-se profissionalmente em Portugal, sendo essa umas das principais razões que o levam a procurar novas oportunidades no ultramar. No ultramar procura fixar-se em diversos cargos ligados ao Direito em Timor, em Angola e Damão na Índia.

Entretanto, só em agosto de 1893 é que surge a oportunidade de trabalho nos territórios ultramarinos: um concurso aberto para selecionar professores para o recém-criado Liceu de Macau, então colónia portuguesa na China. A sua candidatura foi aceite para o cargo de professor de Filosofia. Mas as suas funções não se limitaram à pedagogia, exerceu também funções como conservador do Registro Predial de Macau, como advogado e, por fim, juiz, durante o exílio em Macau, sendo óbvio o mérito obtido nas funções desempenhadas.

Ainda assim, a vida pessoal de Pessanha em Macau não era assim tão bem-sucedida como a profissional. Num conjunto de questões sobre o quotidiano em Macau na época de Camilo Pessanha, a resposta do antropólogo António Pedro Pires apresenta-

nos uma sociedade portuguesa «muito semelhante à da “Metrópole”», «extremamente influenciada pela Igreja Católica». Refere-se a uma sociedade imensamente conservadora:

[Em Macau] só era permitida a sexualidade dentro do casamento e mesmo aí, as relações sexuais eram toleradas por causa da propagação da espécie. Divorciados e ‘amancebados’ eram considerados hereges ou pecadores públicos. Mas os portugueses de Macau viviam dentro da ‘cidade cristã’, uma espécie de ‘ghetto’, em relação à outra cidade chinesa e pagã’, dez vezes superior em número de habitantes. Era uma espécie de aldeia em que todas as pessoas se conheciam. Em continuidades pequenas, fechadas, o controlo social é feito essencialmente ao nível da opinião pública, muito atenta a todos os comportamentos, condenando ferozmente os que se afastam das normas morais.” (PIRES, 2018: 17)

Esta era uma das razões de auto-marginalização de Camilo Pessanha, pois o seu concubinato com mulheres chinesas, o consumo de ópio, a própria adaptação à cultura e sociedade chinesa são vistos como atos extremamente dispares da comunidade portuguesa em Macau, que se regia pelos normativos da pátria. Porém, essa marginalização não era unilateral. Por um lado, Pessanha é desprezado e criticado pela sociedade portuguesa em Macau pelos seus “escândalos”, por outro lado, as atitudes do escritor podem ser descritas como a sua reação «àquele meio social apodrecido pela desonestidade desenfreada dos que da metrópole para ali iam para ‘governar’ e, especialmente, para ‘se governarem’... (salvo honrosas mas raras exceções)» (BARREIROS, 2018: 119). É óbvia a sua atitude de permanente confronto com a corrupção, quer seja na posição de subdelegado em Mirandela, quer seja na advocacia em Macau. De acordo com a afirmação de Sebastião da Costa, segundo o qual Pessanha

Não desdenhava de baixar de vez em quando até às intrigas e vergonhas locais, «daquela estrumeira moral». Ele que era honesto (nada ávido de dinheiro) e se o não fosse poderia ter sido milionário, não poupava, nem perdoava, àqueles portugueses que vendiam a sua consciência e a honra da nação por alguns milhares de patacas. (COSTA, 1990: 12)

De qualquer das formas, o poeta é «alvo de injustiças, perseguições e desilusões, porque a sua integridade de carácter não se coaduna com o clima local» (BARREIROS, 2018: 119). O único alívio da vida aborrecida e cansativa no convívio com aquela sociedade conservadora talvez fosse a aprendizagem da língua (cantonês em Macau, e mandarim de forma não oficial) e cultura local.

Durante a colonização Portuguesa, os portugueses que viajam para Macau são na sua maioria residentes de curta duração, assumindo a posição de governador durante três a cinco anos e regressando à pátria com uma experiência exótica. Assim sendo são poucas as pessoas que quiseram compreender em profundidade a China como Camilo Pessanha.

Diz-se que a sua admiração pela civilização chinesa «remonta à sua juventude, muito antes de embarcar para Macau, na linha, aliás, de outros conceituados escritores portugueses como Camões, Fernão Mendes Pinto, Eça de Queirós e António Feijó, ou estrangeiros como Victor Hugo e o simbolista Baudelaire»⁴³. Observemos uma carta escrita menos de um mês depois da sua chegada a Macau, que demonstra o interesse do escritor por este meio exótico:

Ando a estudar com todo o interesse, apesar da minha surdez, a língua e os costumes chineses. Quando souber alguma coisa, poderei então escrever, e desde já prometo escrever uns artigos em que a minha pessoa não entre para nada (PESSANHA, 2012: 228)

Pessanha estuda chinês com entusiasmo, traduz meticulosamente a poesia chinesa e faz observações e estudos sobre a sociedade, literatura e arte chinesas, tendo publicado três artigos sobre a civilização chinesa, traduções de poemas chineses da Dinastia Ming, assim como certos ditados chineses. Para além da língua e cultura, o grande colecionador ocupa-se de arte chinesa, e são conhecidas as duas doações que fez ao

⁴³ «A Conferência do Sr. C. Pessanha». O *Progresso*, Macau, 21 de março de 1915.

governo português, mesmo que elas não fossem tratadas da forma esperada por Camilo Pessanha, facto que o afligiu e o desiluiu. Observe-se o peso e a importância desses objetos para o poeta, evidenciado na carta destinada a Carlos Amaro, datada de 8 de março de 1912, pedindo-lhe a intercessão para não o deslocarem para Moçambique:

Do pouco que ganho, o que me tem sobrado dos gastos diários indispensáveis, tenho-o empregado na aquisição de uma cangalhada, - cacos e bonecos chineses -, que, provavelmente nunca terei dinheiro para transportar para aí, apesar de ser meu máximo desejo que por minha morte ficasse guardada em algum dos museus nacionais. Sair daqui nesta ocasião seria renunciar para sempre à posse dessa pobríssima colecção, que é quase a única consolação dos meus olhos e da minha vida. Nada vale pecuniariamente (quando muito uns dois contos de réis, aqui onde alguns advogados, levando vida lauta, têm feito fortuna em três anos), - mas custou-me, a ajuntar, enormes sacrifícios de toda a ordem e representa as minhas economias e o meu trabalho de quase toda a vida. (PESSANHA, 2012: 181)

Camilo Pessanha não é desconhecedor da cultura chinesa tal como Francisco de Carvalho e Rego afirma, e que Franchetti cita no seu manual, *O Essencial sobre Camilo Pessanha*, ao dizer que o nosso poeta «pouco sabia da língua chinesa, que falava de modo a não poder ser compreendido nem por aqueles que com ele diariamente conviviam» (FRANCHETTI, 2007: 18). Franchetti também contesta tal fantasia ao citar um trecho do livro de Danilo Barreiros, a partir das informações do seu sogro:

Do próprio José Vicente Jorge, com quem convivemos desde 1935 até à data da sua morte, em Lisboa, 22 de Novembro de 1948, colhemos informações que nos permitem concluir ter o poeta um profundo conhecimento teórico da língua chinesa na sua estrutura e um apreciável manejo da língua falada, na sua modalidade simples e vulgar e que, quanto à língua escrita, aprendera um razoável número de caracteres, todavia não suficiente para traduzir, sem auxílio, textos eruditos pelo que recorria à cooperação de peritos competentes. (FRANCHETTI, 2007: 21).

Do mesmo modo, na citação de Daniel Pires no texto *Camilo Pessanha e o Oriente*,

nota-se que, numa carta endereçada ao governador de Macau, José Vicente Jorge confirma a colaboração de Camilo Pessanha na redação da sua obra que visa a aprendizagem dos primeiros passos em mandarim, dizendo:

A minha tradução foi revista pelo Sr. Dr. Camilo Pessanha, unanimemente reconhecido como mestre na língua portuguesa, o que é uma segura garantia de que a linguagem da mesma é, não só absolutamente correcta, mas elegante, realizando assim o livro, ao mesmo tempo que o seu principal intuito do ensino da língua chinesa, a vantagem para os alunos de paralelamente irem rectificando vícios de dicção, tão difíceis de desenraizar em Macau, e de se irem familiarizando com as belezas do português literário. (PIRES, 2018: 91)

Porém, não só os amigos comprovaram a sua capacidade na língua chinesa, o próprio Camilo Pessanha, noutra carta dirigida a Carlos Amaro em setembro de 1912, afirma que «Aprendi a falar a língua chinesa (falo correntemente o dialecto cantonense), e, um pouco, a ler e escrever. Tenho meia dúzia de traduções, que são atualmente o único escrito meu que desejaria ver publicado.» (PESSANHA, 2012: 187). Em suma observa-se a dedicação de Camilo Pessanha à aprendizagem da língua do Oriente e os seus costumes.

No entanto, o poeta regista outras opiniões sobre Oriente e sobre Portugal, sendo que tais opiniões causaram diversas controvérsias ao longo do tempo. Porém, não se pretende analisar a contradição das suas opiniões em relação à estética ou à arte e cultura chinesas. Procura-se identificar a relação do poeta com o Ocidente e Oriente através do prefácio elaborado pelo poeta em 1912 ao manual *Esboço Crítico da Civilização Chinesa*, de Dr. José António Filipe de Moraes Palha, assim como algumas cartas destinadas aos amigos.

Recorde-se as cartas endereçadas a Carlos Amaro em 1912: o convívio com a sociedade portuguesa em Macau trouxe «solidão intelectual e moral», uma vez que era composta por uma «ínfima escória». A ansiedade pela aprendizagem da língua resulta num desabafo, «no furor de me absorver fosse no que fosse, para ver se conseguia distrair-me de tantas desgraças a que não posso dar remédio e que são a minha

obsessão». (PESSANHA, 2012: 181). Sugere que o estudo da língua se torna um alívio e um paraíso que lhe serve como um refúgio.

Na introdução de 1912, em que há muitas discussões sobre política, justiça, história e etnias chinesas, Pessanha afirma que não é um admirador apaixonado da China, mostrando sarcasmo, desprezo e distância em relação a este império. Enquanto juiz, experimenta pessoalmente o processo local de julgamento de crimes e execução de criminosos em Guangzhou. A crueldade e a obscuridade do sistema judicial chinês chocam este ocidental que seguia "a educação humanista". O escritor procura descrever em detalhe os episódios, sentimentos e ações que viu em Guangzhou, tentando usar a sua experiência direta para adicionar poder de persuasão aos seus pontos de vista.

Descreve os prisioneiros que foram julgados nos *yamens* de forma simpática, estes que não possuíam nenhuma chance ou direito de apelar: «Se o réu confessa, é mandado degolar; se nega, é posto a tratos até confessar, para seguir o mesmo destino. De maneira que a maior parte, como vi muitas vezes, confessa logo.» (PESSANHA, 1993: 32). Pessanha demonstra-se impressionado com o abuso aos prisioneiros, usando muito espaço para descrever a cena do suplício *leng-chi* (a morte lenta por sucessivas mutilações operadas à faca).

Sem dúvida, a descrição delicada de Pessanha é real, a crueldade da justiça chinesa não é ficção nem imaginação. Contudo o poeta descreve o lado sombrio da China para enfatizar a oposição binária entre o Ocidente e a China. Ele repete o modo de discurso do Ocidente naquela época, por um lado olha para os chineses como exemplo de nanismo, apatia, teimosia, crueldade sem compaixão, por outro lado olha para a China como um país que está gradualmente a ser engolido pela preguiça, ignorância, covardia, egoísmo, ódio e a autocracia: «essa multidão compacta opõe por instinto a toda a influência do Ocidente, cujo espírito, ao que parece, não seria capaz de penetrá-la, nem mesmo na hipótese de ser um dia o país conquistado e dominado pela força» (PESSANHA, 1993: 46). Nesta ótica, o Ocidente assume-se como um salvador, mas devido à história e ao povo chinês, os chineses não se encontram dispostos a aceitar mudanças, sendo por isso considerados sem salvação, então tal raça será extinta em

breve:

toda essa população amarela, pululante como um fervilhar de vermes, mas tão debilitada já pela miséria, e tão embrutecida pelo despotismo, pela superstição e pelo ópio, - cerceadas, com os já escassos meios de subsistência individual, as outras naturais condições de expansão colectiva, iria pouco a pouco perdendo, na servidão, o que lhe restasse de vitalidade prolífica (...) (PESSANHA, 1993: 31)

Por outro lado, sente-se também a compreensão do poeta em relação à China, e mais, a sua tolerância perante a cultura. Considera o povo chinês «persistente nos seus projectos e infatigável no trabalho, vencendo as mais descoroçadoras dificuldades à custa de paciência, de tenacidade e de esforço». (PESSANHA, 1993: 44) Pessanha, depois de criticar a corrupção, a volúpia, o crime e a justiça na China, volta a identificar as qualidades dos chineses, até que chega ao ponto de negar todas as críticas anteriormente feitas, tornando-as numa «alucinação» do seu espírito. Além disso, no final do ensaio, o poeta afirma que a China já não é como era, já não é aquele país que não avança, que está sempre estático, conforme o imaginário dos ocidentais naquela época.

No mesmo ano em que escreveu o prefácio, 10 de julho de 1912, Camilo Pessanha envia uma carta a Carlo Amaro, em que manifesta a sua distância com a própria pátria, reconhecendo a integração e acomodação ao exotismo:

O ambiente é-me benigno, porque me é familiar: acha-se impregnado de mim próprio, como eu dele. Foi um longo e penoso trabalho de adaptação, mas que se completou: agora todas as perturbações desse equilíbrio estabelecido redundam em sofrimento. (PESSANHA, 2012: 193)

A sua atitude para com Portugal nem sempre é de paixão. É de salientar a sua última estadia em Lisboa, datada de 1916. Volta de Portugal para Macau grandemente desiludido pela pátria perante «a pobreza de ideias, a baixa política dos partidos, a

mesquinhez de certos processos e até a vileza de certos homens, como nota predominante dos tempos que vão correndo entristecem, desanimam...» (PIRES, 1990: 22), desabafa ao seu amigo Velhinho Correia. Desta forma pode-se observar os dois lados da atitude de Pessanha em relação à China: apreciação e depreciação, simpatia e desprezo, que ao mesmo tempo também se vê como um tipo de controvérsia, assim como a transformação da sua postura perante a pátria, passando de saudades infinitas a repugnância, sendo a pátria sinónimo de «dor» e de «angústia».

Quanto às suas obras, legou apenas um livro, intitulado *Clepsydra*, publicado em 1920 sob o estímulo de Ana de Osório Castro, composto somente por trinta poemas. Todavia, Ana divulga a fantasia de um poeta sem escrita, ao confirmar que ele «nunca escreveu um só dos seus versos. Compõe-nos nas suas horas de inspiração, e guarda-os na memória». Considerou bastante lamentável ouvir os outros citá-lo com muitas críticas, e, portanto, surgiu-lhe a ideia de reunir um volume do poeta: «sem dizer ao poeta os meus planos, pedi-lhe que fosse ditando versos seus, pois queria guardá-los num caderno. Camilo Pessanha ditou-me algumas belas poesias. E foi assim que nasceu a «Clepsydra»». ⁴⁴

À medida que surgem os manuscritos de Pessanha, entre 1984-1985, é que se consegue quebrar a tal fantasia alimentada por mais de meio século. São reunidos mais poemas dispersos e alguns poemas inéditos de Camilo Pessanha, que lhe consagraram a fama do maior poeta simbolista português. Acredita-se que foi o efeito da ansiedade do seu perfeccionismo que «escreveu alguns mas logo os rasgava. Parece que os escrevia só para os decorar e depois fazia o papel em pedaços.» (SILVA, 1990: 88) Tal facto resulta na quantidade escassa da sua obra poética.

Porém, não impediu a sua influência nos poetas posteriores, sendo o “mestre” de Eugénio de Andrade, assim como da geração *Orpheu*, mais especificamente, de Fernando Pessoa, e foi também por causa deste que a grandeza do poeta foi reavaliada.

⁴⁴ O testemunho de Ana de Castro Osório vem de uma entrevista feita com a jornalista Maria Fernanda, ao responder como é que ela conseguiu levar o poeta a publicar a «Clepsydra». A entrevista foi publicada com o título «Um poeta estranho. A Idiossincracia de Camilo Pessanha», em *Diário de Lisboa*, 21 de abril de 1921 e em *Liberal*, n.º 34, 30 de abril de 1922. O texto foi reunido em *Homenagem a Camilo Pessanha*, p82-83.

Para além disso, os seus escritos sobre a civilização chinesa, as elegias traduzidas, e outros fragmentos sobre a China, estão reunidos em *China: Estudos e Traduções*. Pessanha permanece em Macau até a sua morte no dia 1 de março de 1926, vítima de tuberculose, e assim acaba o seu autoexílio vitalício.

2.2 Dai Wangshu – poeta que combina o Simbolismo da China e do Ocidente

Com 23 anos, o poeta chinês Dai Wangshu torna-se famoso por escrever o poema *Beco chuvoso*, amplamente divulgado no círculo literário da sua época, sendo ainda apelidado de “o poeta do Beco Chuvoso”. Ora, o poema em causa representa um marco histórico na experiência da poesia moderna chinesa. A importância atribuída a este acontecimento não só revela a rotura com os elementos presentes nos primeiros poemas simbolistas chineses, mas também identifica uma melhoria no controlo do estilo e das técnicas utilizadas na poesia simbolista. Em primeiro lugar, e no que diz respeito à estética do simbolismo, destaca-se a forma como o poeta alcança o mundo moderno da poesia. Em segundo lugar, o poeta redescobre a possibilidade de interligação e regeneração dos elementos da tradição lírica da poesia clássica na poesia moderna. Neste contexto, é possível observar o papel crucial e predominante do poeta no desenvolvimento da poesia moderna da China.

A 5 de novembro de 1905, nasce na cidade de Hangzhou o poeta Dai Wangshu. O poeta caracteriza-se por uma natureza sensível e uma reduzida autoestima, resultado das precoces marcas da varíola. Alguns anos mais tarde, em 1913, é criada a República da China. Nesta época surge a necessidade de estabelecer um regime de ensino sólido, procurando uma harmonia entre o método tradicional e a modernidade tendo por base os novos sistemas educativos do Ocidente. Porém, os pais de Dai escolhem inscrevê-lo numa escola primária mais focada no método de ensino tradicional.

Sob este treino rigoroso da cultura tradicional chinesa que o poeta estabelece contacto com a poesia tradicional, o que contribui em larga escala para o solidificar das bases que no futuro iriam guiá-lo no decorrer do seu estilo poético e pesquisa académica,

«sem a qual ele não conseguiria interligar criativamente a poesia clássica chinesa e a poesia moderna, recorrendo meramente a recursos poéticos do simbolismo ocidental». (LIU, 2007: 12)

No início dos anos 20 do século XX, os jovens estudantes sob a égide do Movimento da Nova Cultura⁴⁵, insatisfeitos com as ideias feudais tradicionais, juntamente com o humor rebelde inerente à adolescência, iniciam os princípios de uma revolução intelectual no país. Nesta década, mais precisamente no outono de 1923, o poeta havia terminando os estudos a nível do liceu, avança para o curso de Literatura Chinesa na Universidade de Xangai, a instituição de ensino superior mais revolucionária da China daquela época. É possível afirmar que o sentimento revolucionário e patriótico do poeta se prolonga no tempo, sendo que o acompanhará em diversos momentos da sua vida, sejam estes de uma forma direta, ou, indireta.

Em 30 de maio de 1925, decorre o Trigésimo Movimento de Maio⁴⁶ em Xangai, que choca a China e também países estrangeiros pela brutalidade dos acontecimentos. Como tal a Universidade de Xangai participa ativamente nesta campanha, sendo que mais tarde seria forçada a fechar portas. No decorrer dos acontecimentos, precisamente no outono desse ano em Xangai, os três amigos, Dai Wangshu, Shi Zhecun e Du Heng, são admitidos na Aurora University, uma instituição jesuíta, que proporcionava um curso de abordagem prática com foco na leitura e escrita da língua francesa. De acordo com Xiao (1980), o investimento na cultura e em novas aprendizagens por parte do poeta proporcionou-lhe novas capacidades, contudo «fluência da expressão oral foi

⁴⁵ Movimento da Nova Cultura, 五四新文化运动 em chinês, foi um movimento cultural ocorrido durante 1917-1921, liderado por alguns intelectuais que tinham recebido educação ocidental, mais conhecido por «educação nova». Esses intelectuais apelavam a uma inovação ideológica e cultural, assim como a um movimento revolucionário literário, promovendo «anti-tradição, anti-confucionismo e anti-chinês clássico». No dia 4 de maio de 1919, os estudantes em Pequim protestaram na Conferência de Paz de Paris, adicionando-se a este movimento cultural outro aspeto político, posteriormente chamado Movimento de Quatro de Maio 五四运动.

⁴⁶ Trigésimo Movimento Maio, 五卅运动 em chinês, foi mais um grande combate anti-imperialista depois do Movimento de Quatro de Maio. Durante fevereiro e abril de 1925, os empregados chineses das fábricas japonesas de algodão em Xangai e Qingdao organizaram greves e conseguiram decerto êxitos. No dia 14 de maio, em Xangai, alguns japoneses mataram um revolucionário trabalhador chinês e feriram mais de 10 pessoas, causando a indignação dos empregados, estudantes e cidadãos da cidade. No dia 30, mais de 2000 estudantes e cidadãos de Xangai distribuíram folhetos no Shanghai International Settlement, discursaram e apelaram à recuperação do International Settlement, foram presas mais de 100 pessoas. Durante a tarde, reuniram-se grupos no portão da antiga prisão da Rua de Nanquim, exigindo a libertação dos estudantes presos e gritando palavras de ordem como "derrubar o imperialismo". O comandante britânico atirou, matou dez pessoas no local, o número de presos e feridos foi incalculável.

inicialmente um pouco limitada.» (XIAO, 1980: 99).

O tempo que passa na Universidade influencia profundamente o ponto de vista e a forma de viver do poeta, refletindo-se mais tarde nos seus poemas até ao final da vida, por sua vez o contacto com a língua francesa assume extrema importância para a sua obra. A primeira poesia traduzida e publicada de Dai é precisamente *A consciência* de Hugo. Além de ler nas aulas os poemas de poetas românticos, tais como Victor Hugo, Lamartine e Musset, com o apoio de um professor, Dai também «escondeu livros de Verlaine e Baudelaire debaixo da sua almofada. Assim conseguiu finalmente abandonar o Romantismo, inclinando-se para o Simbolismo. Porém, a atração para a obra de Verlaine e Baudelaire não demoraria muito, optaria no final por Gourmont e Francis Jammes, poetas do Neo-Simbolismo.» (SHI, 1983: 2)

É possível afirmar que no prazo de apenas um ano, o poeta passou por cerca de 100 anos de correntes literárias ocidentais, desde o Romantismo ao Simbolismo e até ao Neo-Simbolismo. Porém, o autor não permaneceu em nenhuma destas correntes literárias, permanecendo apenas o tempo suficiente para beber a influência de todas elas, tendo-se por fim fixado no Surrealismo.

De acordo com um dos seus melhores amigos, Du Heng, no prefácio da primeira edição do segundo livro poético de Dai, *Rascunhos de Wangshu*⁴⁷, este afirma que «foi entre 1922 e 1924 que Dai começou a escrever Nova Poesia.» (DU, 1933:3). Contudo, os poemas escritos entre 1922-1926 só viriam a ser publicados na revista *Colar de jade*⁴⁸ (doravante designada por *Yingluo*) em 1926. Relativamente à publicação dos seus poemas, se por um lado, Dai parece não ter autoconfiança suficiente para os divulgar, por outro lado, a conjuntura política instável não o permite, pois «a criatividade literária prejudica a revolução política», sendo por isso observada alguma repressão literária, «Naquela época, quase considerávamos a poesia como outro tipo de vida, que não se ousava ser facilmente divulgada no mundo.» (DU, 1933: 3).

⁴⁷ *Wangshu cao* 望舒草

⁴⁸ *Yingluo xunkuan* 瓔珞, revista fundada em Xangai por Dai Wangshu, Shi Zhecun e Du Heng, saíram só quatro volumes durante março e abril de 1926. Nela Dai publicou uns poemas e tradução de poemas de Paul Verlaine.

Não só as primeiras obras de Dai são publicadas nesta revista, tendo sido acompanhadas também por alguns poemas de Verlaine traduzidos pelo poeta da língua francesa. Dentro dos textos críticos, no segundo volume da revista *Yingluo*, destaca-se uma publicação da revista em que Dai critica a seleção de traduções publicadas a partir da revista *Acadêmico*⁴⁹, do autor Li Sichun, que viveu durante três anos em França, e que passou a ocupar o cargo de professor de história na Southeast University aquando do seu regresso à China. O poeta aponta meticulosamente as imprecisões da tradução do professor, «resultou em que Li nunca voltaria a publicar poemas traduzidos.» (SHI, 1984: 51-55)

À medida que a conspiração anticomunista organizada por Chiang kai-shek (Jiang Jieshi) ganhava forma, é no dia 12 de abril de 1927 que ocorre o Massacre de Xangai de 1927. Sob esta opressão, Dai e dois amigos escapam para a sua terra natal de Shi Zhecun, *Songjiang*. A partir desse refúgio, dedicam principalmente o tempo à criação poética e à tradução, sendo que as obras produzidas são essencialmente de origem francesa e inglesa. Apesar da admiração do poeta por Verlaine, escolhe traduzir *Atala* e *René* de François-René de Chateaubriand, que influenciou profundamente a literatura romântica. A razão da sua escolha é simples: Dai gostou da melancolia expressa nestas novelas, pois «é homogênea na sua própria composição de emoção literária.» (LIU, 2007: 41)

Paralelamente e juntamente com Du Heng, traduz todos os poemas e dramas poéticos de Ernest Dowson. No entanto, esta compilação intitulada *Obras Completas Poéticas de Dowson*⁵⁰ não chegaria a ser publicada antes do seu falecimento, nem de Du Heng, por ser considerada «demasiado negativa e pessimista» por Feng Xuefeng.

Antes do dia 9 de outubro de 1932, data de partida do poeta para a Europa, este já assume uma posição de reconhecimento no mundo literário por ter encabeçado as

⁴⁹ *Xueshu* 学术

⁵⁰ *Daosheng shige quanji* 道生诗歌全集.

revistas *Comboio sem Trilhas Carris*⁵¹, *Nova Arte Literária*⁵² e *Contemporaneidade*⁵³. A participação nesta última é considerada «The heyday for Dai and his friends», (LEE, 1989: 20). Para evitarem o pagamento demasiado baixo dos editores, Dai e os amigos criam em parceria a sua própria editora *Livraria Espuma de Água*⁵⁴, estabelecendo uma livraria do mesmo nome, inicialmente apelidada *Livraria Primeira Linha*⁵⁵, que por sua vez vendia somente a revista *Comboio sem Trilhas*. Através da criação desta editora o poeta publica algumas obras da sua autoria, tais como o primeiro livro poético *Minha Memória*⁵⁶ em abril de 1929, e no mesmo mês sai a sua tradução *Amores* de Ovídio⁵⁷; *Nedelya (A week)* de Yuri Libedinsky, em maio de 1930. É de salientar que todas as traduções que Dai realiza antes da sua viagem à Europa, em espanhol, em russo, são traduções realizadas a partir de versões inglesas dessas obras, sendo por isso traduzidas do inglês para chinês.

Dai parte para a França, com o intuito de estudar e viver num país europeu. Apreciava a cidade de Paris, inscrevendo-se por isso na Universidade de Paris durante a sua estadia. Dado à sua natureza liberal, por um lado o poeta não aprecia a educação formal do sistema académico europeu, faltando por isso às aulas da universidade, tendo-se inscrito num instituto de línguas com o objetivo de aprender e consolidar conhecimentos de espanhol devido ao gosto pela literatura espanhola. Por outro lado, em consequência da dificuldade financeira, via-se obrigado a faltar às aulas para se dedicar forçosamente a traduções que incessantemente enviava para Shi Zhecun, um

⁵¹ *Wugui Lieche* 无轨列车: em 10 de setembro de 1928, cofundada por Dai Wangshu, Shi Zhecun, Du Heng, Feng Xuefeng e Liu Na'ou (foi sob o convite deste, que os cinco se reuniram em Xangai e fundaram a revista), contabilizando na totalidade oito volumes. A revista tinha como objetivo divulgar novas correntes literárias estrangeiras, na qual surgiram as traduções de Dai: poemas de Paul Fort, e prosas de Azolín.

⁵² *Xin Wenyi* 新文艺: lançado por Shi Zhecun em 15 de setembro de 1929, sendo o último volume publicado a 15 de abril de 1930, no qual Dai publicou inúmeros poemas e traduções, incluindo sete poemas de Jammes, serialização da ficção *Chéri* de Colette, prosas de Azolín, assim como cinco reportagens sobre movimentos literários revolucionários ao redor do mundo.

⁵³ *Xiandai* 现代: depois de Incidente de Xangai, conflito sino-japonês ocorrido no dia 18 de janeiro de 1932, provocou o fim da maior parte das revistas literárias, sem exceção da *Wugui Lieche* assim como a editora *Shuimo Shudian*. Em 5 de maio do mesmo ano, foi assinado o acordo de armistício, a ordem em Xangai iria ser recuperada, e retomadas as revistas e livrarias. Precisamente nesta época a *Xiandai* foi fundada, sendo uma revista política neutra, que defendia o mais alto padrão de arte, o princípio da seleção de manuscritos e o valor das próprias obras literárias. Nos segundo e terceiro volume, Dai publicou a tradução de ensaios de Azorín e alguns novos poemas da sua autoria.

⁵⁴ *Shuimo Shudian* 水沫书店.

⁵⁵ *Diyixian Shudian* 第一线书店.

⁵⁶ *Wode jiyi* 我的记忆

⁵⁷ DAI, Wangshu. *Aijing* 爱经 (*Amores*). Orig. Publius Ovidius Naso. Shanghai: Shuimo shudian. 1932.

excelente editor e ativista social na China, que indicava e apresentava Dai a editoras para que estas publicassem as suas traduções.

Todavia, a situação financeira não lhe permite permanecer em Paris, e, conforme a sugestão de Shi, Dai viaja então de Paris para Lyon, encontrando-o inscrito em setembro de 1933 no Institut franco-chinês. Nesta altura surge a sua segunda coleção de poemas, *Rascunhos de Wangshu*⁵⁸ em agosto de 1933, tendo sido reunidos na totalidade 41 poemas, entre os quais 8 oriundos do primeiro livro e os restantes apresentavam-se como novas criações antes da sua chegada à França.

Alguns anos mais tarde, em fevereiro de 1935, Dai despede-se para sempre da França como consequência da sua participação numa manifestação antifascista organizada pelos progressistas espanhóis, quando este viajava por Espanha entre agosto e outubro de 1934. Supõe-se que viagem de França até Espanha tenha sido realizada através de inúmeros pedidos de financiamento para a viagem a Shi Zhecun. Após ser preso pela polícia espanhola, a polícia francesa é notificada e informa a universidade onde o poeta estudava, tendo sido imediatamente expulso pela instituição.

Para garantir o seu sustento na Europa, Dai dedica-se durante dois anos a traduções de obras exóticas. Contudo não investe todo o seu tempo neste tipo de trabalho, procurando também realizar traduções de chinês para francês, desvendando os poemas dos poetas chineses. Nesta altura traduz também 6 poemas da sua própria autoria e consegue publicá-los na edição de março de *Cahiers du Sud*, uma revista de literatura mensal de Marselha (LEE, 1989: 47).

Nesta época, o poeta sofre um desgosto de amor com a traição de Shi Jiangnian, o seu primeiro amor. Após este episódio, outro grande amigo seu, Mu Shiyang, apresenta-lhe em 1935 a sua irmã mais nova, Mu Lijuan. No ano seguinte casa com a jovem Mu Lijuan, de apenas 18 anos. Também em outubro desse ano, é publicada a nova revista *Tendência da Poesia Moderna*⁵⁹, embora tenha sido publicado apenas um volume, é

⁵⁸ DAI, Wangshu. *Wangshu cao 望舒草 (Rascunhos de Wangshu)*. Shanghai: Xiandai shuju, 1933..

⁵⁹ *Xiandai Shifeng 现代诗风*: era uma revista focada na poesia, de que Shi Zhecun era o editor, servindo Dai o cargo de chefe de redação. Era pretendido lançar volumes de dois em dois meses, porém o único publicado foi o primeiro e último. Nela Dai publicou quatro poemas até então inéditos e algumas traduções, assim como um anúncio da segunda edição de *Wangshu Cao*.

nesta publicação que se dá a primeira aparição coletiva de poetas modernistas na história da poesia moderna chinesa, que participaram nesta edição a convite de Dai. Por outras palavras, quem publicou poemas nesta revista representa «um magote de poetas modernistas». ⁶⁰ Em 1936, Dai inicia a tradução de *Don Quixote* de Cervantes, infelizmente, até aos dias de hoje, o manuscrito nunca foi encontrado.

Em outubro do ano seguinte (1937), cooperando com outros poetas modernistas da época, lança-se a revista *Nova Poesia* ⁶¹, que «lançou a corrente poética do Modernismo no seu auge», ⁶² resultando no aparecimento de inúmeras revistas de nova poesia em toda a China entre 1936-1937. Para além disso, o surgimento desta revista é também considerado um evento significativo por «ter reunido poetas nacionais para promover a prosperidade da nova poesia». ⁶³ Em janeiro de 1937, o poeta publica a sua terceira antologia, *Manuscritos Poéticos de Wangshu* ⁶⁴, reunindo os dois livros já publicados e mais quatro novos poemas, bem como as suas teorias sobre a criação poética, e ainda seis poemas traduzidos em francês dedicados a *Cahiers du Sud*.

Neste contexto, e após a invasão da China pelo Japão em 1937, a cidade de Xangai é ocupada em novembro desse ano pelas forças militares, obrigando a revista a cessar as suas publicações, tal acontecimento motiva o exílio de Dai para Hong Kong em maio de 1938, acompanhado pela esposa e a filha recém-nascida.

Os primeiros anos em Hong Kong caracterizaram-se pelo ócio e felicidade, na época a cidade encontrava-se sob o controlo dos britânicos, numa fase de transição temporária. O território mantinha a prosperidade e a estabilidade que a China Continental não conseguia garantir na época. Dai ocupa com a família uma moradia de luxo chamada Woodbrook Villa, graças ao convite duma idosa francesa, grande

⁶⁰ Ji, Xuan. “Algo sobre Dai Wangshu” 望舒二三事. In: *Literatura de Hong Kong*, Vol. 7. Hong Kong: 1990.

⁶¹ *Xinshi* 新诗: a primeira edição foi publicada em outubro de 1936, na totalidade saíram oito volumes até ao verão de 1937. As publicações contêm apenas três novos poemas de Dai Wangshu e várias traduções de literatura estrangeira, poemas do poeta espanhol, Pedro Salinas, por exemplo. Dentro destas traduções destacam-se oito poemas de Supervielle, tendo sido selecionados pelo próprio poeta moderno francês, com quem Dai teve um só encontro antes de voltar para Xangai, mas que muito admirava. A entrevista com este francês, junto com os poemas traduzidos foram publicados na primeira edição da revista.

⁶² Cheng Guangwei, Liu Yong, Wu Xiaodong, Kong Qingdong, Gao Yuanbao. *História da Literatura Moderna da China* 中国现代文学史, 1917-1937, Vol. 1. Taipei: Xiuwei zixukeji, 2010, p287.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Wangshu shigao* 望舒诗稿.

admiradora de Dai e de suas traduções e poemas em francês publicados num periódico francês da Universidade de Hong Kong.

Rapidamente, Dai torna-se editor de *Constelação*⁶⁵, o suplemento do *Jornal Diário de Ilha Estrela*⁶⁶, fundado em 1 de agosto de 1938. O poeta aproveita o ambiente específico de Hong Kong, editando e publicando inúmeras obras literárias promovendo a resistência anti-japonesa. Ao mesmo tempo, a reputação e a relação que mantém com os outros autores, promove a publicação das suas obras no suplemento, enriquecendo o jornal pela diversidade de conteúdo apresentada. O poeta recorda esta experiência dez anos depois:

O suplemento era designado por «Constelação», o significado não era mais do que esperar que fosse como uma série de estrelas esplêndidas brilhando no céu, ou fosse um salão de chá do *Jornal Diário de Ilha Estrela*, para que os autores pudessem expressar as suas opiniões. No que diz respeito aos manuscritos, não havia a menor dificuldade, amigos literários por toda parte enviaram os seus manuscritos e os autores que residiam em Hong Kong por enquanto também os continuavam a fornecer. De facto, pode-se dizer que não havia um autor conhecido que não tenha escrito um artigo para *Constelação*. (DAI, 1948: 202)

Por forma a evitar “conflitos diplomáticos” e manter a “neutralidade”, as autoridades de Hong Kong estabeleceram a censura, investigando e fiscalizando todos os jornais que publicassem propaganda e apelassem à resistência anti-japonesa. Uma vez que o suplemento *Constelação* apresenta uma atividade fervorosa contra a invasão japonesa da China, Dai sente a repressão e a censura das autoridades de Hong Kong para dissolver movimentos revolucionários. Novamente a obra de Dai encontra-se sobre o escrutínio político. A tal «guerra fria» entre a censura e Dai prolonga-se durante três anos, o poeta afirma que «esse tipo de problema foi mantido até o último dia da minha redação em *Constelação*. O trabalho diário de três anos foi uma ‘guerra fria’ com

⁶⁵ *Xingzuo* 星座: foram também as traduções escopo dominante das publicações de Dai, teve apenas um poema intitulado *Benção do ano novo* 元旦祝福 (*Yuandan zhufu*), publicado na edição de 1 de janeiro de 1939.

⁶⁶ *Xingdao ribao* 星岛日报.

a censura». (*Ibidem*)

Em agosto de 1939, Dai coedita a revista *Pico*⁶⁷, cujo principal princípio é promover a composição da Nova Poesia na China, «visando encontrar a melhor combinação entre “poesia” e “resistência”» (LIU, 2007: 181). Em abril de 1940, o poeta auxilia no estabelecimento da revista *Cultivar*⁶⁸, da qual resultam duas edições, contudo em nenhuma das publicações consta alguma obra do poeta.

No Natal de 1941, a milícia japonesa consegue conquistar Hong Kong, Dai é capturado e preso como consequência da sua atividade revolucionária na propaganda anti-japonesa. O poeta passa um período de três meses na prisão, sendo posteriormente perseguido pela milícia japonesa. Durante o tempo que passa na cadeia desenvolve alguns problemas de saúde, nomeadamente asma, doença esta que irá culminar diretamente na sua morte. Este período e as memórias do encarceramento são descritas através da poesia do poeta, destacam-se os poemas enquanto este ainda se encontrava na prisão⁶⁹ como uma expressão dos sentimentos que assolava o autor, «Combinam a libertação nacional com a personalidade do poeta, a ideologia e a arte atingem seu auge, são um clássico da poesia patriótica na Nova Poesia moderna». (LIU, 2007: 211).

No que diz respeito à crença política de Dai, de acordo com o depoimento de Shi Zhecun, Dai assume-se «esquerdista durante toda a sua vida». ⁷⁰ Muito antes, em 1926, Dai participa nas revoluções subterrâneas do partido esquerdista de *Kuomintang*, tendo sido preso no início de 1927. Desde então percebe que a revolução não é um comportamento romântico, e sai automaticamente da organização. Mesmo assumindo o elevado interesse pela literatura revolucionária, nunca pertenceu a nenhum partido político, tampouco admitiu a posição da política na composição poética.

Antes da prisão do poeta em 1941, escreve apenas três poemas que expressam a

⁶⁷ *Dingdian* 顶点: saiu uma só edição em julho de 1939, com a segunda já organizada, mas não chegaria a ser publicada. Contém oito poemas traduzidos por Dai, escolhidos no *Romancero General de La Guerra de España*.

⁶⁸ *Gengyun* 耕耘.

⁶⁹ São respetivamente *Escrita na parede de prisão* 狱中题壁 datada a 27 de abril de 1942, *Com a minha palma ferida* 我用残损的手掌 em 3 de julho de 1942, *Desejo* 心愿 em 28 de janeiro de 1943 e *Esperar II* 等待 (二) em 18 de janeiro de 1944.

⁷⁰ LEE, Gregory. *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1989, p34. Entrevista com Shi Zhecun, 16 de outubro de 1982.

sua consciência política⁷¹. O poeta aprecia as teorias revolucionárias, especialmente teorias literárias, traduzindo algumas dessas teorias russas e turcas, contudo sem aceitar a influência da política na esfera da poesia. Como ele próprio sublinha nas notas da edição da revista *Pico*: «*Pico* é uma publicação da época anti-japonesa. Ela não se confunde com a resistência, mas deveria tornar-se numa força resistente. No entanto é necessário declarar que as obras que designamos para não abandonar a resistência não são estritos poemas de guerra.»⁷²

Todavia, a poesia em si faz com que «a nova poesia chinesa possua conteúdos mais profundos e se apresente mais completa na sua expressão». Quando exilado em Hong Kong, por mais que instigasse e promovesse a propaganda anti-japonesa, e até mesmo após a sua prisão em 1941, não se confundiu com a política, conforme refere Gregory «Dai was urging the Independence of the writer as a writer and not an escape from social and political realistics» (LEE, 1989: 39). Nesta ótica, a responsabilidade da poesia é sensibilizar e expor a resistência contra a invasão japonesa, contudo não se deixa influenciar pela esfera política, pois desta forma a poesia não é uma forma de arte e sim está ao serviço da política. Assim, é como se o poeta não conseguisse gerar conteúdo e uma mensagem transparente associada à questão política.

[Dai Wangshu] was clearly not at ease molding his poetic talent to carry the burden of political messages and perhaps preferred to remain silent poetically and use his energies otherwise in the furtherance of his believes (...) he simply found it impossible to write creatively when engaged in work of a political nature no matter how much he believed in the cause. (*Idem*: 68).

Dai fica sem escrever durante os últimos cinco anos da sua vida, destacando-se apenas algumas traduções, recuperado o interesse por Baudelaire surge a tradução desse

⁷¹ São respetivamente *A nossa mãezinha* 我们的小母亲 e *água corrente* 流水 escritos em 1930, mas nunca seriam reunidos em nenhum dos seus livros publicados. E *Bênção do ano novo* 元旦祝福, publicado em 1 de janeiro de 1939. Eram bastante razoáveis comparativamente com a maioria dos poetas, cujas obras se ocupavam essencialmente de assuntos políticos e palavras de ordem revolucionários.

⁷² DAI, Wangshu. “Posfácio à *Dingdian*” 编后杂记. In: *Dingdian*, 1 (7 de julho de 1939).

período, *Pétalas de Les Fleus du Mal*⁷³ publicada em março de 1947. Em fevereiro de 1948, publica o seu último livro poético, *Anos de Desastre*⁷⁴, que incorpora 25 poemas elaborados entre maio de 1935 e meados de 1945, antes da vitória da resistência anti-japonesa. Dai falece aos 45 anos em Pequim no dia 28 de fevereiro de 1950, ocupava o cargo de chefe da Secção de Francês da Imprensa Internacional do Estado, encontrando-se na altura a supervisionar a tradução de dois panfletos de Mao Zedong.

2.3 Análise e caracterização das fases poéticas de Dai Wangshu

De modo geral, não há definição que consiga resumir a variação e a amplitude da criação poética de Dai Wangshu. No que diz respeito à divulgação do simbolismo na China é possível verificar que a época em que o poeta começa a sua carreira literária coincide com o fim do Movimento da Nova Cultura. Este movimento caracteriza-se pela procura dos literários contemporâneos em quebrar com a tradição milenar, através do estudo e importação de várias correntes literárias ocidentais, tais como exemplos da literatura russa e alemã, Realismo Social Vitoriano, Romantismo Inglês, Realismo, Romantismo, Simbolismo, entre outros.

No caso de Dai, a educação que recebeu assenta em pilares puramente tradicionais e focados na cultura tradicional chinesa, o que evidencia uma transição no autor para a abertura e a influência de estilos literários modernos. Nesta ótica, torna-se importante analisar as diversas fases literárias do autor. Distinguem-se três fases distintas que permitem uma análise pormenorizada das características particulares de cada fase. Numa primeira fase, Dai segue o Romantismo e adapta-se a este estilo, contudo observa-se a influência da tradição clássica chinesa; Numa segunda fase, o poeta atravessa a influência do Simbolismo, mais precisamente a corrente do Neo-Simbolismo, porém no decorrer da sua maturação poética as suas próprias ambições e a sua criatividade expandem culminando numa predileção pela poética do Surrealismo

⁷³ *E zhi hua duoying* 恶之花掇英. Shanghai: Huaizheng wenhua she, 1947.

⁷⁴ *Zainan de suiyue* 灾难的岁月. Shanghai: Xingqun chubanshe, 1948.

já numa fase mais tardia, no final, a maioria dos seus poemas apresentam-se de maneira simples, com traços Surrealistas e pormenores oriundos do Simbolismo.

A primeira coleção de versos de Dai Wangshu publicada em 1929 é constituída por três seções: “Bolsa Velha”, “Beco Chuvoso” e “Minha Memória”.⁷⁵ A primeira seção de poemas apresenta traços da primeira fase do poeta, que se revela ainda uma fase embrionária e incipiente do estilo poético do autor, caracterizada pelo romantismo e pela cultura tradicional chinesa. Nesta fase, Dai trava conhecimento com obras de escritores romanistas franceses, tais como Hugo, Chateaubriand e Lamartin. O lado mais sentimental do poeta demonstra maior inclinação para a obra de Chateaubriand, Lamartin e outros, pois considera tratarem-se obras emocionalmente apelativas. Essa inclinação reflete-se nos poemas da seção “Bolsa Velha”.

Uma das principais características da poesia romântica é que esta reflete o estado de espírito do poeta, contudo surge também o pessimismo romântico pautado com cores melancólicas e sentimentais. Destaca-se o lirismo e o sentimentalismo como os principais fatores que geram o pessimismo romântico tipicamente presente na poesia de Dai Wangshu. No decorrer do poema “Bolsa Velha”, o poeta concentra-se em expressar experiências e vivências passadas, transparecendo o seu estado de espírito com recurso aos sentimentos negativos, nomeadamente tristeza, ecoando também a depressão e a solidão, tratando-se da influência das obras de Lamartin. Outra manifestação da aceitação e da influência do Romantismo francês na poesia de Dai transparece através do desabafo total das suas emoções, tal e qual como os poetas românticos franceses. Segue-se uma análise de um desses exemplos, *Canção da noite do andarilho* 流浪人的夜歌 (DAI, 2015: 6), publicado pela primeira vez na revista *Yingluo* em 1926⁷⁶:

⁷⁵ Respetivamente “Jiu Jinnang 旧锦囊”, “Yuxiang 雨巷” e “Wode Jiayi 我的记忆”.

⁷⁶ A primeira versão publicada na *Yingluo* deste poema apresenta-se uma variante do que lemos hoje: linha 1: *A lua minguante parece uma linda mulher já morta* 残月像已死的美人; linha 4: *Morcegos estranhos piam tristemente no vale* 蝙蝠在幽谷悲鸣; linha 6: *No cemitério coberto de vegetação com suas lápides tombadas* 在那残碑断碣的荒坟; linha 7: 此地是黑暗底占领, linha 11: *Eu sou uma alma solitária à deriva e desgastada* 我是颠离漂泊的孤身. Os versos 1 e 7 têm oito sílabas, enquanto os 6 e 11 contêm nove. Quando o poema seria incluído na coleção de *Manuscritos Poéticos de Wangshu*, foi ajustado ao poema de sete sílabas que vemos hoje. Entretanto, a partir desta versão do poema, pode-se ver a tentativa do poeta de quebrar o poema tradicional de sete caracteres e aceitar a influência da literatura ocidental.

A lua minguante é uma linda mulher já morta,
Chorando e soluçando no topo da montanha,
Chorando pela sua alma frágil.

Corujas estranhas piam tristemente no vale,
Lobos famintos uivam com ridículo,
No cemitério desolado coberto de vegetação.

Este é um território ocupado pela escuridão,
O terror todos domina,
A noite profunda é ilimitada na sua escuridão.

Chegando a este lugar os meus olhos estão cheios de lágrimas,
Eu sou uma alma solitária desgastada,
Eu quero afundar juntamente com a lua minguante.

残月是已死美人，
在山头哭泣嘤嘤，
哭她细弱的魂灵。

怪泉在幽谷悲鸣，
饥狼在嘲笑声声，
在那莽莽的荒坟。

此地黑暗的占领，
恐怖在统治人群，
幽夜茫茫地不明。

来到此地泪盈盈，
我是漂泊的孤身，
我要与残月同沉。

Se por um lado, a lua cheia representa um símbolo de beleza, por outro a lua minguante apela naturalmente à noção do poeta de beleza morta, chorando no topo da montanha pela sua alma frágil. A segunda estrofe remete para uma atmosfera de horror descrevendo uma visão noturna num cemitério abandonado com a presença de bestas e lobos, esta estrofe sugere um estado de espírito ansioso e assustado. O cemitério onde as lápides se encontram derrubadas gera uma atmosfera de abandono e solidão, pois remete para a ausência do culto aos mortos, sem nenhuma alma para lhes prestar as

devidas condolências e lembrar a sua memória, significando que naquele local se encontram apenas sepultados cadáveres em terra de ninguém. O poema refere ainda a existência de espíritos famintos, ou, vítimas de uma morte injusta, que sofrem não só pelo seu próprio destino em vida, mas também no local abandonado reservado ao descanso eterno. Todo este cenário representa a realidade e o destino do andarilho. A escuridão da terceira estrofe fortalece o sentimento de terror, sendo este território onde o andarilho habita, esse fator por si só não concede diretamente o infortúnio, contudo o poeta confronta-se com a possibilidade de uma situação aterrorizante e solitária em Hades quando a sua hora chegar. Neste caso, mesmo que o andarilho escapasse do abismo real, *afundar junto com a lua minguante*, o dilema o empurra-o inevitavelmente para a escuridão e para o esquecimento.

Ao longo do poema é descrito o ambiente físico da ação, que reflete e insinua qual o estado de espírito do poeta. A obscuridade e o terror do cemitério evocam os sentimentos de tristeza, autopiedade, medo e a perda expressados pelo andarilho. Para além disso, o seu destino inevitável implica uma sensação melancólica e sentimento de desilusão para com a vida. Com recurso ao elemento “cemitério” o poeta procura demonstrar o seu desespero perante a realidade política e o sofrimento geral da China na década de 1920, altura em que o país se encontra mergulhado num caos.

Relativamente à análise formal do poema, por um lado verifica-se que apresenta uma escrita em forma de terceto, sem simetria no decorrer da leitura dos versos, denota-se uma segmentação com a tradição clássica chinesa. Por outro lado, as sete sílabas de cada verso, e a rima na parte final de cada sílaba do último carácter de cada verso⁷⁷, assim como a incursão dos vocábulos reduplicativos *yingying* 嚶嚶 (linha 2), *shengsheng* 声声 (linha 5), *mangmang* 茫茫 (linha 9) e *yingying* 盈盈 (linha 10), não são novidades para a poesia clássica chinesa. Além do mais, *meiren* 美人 (linha 1), *yougu* 幽谷 (linha 4) são expressões antigas, que evidenciam a herança remanescente incutida a Dai durante a juventude.

⁷⁷ LEE, Gregory. *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1989, p135-136. Lee clarifica que o poema não se rima conforme qualquer esquema regular clássico da China, mas sim consoante a pronúncia do dialeto do poeta.

Em suma, neste período o poeta encontra-se ainda a experimentar novos estilos, contudo não é possível uma total ruptura com os paradigmas tradicionais e clássicos. Shi Zhecun disse uma vez, que «Dai Wangshu entrou na Nova Poesia chinesa com a influência da antiga poesia chinesa (especialmente os poetas da fase tardia da Dinastia Tang), e dos poetas de decadentismo britânico e do pessimismo romântico francês.»⁷⁸ Porém, numa perspectiva da sua tradução e criação, afirma-se que o poeta é principalmente influenciado pelas obras românticas francesas. Será possível observar que este humor tipicamente pessimista, melancólico, triste e desiludido e ainda a depressão derivada do amor não correspondido ou frustração, que se observam concretamente na obra “Bolsa Velha”, tornar-se-ão elementos de tendência e temáticos na sua obra ao longo da sua vida.

Na segunda metade da década de 1920, Dai Wangshu deixa-se inspirar pela poesia simbolista francesa, surgindo gradualmente a influência francesa no seu estilo literário. Analise-se o depoimento de Shi Zhecun: «O processo de tradução de poemas de Wangshu foi exatamente o processo da sua criação poética. Ao traduzir os poemas de Dowson e Verlaine, foi quando ele escreveu *Beco chuvoso*; quando traduziu Gourmont e Jammes, ele desistiu do ritmo e de recorrer a versos livres.»⁷⁹ Desta forma, dá-se conta da repartição da influência da literatura simbolista na própria criação do poeta, ou seja, uma transição do simbolismo para o neo-simbolismo. Essa divisão faz-se sentir nas últimas duas seções de *Wode jiyi*: “Beco Chuvoso” e “Minha Memória”. *Beco chuvoso* (DAI, 2015: 17-19) é o título do poema mais famoso do poeta:

Segurando um guarda-chuva de papel de óleo,
Eu vagueio sem rumo em longo, longo
E solitário beco chuvoso,
Espero encontrar
Uma menina semelhante a um lilás
Camuflando seu ressentimento

⁷⁸ SHI, Zhecun. Prefácio à *Toda a série de poemas de Dai Wangshu* 戴望舒诗全编. Hangzhou: Zhejiang wenyi chubanshe, 1989.

⁷⁹ SHI, Zhecun. Prefácio à *Coleção de poemas traduzidas de Dai Wangshu* 戴望舒译诗集. Changsha: Hunan renmin chubanshe, 1983.

Ela tem
Uma cor como lilás,
Uma fragrância como lilás,
Uma tristeza como lilás,
Melancólica na chuva,
Pesarosa e incerta;

Ela vagueia sem rumo neste beco solitário e chuvoso,
Segurando um guarda-chuva de papel de óleo
Tal como eu,
E tal como eu
Anda silenciosamente,
Apática, triste e desconsolada

Silenciosamente ela se aproxima
Aproxima-se e lança
Um olhar semelhante a um suspiro
Ela desliza
Como um sonho
Lastimosa e confusa como um sonho

Como em um sonho
Um lilás desliza,
Esta menina desliza ao meu lado;
Ela silenciosamente se afasta, se afasta
Até à parede enrugada,
Até ao fim do beco chuvoso.

Na música triste da chuva,
Sua cor desapareceu
Sua fragrância difundiu,
Esvaneceu, até seu
Olhar semelhante a um suspiro,
Descontentamento semelhante a um lilás

Segurando um guarda-chuva de papel de óleo,
Eu vagueio sem rumo a longo, longo
E solitário beco chuvoso,
Espero deslizar
Uma menina semelhante a um lilás
Camuflando seu ressentimento

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长，悠长

又寂寥的雨巷，
我希望逢着
一个丁香一样的
结着愁怨的姑娘。

她是有
丁香一样的颜色，
丁香一样的芬芳，
丁香一样的忧愁，
在雨中哀怨，
哀怨又彷徨。

她彷徨在寂寥的雨巷，
撑着油纸伞
像我一样，
像我一样地，
默默彳亍着，
冷漠，凄清，又惆怅。

她静默地走近
走近，又投出
太息一般的眼光，
她飘过
像梦一般的
像梦一般的凄婉迷茫。

像梦中飘过
一支丁香地，
我身旁飘过这女郎；
她静默地远了，远了，
到了颓圮的篱墙，
走尽这雨巷。

在雨的哀曲里，
消了她的颜色，
散了她的芬芳，
消散了，甚至她的
太息般的眼光，
丁香般的惆怅。

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长，悠长
又寂寥的雨巷，
我希望飘过

一个丁香一样的
结着愁怨的姑娘。

O poema apresenta traços claramente simbolistas. Escrito no verão de 1927, quando o poeta vivia com os dois amigos em casa de Shi Zhecun, aquando da fuga do Massacre de Xangai no dia 4 de abril de 1927. O poema representa uma metáfora da realidade social sombria da época comparando-a a um longo e solitário beco chuvoso, contudo, nesse beco, surge uma réstia de esperança neste cenário tenebroso, expressado na forma de uma mulher *semelhante a um lilás*, ou seja, o elemento revolucionário e de salvação dos seus ideais. Porém, o poeta reconhece que o surgimento deste elemento de salvação não é espontâneo. Tal como ele próprio, a mulher reflete tristeza e melancolia. Todos estes sentimentos, assim como a atmosfera tenebrosa dos cenários que o poeta caracteriza, adequam-se apropriadamente na corrente poética simbolista.

A primeira e a última estrofes repetem-se e evocam-se uma à outra, exceto a substituição da palavra *encontrar* por *deslizar*, o mesmo tema reaparece no poema, que fortalece o sentido musical de toda a obra, enaltecendo o poder da incerteza e desilusão do poeta. O poema na sua totalidade apresenta seis linhas por estrofe, cada verso é composto por comprimentos e variações diferentes e verifica-se uma repetição da rima com alguma cadência. As rimas são executadas duas a três vezes em cada estrofe, sem alterar a rima do começo ao fim. Todos os versos são curtos, e alguns deles cortam a conexão entre as palavras (falsas terminações). Além disso, alguns vocábulos idênticos aparecem várias vezes intencionalmente na rima, como “yuxiang 雨巷” (linha 3, 13, 30, 39), “guniang 姑娘” (linha 6, 42), “fenfang 芬芳” (linha 9, 33), “chouchang 惆怅” (linha 18, 36) e “yanguang 眼光” (linha 21, 35), o objetivo passa pela repetição de sons semelhantes, gerando uma melodia que ecoa num ritmo e cadência fluidos, evocando nos leitores uma sensação persistentemente solitária e dolorosa.

O poema sugere a influência do Simbolismo. De acordo com a investigação de Gregory Lee, Dai é sem dúvida admirador do simbolismo francês ao longo da sua carreira poética. Observa-se a influência de Francis Jammes, que pelo seu prestígio e

qualidade da sua obra influenciou o poeta de forma mais consistente:

The evidence suggests that Jammes's poetry is a strong influence on Dai's verse from the second section of *Wode jiyi* onwards; not only in similarity of moods, technique or subject matter, which may have been subconsciously acquired by Dai, but also imagery, vocabulary and even form. In several later poems the evidence of Dai's indebtedness to Jammes becomes even more strikingly obvious, but that Jammes influenced Dai as early as "Rainy alley" can hardly be doubted. (LEE, 1989: 145)

Nessa análise, Gregory sugere a referência lilás nos poemas de Jammes, como símbolo sinónimo da tristeza e melancolia, e que por sua vez se encontra intimamente relacionado com uma figura feminina imaginária ou evasiva.

Para além disso, *Beco chuvoso*, representa a maravilhosa composição musical amplamente elogiada que remete os leitores a admiração do poeta pela musicalidade, «a música antes de nada⁸⁰» de Verlaine. São alguns os detalhes minuciosos no poema que determinam o sucesso do mesmo, sendo eles elementos da poesia clássica chinesa. Analise-se dois versos em *Dai zeng* 代贈 de Li Shangyin 李商隱 (813-858) da tardia Dinastia Tang:

A bananeira não se desenrola, o lilás não floresce,
Juntos no vento da primavera cada um é melancólico.
芭蕉不展丁香结,
同向春风各自愁。⁸¹

A partir desses versos é possível concluir que tradicionalmente os chineses já recorriam ao lilás como símbolo para expressar tristeza. Existem mais dois versos de outro poeta, Li Jing 李璟 (916-961) da Dinastia Tang Meridional, nos quais o poeta recorre ao elemento *lilás* para expressar o mais nefasto dos ódios e a emoção mais

⁸⁰ De la musique avant toute chose.

⁸¹ ZHU, Heling. SHEN, Houshuang. *Coleção de poemas de Li Yishan* 李义山诗集. Hong kong: Zhonghua shuju, 1978, p21.

profunda:

Os pássaros azuis não trazem notícias além das nuvens,
Em vão as flores lilás dão um nó na minha tristeza da chuva.

青鸟不传云外信，
丁香空结雨中愁。⁸²

Aqui o poeta associa o lilás com a tristeza da chuva, testemunhando as profundas melancolias do eu lírico do poema. Todas as características acima mencionadas tornam *Beco chuvoso* um poema célebre por conseguir incorporar a técnica e o estilo literário do simbolismo em conjunto com os elementos chineses, e ainda realizar a ponte com os próprios sentimentos do poeta. A cena para a qual o poeta remete o leitor representa uma imagem sombria e típica dos becos existentes na região sul do Rio Yangtse durante a estação das chuvas, este episódio já é familiar aos leitores chineses. No decorrer da leitura do poema o leitor consegue logo interpretar o seu significado e sentir a mesma sensibilidade da poesia chinesa.

Surpreendentemente, a sua busca pela musicalidade na Nova Poesia tem em *Beco chuvoso* o seu pico, mas ao mesmo tempo o fim. Desde então, o poeta inicia uma rebelião contra a simples musicalidade da poesia, avançando em direção ao ritmo emocional interno da poesia. O seu outro poema *Minha memória* (DAI, 2015: 19-20), escrito no mesmo ano no verão de 1927, meses depois de escrever *Beco chuvoso*:

Minha memória é fiel a mim,
Mais fiel que o meu melhor amigo.

Ela existe num cigarro aceso,
Ela existe na minha caneta decorada com um lírio,
Ela existe num pó compacto velho e desgastado,
Ela existe no líquen na parede em ruínas,
Ela existe numa garrafa de vinho semiacabada,
Em rascunhos rasgados de poemas de dias passados, em flores prensadas,

⁸² Os versos vêm do poema Tanpo huanxisha·shoujuan zhenzhu shang yugou 摊破浣溪沙·手卷真珠上玉钩 de Li Jing, colecionado em *Letra das duas palavras* 二 主 词 . Encontrado em <http://www.shicimingju.com/chaxun/list/26952.html> (Acedido em 24 de fevereiro de 2020).

Em triste escuridão da lâmpada, em águas tranquilas,
Em todas as coisas com ou sem alma,
Ela existe em toda parte, como eu nesta terra.

Ela é tímida, teme o clamor das pessoas,
Mas em tempos de solidão, faz-me visitas íntimas.
Sua voz é fraca,
Mas o seu discurso continua, continua,
Continua, trivial, e nunca relutante em parar:
Seu discurso é antigo, sempre contando a mesma história,
Seu tom é harmonioso, sempre cantando a mesma música,
Às vezes imitando a voz de uma jovem mimada,
Sua voz não tem força,
E suportada por lágrimas e suspiros.

Sua visita não é anunciada,
A qualquer hora, em qualquer lugar,
Mesmo quando eu me acabei de deitar, sonolenta e prestes a adormecer;
Alguns dirão que ela não tem boas maneiras,
Mas somos velhos amigos.

Sendo tagarela, ela nunca está relutante em parar,
A não ser na tristeza quando eu choro,
Ou estou profundamente adormecido;
Mas nunca fico chateado com ela,
Porque ela é fiel a mim.

我的记忆是忠实于我的，
忠实甚于我最好的友人。

它生存在燃着的烟卷上，
它生存在绘着百合花的笔杆上，
它生存在破旧的粉盒上，
它生存在颓垣的木莓上，
它生存在喝了一半的酒瓶上，
在撕碎的往日的诗稿上，在压干的花片上，
在凄暗的灯上，在平静的水上，
在一切有灵魂没有灵魂的东西上，
它在到处生存着，像我在这世界一样。

它是胆小的，它怕着人们的喧嚣，
但在寂寥时，它便对我来作密切的拜访。
它的声音是低微的，
但它的话却很长，很长，

很多，很琐碎，而且永远不肯休；
它的话是古旧的，老讲着同样的故事，
它的音调是和谐的，老唱着同样的曲子，
有时它还模仿着爱娇的少女的声音，
它的声音是没有气力的，
而且还夹着眼泪，夹着太息。

它的拜访是没有什么的，
在任何时间，在任何地点，
甚至当我已上床，朦胧地想睡了；
人们会说它没有礼貌，
但是我们是老朋友。

它是琐碎地永远不肯休止的，
除非我凄凄地哭了，
或者沉沉地睡了，
但是我永远不讨厌它，
因为它是忠实于我的。

Desde o poema *Minha memória*, Dai inicia a sua criação de versos livres. No geral, a linguagem deste poema torna-se mais simples e mais coloquial, a retórica predominante situa-se no paralelismo da segunda estrofe: *Ela existe em....* Através de descrições figurativas e através da personificação, as emoções tornam-se num *velho amigo* com vida que habita o mundo espiritual. O poeta projeta sentimentos na sua “memória” e esconde os seus verdadeiros sentimentos o máximo possível com recurso à “memória”. A escolha concreta das figuras parece casual, mas na realidade são claramente pensadas para abranger a transição da felicidade para a tristeza. Contudo, porque se verifica esta alteração subtil? O que motiva a felicidade do poeta e subitamente a chegada de um sentimento de tristeza? Não é possível determinar quais as razões, o final incerto do poema permite ao leitor dar asas à imaginação e chegar às suas próprias conclusões sobre a mudança de tom da obra.

Em *Minha memória* (1929) facilmente se identifica a influência de Francis Jammes na obra de Dai. No mesmo ano da sua publicação, Dai traduz sete poemas do poeta francês, publicados em *Nova Arte Literária*, dentro dos quais se encontra *La salle à manger*, que reflete claramente a influência do poema *Minha memória*. Dai distingue-

se de Jammes através da personalização de emoções abstratas enquanto que o poeta francês atribui emoções e sentimentos a objetos concretos, analise-se os versos de Jammes:

Há um armário, quase sem brilho,
que ouviu as vozes das minhas tias-avós,
que ouviu a voz do meu avô,
que ouviu a voz de meu pai.
O armário é fiel a essas memórias.
É errado pensar que ele se mantém em silêncio,
porque eu conversei com ele.⁸³ (JAMMES, 1921: 59)

A partir da publicação do poema *Minha Memória* que as referências de Dai ao poeta francês nunca mais seriam afastadas da sua obra, pois o poeta apreciava Jammes pelo facto deste ter «abandonado toda a grandeza, delicadeza e beleza, escrevendo os seus poemas com recurso ao seu próprio espírito não sofisticado», conseguindo «captar adequada e artisticamente» a beleza que «vive na nossa vida quotidiana».⁸⁴ Todos estes princípios serão também implementados nas próprias composições de Dai.

Após publicar a terceira coleção de poemas em 1937 (somam-se apenas 4 novos poemas, os restantes consistem em poemas já publicados), o próximo e o último livro de Dai só viria a ser publicado dez anos depois. Devido ao contexto político e social, o poeta encontra-se relutante em associar a sua criação poética ao serviço da política. É importante referir que o casamento feliz com a Mu Lijuan também influenciou esta tomada de posição do poeta. Sobre a sua criatividade, o poeta afirma: *A página em branco sem poemas, / os anos felizes; / porque meu verso amargo / apenas regista os marcos do desastre. (À minha esposa 赠内)*⁸⁵ Portanto, é possível afirmar que sua

⁸³ Il y a une armoire à peine luisante
qui a entendu les voix de mes grand-tantes.
qui a entendu la voix de mon grand-père,
qui a entendu la voix de mon père.
À ces souvenirs l'armoire est fidèle.
On a tort de croire qu'elle ne sait que se taire,
car je cause avec elle.

⁸⁴ DAI, Wangshu. "Posfácio aos poemas de Jammes" 耶麦诗抄·附记. In: *Xin wenyi*, 1 (setembro de 1929).

⁸⁵ DAI Wangshu. *Anos de desastre 灾难的岁月*. Shanghai: Xingqun chubanshe, 1948, p81. *Dai Wangshu jingxuan ji 戴望舒精选集 (coleção seleta de Dai Wangshu)*, 2015, p84.

criatividade com traços maioritariamente melancólicos e depressivos assume maior relevância em alguns momentos característicos da sua vida, verificando-se também um nível escasso de composições nos finais de 1930 até a sua morte. A sua última coleção de poemas sai em 1948, com apenas 25 poemas. Nesta fase da sua vida predominam os sentimentos de nostalgia, solidão e melancolia. Neste período o elemento diferenciador traduz-se no facto do poeta escrever sobre estes elementos com fundamento na imaginação, nesta fase eles representam vivências e atuais experiências decorrentes da vida de Dai.

Analise-se agora outro poema *Com minha mão magoada* 我用残损的手掌 (DAI, 2015: 73-74). Este representa mais um marco do estilo que viria a ser adotado nos seus próximos poemas, composto por uma linguagem simplificada, descrevendo a memória acompanhando simultaneamente com a imaginação:

Com minha mão magoada
Tento tatear nesta terra extensa:
Este canto já mudou para cinzas,
Aquele canto é apenas sangue e lama;
Esse trecho de água deve ser minha terra natal,
(Na primavera, o topo do dique floresce como uma tapeçaria,
Os galhos jovens de salgueiro quebrados ao meio emitem uma fragrância rara.)
Toco a frescura das algas e da água;
Os picos nevados da Long White Mountain arpejam os ossos,
A água do Rio Amarelo carrega a areia e a lama escorre pelos dedos;
Arrozais ao sul do Yangtse, naqueles dias seus ramos novos
Eram tão finos, tão carinhosos ... Agora só existem juncos,
As flores litchi de Lingnan solitariamente murcham,
E ali mesmo, mergulho a mão na água amarga de um mar da China Meridional
sem barcos de pesca ...
Minha mão sem forma frisa sobre rios e montanhas sem limites
Meus dedos estão manchados de sangue e cinza, minha palma de sombra,
Há apenas aquele canto distante que ainda está inteiro,
Quente, brilhante, forte e fluorescente.
Ali toco levemente com a mão machucada,
Como o cabelo macio de uma amante, como um peito nas mãos de um bebê.
Colocando toda a força na minha palma
Coso-a a ele, com amor e toda a minha esperança,
Porque só ali há sol, há primavera,

Para expulsar as trevas e fazer renascer,
Porque só ali teremos uma vida diferente dos animais,
Uma morte diferente das formigas ... Só ali, a eterna China!

我用残损的手掌
摸索这广大的土地：
这一角已变成灰烬，
那一角只是血和泥；
这一片湖该是我的家乡，
（春天，堤上繁花如锦障，
嫩柳枝折断有奇异的芬芳，）
我触到荇藻和水的微凉；
这长白山的雪峰冷到彻骨，
这黄河的水夹泥沙在指间滑出；
江南的水田，你当年新生的禾草
是那么细，那么软……现在只有蓬蒿；
岭南的荔枝寂寞地憔悴，
尽那边，我蘸着南海没有渔船的苦水……
无形的手掌掠过无限的江山，
手指沾了血和灰，手掌粘了阴暗，
只有那辽远的一角依然完整，
温暖，明朗，坚固而蓬勃生春。
在那上面，我用残损的手掌轻抚，
像恋人的柔发，婴孩手中乳。
我把全部的力量运在手掌
贴在上面，寄与爱和一切希望，
因为只有那里是太阳，是春，
将驱逐阴暗，带来苏生，
因为只有那里我们不像牲口一样活，
蝼蚁一样死……那里，永恒的中国！

O poema é escrito após a libertação de Dai da prisão japonesa em 1942, invadido por um sentimento patriótico, os sentimentos mais profundos são expressos de uma maneira quase surrealista. O cenário que se desenrola no decorrer do poema remete para um mundo sensorial imaginário, uma combinação e fluidez de todos os tipos de elementos realísticos que emanam um poder emocional intimamente interligado à realidade da paisagem, gerando uma imagem mental da natureza emocional do poeta que pode ser alcançada através da escrita direta e elucidativa do mesmo. Neste cenário não existe nenhum mapa tangível, o que existe é representado por um espírito com uma

mão sem forma sob o qual há uma pátria completa que partilha do mesmo sentimento de impotência perante o contexto do país. Nos primeiros quatro versos, o sofrimento, dor e amor do poeta encontram-se ocultos na busca de *cinzas, sangue e lama* desta terra. *Tatear* é um pensamento imaginário, não expressa apenas o civismo ardente do poeta, mas também desencadeia a escuridão do ambiente de vida dentro de uma janela de ferro, uma alusão para o cárcere.

Logo de seguida, a imaginação do poeta apresenta sentimentos e premonições sobre o atual estado da sua terra natal. No poema, o poeta expõe um cenário de norte a sul, onde impera o sofrimento da terra, (linha 5-12). Esses oito versos descrevem o estado do país numa análise pormenorizada, quase como se o poeta descrevesse uma cena de um filme: picos de Long White Mountain, areia e lama do Rio Amarelo, juncos dos arrozais do sul do Yangtse, flores de litchi e a água amarga do mar da China Meridional. Somente esses saltos descritivos de maior alcance acompanhariam: *Minha mão sem forma frisa sobre rios e montanhas sem limites*.

O cenário descrito no poema descreve as paisagens naturais da China, contudo é uma metáfora para sofrimento e o infortúnio de todo o povo chinês. Desta maneira, as figuras de cada paisagem natural assumem um duplo significado: tanto representam os sentimentos do poeta sobre a Natureza, quanto a preocupação dele com o destino infeliz dos chineses. No verso *Meus dedos estão manchados de sangue e cinza, minha palma de sombra* faz eco do terceiro e quarto versos, atribuindo-lhe um significado simbólico de poder infinito.

Em relação ao resto do poema, aquele *canto quente* é o símbolo da crença brilhante do poeta, com um tom lírico, representa uma réstia de esperança. Contudo, comparativamente com versos anteriores, a carga emocional é tão pesada, que a réstia de esperança se dilui no contexto do poema, deixando apenas uma leve sugestão da sua existência.

As criações posteriores do poeta são obviamente influenciadas por poetas modernistas franceses, tais como Supervielle e Eluard. Algumas das suas expressões surrealistas causaram um impacto significativo na expansão das expressões poéticas de

Dai Wangshu. Porém, Dai geralmente escreve sob o pretexto de um mundo de fantasia com base nos próprios sentimentos retidos na memória e imaginação. Dessa forma, o que escreve assume características retiradas da realidade, mas também a imagem mental do seu mundo subconsciente e das suas próprias interpretações na realidade.

Ao longo das atividades literárias de Dai Wangshu, é possível inferir que existam múltiplas influências externas na sua poesia. Por um lado, ele atribui importância à absorção de elementos da poesia estrangeira e da poesia tradicional chinesa; por outro lado é diligente na exploração e aquisição de conhecimento. Como resultado do constante interesse e contacto com vários estilos literários ao longo de toda a sua vida, o poeta gradualmente constrói um estilo artístico único de poesia lírica.

Capítulo 3 – Aproximação do Simbolismo à poesia clássica chinesa em Camilo Pessanha e transformação do Simbolismo em Dai Wangshu

3.1 A musicalidade em Dai Wangshu e em Camilo Pessanha

Dentro das características estilísticas dos poemas de ambos os poetas, Dai Wangshu e Camilo Pessanha, a musicalidade assume sempre uma posição de destaque nas suas obras, captando desta forma a atenção e apreciação de leitores e críticos. A obra de Dai é considerada uma nova era para a Nova Poesia, estando suficientemente comprovada a sua contribuição à iniciação da musicalidade da Nova Poesia e, ao mesmo tempo, a sua constante referência às técnicas ocidentais representa as diversas tentativas de aprimoração da sua criação poética. Quanto a Pessanha, o sucesso no aspeto musical da sua obra é bem conhecido pelo público, sendo amplamente apreciado pelos seus seguidores. Também se observa a sua procura pela utilização de várias técnicas que espelhem o seu estilo poético, nos seus poemas verificam-se algumas técnicas absorvidas pelo poeta chinês. Desta forma, seguir-se-á uma breve análise da utilização de elementos da poesia clássica chinesa na obra de Pessanha.

Na composição poética de Dai, observa-se a diversidade de influências interna e externa, nomeadamente o reflexo do estudo e interiorização das obras poéticas dos mestres chineses, obras nas quais Dai encontra considerável suporte para a sua poesia. No que diz respeito às influências internas, os poetas da tardia Dinastia Tang e os poetas do Movimento da Nova Cultura são considerados como linhas orientadoras para Dai, fornecendo-lhe uma base consistente de elementos tradicionais da poesia chinesa e ainda fatores culturalmente disruptivos guiando-o no caminho da inovação. Relativamente às influências externas, os poetas simbolistas franceses Verlaine, Baudelaire e o poeta decadentista inglês Dowson inspiram o poeta a esconder a sua tristeza interior e a melancólica na musicalidade, o sombrio que paira sobre a poesia e a musicalidade interior fazem com que a poesia irradie um charme “verlainiano”. Numa fase seguinte do poeta, surgirão outras fontes de inspiração, tais como os poetas neo-simbolistas franceses: Gourmont, Jammes e Paul Fort, as suas pinceladas delicadas e

requintadas, assim como a leveza e o deleite que guiam o poeta chinês através de uma consolidação da sua escrita poética, que desde então «abandona toda a grandeza, refinamento e artificialidade exageradas, e escrevendo seus poemas com o seu próprio espírito simples», ele «apropria e artisticamente capta» aquelas belezas que vivem «na nossa vida quotidiana». ⁸⁶

A poesia é a arte da linguagem. O ritmo é um veículo importante para a manifestação da musicalidade da poesia, constituído pela combinação de passagens mais ou menos idênticas no tempo, que se traduz concretamente pelas oscilações regulares do som nos versos, oscilações estas a partir da qual o ritmo do poema pode ser produzido, em particular, na duração, ondulação e intensidade da fala.

A musicalidade da poesia refere-se a certas qualidades artísticas, que este estilo possui e transmite através da sua forma linguística e que se assemelha ou se comunica com a música. Em geral, a musicalidade encontra-se associada à rima e ao ritmo dos poemas, ou seja, o que é comumente chamado de “a musicalidade externa”. No fundo, a musicalidade na poesia constitui a característica mais embrionária associada a este estilo literário.

Nos estágios iniciais da sua produção e desenvolvimento, a poesia acompanhada pela música fixa a figura sonora como um aspeto fundamental. A figura sonora representa a repetição de sons iguais ou semelhantes nas linhas da poesia, frequentemente tende a alcançar a beleza através da repetição circular e da coordenação de palavras dentro de uma linha de poesia ou entre linhas. Neste contexto, sendo a repetição associada à musicalidade uma característica fundamental da poesia, tal reflete-se nas obras dos dois poetas, desde os elementos mínimos aos versos, até estrofes inteiras.

Em primeiro lugar, observe-se três aspetos dessa característica na obra de Dai Wangshu, associando as suas manifestações na poesia de Camilo Pessanha, sendo elas:

⁸⁶ DAI, Wangshu. Ze houji 择后记 (Posfácio da seleção). In: *Dai wangshu shi quanbian* 戴望舒诗全编 (toda a série de poemas de Dai Wangshu). Organização, prefácio e notas de Shi Zhecun. Hangzhou: Zhejiang wenyi chubanshe, 1989, p570.

vocábulo reduplicativo, tom duplo e rima sobreposta.⁸⁷

Os elementos poéticos acima mencionados evidenciam semelhanças entre si relativamente à repetição de vocábulos, contudo também se diferenciam em alguns aspetos. O vocábulo reduplicativo consiste em duas sílabas idênticas. Inteligentemente, Dai aproveita as características das sílabas chinesas, através da superposição das mesmas palavras, para dilatar a descrição do humor e transmitir vividamente os sentimentos e o tom complexos. Mais importante, a beleza vocal e o ritmo da frase são totalmente expostos aos seus leitores.

No uso de vocábulos reduplicativos, Dai evidencia a sua verdadeira herança da poesia clássica. Dos 93 poemas compostos pelo próprio autor, 54 contêm o discurso referido, sendo os mais frequentes *jingjing* 静静 (10 vezes), *jiji* 寂寂 (7 vezes), *yingying* 盈盈 (5 vezes), *qingqing* 轻轻 (5 vezes). A natureza das repetições é dominada pelos adjetivos descritivos e advérbios, sendo que estes emanam uma atmosfera fortemente sentimental, que coincide com a tristeza, a solidão e a melancolia interior do eu lírico:

A luz turva da lâmpada,
A névoa da chuva,
A escuridão antes do amanhecer

昏昏的灯，
冥冥的雨，
沉沉的未晓天；

—— 戴望舒 《凝泪出门》(DAI, 2015: 8)

Este poema é a estreia de Dai Wangshu. No início, encontram-se dispostos três conjuntos de vocábulos reduplicativos - “*hunhun* 昏昏”, “*mingming* 冥冥” e “*chenchen* 沉沉” - respetivamente para modificar *lâmpada*, *chuva* e *céu*, de modo a tingir a quietude desolada e criar um ritmo triste e lento, transmitindo obscuramente emoções melancólicas. Os vocábulos são reduplicados da mesma forma, contudo num grau cada

⁸⁷ São respetivamente *Dieci* 叠词, *shuangsheng* 双声 e *Dieyun* 叠韵 em chinês, os últimos dois já mencionámos no capítulo anterior. .

vez maior. À medida que os elementos poéticos se movem de perto para longe, as emoções do eu lírico tornam-se cada vez mais reprimidas. Em primeiro lugar, “hunhun”, a luz é turva e o humor do eu lírico é opaco; em seguida, “mingming”, chuva e neblina enevoadas, estado mental confuso; finalmente, “chenchen”, o céu silencioso, e a alma depressiva. As mudanças de humor do poema e o ritmo tortuoso do poema fundem-se inteligentemente, sendo que neste poema os pontos de conexão são evidenciados através dos três conjuntos de vocábulos reduplicativos.

O poeta escolhe elementos emocionalmente pesados que exalam uma atmosfera solitária e depressiva, contudo este tipo de elementos continua a acompanhar o poeta, integrando uma parte da sua herança da poesia clássica chinesa, vindo a manifestar-se em poemas mais tardios. E o poeta da época, «haveria escolhido novos vocabulários de poesia e formas de arte para captar o mundo» (WANG, 2003: 43). O ênfase na repetição de sílabas com o mesmo timbre só pode indicar que o poeta quer travar o ritmo da poesia com a ajuda do tom emocional das próprias palavras, criando situações de silêncio ou de piedade, para torná-las mais compatíveis com a expressão da poesia, o que também coincide com a proposta do poeta em *Fragments de opiniões sobre poesia*: «harmonia emocional expressa em palavras» (DAI, 2015: 186). Em contraste com a solidão da fase inicial do poeta, este após desilusões amorosas e dos seus ideais, submete-se à solidão. Apesar da velhice ainda não ter alcançado o poeta, este sente o coração envelhecido, no seu poema a *Velhice chegará em breve* 老之将至 é possível analisar o verdadeiro estado de espírito de Dai:

Tenho medo de envelhecer lentamente, lentamente,
Em sintonia com o tempo lento e silencioso,
E cada momento daquele tempo lento e silencioso
Trará pesadamente melancolia e suspiro incomensuráveis.

我怕自己将慢慢地慢慢地老去，
随着那迟迟寂寂的时间，
而那每一个迟迟寂寂的时间，
是将重重地载着无量的怅惜的。

—— 戴望舒 《老之将至》 (DAI, 2015: 36)

Contrariamente a outros poemas que de vez em quando incorporam um ou dois vocábulos reduplicativos na sua composição, este poema tenta sobrepor dois discursos num só através do esquema AABB, fazendo com que o ritmo da poesia pareça mais suave e eufémico. Se, em termos gramaticais, um único “manman 慢慢” – lentamente, é suficiente para evidenciar a lentidão com que o tempo passa, o poeta prefere sobrepor ainda mais as duas reduplicações, de modo que o movimento de chegada da velhice seja representado como um processo ainda mais lento, ecoando o “chichijiji 迟迟寂寂” do verso contíguo. Em simultâneo, o ritmo de todo o poema assume um tom melancólico e letárgico, que facilita a expressão da tristeza do poeta, que evidencia que o corpo não é alvo da passagem do tempo, mas o coração envelhece fruto da melancolia que sente.

Os 2º e 3º versos aplicam a anadiplose, o “chichiji 迟迟寂寂” aparece repetidamente para descrever a passagem muito lenta e silenciosa do tempo, mas na verdade representa uma contradição que sugere que o coração do poeta já se encontra envelhecido, mas o corpo ainda é jovem. Assim, para o poeta, a passagem do tempo é demasiado lenta. O “zhongzhong 重重” representa a melancolia e o suspiro carregados pelo tempo que, embora *incomensuráveis*, parece pesar como mil quilos. A combinação de três reduplicações reforça repetidamente a resignação do poeta em relação ao envelhecimento e a tristeza em torno do amor. O ritmo retardado poema reflete o tempo *lento e silencioso*.

Em determinada altura, o vocábulo reduplicativo evolui para o tom duplo e a rima sobreposta. Como mencionámos no capítulo anterior, a maioria das sílabas chinesas, ou seja, a maioria dos caracteres, pode ser dividida em parte inicial e final. A inicial é o som que começa uma sílaba, sendo na realidade a consoante inicial. A parte final é o resto da sílaba, quer seja uma vogal, um ditongo ou uma vogal acompanhada de uma nasal. Neste caso, o tom duplo constitui um fenómeno fonético em que duas iniciais são iguais, enquanto a rima sobreposta é outro em que duas finais adjacentes se sobrepõem.

De acordo com Wang Li, «todas as iniciais e finais muito semelhantes podem ser consideradas como tom duplo e rima sobreposta» (WANG, 1980: 46). Desta forma, a

Nova Poesia não segue de forma rígida a fonética presente na poesia clássica chinesa, tanto quanto as iniciais e as finais são próximas, ambas podem ser consideradas como tom duplo e rima sobreposta. Para além disso, estes dois tipos de variações rítmicas são habitualmente utilizados em conjunto, não só para permitir o som para formar o ritmo devido à mesma frequência de vibração, mas também para fornecer o processo de som da poesia com o tom dominante, deste modo as sílabas do verso tendem a ser harmoniosas e redondas.

Em geral, verificam-se dois principais elementos dessa conjunção na obra de Dai:

A: Formas mais fixas de palavras compostas ou grupos de palavras, por exemplo: paihuai 徘徊, fenfang 芬芳, piaoyao 飘摇, qiqing 凄清, wenxin 温馨, qingying 轻盈, guku 孤苦, jijing 寂静, beilei 蓓蕾, panghuang 彷徨, chouchang 惆怅, entre outras;

B: Combinações temporárias de palavras compostas ou grupos de palavras, tais como gushu 古树, jixi 冀希, pianyan 片言, bingying 屏营, kulu 苦路, ningbing 凝冰, tiaoyao 迢迢, etc.

Do ponto de vista fonológico, o tom duplo e a rima sobreposta da poesia chinesa são bastante semelhantes à aliteração e assonância da poesia ocidental. Embora os dois tipos não sejam idênticos, procuram alcançar o efeito harmonioso da fala através da associação ou sobreposição de sons idênticos ou parónimos. No entanto, Dai Wangshu lançou-se em tentativas no recurso à aliteração da poesia ocidental na sua obra, tanto que se por um lado herdar a poética chinesa significa a escolha e a combinação de um elemento de tom duplo e da rima sobreposta para reforçar a musicalidade da poesia, por outro lado o resultado de uma fusão entre a poesia ocidental e oriental traduz-se na ligação das partes iniciais dos caracteres. Através da interconexão das mesmas iniciais, os fonemas dispersos interligam-se:

w w c s c c
我希望长睡沉沉，
c w c
长在那梦里温存。

—— 戴望舒 《生涯》(DAI, 2015: 5)

d d
谁家动刀尺?
x y x y y
心也需要秋衣。

—— 戴望舒 《秋夜思》 (DAI, 2015: 63)

Assim os elementos dispersos interligam-se de acordo com a alternância das mesmas consoantes iniciais, concedendo ao poema uma beleza rítmica harmoniosa e fluida. Porém, esta particular forma de rimar raramente é encontrada na poesia de Dai, o que, de certa forma, confirma a pluralidade e a complexidade das influências exóticas na poesia do poeta.

A repetição dos elementos nos poemas traduz-se em segmentos textuais de dimensão variável, desde a utilização sutil da aliteração até ao recurso a palavras compostas, contudo o poeta recorre ainda a outro tipo de elementos no âmbito da repetição, por outras palavras, o poeta recorre à superposição de versos que possuem significados idênticos. Esta técnica é evidenciada quando a estrutura e a linguagem das seções ou partes estróficas de poemas são quase exatamente as mesmas, contudo com algumas palavras removidas ou alteradas durante o poema; ou ainda quando as frases individuais de estrofe para estrofe se repetem, enquanto outras frases apresentam estruturas gramaticais basicamente semelhantes.

Eis alguns exemplos: Todas as 5^a linhas das estrofes do poema *Está claro* 可知 (DAI, 2015: 8), terminam com a mesma frase *Ah, meu amor*; o início do poema *Dá-me, menina, aquela flor pequenina colocada no teu cabelo* repete-se nos 1^o, 3^o e 5^o segmentos em *Uma pequena conversa na estrada* 路上的小语 (DAI, 2015: 21); reaparece em *Não me olhes assim com olhos choroso* 不要这样盈盈地想看 (DAI, 2015: 13) a repetição ocorre nas mesmas posições, porém, acresce as segundas linhas, então o segmento repetido fica: *Não me olhes assim com olhos choroso, / Baixa a tua cabeça triste*, a repetição do título do poema reforça o tema da composição, aprimora o ritmo e a métrica do poema; para além disso, as terceiras linhas das estrofes iniciais e terminais desse último poema reduplicam-se com apenas a substituição de um só

carácter, de “zai 在” para “cong 从” - *Silencia, ouve, ao longo, na/da floresta*, expressando uma transição da incerteza para a certeza e confirmando o retorno da esperança; a troca de caracteres que indica a transformação da emoção poética também predomina no poema *Beco chuvoso*, no qual se identificam as primeira e última estrofes, porém no verso *Espero encontrar* passa a ser *Espero deslizar*, destacando a vaga hipótese de vir a tornar-se realidade a esperança do eu lírico, os dois discursos evocam uma emoção alterada repetitiva.

Numa fase mais tardia do poeta, a sua obra transborda obscuramente de musicalidade por via da combinação arbitrária de caracteres e palavras, para evitar o afastamento da musicalidade exterior. Portanto, as frases sobrepostas nestes poemas refletem uma repetição regular de estruturas de frases específicas:

Os sonhos vão florescer em flores,
Os sonhos vão florescer em flores delicadas:
Vai e procura um tesouro inestimável.

No oceano azul,
Nas profundezas do oceano azul,
É uma concha dourada bem escondida.

Vai subir a iceberg durante nove anos.
Vai navegar num mar seco durante nove anos.
Então vais encontrar essa concha dourada.

Ela carrega o som das nuvens e da chuva no céu,
Ela carrega o som do vento e das ondas no mar,
Ela tornará o teu coração verdadeiramente embriagado.

Mantê-la na água do mar por nove anos,
Mantê-la na água do céu por nove anos,
Então, numa noite escura, ela se abrirá.

Quando o teu cabelo se torna cinzento,
Quando os teus olhos se tornarem nebulosos,
A concha dourada cuspirá uma pérola cor de pêssego.

Coloca a pérola cor de pêssego ao lado do teu peito,
Coloca a pérola cor de pêssego ao lado da tua almofada,

Então, um sonho se insinua silenciosamente.

梦会开出花来的，
梦会开出娇妍的花来的：
去求无价的珍宝吧。

在青色的大海里，
在青色的大海的底里，
深藏着金色的贝一枚。

你去攀九年的冰山吧，
你去航九年的旱海吧，
然后你逢到那金色的贝。

它有天上的云雨声，
它有海上的风涛声，
它会使你的心沉醉。

把它在海水里养九年，
把它在天水里养九年，
然后，它在一个暗夜里开绽了。

当你鬓发斑斑了的时候，
当你眼睛朦胧了的时候，
金色的贝吐出桃色的珠。

把桃色的珠放在你怀里，
把桃色的珠放在你枕边，
于是——一个梦静静地升上来了。

你的梦开出花来了，
你的梦开出娇妍的花来了，
在你已衰老了的时候。

—— 戴望舒 《寻梦者》 (DAI, 2015: 54)

Em termos do esquema estrófico, as duas primeiras linhas de cada seção são lideradas por frases sobrepostas que se estendem até aos versos finais. As frases repetem-se e progridem, empurrando passo a passo o ritmo e a emoção interna do poema para o clímax. Do ponto de vista da emoção poética, a fusão perfeita entre o ritmo externo e o sentimento interno transmitem da melhor forma o humor depressivo e perdido do eu lírico, que reflete uma harmoniosa fusão entre ritmo e emoção. Além

disso é possível observar que as repetições se centram em palavras-chave relacionadas com o tema do poema. Neste contexto, a composição poética assenta numa prática metódica e intencional para evidenciar o círculo poético ritmado e a escalada poética.

Além da sobreposição dos versos e estrofes, outro exemplo de uma outra estrutura que representa um caso de repetição invertida, é o poema *Ansiedade* 烦忧:

Digo que é a depressão de um outono solitário,
Digo que é a nostalgia de um mar distante.
Se alguém me perguntar a causa da minha ansiedade,
Não me atrevo a dizer o teu nome.

Não me atrevo a dizer o teu nome.
Se alguém me perguntar a causa da minha ansiedade,
Digo que é a nostalgia de um mar distante.
Digo que é a depressão de um outono solitário,

说是寂寞的秋的清愁，
说是辽远的海的相思。
假如有人问我的烦忧，
我不敢说出你的名字。

我不敢说出你的名字，
假如有人问我的烦忧：
说是辽远的海的相思，
说是寂寞的秋的清愁。

—— 戴望舒 《烦忧》 (DAI, 2015: 31)

Com poucas frases o poeta «sketches for the reader a complete picture of a melancholic depresses state of mind with just enough detail for us to imagine the whys and wherefores» (LEE, 1989: 193), é sem dúvida um bom exemplo de evocação simbolista de emoções. As frases do segundo segmento refletem uma sequência invertida das frases do primeiro, de modo que a última frase deste se identifica com a primeira daquele, formando uma estrutura circular que evidencia a musicalidade na obra.

Vivendo num mundo literário envolto pela influência do Simbolismo,

naturalmente em toda a obra de Camilo Pessanha se observa a teoria verlainiana «a música antes de nada». Comparativamente ao poeta chinês, limitado pela sua língua, a musicalidade na poesia do poeta português é sem dúvida mais subtil. Na sua obra poética, observa-se o recurso a elementos mínimos – fonemas ou grupos de fonemas, repetição simples de palavras -, a frases inteiras. Todas estas particularidades «interessam quer à roupagem fónica da poesia quer ao ritmo do verso». No entanto, a parte mais louvável da sua poesia, ou seja, o maior efeito que Pessanha procura alcançar com a musicalidade poética, centra-se na «valorização fono-simbólica» dos poemas (SPAGGIARI, 1982: 60). Bastaria alguns poemas aglutinantes para exemplificar essas características: em primeiro lugar, os fragmentos pequeninos como em *Vénus II* (PESSANHA, 2009: 89), no qual a assonância predominante apresenta através de alternância dos timbres vocais *i* e *a*, constituindo «o ar de limpidez, de frieza lúcida». (LEMOS, 1981: 133)

Calquem. Recalquem, não o afogam.
Deixem. Não calquem. Que tudo invadam.
Não as extinguem. Por que as degradam?
Para que as calcam? Não as afogam.

-- Camilo Pessanha «Vida» (PESSANHA, 2009: 83)

O poema retrata a cena do florescimento das liliáceas depois da chuva e de um fogo vigoroso, elementos naturais dotados de uma energia tenaz, pois não afogam, nem apagam. A parte mais óbvia do fragmento repetido do poema é a 2ª secção, em que predominam a aliteração *cal-* e os fonemas nasais, revelando as diversas dificuldades da vida e a sua vitalidade. A situação agrava-se ainda no soneto *Quem poluiu...* (PESSANHA, 2009: 89), com uma sucessão de interrogativas nos quadros, uma série de perguntas anafóricas lideradas por *Quem*, aliteração *qu-* acrescida com uma tríplice aliteração no 5º verso *Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)*, juntamente com os sons modulados, «porém sempre ásperos», «contribui para tornar mais áspera a roupagem fónica das primeiras duas estrofes», tal desencadeia e reflete uma emoção agitada do poeta. Nos tercetos predominam imperativas negativas, a estrutura fixa

não...mais... aparece repetidamente sob a triste súplica do eu lírico, ou mais precisamente, do poeta, sendo o poema em questão o mais autobiográfico de todos os poemas de Camilo Pessanha. Os incessantes sons nasais do poema, contrários às emoções explosivas anteriores, remetem ao leitor a impressão de chorar e implorar, «eis o lamento, a resignação, o pranto submisso» (SPAGGIARI, 1982: 70). Também é preciso notar a importância da iteração dos pronomes e os adjetivos possessivos *me*, *meu(s)*, *minha* e outras palavras-chave *lençois*, *mãe* e *noite*, indispensáveis no papel de transmissão da mensagem.

Não faltam casos de iteração nos poemas do poeta português, como em *Imagens que Passais pela retina* (PESSANHA, 2009: 80), o regresso constante dos fonemas sibilantes e fricativos, *s-*, *f-*, *v-*, que evocam a sensação de fluidez da água e imagens, forçada pela insistência em *passais* e *para*, palavras que salientam o movimento e instabilidade; enquanto que o tema da visão e da luz se comunica a repetição de *olhos* e *sombra*. E em *Branco e vermelho* (PESSANHA, 2009: 107-109), o maior poema do poeta com 80 versos, por certo o mais evidente na recorrência de elementos fónicos, desde palavras, a sintagmas, a frases inteiras, até estrofes quase idênticas (2^a e 9^a), com exceção da substituição de algumas palavras e os 4^o versos, faz com que o poema adquira «uma toada obsessiva e alucinada». (SPAGGIARI, 1982: 63)

O controlo preciso do poeta sobre a musicalidade da poesia é mais evidente no efeito «fono-simbólico» na poesia, como em *E eis quanto resta do idílio acabado* (PESSANHA, 2009: 74):

No claustro, agora, viçam as ortigas,
Rojam-se cobras pelas velhas lájeas.

A partir destes dois versos, o convento que era uma vez alegre e florejante transforma-se num local silencioso e abandonado. A segunda linha é composta por dissílabos que causam um efeito ondulatório na leitura, com a impressão de fricção resultado de uma insistência nos fonemas palatais, que sugere o movimento rastejado

das serpentes e o som da sua passagem por entre as urtigas no jardim.

Quando os estímulos auditivos alcançam o eu lírico, o efeito simbólico do som nos versos torna-se mais acentuado, e surgem até mesmo onomatopeias na composição. O primeiro caso do estímulo auditivo pode observar-se no poema *Viola chinesa* (*Idem*: 86), por meio da repetição dos fonemas nasais e o recurso das mesmas frases – *Ao longo da viola chinesa / Vai adormecendo a parlenda -*, evoca-nos o som monótono, uniforme e percutido do instrumento sem arco. Ora noutro poema fraterno, *Ao Longe os Barcos de Flores* (*Idem*: 87), apresenta as mesmas características, *rondel*, a mesma repetição das frases principais – *Só, incessante, um som de flauta chora, / Viúva, grácil, na escuridão tranquila*, abundam as sibilantes, líquidas e friccionadas, evocando o timbre da flauta; estas últimas duas figuras que formam o conjunto *fl-* (4 flauta, 1 desflora, 1 flébil), «espalha no poema uma subtil impressão de maleabilidade, de fluidez da melodia, corredia e ininterrupta». Os timbres vocálicos predominantes *o* e *i* alternam-se, produzindo «a modulação grave aguda do som da flauta». (LEMOS, 1981: 78-79)

Casos como estes nos quais se brota a imitação do som do instrumento musical, não menos em *Rufando apressado* (PESSANHA, 2009: 103): nas primeiras três estrofes abunda a aliteração, através do regresso constante do fonema *b-*; a palavra *bamboleado* «já oferece um efeito aliterante», volta a surgir, sendo reforçado em *Bem bamboleado* na segunda estrofe, o timbre repercutido desta consoante oclusiva labial «é quase onomatopaica da pancada da baqueta sobre o tambor» (LEMOS, 1981: 167-168), o efeito fono-simbólico é fortalecido por uma sequência de consoante sonora *d* e nasalidade *an*, *am*, *em*, e *in* irradiados intensamente no texto, imitando o som abafado ao rufar de um instrumento. A estes fatores se acrescenta a assonância entre *avança* e *campo* na 2ª estrofe, assim como o paralelismo dos últimos versos das 4ª e 6ª estrofes, a rima idêntica dentro de cada seção estrófica, destacando a repercussão e a monotonia musical do tambor.

Neste contexto, importa destacar o poema que representa toda a musicalidade e técnica que o poeta aplica nos poemas anteriormente analisados, destacando-se em particular *Chorai, arcadas*, que nos apresenta este alto valor fono-simbólico e que

realmente combina perfeitamente as impressões auditivas e visuais, ou seja, os sons não «imitam outros sons (fonemas por notas de música), como sugerem cores aludem a imagens»:

Chorai, arcadas
Do violoncelo,
Convulsionadas,
Pontes aladas
De pesadelo...

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

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

Trêmulos astros...
Soidões lacustres...
- Lemes e mastros...
E os alabastros
Dos balaústres!

Urnas quebradas!
Blocos de gelo...
- Chorai arcadas
Despedaçadas,
Do violoncelo. (PESSANHA, 2009: 93)

No que diz respeito à primeira particularidade, o efeito imitativo dos sons assenta na insistência dos timbres vocálicos *a* e *u*, aludindo «a música grave do violoncelo»; já o uso intensivo de ditongos reporta «a riqueza de portamentos», possível sobretudo num instrumento de arco; por outro lado, a sensação do roçar do arco nas cordas é sugerida pelos sons de *s* surdo ou sonoro, deve-se esse primeiro às «ligações entre *s* final e as

vocais no começo de palavra», posteriormente às consoantes *c*, *s*, *ç* e *ss*; o mesmo propósito alcança-se através do recurso intensivo dos sons palatais, ora situados no fim dos versos, como rima, ora de concordância interna, ou seja, através de rima dentro das linhas.

No que diz respeito às impressões visuais, a predominância do vocal *a* em alternância com *u* e *o*, acusa uma oposição de luz e sombra, determinando a direção da emoção de toda a composição: nas duas primeiras quintilhas «evocativas de brancura, predomina o timbre claro, embora não agudo que é o *a*, quase sempre aberto; na terceira e ainda um pouco na quarta são os sons escuros *u* e *o*, velados, ditongados que abundam. A quarta estrofe marca, no entanto, uma curiosa transição entre a luz e a sombra, uma combinação dos timbres: *a-u-a-a-u*. No limiar dessa quadra, isolada e cintilando, encontra-se a impressão visual a que já me referi: «Trémulos astros», e é de notar o timbre aberto do *e*, e a líquida *l* mais uma vez associados à ideia dum brilho loiro». (LEMOS, 1981: 80-82)

De acordo com esta análise, nas duas primeiras quintilhas observa-se uma utilização extensiva das tonalidades nasais, sugere a impressão de demora, provavelmente mais um aspecto específico do violoncelo, juntamente com o timbre aberto e os ditongos, aludindo o começo da execução do instrumento. À medida que a performance avança, o movimento do arco nas cordas torna-se mais «febril e ansioso», que também se manifesta pela passagem do estado do objetivo analógico *pontes* de palavra *arcadas*, que inicialmente é modificado pelo adjetivo *aladas*, logo na primeira linha da segunda seção, passa a ser uma ação – *esvoaçam*, e a melodia evoca esse movimento veloz, como os barcos que passam por baixo dos arcos das pontes e se desfazem. A correria nas arcadas e por entre as cordas «ilustra o tumulto interior», transmitindo uma «impressão dilacerante que certas árias de violoncelo produzem».

Depois de duas seções fonética e semanticamente semelhantes e progressivas, mesmo que os elementos sonoros utilizados na terceira estrofe sejam idênticos aos colocados nas duas primeiras, a aparição de ditongos amplia-se, juntamente com o surgimento de um timbre mais escuro, causando a sensação de tristeza. A nível do léxico,

no entanto, corresponde a mesma mudança: *chorai* intensifica-se em *soluçam*, *rio* (de melodia ou de lágrimas) em *caudais*, completa-se a decomposição dos barcos, desfeitos em *ruínas*, e o *pesadelo* mencionado na primeira quintilha, prolonga-se e adquire agora uma existência física em *sorvedouro*, alcançando assim o clímax da composição.

Em seguida, no ambiente escuro (associação ao elemento da noite proveniente de *Trêmulos astros*), o caudal torrentoso desagua num lago calmo (revelado pela palavra *soidões*), arrastando com ele os fragmentos das embarcações e das pontes, o que significa que o movimento das arcadas abranda e ao mesmo tempo, a melodia torna-se lenta. E o regresso da imagem das pontes – *alabastros* e *balaústres* –, «talvez esta repetida imagem da sucessão dos arcos venha por sugestão da música, que também se sucede, continua refletindo-se e renovando-se». A esta sensação de fragmentação remete para urnas quebradas, «uma vaga alusão funerária», e blocos de gelo, «igualmente brancos» e «fragmentados» - eis o cerne da composição, num «ar frio e inútil, a tristeza que por toda a poesia espalha a insistente evocação das ruínas, dos abismos, da solidão, e de um ininterrupto, dilacerante movimento sem fim» (LEMOS, 1981: 18-21), a repetição dos sintagmas dos últimos três versos, testemunha-nos uma vez mais a melodia repercussiva do violoncelo.

O ponto mais subtil deste poema prende-se com o facto de que, ao longo de todo o poema, não é possível encontrar uma pincelada objetiva e descritiva da tristeza, solidão ou dor dilacerante do poeta quando ouve esta melodia, e tal reflete-se de forma mais indireta e mais obviamente, «numa intuição associativa muito subjectiva e inexplicável» o som grave dos violoncelos liga intimamente «a um sentimento de dor e mistério». (*Idem*: 17)

É de notar que, esta imitação dos sons dos instrumentos, devido à sua natureza ideográfica, não é possível de transpor para a língua chinesa, pois não possui o timbre como a escrita fonética ocidental e, por isso, só pode ser representada, aliás raramente, na poesia de Dai por via de pausas nas frases, um exemplo típico é o último verso de *Ouvir bandolim* 闻曼陀铃: 然后, 懒懒地, 到梦水间消歇 (E depois, preguiçosamente, desvaneces na água de sonho), com duas pausas e um vocábulo reduplicativo,

evidenciando o desaparecimento gradual do som do bandolim; mais um paradigma perfeito é *Pássaro do paraíso* 乐园鸟 (DAI, 2015: 55-56), é como imitar o movimento de um pássaro a voar, inicialmente um voo lento, depois a aceleração, seguindo-se um momento em que paira com as suas asas no ar:

Voar, voar, primavera, verão, outono, inverno,
Dia, noite, sem fim,

飞着, 飞着, 春, 夏, 秋, 冬,
昼, 夜, 没有休止,

A mesma qualidade ideográfica também resulta na unicidade das rimas na poesia chinesa, esta situação é ainda mais vincada na antiguidade. A beleza rítmica da poesia é transmitida em grande parte através das rimas. As rimas por sua vez unem os sons dispersos, desempenham o papel de enfatizar o ritmo sonoro, fazendo com que os fonemas se assemelhem a um tom musical, propagando a cadência poética através da mudança de acentos e timbres. Neste ponto, a poesia chinesa apresenta maior número de características em comum com a poesia ocidental. Importa referir que na poesia ocidental, os poetas recorrem a elementos sonoros como a aliteração, rima interna e rima final para demonstrar a harmonia da poesia, ou ainda tal como iambo e troqueu para reforçar e demonstrar o ritmo. Enquanto que na poesia clássica chinesa, estes elementos sonoros são apresentados principalmente através de uma rima final, contraponto tonal (*ping ze*) e cadência (*Dun*) das sílabas.

É preciso lembrar que, a partir da Dinastia Tang, os poemas apresentam características essencialmente meticulosas na concordância interna e rígidas regras de contraponto tonal formando-se a poesia prosódica (*gely shi* 格律诗), também conhecida como poesia de estilo moderno (*jinti shi* 近体诗), este tipo de rima apresenta algumas restrições, por outras palavras caracteriza-se pelo tom uniforme que incide nos versos pares (à exceção do primeiro verso, que pode eventualmente entrar em linha de conta).

Esta forma de rimar através de uma rima idêntica que percorre ao todo o poema, influenciou a criação de Dai Wangshu, *Está claro* 可知 (DAI, 2015: 8), paradigmático

neste sentido, acrescentando a sua inovação: com cinco linhas em cada uma das quatro estrofes, rimando de verso par em verso par, sendo que os versos finais repetem *Ah, meu amor*. Pode-se considerar que os versos 2º, 4º e 5º de cada estrofe aplicam a mesma rima, ou seja, o *ai*, uma só rima usada até ao fim. A pronúncia própria do fonema *ai* sugere uma sensação de suspiro, através do tom exasperado em torno de uma tendência obsessiva.

Também não surpreende que este modelo surja em outros poemas primordiais como o famoso *Beco chuvoso*, em que se contabiliza sete estrofes com seis linhas, as 3ª e 6ª formam rima. “xiang 巷” e “niang 娘” da primeira estrofe; “fang 芳” e “huang 徨” da segunda; “yang 样” e “chang 怅” da terceira; “guang 光” e “mang 茫” da quarta; “lang 郎” e “xiang 巷” da quinta; “fang 芳” e “chang 怅” da sexta; “xiang 巷” e “niang 娘” da última, todos os caracteres com a mesma rima *ang*. É semelhante à rima do poema *Está claro*, do qual a única exceção é *uai* da parte final da sílaba do 4º verso da terceira estrofe (mas a rima é mesmo *ai*), conforme o *ai* dos restantes caracteres; idêntico a este caso, mesmo que a parte final de alguns caracteres em *Beco chuvoso* não seja o mesmo *ang*, mas *uang* ou *iang*, devem ser observadas como *ang* que se repete no decorrer do poema. A repetição de um som permanece na memória auditiva os leitores, criando uma melodia que ressoa a um ritmo suave, solitário e doloroso que se evoca em toda a composição.

Todavia, a poesia clássica contém menos linhas, e as rimas no final das frases pares podem tornar a forma dos poemas organizada e harmoniosa, enquanto que a poesia chinesa moderna apresenta um grande número de linhas. Apenas as rimas das frases pares restringem em larga escala a liberdade criativa do poeta. A fim de aumentar a liberdade poética, Dai não segue as regras da poesia prosódica colocando no último carácter dos versos pares a rima, a sua posição nos versos é mais casual, por exemplo, o poema *Lamento a mim próprio* 自家伤感 é a rima caída nas linhas ímpares; *Beco chuvoso* rima nas terceira e sexta linhas.

Dos 221 poemas traduzidos por Dai Wangshu, predominam os poemas provenientes de poetas franceses simbolistas, o que explica o motivo pelo qual a sua

poesia demonstra particularidades dessa escola. Portanto, observa-se frequentemente na sua poesia referências de estilo oriundas dos poetas franceses, especialmente, para não mencionar, os poetas prediletos, Verlaine, Baudelaire e Dowson. Durante a tradução dos seus poemas, Dai também “mergulha” ocasionalmente nessas técnicas de estilo poético. *Ouvir bandolim* 闻曼陀铃 é uma tentativa corajosa que se inspira no estilo ocidental. Rejeitado das habituais rimas tanto do Ocidente como do Oriente, criativamente recorreu a rimas voltadas nos tercetos, nomeadamente ao esquema ABA/BCB/CDC/DED:

O som de um bandolim numa noite de primavera flutua na superfície da água,
Tua alma morta, solitária e sentimental, respirando ressentimento,
Choras por emoções antigas?

Vagueias até à minha janela,
Sem encontrar a fragrância do passado,
Choras entre as flores, melancolicamente.

Reentras na minha janela de tela, lastimosamente,
Querendo ainda procurar fragmentos de pérola de carrapicho -
Ah, derramas lágrimas em deceção e vais para outro lado.

Mais uma vez vens soluçar ao lado dos meus olhos, apegadamente,
De som deprimido e queixoso;
E depois, preguiçosamente, desvaneces na água de sonho.

从水上飘起的，春夜的曼陀铃， (ing)
你咽怨的亡魂，孤寂又缠绵， (ian)
你在哭你的旧时情？ (ing)

你徘徊到我的窗边， (ian)
寻不到昔日的芬芳， (ang)
你惆怅地哭泣到花间。 (ian)

你凄婉地又重进我的纱窗， (ang)
还想寻些坠鬟的珠屑—— (ie)
啊，你又失望地咽泪去他方。 (ang)

你依依地又来到我耳边低泣： (i)
啼着那颓唐哀怨之音； (in)

然后，懒懒地，到梦水间消歇。(ie) (DAI, 2015: 16-17)

Considerado muitas vezes como «uma peça fraterna do *Beco chuvoso*» (YIN, 1993: 44), apresenta qualidades simbolistas óbvias: «sugestão e *correspondances*». ⁸⁸ As emoções nesta composição são transportadas ou revividas através do bandolim. A música solitária e sentimental do instrumento transforma-se numa experiência melancólica na busca de sonhos e desilusão, «à modulação do enredo corresponde-se o fluxo da música» (*Ibidem*) – as estrofes sugerem os trechos melódicos do bandolim, relativamente independentes, mas com sucessão mútua, constituindo um movimento e um poema completos. De cada parágrafo do poema, através da sua forma especial de rimar, são combinadas as rimas das 1ª e 3ª linhas, e as da 2ª identificam-se com as das 1ª e 3ª da estrofe adjacente, formando assim uma melodia prolongada e circundante. Numa perspetiva global da composição, as rimas principais das estrofes transitam gradualmente de um som surdo para sonoro, e mais uma vez para surdo, equivalente a uma passagem musical de prelúdio para clímax, e finalmente chega ao epílogo, dando uma impressão obsessiva e alucinada.

Beneficiário do património rítmico da poesia antiga, com poucas alternâncias na prática do segmento fónico final na fase inicial da sua carreira literária, Dai Wangshu coloca a rima nos versos 1º, 2º e 4º ou nos 2º e 4º. Numa fase mais tardia da sua obra, o poeta desiste da criação de poemas sem rima, regressando a uma fase inicial da sua carreira poética, ou seja, recupera e retorna progressivamente à tradição chinesa. No entanto, depois de passar do esquema rimático para o plano livre, nesse momento o poeta encaminha-se para a poesia semi-rimática de estilo livre, isso significa que os versos são geralmente regulares e rimados, buscando a beleza ordenada e moderada.

Esperei dois anos,
Vocês ainda estão tão longe!
Esperei dois anos,
Meus olhos já estão cansados de olhar!

⁸⁸ ZHU, Xiang. Tongxin 通信 (Correspondências). In: *Xin Wenyi*, 1.3 (1929), p551.

Disseram que voltariam em seis meses,
Mas eu esperei dois anos,
Já estou derrotado,
Quem sabe quantos dias mais eu vou conseguir viver.

我等待了两年, (ian)
你们还是这样遥远啊! (uan)
我等待了两年, (ian)
我的眼睛已经望倦啊!(uan)

说六个月可以回来啦, (ai)
我却等待了两年啊, (ian)
我已经这样衰败啦, (ai)
谁知道还能够活几天啊。(ian)

—— 戴望舒 《等待（其一）》 (DAI, 2015: 76)

Da primeira estrofe, a rima *uan* cai em “yuan 远” e “juan 倦” das 2^a e 4^a frases, a semelhança da fonética dos dois caracteres vincula naturalmente o significado de “yaoyuan 遥远” e “wangjuan 望倦”. O eu lírico olha e espera ansiosamente até que os olhos se apaguem, mas o retorno é incerto, a dor da espera é várias vezes adiada no tempo. A utilização do elemento tempo, *dois anos*, confere ao poema um sentido musical intenso, sendo que a dureza da efemeridade da vida se intensifica, enfatizando assim o longo tempo de espera e a distância espacial. A *ian* idêntica nas 2^a e 4^a linhas do segundo segmento do poema produzem o efeito de eco, conectando a infinidade da espera e o limite da vida, através de um ritmo suprimido e vagaroso, transmitindo implicitamente a dor.

A adaptação audaciosa de estilos poéticos ocidentais, também motiva que as inovações de Dai Wangshu sejam ainda mais ousadas, muitas vezes misturando variações rítmicas, rompendo desta forma com a monotonia e a rigidez das técnicas tradicionais na construção da rima poética:

Eu não sei por que as pessoas dão as estrelas
Nomes que eles não precisam,
Eles vagueiam livremente no espaço sideral, não se preocupam, não se importam,
Não nos entendendo nem procurando fama.
(...)

E Olha para as montanhas, olha para a água, olha para as nuvens, olha para o vento,
Olha para a diferença entre primavera, verão, outono e inverno,
E olha para a estupidez do mundo, olha para a inumanidade nele:
Olha para ele silenciosamente, a alegria está com ele
(...)

我不懂别人为什么给那些星辰 (en)
取一些它们不需要的名称, (eng)
它们闲游在太空, 无牵无挂, (ua)
不了解我们, 也不求闻达。(a)

.....

也看山, 看水, 看云, 看风, (eng)
看春夏秋冬之不同, (ong)
还看人世的痴愚, 人世的倥偬: (ong)
静默地看着, 乐在其中。(ong)

(.....)

—— 戴望舒 《赠克木》(DAI, 2015: 65)

Com exceção da quinta estrofe, que é de forma contínua AAAA, um tom uniforme passa pelos quatro períodos; os restantes segmentos do poema apresentam um esquema emparelhado AABB. Comparativamente aos esquemas rimáticos, a transformação das rimas é mais frequente e complicada: há “*closed mouth*” - parte final da sílaba começada com “u” – *ua* e *ui*; há “*even teeth*” – final iniciada com “i” – *ie* e *ing*; existem finais de um vocal unitário, *a* e *i*, de vocais complexos, *ai* e *ei*, assim como de nasal, *en*, *ang* e *eng*. A variedade das partes finais torna o fluxo de ar ora vagaroso, ora acelerado; a pronúncia torna-se umas vezes rápida, outras vezes lenta. O ritmo torna-se flexível e apropriado para expressar emoções alternadas de alegria e tristeza.

Nas tentativas de Dai Wangshu para incorporar o esquema rimático do Ocidente na sua criação, descobre-se a sua referência à rima interna, que em comparação com aliteração e rima final, assume posições flexíveis e, portanto, é mais fácil aplicar na criação dos seus poemas, provocando assim um ritmo mais harmonioso. No que diz respeito à eliminação da musicalidade externa, a rima interna pode continuar a funcionar como um meio importante para o ritmo emocional interno, como se pode verificar no poema *Véspera* 前夜⁸⁹:

⁸⁹ Escrito a Liu Na’ou, com dedicatória “comemoração duma noite” por Dai Wangshu.

Na véspera do descolamento do Bizhibuer⁹⁰,
As mangas de Tommy⁹¹ foram transformadas em lenço de mão.
Nele ela deixou as suas lágrimas e protetor labial.
Para fazê-lo mais forte na partida, e mais perfumado.

Amanhã haverá tabaco muito claro e vinho muito claro.
E tempo muito resistente que não se desgasta,
E agora, ela sabe que tipo de paciência deve ter:
Tommy já está bêbado e miseravelmente cansado.

Este jovem meridional de fragrância de flor de laranjeira,
Ele não sabe que amanhã só verá o céu e o mar -
Talvez em "casa, doce casa" ele seja mais saudável,
Mas a sua parente tenra tornará mais magro, mais magro.

在比志步尔启碇的前(qian)夜,
托密的衣袖变作了手帕,
她把眼(yan)泪和着唇脂拭在上面(mian),
要为他壮行色, 更加一点粉香。

明天(tian)会有太淡(dan)的烟(yan)和太淡(dan)的酒,
和磨不损的太坚(jian)固的时间(jian),
而现(xian)在, 她知道应该有怎样的忍耐:
托密已经醉了, 而且疲倦(juan)得可怜(lian)。

这的橙花香味的南方的少年(nian),
他不知道明天(tian)只能看见(jian)天(tian)和海——
或许在“家, 甜(tian)蜜的家”里他会康健(jian)些,
但是他的温柔的亲戚却要更瘦, 更瘦。

—— 戴望舒 《前夜》(DAI, 2015: 38)

Rimam as sílabas “qian”, “yan”, “mian”, “dan” e “yan” com a final *an*, e as sílabas “tian”, “jian”, “jian”, “xian”, “lian”, “tian” e “jian” com a final *ian*. As rimas das palavras em linhas diferentes evocam-se, e o cruzamento de duas rimas semelhantes faz com que o texto apresente uma beleza especial.

No que diz respeito à rima interior na poesia de Camilo Pessanha, conforme

⁹⁰ Nome do barco.

⁹¹ Nome de Liu Na'ou.

analisado anteriormente, segue-se uma análise comparativa sobre a introdução e as diversas aplicações da rima final. Durante a análise dos poemas do poeta português, é possível identificar uma elevada variedade a nível do esquema estrófica. Embora fiel ao padrão tradicional do soneto – contabilizando cerca de vinte e seis poemas, que ocupam quase metade dos seus escritos poéticos, os seus poemas apresentam uma estrutura rígida e acabada - não carecem de inovação constante. A pesquisa sobre o tema em questão foi elucidada no texto, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha* de Bárbara Spaggiari, do qual se cita de seguida apenas a parte, que elucida e comprova o recurso a sonetos para transmitir a diversidade estrutural na poesia do poeta:

Primeiramente, a disposição em série das rimas no interior do soneto (formado, como é sabido, por duas quadras e dois tercetos), altera-se quinze vezes em vinte e seis poemas que adoptam este esquema estrófico. Na primeira quadra domina quase incontestado o tipo ABBA, em forma de quiasmo (com dois únicos exemplos de rima alternada ABAB). Mas a variedade de esquemas adoptados está em progressivo aumento a partir da segunda estrofe, até atingir a máxima diversificação na parte terminal do soneto. Para a segunda quadra verificam-se: o tipo ABBA que repete o esquema preferido da primeira quadra, mas só para seis casos em vinte e seis totais). o tipo ABAB, só num caso; depois, por ordem decrescente de frequência, CDDC (13 casos), BAAB (4). ACAC (1) e CAAC (1). No primeiro terceto rarefaz-se a rima A (só dois casos, ADA e AEF) enquanto as rimas C, D, E, F se combinam entre si de vários modos: CCD (6), EEf (6), EFE (6), CDC (5) e DDE (1). Finalmente, no segundo terceto podem aparecer em várias combinações todas as rimas de A a G (excepto a B): AAD (1), ADA (1), AFA (1), DCD (3), EED (7), FEF (2), FAE (1), FGG (1), GFG (6) e GGF (3). (SPAGGIARI, 1982: 73-74)

Quanto ao esquema métrico, cuja inovação não é mais fraca que a do esquema estrófico, o poeta parece estar preso «numa espécie de experimentalismo métrico até ao fim», pois do tetrassílabo ao alexandrino, assim como todo os metros silábicos intermédios, não há nenhum que não seja utilizado na sua composição. Desta perspectiva, e de uma forma distinta de Pessanha, o poeta chinês não segue o clássico, fixando o número de sílabas das linhas do poema. Além das primeiras criações do poeta, as suas obras posteriores rompem com as restrições sobre a quantidade de linhas e de sílaba-

caracteres, não continuando a persistir o recurso a apenas uma palavra para demonstrar a intenção do poeta, característica da poesia clássica. Desta forma, o poeta recorre a disposição arbitrária de palavras e frases de acordo com a necessidade de expressão de conteúdo, desenvolvendo assim um ritmo interno com o fluxo natural de emoções.

3.2 Rebeldia e aproximação da sintaxe da poesia clássica chinesa

No que diz respeito às dificuldades encontradas durante a tradução das elegias da Dinastia *Ming*, anunciadas no *Prefácio à tradução das Elegias Chinesas*, torna-se importante mencionar que Camilo Pessanha observa nas composições relativamente ao nível sintático dos versos, duas particularidades específicas da escrita chinesa que remontam à sua própria criação. A primeira característica centra-se na imprecisão do texto, tal deve-se à «falta de leis sintáticas que presidem à sua estrutura», por outras palavras significa que não apresenta sintaxe, conduzindo ao fenómeno da deslocação dos sílaba-caracteres, assim como alterações na posição de alguns componentes da frase, causando assim um certo grau de ambiguidade. A segunda característica reside na omissão de «quase completamente das palavras designativas de relações lógicas».

Verifica-se o mesmo fenómeno na poesia de Camilo Pessanha, inicialmente em termos mais superficiais, onde a alteração da posição de certas palavras pode causar um atraso na compreensão dos versos ou gerar uma certa ambiguidade pela sua capacidade de agrupar vários elementos no mesmo verso:

Muda outra vez: gorjeios, estribilhos
Dum clarim de oiro – o cheiro dos junquinhos
Vívido e agro – *tocando a alvorada*.
-- «Fonógrafo» (PESSANHA, 2009: 82)

Numa perspetiva geral, a aurora é acordada através da música do clarim, contudo a expressão do seu significado é interrompida, pois o poeta adiciona mais informação no decorrer do poema, informação essa indicada com recurso a travessões. Analisando de

outra perspetiva, o facto de poeta adicionar conteúdo no meio dos versos, pode também ser visto como o aroma fresco das flores que remete para a sensação do amanhecer do dia, possuindo assim um toque sinestético.

E, *esvelto*, a intervalos
Fustigue-me o galope
De bandos de cavalos.

-- «Fonógrafo» (PESSANHA, 2009: 82)

Neste caso, a palavra *esvelto* é adiantada, afastada do substantivo que está a modificar, sendo que após a leitura integral da estrofe, torna-se possível identificar objeto a qual se dirige, ou seja – *galope*, contudo simultaneamente a utilização de *esvelto* remete para elegância e revigoração dos cavalos. Mais um exemplo desta característica do poeta encontra-se presente no poema *Tatuagens complicadas no meu peito* (PESSANHA, 2009: 105). Desta vez, o significado que tende a expressar é suspenso por via de uma falsa terminação, como resultado, o simples *um lírio dourado num quartel* passa a ter outra aceção: um lis vermelho num quartel de ouro:

E o meu brasão... *Tem de ouro, num quartel*
Vermelho, um lis. Tem no outro uma donzela,

Por outro lado, num nível mais profundo, estas palavras que não são colocadas por ordem sintática representam um significado mais associativo e servem para condensar o ambiente projetado pelo poeta na estrofe. Analise-se o segundo dístico de *Paisagens do Inverno* (*Idem*: 66):

Álgido inverno! Oblíquo o sol, *gelado*...
- O sol, e as águas límpidas do rio.

No sentido literal e a posição do adjetivo *gelado* no verso, indica como se o adjetivo estivesse a caracterizar a frieza do sol oblíquo do inverno, mas não só pois caracteriza o sentido sobre os substantivos que o precedem. Na estrofe identificam-se dois objetos:

o sol, e as águas do rio, sendo que é natural o sol poente não providenciar muito calor, assim como as águas no inverno álgido são sem dúvida bastante frias. Prevalece nesta estrofe uma sinestesia entre a visão e o tato, o sol inclinado evoca a sensação de frieza dos dedos tocando o curso do rio. Para além disso, colocada no verso logo após de *álgido inverno*, a palavra *gelado* reforça ainda a natureza dessa estação, realçando também o tom fundamentalmente amargo de todo o poema.

Em *Ao Longe os Barcos de Flores* (*Idem*: 87) assinala-se um outro paradigma:

Na orgia, ao longe, que em clarões cintila
E os lábios, *branca*, do carmim desflora...

Na China, os barcos de flores são uma espécie de prostíbulo móvel, onde as mulheres jovens e bonitas mostram os seus talentos, e recebem clientes. O adjetivo *branca*, pelo seu género feminino, gramaticalmente modifica de forma clara o substantivo *orgia* do verso anterior. Porém, no contexto em que a palavra se encontra, ou seja, uma orgia cheia de clarões, brancura da cena encontra-se realçada. No entanto, a sua posição ao lado de *lábios*, permite associar aos lábios desbotados do carmim na orgia, que deveriam ficar brancos. O próprio verbo *desflora* encontra-se associado ao sexo, o que de certa forma o poeta procura sugerir tendo em conta o propósito dos barcos de flores, é a perda da virgindade das mulheres.

Neste contexto torna-se fundamental não esquecer que no chinês escrito da antiguidade, cada caracter representava uma palavra monossilábica, conferindo assim enorme flexibilidade na livre combinação das palavras. Assim, além da alteração da posição de palavras individuais, verificam-se colocações divergentes do habitual dos componentes estróficos. Resumindo verifica-se a utilização dos seguintes casos: anacoluto; antecipação dos adjetivos, ou verbos antes do sujeito a que se dirigem; início com recursos a complementos de frase; e inversão de sintagmas. Analise-se os seguintes exemplos:

Ao meu coração um peso de ferro...

Lança-lo ao mar.

-- «Canção de Partida» (*Idem*: 67)

Outras vezes vamos! *Côncavas* as velas,

Cuja brancura, rútila de dia,

-- «San Gabriel II» (*Idem*: 85)

Fulgem as velhas almas namoradas...

-- «San Gabriel II» (*Ibidem*)

Não sei se isto é amor. Procuo o teu olhar,

Se alguma dor me fere, em busca dum abrigo;

-- «Interrogação» (*Idem*: 62)

Saudades desta dor que em vão procuro

Do peito afugentar bem rudemente,

-- «Caminho I» (*Idem*: 58)

Na antiga poesia chinesa, os componentes das frases encontram-se sobrepostos entre si, sendo que quase não existem indicadores de relação lógica que os unam, o que origina uma impressão geral e vaga para os leitores. O facto de o poeta implicitamente sugerir ao leitor que estude e analise com atenção o conteúdo do poema, por forma a interiorizar o pensamento e a emoção do poeta representam qualidades essencialmente presentes nos poemas de Camilo Pessanha, pois parece que o poeta procura elementos exteriores para expressar o seu mundo interior. Na poesia do poeta é frequente observar-se este paralelismo, onde a existência exterior é retratada como fugitiva e inexpugnável, de modo que quando se reflete na sua poesia, muito dos versos são frequentemente isolados um de outro, com um alto grau de incoerência, sendo que devido à falta de conjunções lógicas, as frases parecem desconectadas.

Com um só trecho de *Paisagens do Inverno II* (*Idem*: 76), um dos poemas com extrema desarticulação entre as linhas, torna-se possível observar essa mesma característica de Pessanha:

Floriram por engano as rosas bravas

No inverno: veio o vento desfolhá-las...

Em que cismas, meu bem? Por que me calas

As vezes com que há pouco me enganavas?

Castelos doidos! Tão cedo caístes!...

(...)

Talvez a correlação sintática entre essas frases pareça não existir, contudo as imagens que representa contêm – rosas murchas, o pensamento silencioso da companheira, que implicitamente demonstra uma sensação comum de perda e desilusão. Semelhante ao poema anterior, o poeta pode formar uma analogia através do paralelismo entre as duas frases anteriores e posteriores sem aplicar qualquer palavra que promova uma relação lógica:

Lírio poluído, branca flor inútil,
Meu *coração*, velha moeda fútil,

-- «Madalena» (*Idem*: 64)

Sem a aparição da conjunção «como», as duas frases estabelecem uma relação através da comparação entre *lírio* e *coração*; assim como o lírio poluído, uma flor inútil, o paralelo do coração do eu lírico - uma moeda desgastada e sem valor nenhum. A mesma forma analógica ocorre no poema flagrante *Violoncelo* (*Idem*: 93), no qual não requer qualquer recurso conjuntivo ou designativo, bastando ler o texto de passo a passo, ligando-se naturalmente o movimento dos arcos nas cordas às arcadas das pontes (*Chorai, arcadas / Do violoncelo, / Pontes aladas / De pesadelo...*). Em muitos casos, pela ausência de elementos lógicos de ligação, formam uma simples justaposição e enumeração sucessiva de imagens, e devido à percepção fragmentada da realidade do poeta, muitas vezes os verbos são omitidos entre as frases. Dos dois exemplos em baixo apresentados, no primeiro exemplo sobressai a averbalidade; enquanto que no segundo exemplo, o mais paradigmático, sucede-se uma sequência de imagens, como se o poeta estivesse a descrever em detalhes as tatuagens imaginárias no seu corpo:

A fronte já sem rugas, distendidas
As feições, na imortal serenidade,

-- «Desce enfim sobre o meu coração» (*Idem*: 99)

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

-- «Tatuagens complicadas» (*Idem*: 105)

Devido à carência desses vocábulos funcionais, ao mesmo tempo é inevitável a substituição dos mesmos por pontuações, estas desempenham também um papel importante no contexto do poema, pois permite a interrupção e suspensão de frases, tais como o recurso a vírgulas, que por sua vez ajudam a acentuar a pausa dos versos (*Amargura, nudez de seios castos, / Sangrar, poluir-se, ir de rastos na lama* «Madalena»); as exclamações fortalecem o tom de uma frase ou dão um comando (*O espelho inútil, meus olhos pagão!* «Passagens que passais»; *Deixem! Não calquem! Deixem arder.* «Vida»); os travessões interpõem-se no meio das linhas, causando a suspensão do significado (*No teu olhar sem cor, - frio escalpelo, - / O meu olhar quebrei* «Estátua»), ou aparecem no início duma frase, servindo como complemento ao conteúdo da frase anterior (*A sete chaves: tem dentro uma carta... / - A última, de antes do teu noivado* «Canção de partida»), ou um ponto de viragem no seu significado (*Onde ides a correr, melancolias? / - E, reflectadas, longamente ondeando, / As suas mãos translúcidas e frias* «Paisagem do inverno II»); as reticências também são amplamente usadas, geralmente expressando a continuação das emoções (*Não sei que mau agoiro / Me enoiteceu a vida...* «Depois das bodas de oiro»); e por fim, a combinação de exclamação e reticência traduz um sentimento mais complexo, uma atitude firme, mas cética (*Cada um por seu lado!... [...] Eu posso resistir à grande calma!...* «Caminho III»). Após uma análise dos poemas de Pessanha não é difícil observar, de acordo com os fragmentos listados, que o recurso a estes meios técnico-estilísticos se encontram muitas vezes reunidos numa só frase.

Regressando novamente à poesia clássica chinesa, que embora represente uma

linguagem pura e elegante, não apresenta a plenitude da emoção e do significado, sendo o ritmo estático e emocionalmente pobre. Sob a influência interna das correntes literárias e dos movimentos poéticos ocidentais, os pioneiros da Nova Poesia procuram a emancipação das formas linguísticas, destacando-se o fenómeno literário da linguagem falada e prosaica, sem prestar muita atenção à métrica e ao ritmo. Numa época em que a literatura advoga a entrada da língua corrente na poesia, e transita para poesia moderna, que por sua vez interpõe a aplicação da prosa, Dai Wangshu, contribui neste processo como uma figura notável.

No início da sua carreira poética, o poeta apresenta uma linguagem escrita elegante e antiga, como *mutian* 暮天, *canri* 残日, *youye* 幽夜, *yougu* 幽谷. Estas palavras em desuso, comuns na literatura clássica, geram um vago ambiente de obscuridade e melancolia, sendo difícil de transmitir realmente o estado de espírito e humor do homem moderno na nova era:

Nuvens da noite espalham brocados no céu crepuscular,
Águas do arroio derramam ouro no sol residual;
A minha sombra magra e comprida flutua no chão,
Como o fantasma solitário de uma árvore antiga nas montanhas.

晚云在暮天上撒锦，
溪水在残日里流金；
我瘦长的影子飘在地上，
像山间古树的寂寞的幽灵。

.....

—— 戴望舒 《夕阳下》(DAI, 2015: 3)

Além do léxico em desuso, o poeta presta muita atenção ao contraponto tonal e ao seu paralelismo, tal como *wanyun* 晚云 a *xishui* 溪水, *mutian* 暮天 a *canri* 残日, *sajin* 撒锦 a *liujin* 流金, etc. A toada harmoniosa faz com que a poesia distinga foneticamente alto e baixo, ascensão e descensão, tónico e átono. Contudo, a adoção excessiva dessas palavras transforma o poema associando-o a uma vertente mais clássica na sua expressão emocional poética, sendo que a tristeza e a solidão apresentadas no tom são elementos na poesia chinesa já desde a antiguidade.

No período intermédio e tardio da criatividade de Dai, teoricamente, o poeta propôs que «a poesia não se deve preocupar tanto a música, deve remover os componentes musicais», «Rimas e palavras regulares podem interferir com o humor poético ou deformar a poesia» (DAI, 2015: 175). Nesta fase da sua criação poética, o poeta atreve-se a rejeitar a musicalidade da poesia e não apostar mais num contraponto tonal e no seu paralelismo - recursos musicais exteriores. Guiado pelos princípios dos neo-simbolistas – Paul Fort, Gourmont e Jammes, que resistem palavras de grandeza e de delicadeza, retornando à simplicidade e à pureza, falando sobre os sentimentos subtis. Desta forma, a musicalidade mergulha no poema. Tal como em *Minha memória*, poema analisado anteriormente, em que não há obsessão da fonética, nem o ritmo bem-modulado de contraponto tonal, onde as expressões da vida quotidiana se agrupam livremente: os discursos soltos são como uma conversa de dois amigos que não se veem há muito tempo, demonstrando um tom brando e ritmo moderado.

Num *lǚ shi*, independentemente do poema de cinco caracteres ou de sete caracteres, o *Dun* entre os sons ocupa o mesmo espaço temporal e o som no final da linha é geralmente prolongado, o que se assemelha ao tom de um canto, esta característica encontra-se presente na maioria dos poemas da primeira seção “Jiu jinnang” de *Wode Jiyi* do poeta. Contudo na Nova Poesia, os versos são compostos principalmente por sucessões de linguagem falada, cujas unidades rítmicas predominantes são de dois ou três sílabas-caracteres, o final da frase termina sem nenhuma norma, o que origina uma grande elasticidade na métrica. Além disso, as linhas ora são longas, ora curtas, aproximando-se bastante do tom da língua falada. Desta forma, nesta fase tardia da criação poética do autor, predomina o uso de recitações.

Ela vai andar pela antiga casa de madeira,
Ela vai espantar um bando de pardais bicando,
Ela vai entrar silenciosamente na cozinha,
E silenciosamente largar o balde de água ao lado do feno.

她将走到那古旧的木屋边，
她将在那里惊散了一群在啄食的瓦雀，

她将静静地走到厨房里，
又静静地把水桶放在干台边。

—— 戴望舒 《村姑》(DAI, 2015: 39-40)

Este poema esconde através da vida quotidiana e medíocre o desejo do poeta de alcançar o amor. A linguagem falada moderna e naturalmente fluida abunda de narrativas, esboçando cenas dramáticas, através de um ritmo sereno e uma expressão livre. Este tipo de poesia, harmonizada com a narrativa e o sentimento lírico, é muito comum neste período intermédio e tardio de Dai, exemplos deste período são *Dedo decepado* 断指, *Dia de sacrificio* 祭日, *Ontem à noite* 昨晚, e mais outros poemas. Mesmo que o recurso a elementos como rimas internas e vocábulos reduplicativos, ainda sejam visíveis ocasionalmente na sua poesia, o poeta já não procura a sua utilização de forma intensiva, utilizando-os de forma ocasional por forma a criar uma melodia suave e coloquial gerando um ambiente sereno ou triste. Neste ponto, as próprias palavras estão carregadas de tons emocionais que vão muito além da fonética. A cadência da poesia, que já não se reflete na fonética, está latente no conteúdo das palavras.

Como é do conhecimento geral, para expressar assuntos tabu na poesia clássica, os poetas recorrem diretamente a conectivos para indicar a progressão ou transição da semântica, as suas relevações são todas subjetivamente entendidas e são evidenciadas de formas distintas dependendo do contexto. Portanto, a manifestação da revolta de Dai contra a poesia clássica é o que o distingue do poeta português, refletindo-se intencionalmente na utilização de conectivos como 然而 (no entanto), 但是 (mas), bem como através de frases de julgamento geridas pelo verbo “ser”. Intensifica-se assim a tonalidade oral e declarativa da poesia, eliminando o ritmo uniforme e equilibrado, substituindo-o por um ritmo e tom familiar. Como analisado no início deste subcapítulo, quase todos os componentes da frase identificados são removidos da poesia do poeta português.

No entanto, do mesmo modo, nos poemas de Camilo Pessanha, o estilo coloquial

encontra-se bem presente na sua escrita, através do uso intensivo de versos em forma de diálogo; o léxico que o poeta utiliza, salvo pouco especializado, não é muito sofisticado e rebuscado, contudo apresenta-se mais próximo da linguagem falada, vejamos alguns exemplos:

Se ouvirá tocar a rebate?
Sobre a planície abandonada?
E sairemos ao combate,
De cota e elmo e a longa espada?
-- «Quando se erguerão...» (PESSANHA, 2009: 71)

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

Pss... Não batas... Devagarinho...
-- «Na cadeia os bandidos presos» (PESSANHA, 2009: 70)

3.3 A ideia central - persistir ou desistir?

No que diz respeito ao contexto político, os dois poetas apresentam experiências semelhantes. Por um lado, Camilo Pessanha vive a crise do fim-de-século, em que a sociedade portuguesa se encontra numa fase decadente. Por outro lado, Dai Wangshu vive sob a ameaça da influência militar e política das potências ocidentais do final do século XIX, o que se prolonga até 1930, período no qual se julga existir um abrandamento do conflito político. Esta breve fase de paz na China rapidamente é substituída por um clima de opressão e repressão política ainda mais violento. Numa esfera pessoal, ambos os poetas experienciam um desgosto amoroso que os acompanha no seu percurso de vida, Pessanha sofre por Ana de Castro Osório e Dai falha em três relacionamentos consecutivos. Desta forma, é possível afirmar que ambos os poetas se encontram inseridos num contexto político turbulento, espelhando os conflitos internos por meio da poesia, ou seja, a desilusão, insatisfação, a procura incessante pelo amor.

Perante o contexto onde se encontram inseridos, ambos procuram formas de lutar e libertar-se da situação, todavia a crueldade da realidade reflete a transformação do

estado de espírito de ambos os poetas na sua poesia, caracterizando-os como seres melancólicos e sombrios, sucumbidos perante a dor. A luta interior reflete-se barafustando entre o desejo e a realidade, assim os poetas adotam abordagens diferentes: o poeta português assume um sentimento de esperança finita, aceitando a impotência para modificar o contexto onde está inserido apoiando-se na «desistência e soçobramento» (LOPES, 1987: 121); ao passo que o poeta chinês, mesmo sabendo que a realidade é sombria e dura e que a turbulência é cada vez maior, deixando-o magoado, nunca desiste de procurar e alcançar os seus ideais para a China, só descansando quando alcança o seu objetivo.

Nos seus vinte anos Camilo Pessanha dá os primeiros passos na sua criação poética. Elabora três sonetos com o título geral de *Caminho*, dedicados ao encontro e separação de um colega universitário, nos quais se encontra vestígios simbolistas no decadentismo, no vago e na emoção. Nesta fase a sua expectativa em relação à realização de um sonho está ainda presente (*Tenho sonhos cruéis; n'alma doente* «Caminho I»⁹²; *Perseguir doidamente os meus ideais, / E ter fé e sonhar – encher a alma.* «Caminho III»), e está disposto a lutar por ela, embora o caminho a seguir seja solitário e repleto de impedimentos (*É no monte escabroso, solitário, / Corta os pés como a rocha dum calvário, / E queima como a areia!...* «Caminho II»), reconhecendo que sem a dor, todas as suas aspirações deixarão de existir.

Todavia, o caminho para a busca de sonhos não é sempre tranquilo e fácil, existem inúmeras dificuldades inesperadas que prejudicam a motivação para seguir em frente: *E o meu ósculo ardente, alucinado, / Esfriou sobre o mármore correto / Desse entreaberto lábio gelado...* («Estátua»). Aqui, a estátua fria é como um símbolo da realidade impiedosa, cujo olhar de sangue frio – um *frio escalpelo* na descrição do poeta - esfaqueia o seu coração, desintegrando o seu desejo pelo bem. O poeta abandona-se a um estado de angústia e desorientação, sem saber exatamente o que fazer, tentando continuar a sua jornada na busca pelo *Bem*, mas com medo de sofrer a desilusão causada pela derrota, sentimento anteriormente experienciado. Portanto, o poeta limita-se a

⁹² A partir daqui as referências aos poemas de Camilo Pessanha são todos da edição de Paulo Franchetti.

reprimir o impulso interior: *Coração, quietinho, quietinho! / Por que te insurges e blasfemas? / Pss... Não batas... Devagarinho... / Olha os soldados, as algemas.* («Na cadeia os bandidos presos»). Diante do contexto social da época, a doença do fim-de-século é omnipresente, contudo todos aqueles que aspiram mudar o estado da nação vêm-se impedidos por diversos obstáculos. Depois de experimentarem repetidos golpes, ficam *mudos e serenos*. A partir deles, o poeta vislumbra o seu próprio fim, *algemado e cativo*. Com receio disso, ele apaga a chama de desejo nos seus olhos. Por vezes questionando se deveria lutar novamente (*De cota e elmo e a longa espada*) por essa *Doce Infanta Real*, mas seja qual for a sua escolha, são *prolixas e vãs contendas* («Quando se erguerão»), impossível de ver o seu sorriso triunfal.

O contexto torna-se tão árido, que tudo o que resta é apenas um deserto (*viçam as urtigas / Rojam-se cobras pelas velhas lájeas*, «E eis quanto resta»), e uma lápide de inscrição irreconhecível. Perante este cenário, o poeta perde a direção, sem saber porque o coração se atormenta, entrando assim num estado de incerteza, como em «Foi um dia de inúteis agonias», representando apenas o seu estado interior essa *inútil agonia* e mais nada; ou em «Enfim, levantou ferro», ele não sabe de onde vem e para onde vai, tudo na vida é uma incógnita: *Nem sei de onde venho, / Que azar me fadou? / Das mágoas que tenho, / Os ais porque os dou....*

A esse sentimento de indecisão adiciona-se a sua inabilidade e fraqueza perante a rápida passagem da vida. Para o poeta, a passagem é demasiado rápida, dando a sensação que tudo foge dos seus olhos sem hesitação, sem um momento de pausa, sendo que o poeta se questiona porque é que a passagem deixa para trás somente a solidão e dor: *Águas claras do rio! Águas do rio, / Fugindo sob o meu olhar cansado, / Para onde me levais meu vão cuidado? / Aonde vais, meu coração vazio?* («Paisagens de Inverno II»); *Imagens que passais pela retina / Dos meus olhos, por que não vos fixais? (...)* - *Porque ides sem mim, não me levais?* O eu lírico suplica até que, pelo menos deixe ficar a sombra das suas próprias mãos – *Fica sequer, sombra das minhas mãos, / Flexão casual de meus dedos incertos* («Imagens que passais pela retina») -, mas acaba por ser em vão gerando a dúvida no poeta: *Toda essa extensa pista – para quê? / Se há*

de vir apagar-vos a maré, / Com os do novo rasto que começa... («Quando voltei»). Já que tudo não são logrados ou acabarão por se perder, qual será o significado da existência? Ilustra-se assim o sentimento de inutilidade, deslocamento e solidão na vida do poeta.

Embora às vezes o poeta demonstre esperança, esperando que uma figura feminina preencha a sua vida («Desce em folhedos»), e a fim de obter o favor da mulher-deusa que emerge da água, ele abraça o seu espírito de lutador, demonstrando a sua bravura não temendo sequer a morte («Esvelta surge»). As figuras femininas nestes dois poemas, muito possivelmente sugerem o desejo. No entanto, como é que este pode ser alcançado tão facilmente? Na maioria dos casos, tal como no díptico intitulado «Vénus», ele surge como um corpo que se decompõe no mar infinito, restando apenas unhas, dentes e ossos, elementos que a água não corrói, afundando no fundo do mar perdendo-se para sempre. Por isso, a única coisa que resta para o poeta é o desespero, a desistência, e uma urgência violenta de estar morto, como *um balão apagado, que ardesse, / nas trevas incendiado* («O meu coração desce»); aterrado sob a erva e alheio a todas as tragédias dos outros, pisado pelas coisas que passam por cima dele, mas ele *Muito quietinho. A rir-me / De não me doer nada*. Daí a sua renúncia na procura do ideal do desejo.

Como pode o indivíduo escapar completamente da sua própria consciência? Mesmo tentando controlar-se a si próprio, evitando pensar, sentir ansiedade e dor, tal reflete uma tentativa fútil, pois a consciência flui automaticamente. Será que o poeta, fingindo ser indiferente, conseguirá realmente deixar de sofrer? O próprio eu lírico anuncia que, tal não funciona assim, não passando de uma utopia: *Eis tenho-a junto a mim. / Vencida, é minha, enfim, / Após tanto a sonhar... / Por que entristeço assim?... / Não era ela (...)* («Se andava no jardim»). O sentimento de perda e tristeza não é tão bom quanto os soldados que morrem na batalha. Pelo menos eles podem ter abertos os olhos e observar as constelações, deixando a imagem mais bonita à vista, ou seja, nos seus corações, sem sofrer: *Felizes vós, ó mortos da batalha! / Sonhais, de costas, nos olhos abertos / Refletindo as estrelas, boquiabertos...* («Depois da luta e depois da conquista»).

No final, o poeta só pode exortar à renúncia. Os desejos interiores, figurados quer nas cores *No limbo onde esperais a luz que vos batize*, quer nos *abortos cismados*, e *Vagamente sorrís, resignados e ateus*, são como os sonhos não sonhados, com asas que afinal *no vento expirais em um queixume brando* («Ó cores virtuais»).

A mesma realidade cruel cai sobre Dai Wangshu, que reage de outra forma perante esta realidade. O contexto onde os escritores chineses se encontram inseridos por si só encontra-se rodeado de um certo nível de miséria, pobreza, disparidades sociais, sendo por isso que procuram um escape através da poesia para contemplarem o mundo. No caso de Dai, numa fase inicial da sua criação poética, a forma de encarar a vida assume um tom solitário e desolado. Durante muito tempo, o poeta mergulha e dedica-se à sua poesia canalizando um forte sentimento de desilusão, pessimismo e individualismo. Esta fase inicial da sua poesia coincide com o período em que Dai se encontra a estudar na universidade, tal coincide com o surgimento dos primeiros desentendimentos políticos a nível interno na China, originando uma série de conflitos que escalam rapidamente para uma revolução nacional. O tema da revolução atrai Dai pelas suas convicções, contudo o poeta continua durante algum tempo a refletir na sua poesia o tema da busca pelo amor. Porém, o tipo de amor sobre o qual o poeta escreve é amargo, melancólico, introvertido. O típico ideal de amor confinado à tradição, através de coração melancólico, mas incapaz de desabafar, só podendo expressar a "realidade" através da escrita poética. Estes fatores promovem que o poeta utilize a escrita poética como um mecanismo de canalizar a dor.

Uma amarga busca pelos ideais políticos e pelo amor resulta numa dupla decepção. Estes sentimentos moldam fortemente a composição poética de Dai, pois o poeta está realmente apaixonado e espera conseguir *Aquele coração de dezoito anos, como um fogo da menina, a pequena flor azul* que ele cultivava afetosamente mas que fica murcha («Uma pequena conversa na estrada 路上的小语») ⁹³. Quer seja numa *floresta obscura* («Uma pequena conversa na floresta 林下的小语»), quer seja num quarto *uma vez cheio de risos ensolarados* («Quando sozinho 独自的时候»), ou no anoitecer, *debaixo de uma*

⁹³ A partir daqui as referências aos poemas de Dai Wangshu são todos da coleção de 2015.

tília («Vem cá para mim 到我这里来»), os lugares que antes estão associados ao amor são agora apenas *Esta aflição, esta aflição vermelha* («Uma pequena conversa na estrada»).

Tal como nas composições do poeta português anteriormente analisadas, o mesmo processo figurativo do ideal e do desejo através da busca por figuras femininas repete-se também nos poemas do poeta chinês: em muitos casos, as mulheres não aparecem sob a forma de objetos descritivos, mas sim como imagens simbólicas. Na história da poesia chinesa, por exemplo, as mulheres são normalmente retratadas com uma imagem de beleza e delicadeza simbólicas: por vezes, as relações entre homens e mulheres são metáforas das relações vassalãs entre o imperador e os oficiais; as mulheres ciumentas representam também metáforas dos oficiais traiçoeiros da corte que invejam os oficiais honestos. Dai Wangshu rompe com a representação tradicional da figura da mulher, representando a figura feminina nos aspetos mais gerais da vida social, sugerindo os ideais sociais e os valores da vida perseguidos pelo poeta. Analise-se *Beco chuvoso* como exemplo, a menina com *uma cor como lilás, / uma fragrância como lilás, / uma tristeza como lilás* representa um símbolo do ideal de belo para o poeta. Enquanto que a menina na estrada, a na floresta, Yuriko, Yaeko, Mengduzi⁹⁴, amante não correspondido, amante, menina... Tudo demonstra o desejo e memórias de amor do poeta, deixando vestígios da sua vida pessoal e, ao mesmo tempo, refletindo a desilusão generalizada de uma parte de jovens intelectuais nas décadas de 1920 e 1930, ou seja, uma sensação de desespero e desânimo que deriva dessa desilusão.

Nos seus poemas é demonstrada com frequência a futilidade de um *amante não correspondido* em busca da sorte ideal, e a melancolia de prestar toda a esperança e sentimentos verdadeiros para um ideal sem esperança, essa imagem de *amante não correspondido* representa uma experiência de vida do próprio poeta, como ilustra no poema com a mesma designação: *Temo ser vítima de um amor não correspondido, / Mas eu não sei quem eu amo*, o poeta não consegue encontrar o alvo do seu amor nem o seu destino, passando a ser um *vagabundo nas estradas sombrias* («Vítima de amor não correspondido 单恋者»). Eis o som da poesia que se origina no íntimo do poeta, é a

⁹⁴ São nomes de três dançarinas japonesas, servem títulos de respetivos poemas de Dai Wangshu.

manifestação da sua indecisão sobre a realidade.

Afirmando-se como intelectual da nova geração após o Movimento da Nova Cultura, tal como a maioria dos seus contemporâneos, surge em Dai um ideal renovado, contudo difícil de cultivar e desenvolver perante o contexto turbulento onde se insere na altura (1930). A fragrância da menina na chuva simboliza um sonho belo demais para ser realidade, estando destinado ao esquecimento. Em «Ouvir bandolim», *O som de um bandolim numa noite de primavera flutua da superfície da água* é um retrato do estado de espírito do poeta, a toada obsessiva do instrumento revela a sua tristeza, refletindo a carga sentimental forte do poeta. Neste poema, o bandolim representa uma personificação, pois reflete a imagem de tragédia semelhante à do poeta, desapontado na procura e na decepção. "Procura -- decepção -- procura -- decepção", forma-se um processo cíclico trágico - todas as buscas terminam com decepção, e as emoções são violentamente arrebatadas por este sentimento. A fim de encontrar *a fragrância do passado e fragmentos de pérola de carrapicho*, de vaguear *até a minha janela* a chorar *entre as flores, melancolicamente*, de reentrar *na minha janela de tela, lastimosamente* a derramar *lágrimas em decepção*, até afadigar e *desvanecer*. Embora as esperanças se assemelhem como sonho, deixando apenas melancolia e tristeza, verifica-se neste processo uma crença firme e uma vontade incessante no processo de *busca*.

A trajetória da busca pelo ideal é cheia de espinhos, e às vezes o próprio poeta sente que o caminho a seguir é de puro desespero: *Amanhã o sonho já congelado em carambano; / Haverá ainda o sol ingênuo? / Mesmo com o sol ingênuo, à beira do telhado, / Vai à procura do ding-dong do sonho caído!* Passaram *primavera, verão, outono* («Concubina de vida curta 妾薄命»), o inverno é a manifestação do frio, um sentimento pálido e de desolação, o poeta reflete o desespero e a dificuldade em acreditar no que o futuro lhe reserva. Em suma, é frequente identificar o contínuo processo de busca do poeta e sua contínua desilusão associada a esse mesmo processo.

Em «Nostalgia pelo céu 对于天的怀乡病» já se sente o seu apego ao céu, pois ali, o poeta pode rejuvenescer, *nos braços da mãe*, como uma criança a *sorrir e chorar*; ou noutro exemplo, «Pássaro do paraíso 乐园鸟», no qual não existe nenhuma imagem de

“sonho”. A imagem do pássaro do paraíso sugere um homem que assume voluntariamente *o trabalho árduo eterno*, ele insiste em explorar e perseguir, não importa se é primavera, verão, outono e inverno, ou dia e noite. Todavia, a exploração gera dúvidas constantemente: este é *um feliz passeio pelas nuvens* ou um *trabalho árduo eterno*? O objetivo da ave é alcançar o céu, sendo que este elemento provoca um sentimento de nostalgia no poeta, pois o próprio poeta, durante o processo de busca e alcance dos seus sonhos, externaliza emoções vagarosas e sentimentos de solidão, desejando obter apoio neste incansável processo.

A *nostalgia do céu* do pássaro do paraíso, envolve em si mesmo a busca de um belo sonho, enquanto que o paraíso se some para sempre. O poeta não está excessivamente preocupado com o resultado final no processo de busca pelos seus sonhos, mas no “processo” dessa busca, o que reflete os princípios da poesia tradicional chinesa. Os literatos modernos mais famosos da China apresentam também a mesma necessidade persistente na busca árdua, sofrendo com maior ou menos intensidade a mesma aflição, hesitação, frustração, solidão, tristeza ou ressentimento, acabando por se inclinar para o mesmo propósito: gritar e alertar o povo. Por isso, a persistência e a fé na busca de sonhos também se verifica em outras composições de Dai Wangshu, dentro das quais se destaca «Procuradores de sonhos 寻梦者». O poema reflete uma verdadeira expressão do estado de espírito dos intelectuais chineses, que se encontram entre o peso da tradição e as conotações da realidade. Ou seja, esta obra transmite a tristeza do destino pessoal na grande era de transformação, ao mesmo tempo que quase resume a história dos lutadores chineses no decorrer de um século.

Vejamos as imagens presentes no poema: os sonhos belos que *vão florescer em flores delicadas* e a *pérola cor de pêssego* cuspidada pela *concha dourada*, neles o poeta deposita todas as coisas boas a que o ser humano aspira; *subir a um bloco de gelo durante nove anos* e *navegar num mar seco durante nove anos* sugerem as dificuldades e tribulações da vida. Os *procuradores de sonhos*, ao realizarem os seus mais belos desejos, já estão com *cabelo cinzento*, e *olhos nebulosos*, revelando o enorme preço que qualquer sonhador terá de pagar. Portanto, mesmo que o sentimentalismo seja uma das

principais características da poesia de Dai Wangshu, especialmente na sua fase inicial, a poesia do poeta assenta em elementos racionais que motivam a aspiração.

A razão e a aspiração acima referidas são identificáveis num dos seus poemas mais primordiais: devido à agitação social e à miséria da vida, no silêncio da noite, o *teu* soluço, as *tuas* lágrimas perturbam o humor do poeta. O poema sugere o sentimento do eu lírico e, ao mesmo tempo, a reprodução do carácter melancólico dos jovens da sua geração: o *teu soluço baixo (...) abre o caminho da ansiedade no meu coração, O teu choro murmurado deixa o meu coração inquieto*, naturalmente questiona-se sobre este fenómeno: *Donde veio essa ansiedade, / Que te faz chorar e me deixa aflito?* («Noite tranquila 静夜») O poeta, após questionar-se submete-se a uma profunda reflexão sobre a sociedade e a vida: para alterar estas circunstâncias, de que servem lágrimas e tristeza quando se torna necessário enfrentar o sofrimento da vida e as trevas da sociedade? Esta atitude positiva e lúcida em relação à realidade leva o poeta a pedir *Para de chorar, não fiques triste, / Explica a razão em pormenores*, elimina o humor negativo e escava as raízes do sofrimento e dos problemas, no *silencioso e frio da noite tranquila*, enquanto *Na calada das pessoas, é uma boa hora de desabafar* («Noite tranquila 静夜»). Daí a determinação do poeta em colocar de lado todas as suas preocupações e tristezas, esperando o futuro.

Considerações finais

Em suma é possível concluir que ambos os dois poetas apresentam semelhanças e diferenças, contudo o maior laço que partilham reside no facto de serem considerados no grupo de impulsionadores desta corrente literária. Como referido na introdução, Camilo Pessanha é um poeta simbolista ortodoxo, e seus poemas cobrem quase todas as típicas características simbolistas. Dai, por sua vez, contribui para a fusão bem-sucedida do simbolismo ocidental com a poesia clássica chinesa. Sendo desta forma compreensível o facto de ambos os poetas apresentarem semelhanças e diferenças.

Em termos de técnicas de escrita e traços fundamentais do Simbolismo – correspondência, sinestesia, símbolo e sugestão – estes são elementos indispensáveis nas suas criações. Os poetas simbolistas demarcam-se pela utilização de vocábulos raros, de Pessanha apenas se regista a utilização de alguns nos seus versos, como por exemplo: *Não se desenvolvam as ptomáinas. / (...) / Putrescina! – Flor de lilás! / Cadaverina! – Branca flor do espinheiro* («Cristalizações salinas»). Do ponto de vista mais proeminente dos dois poetas, a saber, a musicalidade, Pessanha é sem dúvida o melhor. Pelas vantagens do próprio latim, o poeta pode espelhar variadas formas de transmitir a musicalidade, como aliteração, assonância, rima interna, sendo mais fácil de usar repetidamente um mesmo timbre. Timbre este que pode atingir o efeito de onomatopéia, e depois obter o efeito fono-simbólico, sendo esta característica fortemente destacada e elogiada nos seus poemas. Desta forma, não é obrigatório expressar o seu mundo interior por via dos vocábulos, bastando apenas a sonoridade das próprias palavras, assim o poeta revela lentamente o seu estado de espírito ao leitor. Exemplo desta característica pode observar-se no poema *Violoncelo*, a dor do eu lírico expressa-se através da voz grave do instrumento musical. No que diz respeito ao poeta chinês. Em comparação com o autor português e devido à limitação da própria língua chinesa, Dai Wanghsu não consegue alcançar o efeito fono-simbólico como na poesia ocidental. Tal também é provocado pela existência de tons nos caracteres chineses, quando Dai defende que a poesia não deve ser aprisionada pela externalidade da música, faz com que os seus poemas possam não apenas expressar o seu próprio significado em

termos de vocabulário, mas também alcançar um sentido natural de cadência por meio dos tons.

Os versos livres defendidos pelos poetas simbolistas estão incorporados em diferentes níveis nos dois poetas, especialmente no poeta chinês. Na sua fase inicial, Dai Wangshu também recorre a técnicas como o vocábulo reduplicativo, tom duplo e rima sobreposta, e as importadas do Ocidente como aliteração, assonância, rimas internas, falsas terminações e pontuações, para alcançar a musicalidade externa da poesia tal como Camilo Pessanha. Mais tarde, porém, Dai abandona a musicalidade externa e foca-se na musicalidade interna, tentando expressar as emoções internas do poeta através do significado do próprio vocabulário. Nessa época, os seus poemas são prosaicos, chegando ao vernáculo e livre que a nova geração persegue. Na ótica de Pessanha, também se verifica a existência de poemas em prosa, mas na maioria das vezes os seus poemas tendem a ser fragmentados, usando as técnicas acima mencionadas em vez de conectar palavras para obter o efeito de acumulação de vocabulário.

Ambos os poetas têm particularidades próprias e inovações na poesia, podendo dizer-se que violam em certa medida as regras da poesia tradicional do seu país. Embora metade dos poemas de Pessanha continue no formato de soneto, ele quebra as normalidades da rima final do estilo e acrescenta a rima interna. Os demais poemas também quebram as exigências da métrica da época - a partir desta perspectiva, os poemas de Dai rompem completamente a tradição. Cada linha do poema não segue a regra de cinco ou sete caracteres utilizado nos poemas clássicos. Na escrita do poeta, os versos não são mais paralelos. Cada poema apresenta um comprimento diferente e a pausa não é mais do que um grupo de dois caracteres ou um caracter. Pode ser um conjunto de três caracteres ou até mais. O poeta não é obcecado por rimar nos versos pares como nos poemas clássicos, na sua opinião pode rimar em qualquer posição do poema, ou até mesmo não apresentar rima.

Do ponto de vista dos temas retratados nos seus poemas, os dois poetas expressam na maioria das vezes as suas percepções da vida e o seu estado de espírito. Contudo,

Pessanha muitas vezes transmite uma sensação de impotência e frustração face à vida real, sendo que expressa um sentimento conformista, desistindo de lutar e evidenciando um anseio pela morte, permitindo que os leitores conheçam profundamente a decadência do poeta. Já no caso de Dai, o poeta transmite frequentemente aos leitores um sentimento de hesitação. Apresenta-se como um idealista, que se esforça para seguir o seu caminho e ambição, mas o caminho é árduo. O poeta duvida de si próprio inúmeras vezes, ficando sempre desapontado e magoado com a realidade, mas no final ele ainda escolhe seguir em frente, transmitindo ao leitor que não desiste.

Após a análise realizada, não é difícil perceber que o estilo poético de Camilo Pessanha, ou seja, o simbolismo, apresenta semelhanças com a poesia clássica chinesa. Há quem afirme que o poeta foi influenciado pelo estilo chinês após a sua chegada à China, mas a julgar pela obra do poeta, a formação do seu estilo literário terá ocorrido antes de Pessanha visitar Macau, sendo que a maioria dos poemas escritos inicialmente na antiga colónia portuguesa concentram-se nos primeiros cinco anos de sua chegada. Os artigos sobre a cultura chinesa e traduções das elegias são todos posteriores a 1910. Portanto, não é possível afirmar que a poesia clássica chinesa tenha influenciado a escrita mais recente do poeta, contudo o poeta encontra semelhanças com as suas próprias características nos poemas das dinastias Tang e Ming. Recorrendo às palavras de Franchetti: «é provavelmente mais adequado pensar que o que conduz o poeta à apreciação de tais qualidades da poesia chinesa é justamente o fato de que ele vê ali refletidos alguns dos seus próprios ideias.» (FRANCHETTI, 1988: 23)

Os estudiosos e escritores chineses apresentam visões semelhantes em relação à semelhança entre os dois estilos poéticos. Depois que o simbolismo foi introduzido na China no período do Movimento de Quatro de Maio, devido à sua óbvia consistência técnica com a poesia tradicional chinesa, a sua aceitação pelos intelectuais chineses tornou-se mais fácil. Zhou Zuoren afirma que «o simbolismo é a mais recente expressão de poesia, mas também é a mais antiga, que na China ‘sempre existiu’». E na perspectiva de Wang Zuoliang, «Exceto pelo ritmo das grandes cidades, metáforas industriais e novas teorias da psicologia, não há quase nada na poesia ocidental moderna

que possa realmente surpreender os poetas chineses bem-educados». Os autores sentem que as novidades encontradas na poesia ocidental parecem familiares, «o que explica porque eles podem fazer escolhas, controlar e transformar elementos estrangeiros, mas no final são as suas qualidades chinesas que prevalecem.» (WANG, 1987: 83) E Dai Wangshu é um marco de sucesso em manter a sua «qualidade chinesa» e «transformar elementos estrangeiros».

Bibliografia

1 Ativa:

1.1 Obras de Camilo Pessanha

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Lisboa: Lusitania, 1920.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*, Edição de João de Castro Osório. Lisboa: Ática, 1969.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*, Edição de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

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

PESSANHA, Camilo. *Correspondência, dedicatórias e outros textos*. (Organização, prefácio, cronologia e notas de Daniel Pires). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

PESSANHA, Camilo. *China: Estudos e Traduções*. Lisboa: Vega, 1993.

PESSANHA, Camilo. A Conferência do Sr. C. Pessanha. In: *O Progresso*. Macau, 21 de março de 1915.

PESSANHA, Camilo. *Obras de Camilo Pessanha I: Clepsidra e Poemas Dispersos*. Introdução biográfica e crítica, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999.

1.2 Obras de Dai Wangshu

DAI, Wangshu. *Minha Memória 我的记忆*. Shanghai: Shuimo shudian, 1929.

DAI, Wangshu. *Manuscritos Poéticos de Wangshu 望舒草*. Shanghai: Xiandai shuju, 1933.

DAI, Wangshu. *Rascunhos de Wangshu* 望舒诗稿. Shanghai: Shanghai zazhi gongsi, 1937.

DAI, Wangshu. *Anos de desastre* 灾难的岁月. Shanghai: Xingqun chubanshe, 1948.

DAI, Wangshu. *Toda a série de poemas de Dai Wangshu* 戴望舒诗全编, organizado por Liang Ren, predaciado por Shi Zhecun. Hangzhou: Zhejiang wenyi chubanshe, 1989.

DAI, Wangshu. *Coleção seleta de Dai Wangshu* 戴望舒精选集. Pequim: Beijing yanshan chubanshe, 2015.

1.3 Traduções de Dai Wangshu

DAI, wangshu. *Antologia de Poesia Traduzida de Dai Wangshu* 戴望舒译诗集. Organização, prefácio e notas de Shi Zhecun. Hunan: Hunan renmin chubanshe, 1983.

DAI, Wangshu. *Aijing* 爱经 (Amores). Orig. Publius Ovidius Naso. Shanghai: Shuimo shudian. 1932.

DAI, Wangshu. *Pétalas de Les Fleus du Mal* 恶之花掇英. Shanghai: Huaizheng wenhua she, 1947.

1.4 Outros textos de Dai Wangshu

DAI, Wangshu. “Posfácio à *Dingdian*”. In: *Dingdian*, 1 (7 de julho de 1939).

DAI, Wangshu: “Xingdao e Xingzuo de dez anos atrás” 十年前的星座和星岛. In: *Coleção completa de Dai Wangshu* 戴望舒集. Editada por Wang Wenbin e Jin Shi. Pequim: Zhongguo qingnian chubanshe, 1999.

DAI, Wangshu. “Posfácio aos poemas de Jemmes” 耶麦诗抄·附记. In: *Xin wenyi*, 1 (setembro de 1929).

1.5 Poemas de outros autores

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Ebook encontrado em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/iliadap.html#3> (Acedido em 24 de dezembro de 2019).

JAMMES, Francis. *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*. Paris: Mercure de France, 1921.

LI, Jing. Tanpo huanxisha·shoujuan zhenzhu shang yugou 摊破浣溪沙·手卷真珠上玉钩 de Li Jing, colecionado em *Letra das duas palavras* 二主词. Encontrado em <http://www.shicimingju.com/chaxun/list/26952.html> (Acedido em 24 de fevereiro de 2020).

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres poétiques*. Paris: Garnier-flammarion, 1964.

ZHU, Heling. SHEN, Houshuang. *Coleção de poemas de Li Yishan* 李义山诗集. Hong kong: Zhonghua shuju, 1978.

1.6 Obras teóricas

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy frères, 1868.

BAUDELAIRE, Charles. *L'Art romantique*. Paris: Calmann Lévy, 1885.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. São Paulo: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

CHENG, François. A escrita poética chinesa. In: *Revista de Cultura*, n° 25. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995. Encontrado em: <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1829> (Acedido em 24 de dezembro de 2019).

CHENG, François. *Estudos sobre a poesia e a pintura da China* 中国诗画语言研究, tradução de Tu Weiqun. Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe, 2006.

CHING, Alexandre Li. *A estrutura da língua chinesa*. 1ª. Ed. Lisboa: Fundação Oriente, 1994.

CHU, Yu-kuang. “Interação entre linguagem e pensamento em chinês”. In: *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Organizador Haraldo de Campos, textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. Editado por Ezra Pound em 1919. In: *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Organizador Haraldo de Campos, textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.

GUIMARÃES, Fernando. *Poética do simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

HUANG, Jinkai; ZHANG, Bingzhen; YANG, Hengda. “Valéry, Pura poesia” 瓦雷里. 纯诗. In: *Simbolismo·Imagismo 象征主义·意象派*. Pequim: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1989.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1951.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondance*, apresentação e notas de Jean-Jacques Lefrère, Paris: Fayard, 2007.

2 Passiva:

2.1 Textos críticos sobre Camilo Pessanha

BARREIROS, Pedro. “Camilo Pessanha e Wenceslau de Moraes”. In: *Revista de Cultura*. Macau: Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau. Edição Internacional, 56, 2018.

CASTRO, António Osório de. *O amor de Camilo Pessanha*. Mafra: ELO, 2005.

COSTA, Sebastião da. “Camilo Pessanha”. In: *Homenagem a Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau. 1990.

FERNANDA, Maria. “Um Poeta Estranho. A Idiossincracia de Camilo Pessanha”. In: *Homenagem a Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau, 1990.

FRANCHETTI, Paulo. *O Essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

FRANCHETTI, Paulo. “Pessanha e a China”. In: *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 11. Campinas, IEL/Unicamp, 1988.

LOPES, Óscar. “Camilo Pessanha”. In: *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

MIGUEL, António Dias. “Camilo Pessanha e a Magistratura”. In: *Diário Popular*, 19 de outubro de 1967. Reunido em *Homenagem a Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau, 1990.

PIRES, António Pedro. “Pessanha era a Vergonha dos Macaenses”. In: *Revista de Cultura*, Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau. Edição Internacional, 56, 2018.

PIRES, Daniel. “Camilo Pessanha e o Oriente”. In: *Revista de Cultura*. Macau: Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau. Edição Internacional, 56, 2018.

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

RUBIM, Gustavo, *A Inscrição Espectral. Poética do Vestígio em Camilo Pessanha*. Dissertação de Doutoramento, 1998.

SILVA, Germano. “As Férias do Poeta na Quinta de Marmelos em Mirandela”. In: *Homenagem a Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau, 1990.

TEIXEIRA, Padre Manuel. *Toponímia de Macau*. Macau: Vol. I, Imprensa Nacional, 1979.

2.2 Textos críticos sobre Dai Wangshu

JI, Xuan. “Algo sobre Dai Wangshu” 望舒二三事. In: *Literatura de Hong Kong*, Vol. 7. Hong Kong: 1990.

LEE, Gregory. *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1989.

LIU, Baochang. *Biografia de Dai Wangshu* 戴望舒传. Wuhan: Chongwen Shuju, 2007.

LUO, Dagang. “Perfil de Wangshu” 望舒剪影. In: *Zhongguo zuojia*. Vol. 3, 1987.

DU, Heng. Prefácio à *Rascunhos de Wangshu* 望舒草. Shanghai: Xiandai shuju, 1933.

SHI, Zhecun. Prefácio à *Toda a série de poemas de Dai Wangshu* 戴望舒诗全编. Hangzhou: Zhejiang wenyi chubanshe, 1989.

SHI, Zhecun. Prefácio à *Antologia de Poesia Traduzida de Dai Wangshu* 戴望舒译诗集. Hunan: Hunan renmin chubanshe, 1983.

SHI, Zhecun. “Segundo Ano em Aurora University” 震旦二年. In: *Xin wenxue shiliao*, nº. 4 (1984), Beijing, 20 de julho de 1984.

XIAO, Yingshen. “Poeta Dai Wanghsu” 诗人戴望舒. In: *Dushu*, Vol. 5. Beijing: 1980.

2.3 Textos críticos sobre o simbolismo

CASTRO, Eugénio de. “Introdução a *Oaristos*”, texto incluído em *Poética do simbolismo em Portugal* do Fernando Guimarães. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

CASTRO, Eugénio de. “Poetas novos”, texto incluído em *Poética do simbolismo em portugal* do Fernando Guimarães. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

COELHO, Trindade. “Os poetas novos”, texto incluído em *Poética do simbolismo em portugal* do Fernando Guimarães. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

MARTINS, Fernando Cabral. *Poesia Simbolista Portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.

VASCONCELOS, Henrique de. “A poesia”. In: *Poética do simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

2.4 Outros textos de crítica e teoria literária

CHENG Guangwei, LIU Yong, WU Xiaodong, KONG Qingdong, GAO Yuanbao. *História da Literatura Moderna da China 中国现代文学史, 1917-1937, Vol. 1*. Taipei: Xiuwei zixukeji, 2010.

WANG, Zuoliang. *Estilo e o contexto do estilo 风格和风格背后*. Pequim: Renmin ribao chubanshe, 1987.

ZHOU, zuoren. Prefácio à *Yangbian ji 羊鞭集*. In: *Zhou Zuoren Sanwen Dier Ji 周作人散文集第二辑*. Pequim: Zhongguo guangbo dianshi chubanshe, 1999.