

Tatuagens complicadas do meu peito: Camilo Pessanha, um artífice do ideograma

Camila Marchioro* 

“Já sei ler muito china: ler, falar, e até escrever um pouco”, dizia o poeta português Camilo Pessanha em carta de 1894 ao amigo Alberto Osório de Castro, logo após chegar a Macau onde, por três anos, seria professor de filosofia no Liceu até ser nomeado, em 1900, conservador do registo predial e, depois, juiz de comarca (PIRES, 2012). Embora seu único livro, *Clepsydra*, tenha sido publicado apenas em 1920, desde sua chegada a Macau enviava poemas aos amigos por meio de correspondências. Foi assim que seus versos ficaram cada vez mais conhecidos em Portugal¹. Das vezes que voltou para a terra mãe, Pessanha fomentou a curiosidade e admiração de outros poetas, o que levou amigos e apreciadores a insistirem que sua poesia fosse organizada em livro.

Em artigo publicado na revista *Vértice*, Gustavo Rubim (1993, p. 7) constata que “quase nenhum relevo se tem dado ao modo como a China entra, textualmente, na obra de Camilo Pessanha”. Rubim menciona um relato de 1910 redigido pelo próprio poeta – publicado no jornal macaense *A Verdade*, acerca de uma conferência sobre estética chinesa – e recupera pontos cruciais em que Pessanha deixa entrever a entrada que a China tem, por meio da arte, em sua obra. Primeiramente, Pessanha se posiciona a partir do ponto de vista europeu em relação à arte chinesa, relativizando que, ainda que haja arte na China, esta não se eleva à essência de si mesma, ou seja, ao plano da “arte pura” (RUBIM, 1993, p. 8). Portanto, sob o olhar do poeta, a arte para os chineses estava relacionada ao cotidiano, sendo um meio de tornar a vida mais agradável. Entretanto, Rubim apreende que, para Pessanha, poética e estética são vistas de modos diferentes; nesse sentido, a escrita chinesa eleva-se, de modo que essa língua “deu origem a uma caligrafia que é verdadeira arte, realizando a beleza plástica e interpretando e comunicando emoções – arte cuja existência nós, europeus, mal podemos compreender por ser incompatível com a nossa escritura fonética” (PESSANHA *apud* RUBIM, 1993, p. 10). Sobre esse excerto, Rubim explica que a língua chinesa é observada em sua dupla singularidade de valor universal, pois conserva uma estrutura única ao mesmo tempo em que apresenta um “elemento prosódico” intraduzível.

Não obstante, também a crítica literária por muito tempo não deu atenção à importância que a ida para Macau assume na obra de Camilo Pessanha. Barbara Spaggiari (1982, p. 31), assim como fez Esther de Lemos (1956 *apud* RUBIM, 1993), notou que Pessanha não utiliza as imagens do Oriente como “fonte de inspiração pictórica, plena de exotismos”; o que é facilmente notável por meio da leitura de seus poemas.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná, Brasil. Professora do Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade), Curitiba, Paraná, Brasil. *E-mail*: camila.marchioro@gmail.com

¹ Exemplo dessas ocorrências é o que disse Fernando Pessoa a João Gaspar Simões em carta de 11 de dezembro de 1931: “Eu conhecia, de cor, quase todos os poemas do Pessanha, por nos ter várias vezes dito o Carlos Amaro. Comuniquei-os ao Sá-Carneiro, que, como é de supor, ficou encantado com eles.” (PESSOA, 1982).

Pessanha não se rende de todo ao orientalismo do final do século XIX. A ida a Macau se torna significativa para a sua poesia por meio da experiência do exílio, que representa um dos maiores atributos da sua escrita. Desse modo, apesar de filiado ao Simbolismo francês e de ter ficado conhecido como Verlaine português, o que há de Oriente na poesia de Camilo ganha um contorno mais saliente quando consideramos os anos que viveu na China. Dando por conhecidas as relações de Pessanha com o Simbolismo e a importância que esse movimento teve para a renovação da poesia no Ocidente, abrindo espaço para as vanguardas modernistas, o presente artigo pretende abordar outra face de Camilo Pessanha, a saber: aquela que vivenciou o Oriente de modo intenso.

Conforme Monica Simas (2007, p. 106), em *Margens do destino: Macau e a literatura em língua portuguesa*, ainda antes de sua partida para a China “a imagem primeira que Camilo Pessanha tem do Oriente [...] corresponde à de uma atmosfera de contornos exóticos” como pode ser lido na terceira e na última estrofe do poema “Desejos”: “Como, d’Ásia nos bosques tropicais/ [...] Como os ébrios chineses delirantes” (PESSANHA, 1997). Para Pessanha – em “Macau e a gruta de Camões” – Macau é, tanto pelas condições climáticas quanto pelo padrão de vida, um local pleno de lusitanismos; em suas palavras: “Macau o santuário nacional – pan-lusitano”:

Em Macau é fácil à imaginação exaltada pela nostalgia, em alguma nesga de pinhal, **menos frequentada pela população chinesa, abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas, das misteriosas inscrições chinesas, destacando a cada canto em rectângulos de papel vermelho, das águas amarelas do rio e da rada, onde deslizam as lentas embarcações chinesas de forma extravagante, com as suas velas de esteiras fantasmáticas**, e criar-se, em certas épocas do ano e a certas horas do dia, a ilusão de terra portuguesa. Quem estas linhas escreve teve, por várias vezes (há quantos anos isso vai!), deambulando pelo *passeio da Solidão*, a ilusão, bem vivida apesar de pouco mais duradoira que um relâmpago, de caminhar ao longo de uma certa colina da Beira Alta, muito familiar à sua adolescência. (PESSANHA, 1992, p. 303. Grifos meus).

Veja-se que Pessanha afirma que ele mesmo criou para si umas quantas vezes a ilusão de estar em Portugal enquanto passava pelo “passeio da Solidão”. Entretanto, note-se também o esforço empreendido: para criar a ilusão, era preciso superar a paisagem chinesa que se fazia presente de maneira muito forte, em cores vivas:

abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas, das misteriosas inscrições chinesas, destacando a cada canto em rectângulos de papel vermelho, das águas amarelas do rio e da rada, onde deslizam as lentas embarcações chinesas de forma extravagante, com as suas velas de esteiras fantasmáticas. (PESSANHA, 1992, p. 303).

A repetição do adjetivo “chineses/as” reitera a força com que a paisagem macaense se impunha sobre Pessanha. Podemos supor que, não obstante seu desejo pela pátria e o cuidado incessante em não perder o cordão umbilical que o ligava à terra mãe. Macau, a China e seus modelos de vida imperavam soberanos na paisagem e por tudo diante de Pessanha. Não se pode negar, portanto, a força com a qual a cultura chinesa tomava a vida do poeta. Se, por muitas vezes, ele caminhava pela Solidão a fim de

conectar-se com a pátria, por outras tantas se embrenhou nas ruas da China em busca de novidades para seu acervo particular, aprendendo a cada dia um pouco mais sobre a língua e a cultura locais. Em 1912, Pessanha pediria auxílio para não ser removido de Macau, onde tinha criado laços, com a arte, que o impediam de voltar (PESSANHA, 2012, p. 181). Em uma carta ao amigo Carlos Amaro, datada de novembro de 1912, justifica-se dizendo: “Claro está que à minha vida precisava de dar um objectivo – sob pena de morrer de tristeza. E qual outro poderia ser aqui senão estudar a língua chinesa, os costumes chineses, a arte chinesa?” (PESSANHA, 2012, p. 186).

Dado o teor confidencial da carta, tem-se literalmente que, ao tentar dar um objetivo à vida, Pessanha escolheu como caminho o estudo da arte e da língua chinesas. Esse fato lhe “custa a vida” e o prende, voluntariamente, “ao remoto exílio”. Ainda assim, Portugal é importante para ele, pois a sua relação com o país é a base de seu fazer poético. Quando afirmou isso em *Macau e a gruta de Camões*, estava certamente a clamar para si o estatuto de poeta português. Podemos presumir, então, que a raiz de sua obra nasceu em Portugal e floresceu na China. O desejo do poeta de estudar língua e cultura chinesas pode ter genuinamente transparecido em sua própria arte.

Em uma de suas conferências sobre literatura e arte chinesas, destaca o deleite espiritual que o estudo do chinês lhe propicia e assinala, conforme destacou Monica Simas (2007, p. 115), que as traduções poderiam ser de utilidade para Portugal. Nesse sentido, Pessanha promove a divulgação da cultura chinesa:

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

Diante do conteúdo abordado, é importante recuperar o comentário tecido por Monica Simas em seu livro, no qual a autora resume que a admiração de Pessanha pela língua e literatura chinesas:

decorre da identificação de alguns aspectos estruturais principais, que, resumidamente, correspondem à **natureza ideográfica dos caracteres**, seu valor estético e consequente **poder de evocação visual**, e a **expressiva musicalidade da frase escrita** decorrente da valorização dos tons. Pessanha assimilou essas qualidades estruturais na ampliação de sua “aptidão versificadora”, incorporando na estética simbolista novas formas de expressar as sensações e as ideias. Além de algumas referências explícitas ao ambiente oriental, como aparecem em “Viola chinesa” e “Ao longe os barcos de flores”, **o poeta criou uma poesia singular, fora dos ecos do exotismo que os sentidos orientais afloram.** (SIMAS, 2007, p. 115. Grifos meus).

Considerando todos esses aspectos, busco aqui traçar na poesia chinesa e na forma essencialmente original do ideograma algumas correspondências com a poesia de Camilo Pessanha, seja na estética ou

na ética de seus versos, a fim de verificar possíveis diálogos que venham a abrir novos caminhos para visualizar a obra do poeta português.

A poesia chinesa

No prefácio ao “*The book of songs*” (provavelmente compilado em 500 a.C.)², na tradução de Fusheng Wu (1998) em *The Poetics of Decadence: Chinese Poetry of the Southern Dynasties and Late Tang Periods*³, lemos que “poesia é onde a vontade de alguém caminha. Na mente [ou coração] há vontade que, saindo em forma linguagem, é poesia. As emoções são agitadas lá dentro e assumem a forma de palavras” (FUSHENG, 1998, p. 10). Para Fusheng Wu, o prefácio indica que a concepção de poesia daquele período estava atrelada à ideia de transparência e pureza, no sentido em que, quanto mais clara a linguagem, melhor a atitude poética.

Acreditava-se ainda que a poesia desempenhava um papel importante na manutenção da relação entre a humanidade e a natureza espiritual. Esse olhar vigoraria por séculos e, dada a ênfase confucionista no fato de o discurso sofisticado ser menos legítimo e sincero, o fazer poético era, até então, valorizado conforme sua fidelidade a um sentimento original, por isso prezava-se por uma poesia pouco revisada e rebuscada, logo, mais simples.

No século V, com o imperador Liu Xie (dinastia Han), tais conceitos modificam-se muito quando esse escritor passou a utilizar termos como “polimento”, “esculpir” e “cinzelar” para se referir ao fazer poético (FUSHENG, 1998, p. 23). Foi no período das dinastias do sul da China que a poesia recebeu maior atenção e a literatura passou a ser repensada, especialmente sob a influência de nomes como Xiao Tong⁴ (501 a 531 d.C), príncipe da dinastia Liang, e seu irmão Xiao Gang.

O trabalho de Xiao Tong sobre a literatura foi de imensa importância. *Wen Xuan* ou *Seleção de obras literárias* (cerca de 520 d.C) é uma das mais antigas antologias de poesia conhecidas no mundo. A perspectiva apresentada no livro é a de que a cultura retira o homem de seu estado animalesco, portanto a escrita, especialmente a escrita com qualidade estética, é a parte mais essencial dessa cultura – em que a métrica e a forma dos poemas são dadas por uma escrita desenhada (FUSHENG, 1998, p. 25).

Aos poucos, os poetas chineses garantem para si maior liberdade de expressão. Fusheng Wu (1998) revela como temas *decadentes* (morbidez, ansiedade, melancolia) passam a integrar a poesia chinesa do final da dinastia Tang, rompendo com a tradição de que apenas temáticas que se referissem à atemporalidade deveriam prevalecer. Se pensarmos no modo como Pessanha modula a sua poesia, trazendo para o interior dela o sublime e o grotesco lado a lado, podemos vislumbrar o quanto aprendeu com o estudo da língua chinesa. É sabido que o poeta coimbrão nutria um afeto especial pelo simbolista

² O *Shijing* 詩經 (*Livro das Canções*) é a mais antiga coletânea de poemas chineses: inclui poemas dos séculos 11 a 7 a.C. Reproduz cerca de 305 obras poéticas e é um dos Cinco Clássicos que, segundo a tradição, foi compilado por Confúcio. O termo *shi*, que dá nome ao livro, passou a ser usado, na China, para se referir à poesia.

³ *A Poética da Decadência: Poesia Chinesa das Dinastias do Sul e Períodos Tang Tardios*.

⁴ Foi um príncipe herdeiro da dinastia chinesa Liang, filho mais velho do Imperador Wu de Liang, a quem ele precedeu. O legado duradouro de Xiao Tong é o compêndio literário *Wen Xuan* (*Antologia Literária*).

Verlaine já antes de sua ida à China, desse modo, encontrar na poesia chinesa elementos similares ao do Simbolismo talvez tenha reforçado seu interesse por essas temáticas e fomentado a inserção de novas formas a algo que já era de seu gosto pessoal.

Antes que Du Fu fortalecesse o uso da métrica e que Xiao Tang consolidasse a visão de poesia não apenas como um ato natural, mas também como uma construção (FUSHENG, 1998, p. 24), vigorava na China uma poesia cuja forma não era o mais importante para os poetas. Pessanha provavelmente travou contato com os dois casos, tanto com a poesia mais rígida no quesito forma, quanto com a mais rígida no quesito conteúdo.

Na concepção de Fusheng Wu (1998), há ao menos três grandes poetas do final do período Tang que podem ser denominados como *decadentes*. Esses poetas inovaram no estilo e temas de seus versos. O primeiro deles, Li He (791 a 817, dinastia Tang)⁵, traz três importantes novidades: um fascínio por temas mórbidos, um amor pela opacidade e alusão e um modo de expressão dinâmico, embora frequentemente excêntrico. Li He apresenta ainda uma predileção pelo tema do declínio. Alguns desses elementos são facilmente visíveis na obra de Pessanha, por exemplo, a morbidez. Segue um excerto do poema “Vénus”:

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,
Que a onda, crassa, n'um balanço alaga,
E refluí (um olfato que se embriaga)
Como em um sorvo, murmura de gozo.
(PESSANHA, 1997, p. 156)⁶.

Nesse poema, o símbolo da mulher fértil e potente designa um cadáver. O frescor dá lugar à putrefação. O tema do declínio/ruína vigora na poesia de Pessanha, sobretudo após alguns anos de estudo de língua chinesa, além disso, dá forma a outras questões tais como a efemeridade e o desalento. Desse modo, Pessanha também pode ser colocado ao lado de Li Shangyin (813 a 858)⁷, o segundo dos nomes que contribuiu para a estética decadente na poesia chinesa. Li Shangyin enfatizou ambiguidade e transitoriedade da vida. Vejamos um poema traduzido por Haroldo de Campos:

Vê-la difícil. Não vê-la, mais difícil,
Que pode o vento contra as flores cadentes?
Bicho-da-seda se obseda até a morte com o seu fio.
A lâmpada se extingue em lágrimas: coração e cinzas.
No espelho, seu temor: o toucado de nuvem.
À noite, seu tremor: os friúmes da lua.

⁵ Poeta do chamado período Tang Médio (final do oitavo e início do nono século), houve um renascimento do interesse por seus poemas no século XX.

⁶ Recorreu-se à edição de Barbara Spaggiari (1982) por conter um aparato de crítica genética que detalha todas as variações conhecidas de cada poema e seus versos, todavia, a edição da *Clepsydra* feita por Paulo Franchetti também foi um ponto de apoio importante, sobretudo por seus comentários.

⁷ Foi muito admirado e redescoberto no século XX por jovens escritores chineses devido à qualidade imagética de seus poemas.

Não é longe, daqui ao Monte P'eng,
 Ave azul, olho azougue, fala-lhe de mim
 (LI SHANGYIN *apud* CAMPOS, 1976, p. 147).

Aqui o aspecto central é a efemeridade. As flores murcham antes que o vento as toque; o bicho-da-seda morre assim que termina de fiar o seu fio; a lâmpada, que no original é de cera – uma vela (蜡烛) –, se apaga/escorre em lágrimas – numa contraposição com o calor/ seco (始干) e úmido (nos três “traços” à esquerda, o ideograma para *lágrimas* 泪 contém uma referência abreviada ao ideograma “água”: 水). Esse poema de Li Shangyin apresenta semelhanças com “Olvido” (provavelmente de 1918, mas publicado apenas em 1940), de Camilo Pessanha, uma vez que há o uso da ambiguidade/paradoxo para marcar a passagem do tempo, vejam-se os últimos dois versos:

O barro que em quimera modelaste
 Quebrou-se-te nas mãos. Viça uma flor...
 Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...

 Ias andar, sempre fugia o chão,
 Até que desvairavas, do terror.
 Corria-te um suor, de inquietação...
 (PESSANHA, 1997, p. 159).

As palavras assumem forte apelo visual e reforçam a ideia de movimento de algo que se desfaz com um breve toque. O movimento atrelado ao apelo imagético é, por certo, um diálogo com a arte dos ideogramas. Essa escrita não parte de um princípio sonoro, mas é composta por traços que, unidos, compõem os mais variados símbolos que comunicam uma mensagem textual por meio de imagens. Os ideogramas são, portanto, arte poética e pintura, ao mesmo tempo.

Desse modo, Pessanha incorpora o apelo visual dos ideogramas em sua poesia e, com eles, também se apropria das temáticas típicas da história da arte poética chinesa, pois a escrita desenhada vem acompanhada de uma tradição simbólica. Ainda que, no Ocidente, Mallarmé tenha contribuído enormemente para a transformação visual da poesia, seu poema originalíssimo “Um lance de dedos” foi publicado apenas em 1897 na revista “*Cosmopolis*”, nesse período, Camilo Pessanha já estava em Macau e estudava mandarim e cantonês há algum tempo. Sendo assim, se a musicalidade dos versos de Pessanha deve muito ao Simbolismo, a visualidade de sua escrita de fato ganha novo corpo a partir do entendimento que o poeta passa a ter da escrita em ideogramas.

Os ideogramas contemplam temas específicos. Poetas como Wen Tingyun, o terceiro contribuinte da poesia decadente chinesa, por exemplo, incorporaram um acurado senso histórico atrelado à melancolia e certa ansiedade – não muito frequente (FUSHENG, 1998, p. 118). Comparativamente, o senso histórico de Pessanha transparece em poemas como San Gabriel I e San Gabriel II (escritos em Macau, 1898).

Já a melancolia em Pessanha está estreitamente ligada ao tema do exílio, conforme nota Paulo Franchetti (2001) em *Nostalgia, Exílio e Melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. O crítico recupera uma

série de trechos de cartas em que o poeta revela seu estado melancólico especialmente quando a bordo do navio. Em alguns de seus mais importantes poemas, Camilo Pessanha utiliza a imagem do barco como símbolo para a jornada da vida. Temas que já faziam parte da sua vivência enquanto homem português encontram expressão também na cultura chinesa. Pessanha demonstra um interesse especial por poemas chineses que abordem temáticas que lhe são caras, conforme supões Paulo Franchetti em “Camilo Pessanha e oito elegias chinesas” ao explicar a opção de tradução feita pelo poeta:

Outro motivo que podia justificar a opção do poeta consistia no fato de esses poemas espelharem os mesmos traços de sua vivência: solidão, tristeza, exílio, fuga ao universo real e nostalgia da terra abandonada, elementos sentimentais que contribuíram para consumir seu essencial humano e poético (FRANCHETTI, 2009, p. 181).

Sendo assim, solidão/exílio e vida de bordo são temas constantes na obra do poeta coimbrão e também encontram parte na tradição chinesa. O navio e a vida de bordo são uma temática comum dos poemas budistas, assim como a efemeridade e as estações do ano, notadamente o outono. Justamente por isso, a coletânea de poemas Zen budistas feita por Jerome P. Seaton e Dennis Maloney (1994) recebeu o nome de *A Drifting boat: an Anthology of Chinese Zen Poetry* (1994). Em um poema de Shih Te (ou Shide)⁸, século IX, lemos: “I laugh at myself, old man, with no strength left/ inclined to piney peaks, in love with lonely paths/” (SHIH TE *apud* SEATON; MALONEY, 1994, p. 37). A inclinação ao isolamento também aparece no poema budista de Ching An⁹ (que viveu entre 1851 e 1912):

Frost white across the river
waters reaching toward the sky.
All I'd hoped for's lost
in Autumn's darkening.
I cannot sleep, a man
adrift, a thousand miles
alone, among the reed flowers:
but the moonlight fills the boat.
(CHING AN *apud* SEATON; MALONEY, 1994, p. 182)¹⁰.

⁸ Foi um poeta budista chinês da dinastia Tang. Seus poemas são curtos e tipicamente sobre temas budistas.

⁹ Famoso mestre e poeta Chan do final da dinastia Qing.

¹⁰ Geada branca do outro lado do rio
águas caminhando rumo ao céu.
Tudo que esperei está perdido
na escuridão do outono.
Eu não consigo dormir, um homem
à deriva, mil milhas
sozinho, entre as flores de juncal:
mas o luar enche o barco.
(Tradução minha).

Por sua inclinação a esses temas e seu interesse pelo estudo da escrita chinesa, Camilo Pessanha acaba por incorporar certos atributos da poesia chinesa. A presença do outono, do inverno, de paisagens naturais, a união entre grotesco e efemeridade do tempo são traços por ele desenhados ainda antes da composição de um poema como *In a Station of the Metro*¹¹, de Ezra Pound, ícone da poesia moderna e do uso de temas provenientes da poesia oriental. Nesse ponto, é evidente a relação de Pessanha com a vertente literária do Imagismo.

Na edição da revista *Poetry* (março de 1913) e nos prefácios das antologias Imagistas de 1915 e 1916 (LOWELL; LAWRENCE, 1915, 1916), é possível ler alguns dos preceitos Imagistas, tais como: usar a linguagem da fala comum; usar novos ritmos; ter total liberdade na escolha do conteúdo; apresentar uma imagem; escrever poesia precisa e clara; visar à concentração, que implica na escolha precisa das palavras. Além disso, o diálogo com a música no melhor estilo Verlaine também se sobressai. Saliento aqui alguns pontos que dialogam com as antigas inovações da poesia chinesa como a precisão e fomento da concentração.

O conhecimento que Pessanha tinha da literatura e da escrita chinesa faz com que seus poemas também apresentem muitos dos elementos Imagistas. Camilo faz uso disso de modo muito pioneiro. Pound definiu o Imagismo como “um tipo de poesia onde a pintura ou a escultura parecem ter acabado de começar a falar” (POUND, 1934, p. 42) e ainda frequentemente se refere ao ideograma chinês, que é ao mesmo tempo sinal e carta, com a possibilidade de transmitir sugestões espirituais. O ideograma, em sua opinião, havia preservado seu elemento pictográfico para que o leitor realmente pudesse ver a imagem. Pound concluiu que a unidade da poesia é um ideograma, ou seja, o registro de um vislumbre significativo (HOUGH, 1960, p. 15-16). Pessanha partilhava da mesma percepção, conforme podemos perceber pelos seus trabalhos críticos acerca da arte chinesa.

Assim, a contribuição de Camilo Pessanha na compreensão e incorporação da escrita poética chinesa para a estética da poesia ocidental ainda não foi devidamente valorizada, especialmente porque, nesse âmbito, a tendência é uma maior observação dos aspectos ressaltados e absorvidos pela poesia de língua inglesa. Tem-se como marco maior dessa relação poética entre a poesia de língua inglesa e as práticas orientais a leitura que Ezra Pound fez do texto *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*¹², de Ernest Fenollosa, editado pelo poeta em 1918. Já o estudo sistemático que Camilo Pessanha fizera da poesia chinesa tivera início logo após a sua chegada a Macau, em 1894. Seus poemas publicados em *Clepsydra*, 1920, e seus estudos em sinologia vinham ganhando forma sob o sol da China já anos

¹¹ In a Station of the Metro:
The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.
(POUND, 1990, p. 111).

Em uma estação do metrô:
O vislumbre destes rostos na multidão;
Pétalas em um galho preto e úmido.
(Tradução minha).

¹² *O ideograma chinês como meio para a poesia.*

antes, conforme o poeta relatou na supracitada carta de 1912. Assim, Pessanha, ao lado de Pound, poderia ser reconhecido como um precursor da incorporação da estética do ideograma na literatura do Ocidente. Vale salientar que a estética chinesa teve um peso importante nas inovações simbolistas, todavia se dá por uma via orientalista, em que a leitura que se faz do outro Oriental corresponde a uma idealização de sua natureza. Como Pessanha teve contato direto com a China, o processo de incorporação dessa cultura acontece de um modo diferente e é importante compreender isso a respeito de sua personalidade.

Nessa esteira, Camilo inovou dialogando profundamente com as religiões budista e confucionista. O poeta pronunciou conferências em que falou sobre Confúcio e o Livro das Mutações (o *I Ching*). Há ainda motivos taoístas em três peças de sua coleção de arte chinesa doada em 1916 ao Estado português; em traduções como “Chon-Kôk-Chao” e “Vozes de Outono”; ou nas “Elegias Chinesas” de número dois (onde a figura do “eremita” corresponde à imagem clássica do taoísta) e de número três, onde figura o mítico mosteiro de Pang-Lai (CABRINI JÚNIOR, 2009, p. 25). Ainda, Pessanha demonstra algum conhecimento sobre a Índia e suas tradições. Nesse sentido contam-se: uma passagem pelo local (referida em “Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa”); a presença de um livro de Rabindranath Tagore no que restou de sua biblioteca e a noção, proferida em uma conferência, de que o budismo teria sua origem na Índia, o que demonstra certo grau de interesse por tal face da cultura chinesa. Na biblioteca de Pessanha, em Macau, não constam livros sobre budismo (JOSÉ; CASCAIS *apud* PESSANHA, 2004, p. 202-230), entretanto um relato de seu amigo Alberto Osório de Castro (relato de um encontro ocorrido no final de 1912) parece bastante revelador:

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

Diante da janela toda aberta, **um Buda doirado de bronze**, cujo rosto extático vagamente sorria, numa expressão de transcendente serenidade. (CASTRO *apud* PESSANHA, 1984, p. 128-129. Grifos meus).

Veja-se que Pessanha vivia rodeado por chineses, como família, e tinha um Buda dourado em seu quarto de leito “espartano”. A presença de um Buda em seu quarto parece bastante significativa, não apenas pelo provável valor estético da peça, mas também pelo que simboliza.

No que diz respeito ao fazer poético a partir da ótica budista, temos que esta tradição da poesia chinesa é rica em expressão. A frase “as sutilezas da mente não podem ser transmitidas em palavras, mas podem ser vistas em palavras”, dita pelo monge Juefan Huihong, 1071-1128 (EGAN, 2010, p. 5), resume um dos princípios da poesia budista. Nesse estilo poético, imagens aparentemente simples tais como a lua, nuvens, barcos e reflexões na água, adquiriram conotações complexas baseadas em ideias Chan (Zen). O modo como a poesia chinesa se configurou ao longo dos séculos (sendo utilizada como parte

da prática meditativa) auxilia a compreender a obra de Camilo Pessanha a partir de uma configuração em que a mente ganha espaço enquanto motivo de verso. Outra conexão existente entre a poesia de Pessanha e a poesia chinesa em geral é a noção do poder da escrita como *inscrição*, como algo a ser gravado, decalcado numa superfície e, por conseguinte, no mundo.

François Cheng, em seu livro *L'écriture poétique chinoise*¹³, de 1982, apresenta que os signos, independentes do som e invariáveis, formam uma unidade em si e carregam a possibilidade de perdurar (p. 5). Assim, a escrita chinesa luta, desde sua origem, pela autonomia plena de não estar relacionada à fala. Pura escrita, ela se revela contraditória entre a sua imponente presença física e os sons representados – busca sua liberdade pictórica que a aproxima do gesto, equilibrando-se entre a exigência da linearidade e o desejo de evasão espacial (CHENG, 1982, p. 5). Segundo Cheng, tal escrita controversa foi o que permitiu aos chineses carregarem por mais de quatro séculos uma herança de mais de três mil anos: um canto ininterrupto ligado à dança sagrada e ao ritmo das estações que engendrou uma linguagem poética original.

O período mais notável em que a poesia chinesa ganha a forma que viria a lhe conferir o corpo de uma tradição poética é o da dinastia Tang (618-906). François Cheng salienta que toda a poesia desse intervalo de tempo é tanto um cântico escrito como uma escrita cantada. A força do canto unida à permanência do emblema também faz parte da poesia de Camilo Pessanha, que alia a isso uma alusão à presença imagética dos ideogramas. Pode-se dizer que seus poemas são emblemáticos, condensação lírica de aspectos abstratos da vida. Os versos revelam imagens. A fim de melhor compreender o poeta nesse sentido, vejamos o seguinte poema:

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

E o meu brasão... Tem de oiro n'um quartel
Vermelho, um lis; tem no outro uma donzela,
Em campo azul, de prata o corpo, aquela
Que é no meu braço como que um broquel.

Timbre: rompante, a megalomania...
Divisa: um ai, — que insiste noite e dia
Lembrando ruínas, sepulturas rasas...

Entre castelos serpes batalhantes,
E águias de negro, desfraldando as azas,
Que realça de oiro um colar de besantes!
(PESSANHA, 1997, p. 65)¹⁴.

¹³ *A escrita poética chinesa.*

¹⁴ Segundo a organização da *Clepsydra* feita por Barbara Spaggiari (1982), a primeira aparição desse poema se deu em *Notícias de Bragança*, 1913, a 15 de maio.

O primeiro verso do soneto (decassílabo com rimas ABBA CDDC EEF GFG) evidencia, no ritmo e termos escolhidos, que tais elementos, ao invés de fixados na roupa, estão *tatuados* no peito. A tatuagem é inscrita na pele, que, nesse verso, remete ao íntimo da emoção humana, pois o peito figura o lugar do coração e da respiração, sinalizando a vida (respiração e pulsação). Os substantivos enumerados um após o outro, do segundo ao sétimo versos, parecem se referir à nobreza, todavia o verso que inicia o primeiro terceto instaura uma dicotomia: a princípio reiteraria a conexão com a exaltação de nobreza, pois um timbre forte anunciaria a “megalomania”, no entanto, acaba por contrapor ideias na medida em que os versos seguintes adicionam um lamento: “um ai, – que insiste noite e dia” e a ruína: “Lembrando ruínas, sepulturas rasas”. Então, aquilo que primeiro evidenciava a vida, assinalado pelo “peito”, os “leões alados”, “corações”, “vermelho”, abre espaço para emblemas da morte, tais como: “sepulturas”, “águias de negro”, “serpes batalhantes”. Ao fim disso tudo, adiciona-se o emblemático “colar de besantes”. O besante é peça circular de ouro ou prata e sua maior característica é não ter marca alguma.

Desse modo, o poema parte do exagero das imagens para, ao fim, chegar à simplicidade de algo não marcado. Esse poema pode ser lido como um emblema, dado que todas as suas imagens se unem para revelar o processo de autoconhecimento. Depois de tirar todas as marcas de beleza, tudo que é nobre e bom (o amor, o cuidado, a delicadeza), encontram-se a dor, o lamento, o sofrimento, donde a ruína, a destruição, as metáforas de morte, elementos que são deslocados do peito, abrindo cada vez mais espaço. Ao fim, está o ouro sob tudo isso: um colar brilhante e sem marcas. A purificação que surge depois da peregrinação por si mesmo está condensada na imagem do colar de besantes.

Assim, o poema age como um ideograma complexo, no sentido em que visa menos a copiar o aspecto exterior das coisas do que figurá-las pelos seus traços essenciais, “cujas combinações revelariam a sua essência e os elos secretos que os unem” (CHENG, 1995, p. 7). Por isso, esse poema é exemplo do que se dá em vários outros versos na obra de Pessanha e que está intimamente relacionado com a essência do ideograma:

Traços imbricados em outros traços, sentidos implicados em outros sentidos. Sob cada signo, o sentido codificado nunca chega a reprimir completamente outros sentidos mais profundos, sempre prontos a emergir: e o conjunto dos signos, formados segundo a exigência do equilíbrio e do ritmo, revelam todo um feixe de traços significativos: atitudes, movimentos, contradições rebuscadas, harmonias dos contrários, e, finalmente, modos de ser. (CHENG, 1995, p. 7).

Em Pessanha, uma palavra gera uma imagem mental que se conecta a outra por sobreposição e nos encaminha para a visão geral do poema. Ao final, o sentido último só é capaz de existir a partir das inúmeras significações possíveis para cada imagem. O poeta trabalha com múltiplos estratos e sentidos, aproveitando todas as possibilidades de evocação. Para compreender como o soneto acima se conecta com a experiência da poesia chinesa, leiamos um poema de Wang Wei tal como explicado por François Cheng:

1	2	3	4	5
木	未	芙	蓉	花 ¹⁵
ramo	extremidade	magnólia		flores

Os caracteres se unem para modelar o significado total. Ao primeiro ideograma, são adicionados gradualmente novos elementos que geram o efeito de que assistimos ao processo de floração de uma árvore. Analisemos: o primeiro caractere é uma árvore nua; o segundo, conforme a explicação de Cheng, nos mostra que algo cresceu na copa dessa mesma árvore. No terceiro caractere, o elemento adicionado significa erva ou folha e, no quarto, surge um botão. O quinto revela a flor na sua plenitude, já desabrochada. Além disso, há a presença do ideograma “pessoa” (人) no interior da árvore; na sequência, a pessoa se transforma em “homem” (representado pelo ideograma 夫, escondido em meio à ideia de “extremidade” 未). Reforça-se a metamorfose. O quarto caractere 蓉 traz em si o elemento “rosto”, ou seja, do botão também desabrocha uma face, que por sua vez contém o elemento “boca” 口, fazendo menção ao ato da fala. Por fim, as “flores” 花 trazem implícita a transformação 化. Por tudo isso, nas palavras de Cheng (1995, p. 9) “o poeta faz reviver diante de nossos olhos uma experiência mística, nas suas sucessivas etapas”. Acrescento a isso a presença invulgar e também mascarada do ideograma referente ao conceito de “grande” 大, o que reforça a ideia de crescimento e transcendência.

O poema de Pessanha relaciona-se com o de Wang Wei, especialmente porque faz existir o humano escondido: atrás de todas as figuras elaboradas no soneto está a pessoa, assim como no poema da magnólia. Por isso, não é exagero observar que “Tatuagens complicadas do meu peito” é uma excelente recriação de ideias complexas como as elaboradas por Wang Wei.

A insistente e praticamente incessante sobreposição de imagens do soneto quase nos faz esquecer que ali embaixo há a pessoa dona do peito sobre o qual se amontoam as tatuagens. As diferenças diametralmente opostas dos dois poemas levam ao mesmo resultado: se Wang Wei adiciona ao ramo seco elementos para referir-se ao desabrochar da experiência mística no homem, Pessanha os retira para se referir ao mesmo: é tirando os excessos que se chega ao ouro/tesouro sem marcas (“Que realça de oiro um colar de besantes!”), emblema para a jornada rumo ao verdadeiro conhecimento. O soneto enche-nos de imagens para depois retirá-las por meio da sobreposição de mais imagens. A palavra cria e engendra mundos, mas, na poesia de Pessanha, o fantasma da ruína sempre os destrói a fim de enfatizar a impermanência. A sobreposição dos signos é o modo como Camilo Pessanha trouxe a estética do ideograma para a sua poesia. A leveza da picturalidade se une à força da inscrição para que o poema rebente em nossas mentes, exacerbando a experiência da percepção poética.

O processo de incorporação que Camilo Pessanha faz das possibilidades do ideograma dentro da língua portuguesa dialoga com a perspectiva exposta por Haroldo de Campos quando comenta sobre a tradução que fizera do alemão: “invés de aporuguesar o alemão, germanizo o português,

¹⁵ Acrescento uma tradução minha salientando que é impossível traduzir todos os aspectos existentes nos ideogramas, então optei apenas por trazer o significado mais superficial:

Na extremidade do ramo: flores de magnólia!

deliberadamente, para o fim de alargar-lhe as virtualidades criativas” (CAMPOS, 1981, p. 194). Aproximar Pessanha dessa citação de Haroldo mostra que o poeta português, ao criar a sua própria poesia, abre espaço para um adensamento das possibilidades criativas da sua língua materna. Ao tentar dar conta, em suas traduções, da esfera visual de uma poesia que é ao mesmo tempo escrita e desenho, Pessanha desenvolve um novo olhar para a sua própria língua e esse movimento possibilita a inovação, não do uso das palavras, porque não busca novos vocábulos, tampouco desconstrói a sintaxe, mas das projeções imagéticas dos seus significados. Portanto, o modo como se conectam os lexemas presentes em cada verso é o que dá ao leitor uma experiência visual que não encontra par ao nível daquilo que se vê na página – a forma da palavra escrita –, entretanto, o encontra ao nível do que se vê com “os olhos da mente”. No poema “Tatuagens complicadas do meu peito”, cada verso e cada palavra incorporam nova imagem, desencadeando uma experiência de fruição que se assemelha àquele de ver um poema feito em ideogramas, há certa experimentação concretista no âmbito daquilo que o poema é capaz de fazer ver e no modo como o faz.

Assim sendo, Pessanha aprende a acolher o ideograma e suas normas, incorpora essa essência estética ao seio de sua poesia. Por tudo isso, é possível perceber em Camilo Pessanha uma criação ativa, que além de traduzir um texto de uma língua para a outra, como muitas vezes fez com os poemas chineses, ainda aprende com o outro e, dentro daquilo que Derrida (2003) enfatiza como hospitalidade da língua, recebe na sua própria língua esse mesmo outro, tão estranho a si. Desse modo, oferece ao leitor a natural diferença existente entre ambas as escritas como parte da sua própria tradição poética lusófona e ocidental. Eis a inovação.

Uma vez que Pessanha, seguindo o fio condutor aqui colocado, reconfigura sua estética a partir da prática da tradução e da aprendizagem de uma nova língua, enfatiza-se o processo de tradução de modo mais amplo. A incorporação que o poeta coimbrão faz dos moldes provenientes da cultura chinesa na sua poesia (que tanto impressionou Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro) é de certo modo “antropofágico” ou mesmo “vampiresco”, dado o cariz *monstruoso* do processo tal como aqui elucidado. Vampiresco porque não se dobra ao peso da diferença, mas a usa a seu favor ao trazê-la como parte da sua prática artística.

Olhar para Pessanha na sua atividade também como tradutor, aprendiz e praticante de mandarim, cantonês e de toda a cultura que vem com esse aprendizado reconfigura nosso modo de perceber a sua poesia e os sentidos de *Clepsydra*. As várias versões dos seus poemas revelam mudanças significativas quando se comparam os versos feitos em Portugal com suas versões reescritas sob o sol de Macau (FRANCHETTI, 2001), o que realça a aprendizagem e experiência dadas pelos novos contatos culturais. Seu único livro, portanto, se visualizado na sua íntima concepção diante da convivência com o Outro, nos mostra uma ética de Pessanha no sentido de olhar para a singularidade e estranheza desse Outro e de acolhê-la mesmo na sua aparente inacessibilidade, em vista da impossibilidade de tradução do ideograma, por exemplo.

Voltando à frase de 1894 que abre nosso artigo: “Já sei ler muito china: ler, falar, e até escrever um pouco”, podemos, agora decorrido esse percurso, avaliá-la de modo mais aprofundado. O que de fato nos revela Camilo Pessanha ao dizer que se dedicava ao estudo das línguas chinesas e conseqüentemente

à sua arte caligráfica? Da data da carta até 1926, ano de sua morte, o poeta certamente leu muito mais, traduziu e escreveu muito mais, pois se passaram cerca de trinta anos de China. Nesse sentido, a poesia de Camilo Pessanha e sua trajetória com as culturas orientais culminam em uma reconfiguração ética e estética de sua arte. Seus estudos de poesia chinesa são contemporâneos aos de Fenellosa e sua *Clepsydra* sai no mesmo ano do já citado *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, 1920, editado por Ezra Pound.

Por fim, concluo que Pessanha, ao lado de seus contemporâneos, realizou para a cultura lusófona um trabalho tão importante quanto o de Pound e Fenellosa para a língua inglesa. O poeta português antecipa, recria e traduz movimentos estéticos que, em Portugal, fomentam a imaginação de Pessoa e Sá-Carneiro e, no Brasil (com a descoberta do ideograma e a presença oriental dos imigrantes), encontram forma nos haicais de Paulo Leminski e no concretismo de Haroldo de Campos, outro vampiro da ética e da estética do ideograma. Seu livro *Clepsydra* ainda é um mundo em descoberta: traz a brevidade singela de certa tradição da poesia oriental, é denso como os oximoros budistas e sonoro como a nossa língua portuguesa, unindo Oriente e Ocidente.

Referências

- CABRINI JÚNIOR, Paulo de Tarso. *Camilo Pessanha e o Tao Te Ching: um capítulo*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáutica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.
- CHENG, François. A escrita poética chinesa. *Revista de Cultura*, Macau, n. 25, out./dez. 1995.
- CHENG, François. *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Seuil, 1982.
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- EAGAN, Charles (org). *Clouds thick, whereabouts unknown: poems by Zen monks of China*. New York: Columbia University Press, 2010.
- FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp, 2001.
- FUSHENG, Wu. *The poetics of decadence: chinese poetry of the southern dynasties and late Tang periods*. New York: State University of New York Press, 1998.
- HOUGH, Graham. *Image and experience: studies in a literary revolution*. London: Duckworth, 1960.
- LOWELL, Amy; LAWRENCE, D. H. *Some Imagist Poets*. New York: Kessinger Publishing, 1915.
- LOWELL, Amy; LAWRENCE, D. H. *Some Imagist Poets*. New York: Houghton Mifflin Company, 1916.
- POETRY Magazine. Chicago: Poetry Foundation, 1913, v. 1, n. 6, Mar, 1913.

- PESSANHA, Camilo. *A poesia de Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Internacional de Macau, 2004.
- PESSANHA, Camilo. *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Edição crítica, fixação do texto, introdução e notas de Barbara Spaggiari. Porto: Lello e Irmão, 1997.
- PESSANHA, Camilo. Macau e a gruta de Camões. In: PIRES, Daniel (org). *Camilo Pessanha: prosador e tradutor*. Macau: Instituto Cultural de Macau; Instituto português do Oriente, 1992. p. 301-305.
- PESSANHA, Camilo. O Progresso (Macau), 21 de março de 1915. In: PIRES, Daniel. Prefácio a *Camilo Pessanha: prosador e tradutor*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1992a. p. 165.
- PESSANHA, Camilo. *Correspondência, dedicatórias e outros textos*. São Paulo: Unicamp, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Cartas a João Gaspar Simões*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1982.
- PIRES, Daniel. Cronologia da vida e da obra de Camilo Pessanha. In: PESSANHA, Camilo. *Correspondência, dedicatórias e outros textos*. São Paulo: Unicamp, 2012. p. 9-34.
- POUND, Ezra. *Make it new: essays by Ezra Pound*. London: Yale University Press, 1934.
- POUND, Ezra. *Personae: the shorter poems*. New York: New Directions Publ, 1990.
- RUBIM, Gustavo. *Experiência da alucinação: Camilo Pessanha e a questão da poesia*. Lisboa: Caminho, 1993.
- SEATON, Jerome P.; MALONEY, Dennis (ed.). *A drifting boat: an anthology of Chinese Zen Poetry*. New York: White Pine Press, 1994.
- SIMAS, Monica. *Margens do destino: Macau e a literatura portuguesa*. São Caetano do Sul: Yendis, 2007.
- SPAGGIARI, Barbara. *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*. Tradução de Carlos Moura. Lisboa: Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa Publicações, 1982.

Recebido em 3 de maio de 2023.

Aprovado em 13 de julho de 2023.

Resumo/Abstract

Tatuagens complicadas do meu peito: Camilo Pessanha, um artífice do ideograma

Camila Marchioro

Este artigo tem por objetivo analisar algumas composições de *Clepsydra*, 1920, de Camilo Pessanha, e estabelecer uma comparação entre sua obra e a escrita chinesa. Portanto, atenta-se para a qualidade visual da poesia de Pessanha e para o modo como leu, traduziu e trouxe aspectos da poesia chinesa

para os seus versos. Promove-se, ainda, um diálogo entre o poeta coimbrão e a tradição poética chinesa, recuperando alguns importantes nomes em diversas épocas. Mostra-se, ainda, como Camilo Pessanha foi pioneiro no uso de temas provenientes da poesia oriental em sua escrita, antecipando elementos do Imagismo. Desse modo, o artigo revela Pessanha, ao lado de Ezra Pound, como um precursor da incorporação da estética do ideograma na literatura do Ocidente. Ainda, comenta-se sobre a atividade tradutora do poeta, que age pela hospitalidade da língua, conforme Derrida, e de forma *vampiresca* ao usar a diferença a seu favor e trazê-la como parte da sua prática artística. Por fim, objetiva-se mostrar como a aprendizagem e a tradução de ideogramas alimentaram a poética de Camilo Pessanha e constituem questão central tanto de sua ética quanto de sua estética.

Palavras-chave: Camilo Pessanha, ideograma, poesia chinesa, Imagismo.

Complicated tattoos of my chest: Camilo Pessanha, an ideogram maker

Camila Marchioro

This article aims to analyze some compositions of *Clepsydra*, 1920 by Camilo Pessanha and establish a comparison between his work and Chinese writing. Therefore, it pays attention to the visual quality of Pessanha's poetry and how he read, translated, and incorporated aspects of Chinese poetry into his verses. It also promotes a dialogue between the Coimbra poet and the Chinese poetic tradition, highlighting important figures from various periods. Furthermore, it demonstrates how Camilo Pessanha was a pioneer in using themes from Oriental poetry in his writing, anticipating elements of Imagism. Thus, the article reveals Pessanha, alongside Ezra Pound, as a precursor to incorporating the aesthetics of ideograms into Western literature. Additionally, it comments on the poet's translating activity, which operates through the hospitality of language, as stated by Derrida, and in a *vampiric* manner by using difference to his advantage and incorporating it into his artistic practice. Finally, the objective is to demonstrate how the learning and translation of ideograms nourished Camilo Pessanha's poetics and constitute a central aspect of both his ethics and aesthetics.

Keywords: Camilo Pessanha, ideogram, chinese poetry, Imagism.