

4.

JULHO · 2018

*Ponte de Lima:
do passado ao presente,
rumo ao futuro!*



CANCIONEIRO CHINEZ (1890): TRADUÇÃO E EXOTISMO ^[1]

CANCIONEIRO CHINEZ (1890): TRANSLATION AND EXOTICISM

Esta breve reflexão pretende dar conta da atividade de tradução de António Feijó, focando em concreto *Cancioneiro Chinez*, a sua única obra de poesia com duas edições em vida do autor, em 1890 e 1903. Pretende-se argumentar que não foi um trabalho incidental no contexto da produção poética do autor nem no do orientalismo literário em Portugal. Para isso, dar-se-á a conhecer, muito sucintamente, o contexto de produção, circulação e receção de *Cancioneiro Chinez*, a partir das relações do poeta com o tema orientalista versado (a China), da génese da obra, da sua composição macrotextual e do seu impacto literário.

This short reflection seeks to account for the translation praxis of António Feijó by focusing on Cancioneiro Chinez, his only poetry work to undergo two editions during his lifetime, in 1890 and 1903. It is my purpose to show that this was not a circumstantial work either in the poet's overall literary production or to literary orientalism in Portugal. To this end, I will delve into the context of production, circulation and reception of Cancioneiro Chinez based on the poet's link to the orientalist topic addressed in the book (China), its genesis, its macrotextual structure, and its literary impact.

[1] O PRESENTE ARTIGO PRETENDE DAR CONTA DE ALGUMAS DAS LINHAS DE REFLEXÃO DESENVOLVIDAS NO ÂMBITO DA TESE DE DOUTORAMENTO TRADUZIR O OUTRO ORIENTAL: A CONFIGURAÇÃO DA FIGURA FEMININA NA LITERATURA PORTUGUESA FINISSECLAR (ANTÓNIO FEIJÓ E WENCESLAU DE MORAES), DISPONÍVEL PARA LEITURA EM [HTTP://HDL.HANDLE.NET/10451/8873](http://hdl.handle.net/10451/8873).

ANTÓNIO FEIJÓ, *CANCIONEIRO CHINEZ*,
CHINA, TRADUÇÃO, EXOTISMO

ANTÓNIO FEIJÓ, *CANCIONEIRO CHINEZ*,
CHINA, TRANSLATION, EXOTICISM

MARTA PACHECO PINTO ^[2]

À janela do Oriente...

Associa-se António Feijó à figura do poeta, diplomata, cônsul ou até opíparo. Menos conhecida é, porém, a sua faceta como tradutor ou como poeta-tradutor. É sobre a sua atividade de tradução que este breve ensaio versa, em particular sobre *Cancioneiro Chinez*. Esta foi a sua única obra de poesia a ter duas edições durante o período de vida do poeta, em 1890 e 1903 respetivamente, e é a primeira antologia de poesia clássica chinesa que se conhece em língua portuguesa, embora não traduzida diretamente do Chinês mas a partir do Francês. O primeiro exercício de tradução direta desta língua oriental deve-se ao poeta simbolista Camilo Pessanha (1867-1926), contemporâneo de Feijó, com as suas oito *Elegias Chinesas* da dinastia Ming (1368-1644), que são traduzidas e publicadas em Macau, a 13 de setembro de 1914, no jornal *O Progresso*.

Enquanto português estrangeirado, António Feijó desenvolveu a sua carreira profissional como cônsul e diplomata fora de Portugal e consolidou o seu percurso literário escrevendo sobretudo a partir de fora para dentro; contudo, nunca palmilhou terras da Ásia ou do Oriente Próximo. O saber que foi acumulando sobre a Ásia Oriental, nomeadamente sobre a China, resulta de uma cultura livresca, de um contacto mediado sobretudo por livros, por testemunhos de terceiros e herdeiro de uma memória histórica e um imaginário coletivo, que começou a construir-se aquando das primeiras viagens europeias à China, a partir do momento em que a Companhia de Jesus, então sob o reinado de D. João III, entra na Ásia Oriental, por volta de 1513. É através da Companhia de Jesus que chegam à Europa as primeiras cartas cartográficas, os primeiros relatos e representações dos povos da China e do Japão, que se redigem e se fazem circular os primeiros dicionários e gramáticas de línguas asiáticas.

Em *Cancioneiro Chinez*, António Feijó traduz a China a uma dupla distância, geográfica e temporal. Reescreve a China sem sair do seu espaço de conforto cultural (o Ocidente) e reescreve não a China do seu tempo, mas a China com que os Portugueses de Quinhentos e Seiscentos contactaram e fizeram comércio, a China dos mandarins, dos pagodes, dos lótus d'ouro, dos imperadores, imperatrizes e concubinas, a China de jade.

Nesta (também) nota de apresentação da obra, que serve de celebração do primeiro centenário da morte do autor, pretendendo dar a conhecer, muito sucintamente, o contexto de produção, circulação e receção de *Cancioneiro Chinez*, a partir das relações do poeta com o tema orientalista versado (a China) e dando conta da génese da obra, da sua composição macro-textual e do seu impacto literário.

O poeta e o Oriente chinês

António Joaquim de Castro Feijó, natural de Ponte de Lima onde

[2] CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS, FACULDADE DE LETRAS, UNIVERSIDADE DE LISBOA (SFRH/BPD/99430/2014).

[3] EM PORTUGAL, DESTACAM-SE: *REVISTA CIENTIFICA E LITTERARIA* (DE QUE FOI DIRETOR, AO LADO DE LUÍS DE MAGALHÃES, ENTRE 1880 E 1881,

COM TRÊS NÚMEROS APENAS), *REVISTA DE COIMBRA*, *REVISTA DE PORTUGAL* (1889-1892), O SEMANÁRIO ILUSTRADO *BRANCO E NEGRO*, *BRASIL-PORTUGAL*, *PERO GALLEGGO* (VIANA DO CASTELO), *DIARIO DE NOTÍCIAS*, *O COMMERCIO DO LIMA*, *ALMANAQUE DE PONTE DE LIMA*,

ENTRE OUTROS. NO BRASIL, ASSINALAM-SE: *A VIDA MODERNA*, *BRASILEIRO*, *JORNAL DO COMMERCIO*, *GAZETA DE NOTÍCIAS* OU *O PAIZ*.

[4] A VERSÃO PUBLICADA SEIS ANOS MAIS TARDE EM *CANCIONEIRO CHINEZ* SERIA IGUAL NÃO FOSSE A MAIUSCULIZAÇÃO DO

SUBSTANTIVO “LUA” E A ALTERAÇÃO DO PRIMEIRO VERSO DA ÚLTIMA ESTROFE: “E SONHO ENTÃO” (FEIJÓ, 2004A, P. 100) DÁ LUGAR A UM LENTO CRESCENDO – “E SONHO E PENSO E PHANTASIO ENTÃO” (FEIJÓ, 1890, P. 54). NOTE-SE QUE, TANTA NAQUELA VERSÃO DO

POEMA COMO NAS QUE CONSTAM DE AMBAS AS EDIÇÕES DE *CANCIONEIRO*, HÁ UMA GRALHA NO TÍTULO, QUE APENAS NO ÍNDICE FINAL DAS DUAS ÚLTIMAS É EMENDADA – “SOBRE O RIO TCHÚ”.

nasceu a 1 de junho de 1859, vindo a falecer no outro extremo da Europa, em Estocolmo, a 20 de junho de 1917, cedo manifesta os seus dotes poéticos, sobretudo durante os tempos de estudante de Direito na Universidade de Coimbra, entre 1878 e 1883.

Após tentativas frustradas de ingressar na advocacia, envereda pela carreira diplomática. Esta leva-o ao Brasil durante um curto período de três anos (de julho de 1886 a dezembro de 1889, passando pelo Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Pernambuco) e, a partir de janeiro de 1891, à Suécia, onde permanece até ao final dos seus dias, viajando com regularidade pela França (sobretudo Paris), Dinamarca, Alemanha (sobretudo Berlim), Noruega e Rússia. António Feijó nunca esteve ou viajou pelo Oriente, mas vontade não teria faltado, pelo menos enquanto opção profissional; a inadaptação ao meio sociocultural brasileiro leva-o a ponderar a transferência para a China, como confirma a carta de 2 de janeiro de 1887 ao irmão José Joaquim de Castro Feijó:

“Consta-me que vae vagar o Consulado de Schangae, na China [...], vou pedir a minha transferencia [...]. Quero ver o Oriente enquanto tenho algum sangue na guelra” (Queirós, 1961, p. 86).

As afiliações institucionais do diplomata Feijó mostram-no ligado a entidades detentoras e disseminadoras de saber sobre o Oriente em Portugal, cuja atividade estaria na base da tentativa de emergência do Orientalismo como campo de estudos. Refiro-me às suas ligações a duas sociedades científicas, o Instituto de Coimbra (fundado em 1852) e a Sociedade de Geografia de Lisboa (fundada em 1875). Torna-se sócio efetivo da primeira em 1881, ainda durante os tempos de estudante, e sócio correspondente da segunda em 1891, quando é destacado para a Suécia. O poeta não terá estado, pelo menos por via destas redes institucionais, arredado da atualidade política e sociocultural dos países asiáticos (e, menos ainda, africanos).

Colaborou em inúmeros periódicos, nacionais e brasileiros^[3], e

publicou, em vida, oito livros de poesia. É em *Transfigurações*, de 1882, que se começa a desenhar a procura do exótico oriental, como fica patente através de poemas como “Esfinge eterna” (1880). *Lyricas e Bucolicas*, em 1884, confirma o seu estatuto de poeta, e é nesta coleção que se verifica, a par do célebre soneto “Pálida e loira”, a inclusão pela primeira vez de um poema que fará mais tarde parte de *Cancioneiro Chinez*: “Sobre o rio Thchú (do poeta chinez Thu-Fú)” (Feijó, 2004a, p. 100)^[4]. Creio poder mesmo estabelecer a primeira metade de 1883 como data da composição deste poema, visto, em carta de 17 de setembro desse ano, o poeta afirmar que *Lyricas e Bucolicas* “está no prelo, já mandei pedir ao Magalhães & Morais [*sic*, Moniz?] 250\$000 pela edição” (2004b, p. 34-35). Não tendo encontrado até à data publicações anteriores de outras composições posteriormente incluídas em *Cancioneiro Chinez*, não hesito, portanto, em situar o início deste projeto de tradução em, pelo menos, 1883.

[5] NA EDIÇÃO DE 15 DE MARÇO, NA SEÇÃO “CANCIONEIRO CHINEZ”, INCLUEM-SE OS POEMAS: “O IMPERADOR (THU-FU)”, “PALÁCIO NO CORAÇÃO (THU-FU)” – QUE, NO LIVRO, SURGE SOB O TÍTULO “CASA NO CORAÇÃO” – E “O LEQUE (TAN-JO-SU)”; A 16 DE MAIO, NA MESMA

SEÇÃO, INCLUEM-SE OS POEMAS: “O CORMORAN (SU-TONG PÔ)”; “AS PÉROLAS DE JADE (TCHAN-TIU-LIN)”; “O CÃO DO VENCEDOR (THU-FU)” E “A FLOR DE PESSEGUIRO (TSÉ TSI)”. [6] FORAM REUNIDAS E PUBLICADAS EM LIVRO SÓ EM 1981 POR INICIATIVA DE CASTELO

BRANCO CHAVES. ESTE VOLUME DE CARTAS FOI REIMPRESSO EM 2002 PELA BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, JUNTAMENTE COM UM SEGUNDO VOLUME CONTENDO AS CARTAS QUE NÃO FORAM TRADUZIDAS POR ANTÔNIO FEIJÓ.

[7] TRATA-SE DA VERSÃO PORTUGUESA DE LYCKO-PERS RESA. SAGOSPEL I FEM AKTER, DE 1882.

[8] PUBLICADO, AO QUE TUDO INDICA PELA PRIMEIRA VEZ, NA REVISTA QUINZENAL BRASIL-PORTUGAL DE 1 DE JULHO DE 1903 (N.º 107, P. 176).

Dando à estampa sete anos mais tarde, em outubro de 1890, depois de regressar do Brasil e pouco antes de embarcar para a Suécia, *Cancioneiro Chinês* é o sexto livro de Antônio Feijó, nele reunindo composições publicadas sobretudo entre 1885 e 1887 em periódicos nacionais, como o jornal portuense *A Província*, mas também em periódicos brasileiros, como o *Diário de Notícias* (vejam-se, por exemplo, as edições de 15 de março e 16 de maio de 1886^[5]).

Com a mudança para Estocolmo em 1891, onde assume funções como Encarregado de Negócios interino e é em 1901 promovido a Ministro Plenipotenciário nas cortes sueca e dinamarquesa, o poeta-diplomata entrega-se ao estudo da língua sueca, traduzindo vários textos diretamente desta língua germânica. Traduz as cartas do pastor Carl Israel Ruders (1761-1837), que relatam as suas viagens por Portugal e que conheceram uma publicação irregular no *Diário de Notícias* entre 1906 e 1912 (Chaves, 1981, p. 22)^[6]. Ainda em 1906 publica a tradu-

ção *A Viagem de Pedro Afortunado – saga em 5 actos traduzida do original sueco com permissão do auctor*^[7] August Strindberg, pela Livraria Clássica Editora, com uma “Advertencia” assinada tão-só por “O Traductor”. Ambas as traduções do Sueco são publicadas anonimamente e cumprem um intento didático (de aperfeiçoamento linguístico) que difere bem do propósito que subjaz a *Cancioneiro Chinês*.

Do ponto de vista temático do Oriente chinês, este *Cancioneiro* é único no repertório poético de Feijó. Apenas o poema “Vaso chinês”, dado a conhecer por Álvaro Manuel Machado na sua edição de 1981 de *Sol de Inverno, seguido de vinte poesias inéditas*, retoma de modo explícito o Império Celeste. Já o imaginário poético de “O cravo murcho”, em *Lyrical e Bucolicas*, não vai além de uma *chinoiserie* decorativa: “Como um cravo que murcha debruçado/ Numa jarra fantástica da China” (Feijó, 2004a, p. 79). Outros poemas há que glosam sobretudo o Oriente muçulmano, de inspira-

ção bíblica, de que são exemplo as poesias “Moiro e cristã”, “A resposta do árabe” e “A vocação de Ibraim” (*Sol de Inverno*) ou “Primavera” (Feijó, 2005, p. 225-226) e “Oriental”^[8].

A génese de Cancioneiro Chinês

Cancioneiro Chinês surge, em 1890, num momento da História pouco propício à China, que então atravessava um período de instabilidade, muito por conta das Guerras do Ópio (1839-1842, 1856-1860) e da revolta Taiping (1851-1866), que vieram enfraquecer a dinastia Qing (1644-1912) e tiveram como consequências diretas a perda de um elevado número de vidas humanas, a fome, a falta de condições sanitárias, a doença. Este cenário fomentou a imagem de uma China em decadência mas também estagnada no tempo, que se viu impelida a desenvolver atitudes de resistência ao exterior, ao mesmo tempo que o vizinho Japão reabria as portas ao Ocidente, a

[9] JUDITH GAUTIER TORNAR-SE-IA CONHECIDA PELO SEU PODER DE EVOCAÇÃO POÉTICA E PELO PAPEL CATALISADOR DA IMAGINAÇÃO NA CRIAÇÃO DA SUA IDEIA DE ORIENTE, QUE TERIA COMPENSADO O SEU DESCONHECIMENTO

DESSE TERRITÓRIO; COMO A PRÓPRIA AFIRMAVA: “«I [JUDITH] HAVEN'T VISITED THE FAR EAST [...]. WHAT COULD I HOPE FOR THAT WOULD BE SUPERIOR TO THE IDEA I HAD FORMED OF IT? I COULDN'T POSSIBLY RISK BEING DISENCHANTED!»”

[“NÃO CONHEÇO O EXTREMO ORIENTE [...] O QUE PODERIA ESPERAR QUE PUDESSE SER SUPERIOR À IDEIA QUE DELE FORMEI? NÃO PODIA SIMPLEMENTE ARRISCAR-ME A FICAR DESILUDIDA”] (RICHARDSON, 1986, P. 225-226).

[10] SEGUNDO O DICIONÁRIO *PETIT ROBERT*, O TERMO *CHINOISERIE* DATA DE 1839 E DESIGNA UM ELEMENTO DECORATIVO (*BIBELÔT*) PROVENIENTE DA CHINA OU QUE “EST DANS LE GOÛT CHINOIS”. É, PORÉM, AMBIGUO SE “DANS LE GOÛT CHINOIS” SIGNIFICA CONFORME O GOSTO OCIDENTAL DAS COISAS CHINESAS OU O PRÓPRIO GOSTO NATIVO.

[11] MAIS RECENTEMENTE, SAÍRAM UMA EDIÇÃO COM APRESENTAÇÃO, NOTAS E BIBLIOGRAFIA DE YVAN DANIEL, PELA IMPRENSA NACIONAL DE PARIS, EM 2004 E UMA OUTRA EM 2014 PELAS EDIÇÕES LE CHAT ROUGE, COM UM DOSSIÊ CRÍTICO POR GÉRALD DUCHEMIN.

partir de 1854, e abraçava a sua modernidade.

A China de jade que António Feijó celebra em *Cancioneiro Chinez* importa-a da coletânea *Le Livre de jade*, de Judith Walter, publicada em 1867. É com este nome que Judith Gautier (1845-1917), filha do célebre poeta e romancista francês Théophile Gautier, assina o seu primeiro livro. Veio a ser uma reputada orientalista que ficcionou diversos Orientes sem nunca, tal como o poeta-tradutor, ter estado na Ásia; transpôs as fronteiras europeias apenas em 1914, aos 69 anos de idade, quando foi convidada a visitar a Argélia^[9]. Em 2017, comemorou-se também o centenário da sua morte.

Le Livre de jade notabiliza Judith quando era ainda uma jovem de 22 anos, que começara a estudar, quatro anos antes, a língua de Confúcio com o tutor chinês Tin-Tun-Ling (1830-1886), a quem dedica a primeira edição da obra. É na Biblioteca Imperial de Paris onde, fazendo-se acompanhar diariamente do tutor, recolhe o material poético para a sua cole-

tânea. É sobretudo a partir da década de 1820 que se reúnem nesta biblioteca grandes coleções de manuscritos de línguas orientais, que tornariam Paris tão atrativa e propícia ao desenvolvimento dos Estudos Orientais. É aí que, décadas mais tarde, Judith e Tin-Tun-Ling estudam livros em Chinês e copiam poemas do período clássico da literatura chinesa, para os analisar e traduzir (Gautier, 1900, p. 203-204).

Le Livre de jade é posto à venda, em Paris, a partir de maio de 1867, um mês após a abertura da Exposição Universal, que muito contribuiu para a renovação do gosto europeu pelo exótico oriental. A obra tem um êxito imediato e vem inaugurar a moda da *chinoiserie* literária (Carvalho, 1993, p. 77)^[10]. Conhece três reedições, uma em vida da autora (1902) e duas pouco depois da sua morte (1928 e 1933)^[11]. Entre a primeira e a segunda edições, Judith acrescentou poemas, retificou várias das autorias atribuídas, adicionou elementos paratextuais exotizantes (nomeadamente imagens

e caracteres chineses) e breves informações sobre a proveniência de alguns poemas.

A boa receção de *Le Livre de jade* na segunda metade do século XIX comprova-se não apenas pelo número de edições da obra, mas também pelas inúmeras traduções que gerou para outras línguas europeias. No Quadro 1, sistematizam-se as traduções, na sua maioria parciais, a que *Le Livre de jade* deu origem no período compreendido entre 1867, data da primeira edição, e 1933, data da quarta edição.

As primeiras traduções que se conhecem de poemas de *Le Livre de jade* aparecem não na Europa, mas no outro lado do Atlântico, no Brasil, pela mão de Machado de Assis (1839-1908), com quem Feijó trava conhecimento durante a sua estadia no país. É em *Phalenas*, de 1870, que Machado de Assis inclui oito poemas “imitados” de *Le Livre de jade* na secção “Lyra chinesa” ([1870], p. 109-126).

Poder-se-ia legitimamente colocar a hipótese de ter sido Machado de

QUADRO 1.

O impacto tradutório de *Le Livre de jade* (1867-1933)^[12]

DATA DA 1.ª EDIÇÃO	LÍNGUA DE CHEGADA	TEXTO DE CHEGADA	TRADUTOR
1870	Português	“Lyra chinesa” in <i>Phalenas</i> (Rio de Janeiro: B. L. Garnier/Paris: E. Belhatte)	Machado de Assis
1873	Alemão	<i>Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendès</i> (Munique: Theodor Ackermann)	Gottfried von Böhm
1882	Italiano	<i>Il libro di Giada – echi dell’estremo Oriente recati in versi italiani secondo la lezione di J. Walter</i> (Florença: Successori Le Monnier)	Tullo Massarani
1890	Inglês	<i>Pastels in Prose</i> (Nova Iorque: Harper & Brothers)	Stuart Merrill
1890	Português	<i>Cancioneiro Chinez</i> (Porto: Magalhães & Moniz Editores)	António Feijó
1905	Alemão	<i>Chinesische Lyrik</i> (Munique: R. Piper)	Hans Heilmann
1915	Alemão	<i>Dumpfe Trommel und beraushtes Gong: Nachdichtungen chinesischer Kriegslyrik</i> (Leipzig: Insel)	Klabund (pseudónimo de Alfred Henschke)
1918	Inglês	<i>Chinese Lyrics from The Book of Jade</i> (Nova Iorque: B. W. Huebsch)	James Whitall
1918	Russo	<i>Farforovyi pavi’lon</i> [O pavilhão de porcelana] (S. Petersburgo: Giperbore)	Nikolai Gumilev
1919	Inglês	<i>Coloured Stars: Versions of Fifty Asiatic Love Poems</i> (Oxford: B. H. Blackwell)	Edward Powys Mathers
1920	Inglês	<i>A Garden of Bright Waters. One Hundred and Twenty Asiatic Love Poems</i> (Oxford: Basil Blackwell)	Edward Powys Mathers
1927	Alemão	<i>Der Porzellanpavillon</i> (Berlim: P. Zsolnay Verlag)	Max Fleisher

[12] PARA ALÉM DESTAS REESCRITAS, INTERLINGÜÍSTICAS, OUTRAS HOUVE INTRALINGÜÍSTICAS, COMO: *POÈMES DE CHINE* (1887) POR ÉMILE BLÉMONT (1839-1927); *LA FLÛTE DE JADE: POÉSIES CHINOISES* (1920) POR FRANZ TOUSSAINT (1879-1955); *AUTRES POÈMES D'APRÈS LE CHINOIS* (1937) POR PAUL

CLAUDEL (1868-1955). EM *FLEURS FANÉES, POÉSIES ÉTRANGÈRES TRADUITES OU IMITÉES EN VERS FRANÇAIS* (1903), O CONDE CHARLES ZALUSKI INCLUI DOIS POEMAS "D'APRÈS LA TRADUCTION DE JUDITH WALTER" (SEGUNDO A TRADUÇÃO DE JUDITH WALTER) (1903, P. 47), NOMEADAMENTE "LE CORMORAN" E "LES DEUX FLÛTES".

Assis a impelir Feijó a traduzir *Le Livre de jade* (Pinto, 2013a). No entanto, quando em 1886 convive com o escritor brasileiro, já há muito, desde pelo menos 1883, que Feijó iniciara o seu projeto de tradução, como reforça uma carta de 22 de outubro de 1885, em que afirma ter “[j]á traduzi[do] mais 4 chineses. Parece-me, porém[,] que tudo o que no livro havia de mais belo já está esgotado. O Machado de Assis traduziu apenas 8, que lhe pareceram os mais notáveis. Eu já vou muito mais adiante” (Feijó, 2004b, p. 112-113). O poeta parece decidir-se a traduzir pelo simples prazer de traduzir, motivado por um ímpeto estético de afirmação de estilo e de mestria versificatória.

Cancioneiro Chinez veio, com efeito, a granjear epítetos honrosos por parte da crítica, que apontam sobretudo para duas linhas de receção: por um lado, *Cancioneiro Chinez* como poesia que cultivava uma estética parnasiana e, por outro, *Cancioneiro Chinez* como tradução exótica.

A estética parnasiana, que encon-

trou em Théophile Gautier o seu expoente máximo, nega uma função utilitária à arte, situando-a num plano absolutamente estético e artístico, o da arte pela arte. E enquanto culto da beleza *per se*, a estética parnasiana privilegiou com frequência o Oriente. O crítico António Coimbra Martins assevera que, “[e]ntre romantismo e parnasianismo, a China apareceu várias vezes aos escritores franceses como estância ideal de arte, requinte, fantasia delicada e fino prazer [...] e teve a sua máxima expressão artística no famoso *Livre de jade* (1867), de Judith Gautier” (1967, p. 151). Por aqui se entrevê, em *Cancioneiro Chinez*, a apologia de uma China que compete com uma imagem finissecular com a qual pouco ou nada se relaciona. Eça de Queirós, por exemplo, caricatura-a no seu conto *O Mandarin* (1880) como um país turbulento, moribundo, decadente, selvático; Wenceslau de Moraes, que residiu dez largos anos em Macau, entre 1888 e 1898, documenta em *Traços do Extremo Oriente* (1895) espetá-

“
(...) por um lado, Cancioneiro Chinez como poesia que cultivava uma estética parnasiana e, por outro, Cancioneiro Chinez como tradução exótica.
”

culos de barbárie, as execuções públicas, que ficariam associados a um sistema de justiça impiedoso:

As largas físgas da gaiola deixam ver uma cabeça humana, decepada. É de um homem robusto, ainda novo. A decomposição, no seu trabalho silencioso e contínuo, tem-lhe já manchado de negro a epiderme, arroxeados os beiços, imprimido sulcos profundos nas faces; mas ainda não conseguiu apagar a expressão horrível do seu último pensamento. Medonho o espectáculo desta cabeça, por onde as moscas verdes passeiam aos enxames, emoldurada por uma trunfa negra, imunda, escorrendo águas dos últimos choviscos [sic]. [...] Conforme o uso chinês, as cabeças são expostas ao público, ao longo dos caminhos frequentados, intencionalmente preservadas da voracidade das aves carnívoras, para prolongarem por largos meses o espectáculo destas punições. (Moraes, 1971, p. 77)

Não são claramente estas as imagens que preenchem os poemas vertidos por António Feijó. As resenhas críticas ao tributo que o poeta presta ao Império Celeste são relativamente imprecisas

[13] AS PRIMEIRAS INFORMAÇÕES QUE CIRCULARAM EM LÍNGUA PORTUGUESA SOBRE A CHINA, SOBRETUDO ATRAVÉS DE TOMÉ PIRES (1465-1524/40) COM A SUA *SUMA ORIENTAL* DE 1512-1515 (PRIMEIRA OBRA EUROPEIA COM FONETIZAÇÃO DA LÍNGUA CHINESA),

DE GALIOTE PEREIRA (1510-?) COM A NARRATIVA DE CATIVEIRO *TRATADO DA CHINA* (C.1552) OU DE FREI GASPAR DA CRUZ (?-1570) COM *COUSAS DA CHINA E DO REINO DE ORMUZ* (1569-1570), SÃO REVELADORAS DA ADMIRAÇÃO PORTUGUESA PELA CIVILIZAÇÃO CHINESA.

quanto à sua natureza traduzida, ora rasurando essa dimensão ora apresentando *Cancioneiro Chinez* como re-criação, mas, em todo o caso, parecendo mais um original do que uma tradução. Tendem, de igual modo, a sublinhar o efeito de *déjà vu* que as poesias surtem, ao explorarem imagens de uma China do passado e da tradição, que circulava na Europa sobretudo por meio dos motivos divulgados em objetos de arte, como a pintura, a porcelana, a cerâmica e outras miniaturas decorativas, como leques, sedas, biombos. A receção crítica coloca assim uma ênfase maior na conformação da imagética explorada ao imaginário do leitor português, valorizando a sua dimensão exotizante, ao recriar uma experiência empática com o Oriente chinês.

A crítica é de igual modo unânime a revelar-se surpreendida pela constatação da existência de uma lírica chinesa rica: “[M]al suspeitávamos que houvesse n’aquelle paiz longinquo uma poesia tão sentida, tão original, tão mimosa e característica” (*Actualidade*, 2 de no-

vembro de 1890, in Feijó, 1903, p. 124). O mesmo efeito de incredulidade, típico de um posicionamento orientalista de desvalorização do que não é europeu/ocidental – e que, neste caso, oblitera o facto de a literatura chinesa ser um dos sistemas literários mais antigos do mundo – conduz a observações como “uma China que em geral não se supõe, e umas imaginações verdadeiramente poeticas e que pouca gente acreditará que existem nos cerebros d’esses sujeitos que vemos pintados nas caixas de chá” (*O Dia*, 3 de novembro de 1890, in Feijó, 1903, p. 135). Não seria, com efeito, uma China que se suporia para o século XIX, mas antes a China de Quinhentos e Seiscentos, que as crónicas e narrativas de viagem portuguesas promoveram como modelo civilizacional^[13].

O *macrotexto*. I

Quando sai do prelo da editora Magalhães & Moniz, *Cancioneiro Chinez* apresenta-se como um livro de formato estreito, com cer-

ca de 19,4 cm (altura) x 10,5 cm (largura), que do ponto de vista material em nada insinua o exotismo que os poemas desvelam. Evidencia, no entanto, elementos paratextuais significantes para situar a obra tanto no âmbito da produção poética do autor como dentro de um orientalismo literário em Portugal. Os elementos paratextuais que a seguir se analisam consistem na capa, na dedicatória, na epígrafe e no prefácio.

A. Capa

Da análise da capa de *Cancioneiro Chinez* (Figura 1) ressalta sobretudo o posicionamento do nome do poeta-tradutor, tanto na capa como na folha de rosto, legitimando António Feijó como instância autoral e nunca como tradutor. Também não há qualquer referência à natureza traduzida da obra. No final do volume inclui-se, porém, um “Índice – com indicação dos poetas do «Cancioneiro»” (Feijó, 1890, p. 111-113). Este procedimento pode surtir um efeito de estranhamento no leitor, que

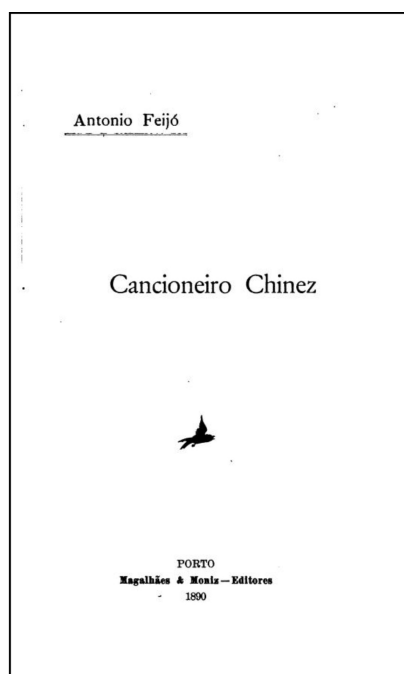
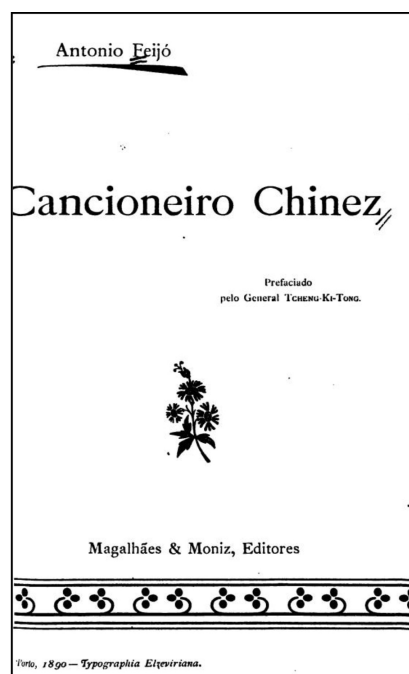


FIGURA 2.

Capa e folha de rosto da primeira edição de *Cancioneiro Chinez* (1890)

é induzido a aceitar a obra como se fosse um original, mas é, neste ponto, convidado a crer numa tradução direta do Chinês. A própria referência, na capa, à inclusão de um prefácio por uma figura de autoridade chinesa, o “General Tcheng-Ki-Tong”, concorre para essa assunção.

Quanto aos poetas selecionados de *Le Livre de jade* para fins de antologização, e de cuja existência o leitor português só tem conhecimento através da consulta do índice, os sinólogos têm-se debatido com a dificuldade de confirmar a identidade de alguns autores. O quadro-síntese abaixo (ver Quadro 2) dá conta dos poetas incluídos em ambas as edições de *Cancioneiro*, contemplando o seu nome conforme grafado na primeira edição de *Le Livre de jade* (1867), o nome que consta de ambas as edições em Português, o número de poemas com que está representado nessas duas edições, a sua identificação em grafia atual e, por fim, a identificação da dinastia a que pertenceu, seguida das respectivas datas de nascimento e morte.

[14] EM 1851 DÁ A LUME LA MORALE DU CHOU-KING OU LIVRE SACRÉ DE LA CHINE, UMA TRADUÇÃO PELO MISSIONÁRIO FRANCÊS ANTOINE GAUBIL COM CORREÇÕES POR GUILLAUME PAUTHIER; SEGUE-SE EM 1852 LES LIVRES SACRÉS DE L'ORIENT, COMPRENANT LE CHOU-KING OU LE

LIVRE PAR EXCELLENCE; LES SSE-CHOU OU LES QUATRES LIVRES MORAUX DE CONFUCIUS ET DE SES DISCIPLES; LES LOIS DE MANOU, PREMIER LÉGISLATEUR DE L'INDE; LE KORAN DE MAHOMET, TRADUÇÃO OU REVISÃO E CORREÇÃO DE GUILLAUME PAUTHIER; EM 1872 SAI A TRADUÇÃO

CHI-KING, OU, LIVRE DES VERS PELO PRÓPRIO GUILLAUME PAUTHIER; ENTRE 1872 E 1876, PAUTHIER PUBLICA O SEGUNDO VOLUME DA BIBLIOTHÈQUE ORIENTALE: CHEFS D'ŒUVRE LITTÉRAIRES DE L'INDE, DE LA PERSE, DE L'ÉGYPTÉ ET DE LA CHINE – II: HYMNES SANSKRITS, PERSANS,

ÉGYPTIENS, ASSYRIENS ET CHINOIS – LE CHI-KING, OU LIVRE DES VERS TRADUIT (DE CONFUCIUS) POUR LA PREMIÈRE FOIS EN FRANÇAIS.

[15] DE ACORDO COM O PADRE JOAQUIM GUERRA (1979, p. 93-94), A PRIMEIRA TRADUÇÃO QUE SE CONHECE DO CLÁSSICO CONFUCIANO

É A DO PADRE JESUÍTA ALEXANDRE DE LACHARME (1695-1767), QUE POR VOLTA DE 1733 TERMINA A TRADUÇÃO PARA LATIM, QUE SÓ SERIA PUBLICADA EM 1830 ATRAVÉS DA EDIÇÃO DO ORIENTALISTA JULES MOHL (1800-1876).

[16] NA EDIÇÃO DE 1902 DE LE LIVRE DE JADE,

GAUTIER INCLUI NOVAS TRADUÇÕES, DAS QUAIS CINCO SÃO POEMAS EXTRAÍDOS DO SHIJING (AÍ IDENTIFICADO COMO LE LIVRE DES VERS: "UNE JEUNE FILLE", "VENGEANCE", "CRIMINEL AMOUR", "RETOUR DANS LE ROYAUME DE TSI" E "LA FLEUR D'OUBLI".

Como se vê, *Le Livre de jade* privilegia os poetas da dinastia Tang (618-906/907), tal como a própria escolha do poeta-tradutor evidencia: 17 poetas, que se supõem ser todos vozes masculinas, dos quais onze são da dinastia Tang e um da dinastia Song (960-1279). Li Bai, Du Fu, Su Dongpo e Zhang Ruoxu sobressaem com o maior número de poemas, sendo estes os poetas mais representativos do período áureo da poesia clássica chinesa. Os poetas cuja existência não se conseguiu apurar – e por não ter (ainda) sido possível identificar os textos de partida que lhes correspondem – julgam-se ser criações da própria Judith Gautier.

Da capa de *Cancioneiro Chinez* (Figura 1) ressalta ainda o uso de um desenho floral que, na folha de rosto, é substituído por um corvo-marinho, ou cormorão, aliás título do poema que encerra o livro. Conforme carta de 3 agosto de 1890, os desenhos foram encomendados ao pintor Marques Guimarães, antigo professor da Academia de Belas Artes do Porto, que optou então por um elemento

característico da fauna chinesa: “[A] fineza de iluminar a Capa do *Cancioneiro* com um desenho que deve ser primoroso, a avaliar pela descrição que d’elle me faz. [...] Sei unicamente que é um *corvo marinho* vulgar nos mares da China” (carta de 7 de agosto de 1890 – Queirós, 1961, p. 240). Há uma evidente preocupação com a apresentação do livro, de modo a torná-lo exótico tanto do ponto de vista material (visual) quanto seria já do ponto de vista do conteúdo. Acrescenta o poeta, na mesma missiva de agosto:

O título em chinez tambem não sei como se ha-de arranjar porque só em Lisboa, segundo creio, na Academia Real das Sciencias é que existe um dictionario. Creio alem de tudo que não ha em chinez a palavra Cancioneiro mas isso pouco importava porque substituiu-se por outro que significasse o mesmo, como livro de versos (chi-king) ou qualquer outra cousa. (Queirós, 1961, p. 240)

Por um lado, esta carta confirma que Feijó estava familiarizado com o clássico confuciano *Shi-*

jing (*Chi-King*, *Shih Ching* ou *Shi Jing*), do qual terá tido conhecimento muito provavelmente através de traduções francesas, como a do reputado orientalista Guillaume Pauthier^[14] que, em 1872, o traduz atribuindo-lhe o título de *Livre des vers*, ou seja, “livro de versos (*chi-king*)”. Por outro lado, *Cancioneiro Chinez* dialoga, por meio do seu título, com a tradição clássica chinesa, ao ser remanescente de uma das primeiras coleções de poesia na literatura chinesa, o *Shijing*, literalmente obra clássica (*Jing*) de poesia (*Shi*), ou, como outros traduziram para a língua portuguesa, *Livro dos Cantares*^[15] (Guerra, 1979), *O Livro das Odes* (Reis, 2000, p. 142-155; Abreu, 1991, p. 13; Carvalho e Rêgo, 1951, p. 17) ou até mesmo *Cancioneiro Chinês* (Weimin, 2000). Atribui-se esta compilação a Confúcio (551 a.C.-479 a.C.)^[16], sendo datada entre cerca de 1050 a.C. e 580 a.C. Os poemas que reúne visavam promover valores morais, humanistas e cívicos e exaltar bons exemplos de governação. A importância do *Shijing* foi

QUADRO 2.

Poetas de *Le Livre de jade* antologiadados em *Cancioneiro*

* Na edição de 1903, o poema “Na foz do rio” é atribuído a Tan-Jo-Su, quando em *Le Livre de jade* o poema (“Près de l’embouchure de la rivière”) é identificado como sendo de Li Bai. No quadro, contabilizou-se o poema sob o nome de Li Bai.
** As diferentes grafias do nome do mesmo poeta chinês, mantidas em ambas as edições de *Cancioneiro*, são gralhas, reflexo também da inexistência, na altura, de um sistema uniforme de transcrição de nomes chineses.

*** Stocès (2006, p. 344) não conseguiu apurar a existência destes poetas, considerando-os autorias fictícias criadas por Judith Gautier.
**** O poema “Coração triste, fallando ao Sol” é atribuído a Du Fu, quando em *Le Livre de jade* o poema (“Le Cœur triste au soleil”) é identificado como sendo de “Su-Tchon”. Neste quadro, contabilizou-se o poema sob o nome de Du Fu.

POETA (LE LIVRE DE JADE)	POETA (CANCIONEIRO CHINEZ)	N.º DE POEMAS EM CANCIONEIRO		GRAFIA ATUAL	DINASTIA
		1890	1903		
Li-Su-Tchon	Li-Su-Tchon	1	1	[não se conseguiu apurar a existência deste poeta]	
Li-Taï-Pé	Li-Taï-Pé	9	10*	Li Bai/ Li Bo/ Li Pai/ Li Po	Tang (701-762)
Ouan-Po	Uang Po	1	1	Wang Bo/ Wang Po	Tang (c.649-676)
Ouan-Tchan-Lin	**Uan-Tchan-Lin/ Uan-Tchan-Ling	2	2	Wang Changling/ Wang Ch'angling	Tang (698-765)
Ouan-Tié	Uan-Tié	1	1	Wang Ji/ Wang Chi	Tang (c.590-644)
Roa-Li	Roa-Li	1	1	[não se conseguiu apurar a existência deste poeta]	
Sao-Nan	Sao-Nan	2	2	T'ao Han	Tang (?-?)
Sou-Tong-Po	Su-Tong-Pó	4	4	Su Dongpo/ Su Shi Su Tung-P'o/ Su Shih	Song (1036-1101)
Tan-Jo-Su	Tan-Jo-Su	4	3	Zhang Ruoxu/ Chang Jo-Hsü	Tang (c.660-c.720)
Tchan-Oui	Tchan-Uï	1	1	[Zhang Hu ?]	[Tang (792-852) ?]
Tchan-Tiou-Lin***	Tchan-Tiu-Lin	2	2	Zhang Jiuling/ Chang Chiu-Ling	Tang (678-740)
Tchang-Tsi	Tchang-Tsi	1	1	Zhang Ji/ Chang Chi	Tang (768-830)
Tché-Tsi***	Tché-Tsi	3	3	Qian-Qi/ Ch'ien-Ch'i	Tang (c.722-c.780)
Tse-Tié	**Tsé-Tié / Tsé-Tsi	3	3	[não se conseguiu apurar a existência deste poeta]	
Thou Fou	***Thu-Fu	9	9	Du Fu/ Tu Fu	Tang (712-770)
Tin-Tun-Ling	Tin-Tun-Ling	3	3	Ting-Tun-Ling	(1830-1886)
Tsoui-Tchou-Tchi	Tsui-Tché-Tsi	1	1	[não se conseguiu apurar a existência deste poeta]	

[17] VEJAM-SE OBRAS COMO *CANCIONEIRO PORTUGUEZ* (1865), POR ANTÔNIO FRANCISCO BARATA; *CANCIONEIRO E ROMANCEIRO GERAL PORTUGUEZ: CONFECÇÃO E ESTUDOS* (3 VOLS., 1867), POR TEÓFILO

BRAGA; OU *CANCIONEIRO PORTUGUEZ: COLLECÇÃO DE POESIAS INEDITAS DOS PRINCIPAES POETAS PORTUGUEZES* (1880), POR J. LEITE DE VASCONCELOS E ERNESTO PIRES.

tal que desencadeou uma intensa atividade poética, que culminaria na dinastia Tang.

O título *Cancioneiro Chinez* não estabelece qualquer relação de literalidade com o título da antologia francesa de partida, que é mais metafórico (*Le Livre de jade*), e pode ser lido enquanto enunciação de um duplo exotismo: um externo ou espacial (exotismo oriental) e outro interno ou temporal.

Do ponto de vista do exotismo externo, o adjetivo “chinez” circunscreve o âmbito geocultural do imaginário do volume, vincando a sua natureza asiaticante. Do ponto de vista do exotismo interno, a opção pelo lexema “cancioneiro” não apenas alude ao caráter antológico do volume como também transporta o leitor português até à nossa tradição lírica medieval (basta relembrar o cancionero medieval ibérico), com a qual a obra estabelece elos intertextuais. Também o popularismo estético de inspiração neorromântica^[17], sobretudo na segunda metade do século XIX, veio visitar com frequência o cancionero. Através do título, combina-se, portanto, um

espaço geograficamente distante com uma lírica familiar mas historicamente afastada do leitor português oitocentista, que é convidado a recuar até uma China medieval ou, se quisermos, renascentista.

B. Dedicatória

Ambas as edições de *Cancioneiro* são dedicadas a Bernardo Pindela (1855-1911), mais conhecido, a partir de 1895, pelo título de Conde de Arnoso. Enquanto secretário do rei D. Carlos, integra em 1887 a missão diplomática enviada a Pequim para assinar, a 1 de dezembro, o primeiro tratado de amizade e comércio luso-chinês. Dessa viagem saem, pela pena do Conde de Arnoso, o artigo “Excursão á Grande Muralha da China” (Pindela, 1889, p. 212-232), publicado na *Revista de Portugal*, dirigida por Eça de Queirós, e a narrativa *Jornadas pelo Mundo – em caminho de Pekin* (1895). Feijó elogia este livro de impressões, publicado cinco anos depois de *Cancioneiro Chinez*, e pela

mesma editora portuense, por essas impressões terem sido colhidas “em flagrante” e com grande pormenor (Biblioteca Nacional de Portugal, E 32/1140, carta de 22 de dezembro de 1902).

Não tendo o poeta-tradutor contactado diretamente com a realidade chinesa, defendendo o papel central não apenas da literatura francesa na formação da sua *chinoiserie*, mas também do seu próprio círculo de amigos, em particular o Conde de Arnoso, com o seu testemunho empírico (*in loco*), como, de resto, a dedicatória que Feijó lhe faz em ambas as edições de *Cancioneiro* indicia.

C. Epígrafe

...quelques extraits de ce délicat Livre
de jade dont l'exotique parfum de
ginseng et de thé se mêle à l'odorante
fraîcheur de l'eau qui babille, sous un
clair de lune, tout le long du livre.

I.-K. Huysmans, À Rebours.

(Feijó, 1890, s.p.)



A obra poética de António Feijó abunda em epígrafes, através das quais não apenas demonstra a sua erudição literária mas também contextualiza esteticamente a sua obra.



[...alguns excertos deste delicado *Livre de jade* cujo perfume exótico de ginseng e de chá se mistura com a frescura aromática da água que balbucia, sob o luar, ao longo de todo o livro]

A obra poética de António Feijó abunda em epígrafes, através das quais não apenas demonstra a sua erudição literária mas também contextualiza esteticamente a sua obra. A epígrafe de *Cancioneiro Chinez* é extraída do romance *À Rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), e através dela fornece-se a única referência explícita a *Le Livre de jade*, o texto de partida.

À Rebours ilustra um fenómeno mais geral que tem lugar na ficção de Huysmans, o da feminização do Oriente (Hokenson, 2004, p. 97). Esta feminização é sustentada pelo protagonista Des Esseintes, que se refugia num espaço decadente onde se faz rodear de livros, de objetos de arte e de elementos decorativos orientais e orientalizantes como forma de evasão espaço-temporal. É nessa procura de evasão que elege a mu-

lher, simbolizada pela figura de Salomé, como emblema artístico e estético do Oriente. A leitura que proponho de *Cancioneiro Chinez* argumenta em favor de uma feminização do Oriente chinês através da reescrita desse espaço como feminino, seja por via das personagens femininas que o habitam, seja por via dos simbolismos a ele associados (Pinto, 2013b). Por motivos de enfoque temático, e porque tal argumentação nos levaria para outros caminhos que o espaço reservado à presente nota de leitura não permite, deixarei para outro momento a análise de *Cancioneiro Chinez* como fenómeno literário e retórico de enunciação triplamente exótica do Oriente, assente no entrecruzamento de espaço, tempo e género.

Dos múltiplos paralelismos que, através da epígrafe preambular, podem desenhar-se entre exotismo, apelo sensorial e onirismo, ressalto apenas o culto do exótico como estímulo à imaginação e à fantasia pelo qual se convocariam experiências estéticas alternativas, que serviriam os desejos de renova-

[18] É AUTOR DOS LIVROS *LES CHINOIS PEINTS PAR EUX-MÊMES* (1884), *LE THÉÂTRE DES CHINOIS. ÉTUDE DES MŒURS COMPARÉES* (1886), *CONTES CHINOIS* (1889), *LES PLAISIRS*

EN CHINE (1890), *LES PARISIENS PEINTS PAR UN CHINOIS* (1891), *LE ROMAN DE L'HOMME JAUNE – MŒURS CHINOISES* (1891) E *MON PAYS: LA CHINE D'AUJOURD'HUI* (1892).

ção artística (literária) e de evasão de um espírito insatisfeito, talvez o do próprio poeta.

D. Prefácio

Cancioneiro Chinez é prefaciado pelo general e diplomata Tcheng-Ki-Tong (Cheng-Ki-Tong ou Chen Jitong, 1851-1907), que discorre sobre a poesia chinesa e suas características, não mencionando em momento algum nem o nome de Judith Gautier nem o de António Feijó, nem a própria tradução portuguesa que está a prefaciar. O prefácio é incluído em ambas as edições de *Cancioneiro* e na sua versão original em Francês, o que se justifica, por um lado, em virtude do domínio que as classes letradas tinham desta língua e, por outro lado, por essa mesma língua de cultura prestigiar a própria obra. No prefácio, o general chinês^[18], que ficou conhecido pelos contos que traduziu e publicou em *Le Figaro* e *Le Temps* (Mesquita, 1891), escreve a partir da sua posição de asiático e enal-

[19] AGRADEÇO A COLEGIALIDADE DO PROF. DOUTOR J. CÂNDIDO MARTINS NA CEDÊNCIA DE CÓPIAS, EM SUPORTE DIGITAL, DOS MANUSCRITOS QUE COMPÕEM A SECÇÃO "LIRA CHINESA" DO VOLUME QUE ORGANIZOU DE POESIAS DISPERSAS E INÉDITAS, DE ANTÔNIO FEIJÓ (2005,

P. 103-137), E QUE SÃO DESIGNADOS COMO PARTE DA COLEÇÃO DE MANUSCRITOS, DATILOSCRITOS E IMPRESSOS, DESIGNAÇÃO ESTA QUE TAMBÉM AQUI SE SEGUE. DORAVANTE, UTILIZAR-SE-Á A SIGLA CMDI PARA NOS REPORTARMOS A ESSES MANUSCRITOS AUTÓGRAFOS.

[20] COINCIDENTES COM UM PERÍODO DE MAIOR APATIA E DESÂNIMO POR CAUSA DAS INCERTEZAS QUANTO AO SEU FUTURO PROFISSIONAL: "ABANDONEI OS CHINESES E CREIO ATÉ QUE JÁ NÃO SEI FAZER VERSOS. EM SUMA ESTOU DESESPERADO MAS NUM DESESPERO SOMBRIO E TRISTE"

(CARTA DE 17 DE NOVEMBRO DE 1887); "EU ESTOU NESTA PROFUNDA APATIA EM QUE TE FALEI. ABANDONEI TUDO, ATÉ OS MEUS QUERIDOS CHINESES. SINTO-ME SEM FORÇAS NEM CORAGEM PARA COISA NENHUMA" (CARTA DE 11 SETEMBRO DE 1888) (FEIJÓ, 2004b, P. 182, 203).

tece a tradução poética como veículo de importação de exotismo, felicitando os poetas que se têm dedicado à tradução de poesia extremo-oriental (Feijó, 1890, p. xii-xiii). Esse exercício de tradução é enquadrado numa atração pelo desconhecido ("avide d'inconnu") e pela novidade ("l'inédit est son charme") que o Extremo Oriente representaria para a Europa de fim-de-século.

O poeta-tradutor recebe o texto do prefácio, encomendado ao general através de um amigo comum, o 2.º Conde de S. Mame-de (1853-1905), em meados de fevereiro de 1886 (Feijó, 2004b, p. 130), ou seja, quatro anos antes de o livro ser impresso.

O macrotexto. II

É a 17 de junho de 1887 que Antônio Feijó informa por carta o amigo Luís de Magalhães de que concluíra as suas traduções poéticas:

Para dar a esta [carta] mais algum comprimento junto-lhe mais meia dúzia de

cantigas chinesas para sobremesa da Província. Não sei se recebeste as outras nem como as achaste. A Musa por aqui não tem sugestões, e corre o perigo de morrer anêmica. [...] Os chineses estão traduzidos – todos. Vou agora dar-me à pachorra de os reler e os corrigir, a ver se lhes consigo dar a máxima pureza e perfeição. Tenho-lhes muito amor porque me deram muito trabalho e quero ver se posso à força de paciência e tenacidade transformar em jóias alguns versos rudes e vulgares que por lá encontro. (Feijó, 2004b, p. 170; ênfase nossa)

A informação desta carta é corroborada por um dossiê manuscrito do poeta^[19], que reúne 21 poesias traduzidas de *Le Livre de jade* e em cuja folha que serve de capa estão as indicações, a cor vermelha, "Publicado" e "1885-1887 R. G. do Sul". Também a frase conclusiva no poema manuscrito "O poeta sobe a montanha" (CDMI) fixa o ano de 1887 como data de finalização da tradução: "Terminei a tradução do Livre de jade em 15 de junho de 1887 – Rio Grande do Sul. Ant.º Feijó."

Os 21 textos manuscritos que

constam desse dossiê não foram incluídos em nenhuma das edições de *Cancioneiro Chinez*, conquanto a indicação "Publicado" faça crer que tenham sido publicados, dispersamente, em periódicos da época. A julgar pela afirmação categórica, na carta, de que os "chineses estão traduzidos – todos", a que acrescem os tais 21 manuscritos, o poeta terá traduzido o volume de Judith Gautier na íntegra, selecionando para a publicação em livro apenas os poemas para os quais terá tido a "paciência e tenacidade [de] transformar em jóias". Ainda que assim seja, o poema "Les Caractères éternels", de Li Bai, é o único para o qual, até à data, não se encontrou qualquer prova documental de que tenha sido traduzido.

Nos três anos que se seguiram à conclusão das traduções, entre o final de 1887 e 1890^[20], o poeta exercitou sobretudo a sua técnica de depuração textual, dando-se, como se viu na carta, "à pachorra de os reler [os poemas] e os corrigir, a ver se lhes consigo dar a máxima pureza e perfeição". É tam-

bém no âmbito desta estética da perfeição máxima que se podem justificar as emendas que vários poemas sofreram entre a sua publicação em periódico e posterior publicação em livro. Importantes são também os desvios operados, por um lado, entre os manuscritos chineses e *Le Livre de jade* e, por outro, entre *Le Livre de jade* e *Cancioneiro Chinez*, de que uma análise macrotextual é suficientemente ilustrativa.

Do confronto entre os manuscritos chineses e as suas traduções em *Le Livre de jade*, foi já possível identificar, com base na bibliografia disponível, um padrão de desvios que têm efeitos pragmáticos para a configuração do exótico chinês. Esses desvios podem ser sistematizados do seguinte modo:

- Poemas longos tendem, em *Le Livre de jade*, a ser divididos em poemas mais curtos;
- Os títulos dos poemas são, na generalidade, traduzidos de forma bastante livre;
- Há um recurso excessivo a adjetivos, sobretudo do campo semântico da cor – quando a poesia

clássica chinesa se despoja de adjetivos. A par da contenção adjetival, na poesia clássica chinesa são raras as estruturas sintáticas marcadas pelo uso de pronomes pessoais e referências explícitas ao protagonista da ação que se descreve, predominando uma sintaxe passiva e impessoal (Abreu, 1996, p. 40). Os poemas que compõem *Le Livre de jade*, e logo *Cancioneiro Chinez*, ora incluem pronomes relativos à primeira pessoa do singular (“je”), ora explicitam quem realiza cada ação;

- Tende-se a adicionar palavras, expressões ou mesmo frases inteiras, incorporando apontamentos manuscritos nos poemas consultados na Biblioteca Imperial de Paris ou mesmo informação que poderia ser veiculada em nota;
- Neutralizam-se referências específicas à cultura chinesa e suprimem-se alusões históricas.

As opções tradutórias de Gautier diferem grandemente, por exemplo, das opções de Camilo Pessanha nas suas *Elegias Chinesas* (Pessanha, 1993, p. 76-78). Não só as elegias se fazem acompanhar

do original chinês, dando assim forma a uma edição bilingue, como a cada poema se faz corresponder uma profusão de notas que o contextualizam e dão conta do carácter alusivo da poesia chinesa, carácter este que tanto *Le Livre de jade* como *Cancioneiro Chinez* tendem a atenuar.

Cancioneiro Chinez, enquanto tradução indireta, assimila estes desvios e opera, em relação a *Le Livre de jade*, outros desvios mais conformes à tradição lírica portuguesa. O critério de organização da antologia e as opções métricas ilustram bem essa conformação à norma portuguesa.

Enquanto *Le Livre de jade* se divide em sete secções temáticas (ver Quadro 3), compreendendo cada uma um número desigual de poemas, *Cancioneiro Chinez* está dividido em quatro partes iguais, cada uma de 12 poemas, o que perfaz um total de 48.

A distribuição temática dos poemas em *Le Livre de jade*, destacando-se os de foro amoroso, é, em termos numéricos, desproporcional quanto à relevância desses

temas dentro da tradição poética chinesa, em que o vinho e a amizade, enquanto elementos de confraternização masculina, constituem os principais *topoi* dessa tradição (Laborinho, 1994, p. 76). As preferências temáticas do poeta-tradutor coincidem com as de Judith Gautier, inferindo-se que, à partida, *Cancioneiro Chinez* se conforma mais ao gosto ocidental de tematização do amor. Há, porém, uma sofisticação organizativa que advém da estrutura equilibrada em que o poeta-tradutor divide o *Cancioneiro*, ao adotar como critério antológico o ciclo das quatro estações, que é, aliás, um tema constante na poesia chinesa (Jingming, 2001, p. 26). Quanto à forma e à métrica líricas, o poeta elege a quadra rimada como intertexto formal, não seguindo, por isso, a forma do poema em prosa que caracteriza *Le Livre de jade* e à data sem tradição em Portugal, onde o verso e a prosódia seriam essenciais ao reconhecimento de um texto como poético. Impunha-se assim o uso do verso rimado, donde a

QUADRO 3.

Distribuição temática dos poemas incluídos em *Le Livre de jade* e nas duas edições de *Cancioneiro*

* A soma deste número total de poemas aos 21 manuscritos da CMDI e ao poema “Na foz do rio”, que na segunda edição substitui “Sobre o rio marginado de flôres”, perfaz o total de 70 poemas dos 71 que compõem a primeira edição de *Le Livre de jade*.

SECÇÃO DE LE LIVRE DE JADE	N.º DE POEMAS INCLUÍDOS EM LE LIVRE DE JADE (1867)	N.º DE POEMAS INCLUÍDOS EM CANCIONEIRO
“Les Amoureux” [Os amorosos]	17	16
“La Lune” [A lua]	9	6
“L’Automne” [O outono]	12	8
“Les Voyageurs” [Os viajantes]	6	4
“Le Vin” [O vinho]	8	5
“La Guerre” [A guerra]	7	4
“Les Poètes” [Os poetas]	12	5
TOTAL	71	48*

[21] PESSANHA, POR EXEMPLO, NÃO CONSIDERAVA A QUADRA POPULAR COMO A FORMA MAIS ADEQUADA À TRADUÇÃO DE POESIA CLÁSSICA CHINESA; CONFESSA QUE, AO TENTAR TRADUZIR O MAIS LITERALMENTE POSSÍVEL AS SUAS

ELEGIAS, TEVE POR VEZES DE “SACRIFICAR A ESSA IMPOSIÇÃO DE FIDELIDADE OS LONGES DE RITMO E A RELATIVA SIMETRIA DE FORMA [...] NA IMPOSSIBILIDADE DE AS TRADUZIR EM QUADRAS DE VERSOS PORTUGUESES” (1993, P. 76).

[22] EM *CANCIONEIRO CHINEZ*, É COMUM A ACENTUAÇÃO NA SEXTA E NA DÉCIMA ASSIM COMO NA QUARTA E NA DÉCIMA SÍLABAS, SENDO QUE A PRIMEIRA (ACENTO TÓNICO NA SEXTA E NA DÉCIMA SÍLABAS) CARACTERIZOU

A INTRODUÇÃO DO DECASSÍLABO ENQUANTO MEDIDA NOVA TRAZIDA PELO RENASCIMENTO ITALIANO, NOMEADAMENTE COM SÁ DE MIRANDA E CULTIVADA POR CAMÕES.

condenação que Feijó faz do versilibrismo que caracteriza a “Lyra chinesa” de Machado de Assis: “As traduções dele [Machado de Assis] são todas em versos brancos, e por isso más, e até menos exactas que as minhas” (carta de 22 de outubro de 1885 – Feijó, 2004b, p. 113).

A quadra rimada, popularizada como medida estrófica da cantiga ou canção, marcando presença forte no cancionero popular português, adequa-se ao pendor intimista e emotivo do verso de Feijó. A par da quadra rimada^[21] sobressai o uso de uma métrica mais clássica e culta, o decassílabo (verso de dez sílabas), embora poemas haja que combinam outras métricas^[22]. O verso decassilábico foi, juntamente com a redondilha medieval, comum ao trovadorismo, com o qual, como se assinalou, *Cancioneiro Chinez* dialoga.

Em geral, os poemas em prosa de *Le Livre de jade*, oscilando entre estrofes-parágrafo longas e breves e sem rima, não apresentam uma regularidade em termos de número ou extensão estróficos.

A cada estrofe-parágrafo tenta o poeta-tradutor fazer corresponder uma quadra rimada; quando a extensão das estrofes-parágrafo é longa, tende a desdobrá-las em duas quadras, daí os poemas em Português serem mais extensos do que os poemas em prosa. *Cancioneiro Chinez* assimila modelos poéticos convencionais, ao conjugar uma métrica culta com esquemas formais mais populares, ao mesmo tempo que o título da obra dialoga não apenas com a tradição cancioneril e com um texto canónico chinês (*Shijing*), em que a quadra é a principal medida estrófica (Guerra, 1979, p. 89), mas também com a herança romântica, que veio reavivar formas líricas medievalizantes de carácter popular (Bernard, 1959, p. 41), de que o cancionero é paradigma.

O impacto de *Cancioneiro Chinez*

O projeto de reedição de *Cancioneiro Chinez* em 1903 desponta, como sugere Feijó numa carta,

de 5 de junho de 1902, ao poeta e amigo de Coimbra Manuel da Silva Gaio (1860-1934), enquanto necessidade de reatualização dos poemas, mediante a constatação de que as traduções envelhecem:

Talvez seja dentro de um mês, talvez nunca. attendant, vou publicar brevemente uma 2.ª edição do Cancioneiro Chinês. [...] Leva algumas poesias novas, uma a servir de prefácio e outra no fim para dar uma ideia da poesia epica chinesa. O resto do livro foi limpo e escovado cuidadosamente para lhe tirar o pó de 10 anos de existencia. Ficou mais transparente, mas tive um trabalho insano. Mas a minha probidade exigia-o. Nesse livro so é meu a expressão. Procurei por isso aperfeiçoa-la o mais possivel, tornando-a translucida como a porcelana antiga para que melhor se adquasse [sic] ao assumpto. (Queirós, 1961, p. 241; ênfase nossa)

A segunda edição revista e aumentada é desde 1902 anunciada pela editora Livraria Tavares Cardoso & Irmão, de Lisboa, que dispunha de canais de distribuição mais amplos e competitivos do que a por-



O fraco escoamento desta segunda edição em Portugal é indiciador do êxito, afinal, efêmero desta obra de chinoiserie, que apenas no Brasil conseguiu angariar leitores.



tuense Magalhães & Moniz. Os encargos com esta edição foram assegurados pela própria editora, uma aposta decerto motivada pelo êxito da primeira edição.

Esta difere da primeira em vários aspetos formais. Basta referir que a imagem floral da capa e o corvo-marinho da folha de rosto (Figura 1) desaparecem; a obra é objeto de atualização ortográfica, que passa pelo próprio título em que “chinez” se escreve agora “chinês”; incluem-se dois novos poemas, um introdutório, “O pórtico de Li-Taï-Pé”, traduzido a partir de uma versão do sinólogo francês Herve de St. Denis, e outro final, um poema heroico de homenagem a Judith Gautier, “O sacrifício de Gu-So-Gol”, colhido do romance *Le Dragon impérial* (1869) de Judith; e acrescenta-se a rubrica “O Cancioneiro e a critica”, por iniciativa da própria editora. O poema “Sobre o rio marginado de flôres” do poeta “Tan-Jo-Su”, como se referiu já, é substituído por “Na foz do rio” e mantém-se a mesma autoria – posto que em *Le Livre de jade* seja atribuído a Li

Bai. Excetuando esta substituição, os poemas e o critério de divisão antológica mantêm-se inalterados e, à exceção de nove poemas^[23], em todos os outros há correções de pontuação, de maiúsculas, ou mesmo de gralhas, e pequenas substituições ou adições lexicais, sobretudo no sentido da precisão vocabular e prosódica^[24].

A 21 de setembro de 1903, o representante da editora, António M. Teixeira, informa Feijó dos resultados da venda de *Cancioneiro Chinês*: “A venda que aqui tem sido fraca, no Brasil tem sido superior á nossa expectativa, sendo raro o pedido de livros vindo d’este paiz que não mencione o livro de V. Ex.ª” (CMDI). O fraco escoamento desta segunda edição em Portugal é indiciador do êxito, afinal, efêmero desta obra de *chinoiserie*, que apenas no Brasil conseguiu angariar leitores. Este facto pode explicar-se, por um lado, em virtude da diáspora chinesa que, desde o início do século XIX, estava a engrossar a população no Brasil. Por outro lado, a imagem da China estava

[23] “OS SABIOS DANSAM”, “A RIR DA NATUREZA”, “A FOLHA NA AGUA”, “O CÃO DO VENCEDOR”, “O ALBERGUE”, “O EXILADO”, “AS MULHERES DO MANDARIM”, “ESPOSA HONESTA” E “CORAÇÃO TRISTE, FALLANDO AO SOL”.

[24] É NOS POEMAS “A FOLHA DE SALGUEIRO”, “A FLÔR DE PECEGUEIRO”, “AS PEROLAS DE JADE” E “NAVIO DISTANTE” QUE SE OPERAM AS MAIORES MODIFICAÇÕES.

[25] SOBRE MARIA ANNA ACCIAIOLI TAMAGNINI, VEJA-SE O VERBETE DO DICIONÁRIO DE ORIENTALISTAS DE LÍNGUA PORTUGUESA EM [HTTPS://ORIENTALISTASDE LINGUA PORTUGUESA. WORDPRESS.COM/ MARIA-ANNA-ACCIAIOLI-TAMAGNINI/](https://orientalistasde.linguaportuguesa.wordpress.com/maria-anna-acciaioli-tamagnini/).

bastante fragilizada na Europa, sobretudo por conta da guerra travada com o Japão (1894-1895), de que o último saiu vitorioso, e da Revolta dos Boxers (1899-1901). Não sendo também esta *chinoiserie* poética mais novidade no mercado nacional, não teria conseguido captar a atenção de outrora.

O mesmo fenómeno terá acontecido com a coleção *Lin-Tchi-Fá. Poésias do Extremo Oriente* (1925) de Maria Tamagnini (1900-1933)^[25], obra escrita a partir de uma vivência empírica e subjetiva (feminina) do espaço de Macau, que estabelece claras afinidades intertextuais com *Cancioneiro Chinês*, tal como *Idyllios Chinezes*, de Luís Guimarães, filho (1876-1940), também as estabelece. Embora impresso em Coimbra em 1897, entre a primeira e a segunda edições de *Cancioneiro*, tentando tirar partido do espaço criado por Feijó na literatura portuguesa para o acolhimento de novidade oriental e exotismo, *Idyllios Chinezes* não consegue suscitar mais do que espasmos fugazes, talvez por o seu autor ser ainda um poe-

ta jovem, em amadurecimento, talvez por os seus poemas não irem além do *déjà vu* e do *déjà lu*. Não obstante, *Idyllios Chinezes* e *Lin-Tchi-Fá* enquanto exercícios de reescrita da China na senda de *Cancioneiro Chinez* expõem, a par da reedição deste último, a importância do exercício de estilo de Feijó para a construção de um imaginário português finissecular sobre a China. Se estas duas reescritas poéticas são mais dissimuladas na convocação de *Cancioneiro Chinez* como intertexto, uma outra houve, datando precisamente do ano da segunda edição, que é mais óbvia; refiro-me a uma reescrita para o palco, a comédia *Lei-San* de Manuel Penteadó (1874-1911).

A comédia é impressa pela editora Tavares Cardoso, a mesma que assumiu a tutela da segunda edição de *Cancioneiro Chinês* e poucos meses depois de esta sair, e que, pelo cómico colocado sobretudo no plano do diálogo, reforça, a meu ver, a lógica de uma moda da *chinoiserie* que estaria ultrapassada no Portugal de início do século

XX. Representada no Teatro D. Amélia (atual Teatro São Luiz), onde estreia a 31 de março de 1903^[26], *Lei-San* reuniu um elenco de qualidade, contando com Lucília Simões no papel principal (o de Lei-San), Chaby Pinheiro (Tai-Fo) e Henrique Alves (Kin-Tse). Sobretudo os diálogos das cenas iniciais, entre Lei-San e o amado Tai-Fo, são muito explícitos a parodiar *Cancioneiro Chinês*, aproximando-se mesmo da citação. Mas se o *Cancioneiro* remete para uma China clássica, a China de Lei-San é apresentada, na abertura do texto, como a da “[a]ctualidade”. Uma atualidade pautada de uma “fantasia dramática de atmosfera oriental e vaga inspiração simbolista”, assim a descreve Luiz Francisco Rebello (1997, p. 31). Desconhece-se, porém, o tempo que o espetáculo esteve em cartaz e não se encontrou qualquer informação de que lhe tenha sido dada continuidade ou de que tenha sido reposto, restando-nos concluir que deixou muitos risos mas poucas saudades.

Apesar de ser um espetáculo muito

[26] NÃO MENOS SIGNIFICATIVO, O TEATRO D. AMÉLIA ACOLHERA, NO ANO ANTERIOR, EM 1902, ALGURES NO MÊS DE MAIO, A TROUPE DA ATRIZ JAPONESA DE RENOME INTERNACIONAL SADA

YACCO (1871-1941), QUE AÍ FIZERA DUAS RÉCITAS. NESTE CASO, O EXOTISMO ASIÁTICO CHEGOU DIRETAMENTE AOS PALCOS PORTUGUESES PELA VOZ E PELO CORPO DE JAPONESES.

pouco documentado, terá havido uma tentativa de o levar de novo ao palco na década de 1940, em que eclode a Guerra do Pacífico. A Biblioteca Nacional de Portugal é depositária de um datiloscrito, com data de 1946, desta peça, pertencente à coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho, com a indicação datiloscrita de que foi censurada pela Inspeção Geral dos Espetáculos a 17 de março de 1941 (BNP, COD. 12346). A lista de personagens que antecede o texto identifica os artistas que a protagonizaram em 1903. Mais próximo de nós, em 1998, Ricardo Gageiro encenou *Lei-San* numa produção da Casa de Pessoal da R.T.P.

Se as reescritas poéticas de Luís Guimarães, filho, e de Maria de Tamagnini refletem uma experiência de leitura estética tanto da obra de António Feijó como do próprio Extremo Oriente, a reescrita dramática, pelo contrário, transforma o exótico oriental – aquele que seria um elemento de mistério e de sedução para o leitor europeu – numa experiência escarnecedora.

[27] DIKTER INCLUI A SEÇÃO "KINESISKA DIKTER" (POEMAS CHINESES) (1895, P. 24-30), COM OS SEGUINTE TEXTOS: "SKEPPET I FJERRAN" ["O CORMORAN"], "FISKAREN" ["O

PESCADOR"], "KEJSAREN" ["O IMPERADOR"], "DEN RÖDA BLOMMAN" ["A FLOR VERMELHA"] E "I HÖSTETID" ["CORÇÃO TRISTE, FALANDO AO SOL"].

Mais notas conclusivas

Alguns críticos referem-se a *Cancioneiro Chinez* como uma “obra de circunstância” (Kim, 1948, p. 439). Mas quão circunstancial terá sido tendo em conta o período moroso de produção e revisão das traduções, que se prolongaria de, pelo menos, 1883 a 1890, a que se seguiram mais 13 anos de paciente trabalho de atualização e aprimoramento dos textos, que resultou na reedição de 1903? Quão circunstancial terá sido, tendo em conta a sua visibilidade na imprensa periódica, os ecos intertextuais que gerou e quando circulou paralelamente em tradução? Ora note-se que, logo em 1895, Göran Björkman (1860-1923), membro da Academia das Ciências de Lisboa (desde 1896) e da Academia Brasileira de Letras (desde 1910), traduz para Sueco uma seleção de poemas do poeta, de que cinco são “canções chinesas”^[27]. E em 1922 Jordan Herbert Stabler publica a versão inglesa das versões de Li Bai por António Feijó em *Songs of Li-Tai-Pè*.

Cancioneiro Chinez não foi um projeto incidental e, através do redirecionamento do imaginário literário para um Oriente idealizado, acabou por contribuir para o programa de renovação e atualização artísticas que a Geração de 70 já advogara e com cujas personalidades António Feijó manteve relações próximas. Também por isso, esta obra não deixa de se adequar à definição de “poesia orientalista” proposta por Andrew Rudd: “Poetry of this class was clearly Oriental-ist in the sense coined by Edward Said: Eastern in provenance but appropriated and adapted by Europeans to meet European needs” [A poesia deste género é claramente Oriental-ista, no sentido cunhado por Edward Said (em *Orientalismo*, 1978): é de origem oriental mas apropriada e adaptada por Europeus para satisfazer as necessidades europeias] (2007, p. 61; ver também Said, 2004, p. 194).

Foi preciso aguardar pelo alvor do século XXI para este cancionário começar a conquistar alguma visibilidade, sobretudo através da in-

“
(...) um marco importante
no relacionamento literário
entre Portugal e a China, na
celebração da literatura chinesa
e, claro, no orientalismo em
língua portuguesa.
”

clusão de alguns dos seus poemas em antologias de poesia chinesa, como *Quinhentos Poemas Chineses* (Nova Vega, 2014). *Cancioneiro Chinez* é, sem dúvida, a primeira tentativa de tradução de poesia clássica chinesa para Português (europeu) que, conquanto realizada no vazio do desconhecimento absoluto da língua chinesa, não deixa de ser um marco importante no relacionamento literário entre Portugal e a China, na celebração da literatura chinesa e, claro, no orientalismo em língua portuguesa.



FIGURA 3

FONTE: Arquivo Pessoal de António Feijó
(Arquivo Municipal de Ponte de Lima)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, António Graça de (trad., pref. e notas), 1991: “Prefácio”. In *Poemas de Bai Juyi*. Macau: Instituto Cultural de Macau, p. 13-43.
- —, 1996: “Prefácio”. In *Poemas de Li Bai*. 2.^a edição. Macau: Instituto Cultural de Macau, p. 13-46.
- ASSIS, Machado de, [1870]: *Phalenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier/Paris: E. Belhatte.
- BERNARD, Suzanne, 1959: *Le Poème en prose: de Baudelaire jusqu’à nos jours*. Paris: Nizet.
- BJÖRKMAN, Göran (trad.), 1895: *Dikter*, de António Feijó. Norrtelje: [s.n.].
- CARVALHO, Gil de, 1993: *Dama Lumínosa & outros Escritos da China*. Lisboa: Hiena Editora.
- CARVALHO E RÊGO, Francisco, 1951: *Mui-Fá: versos chineses*. Macau: Imprensa Nacional de Macau.
- CHAVES, Castelo Branco, 1981: “Prefácio”. In *Viagem em Portugal 1798-1802*, de Carl Israel Ruders. Tradução de António Feijó. Lisboa: Biblioteca Nacional, p. 7-24.
- FEIJÓ, António, trad., 1890: *Cancioneiro Chinês*. Porto: Magalhães & Moniz Editores.
- —, trad., 1903: *Cancioneiro Chinês*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão.
- —, 2005: *Poesias Dispersas e Inéditas*. Prefácio, fixação de texto e notas por J. Cândido Martins. Porto: Edições Caixotim.
- —, 2004a: *Poesias Completas*. Prefácio, fixação de texto e notas de J. Cândido Martins. Porto: Edições Caixotim.
- —, 2004b: *Cartas a Luís de Magalhães*. Apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó. Posfácio de Luís de Magalhães. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. I.
- GAUTIER, Judith, 1900: *Le Collier des jours: le second rang du collier. Souvenirs littéraires*. Paris: Félix Juven Éditeur. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k832586> (último acesso em fevereiro de 2018).
- GUERRA, Joaquim A. de Jesus, 1979: *Livro dos Cantares/She Keng*. Introdução, texto chinês em alfabeto e caracteres, tradução portuguesa e notas críticas por Joaquim A. Guerra, S.J. Macau: Jesuítas Portugueses.
- HOKENSON, Jan Walsh, 2004: *Japan, France, and East-West Aesthetics. French Literature, 1867-2000*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- JINGMING Yao, 2001: *A Poesia Clássica Chinesa: uma leitura de traduções portuguesas*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Universidade de Macau.
- LABORINHO, Ana Paula, 1994: “O amor e a amizade na poesia clássica chinesa”. In *Macau*, n.º 25 (2.^a série, maio), p. 70-76.
- KIM, Thomaz, 1948: “António Feijó”. In *Perspectivas da Literatura Portuguesa do Século XIX*. Direção, prefácio e notas biobibliográficas de João Gaspar Simões. Lisboa: Edições Ática, vol. 2, p. 435-442.
- MARTINS, António Coimbra, 1967: *Ensaaios Queirosianos – o mandarim assassinado, o incesto d’“Os Maías”, imitação capital*. [S.l.]: Publicações Europa-América.
- MESQUITA, Carlos de, 1891: “Cousas literarias”. In *O Açoriano*, 4 de janeiro.
- MORAES, Wenceslau, 1971: *Traços do Extremo Oriente*. 2.^a edição. Introdução de Armando Martins Janeiro. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.
- PENTEADO, Manuel, 1903: *Lei-San*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão.
- PESSANHA, Camilo, 1993: *China: estudos e traduções*. 2.^a edição. Lisboa: Vega.
- PINDELA, Bernardo, 1889: “Excursão á Grande Muralha da China”. In *Revista de Portugal*, tomo I: p. 212-232.
- —, 1895: *Jornadas pelo Mundo – em caminho de Pekin*. Porto: Magalhães & Moniz.
- PINTO, Marta Pacheco, 2013a: “A lira chinesa em trânsito: de Machado de Assis a António Feijó”. In *Scientia Traductionis*, n.º 14, p. 93-106. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n14p93>.
- —, 2013b: *Traduzir o Outro Oriental: a tradução da figura feminina em António Feijó e Wenceslau de Moraes*. Tese de Doutoramento em História da Tradução apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- QUEIRÓS, Eça de, 2005: *O Mandarim*. Lisboa: Livros do Brasil.

- QUEIRÓS, Francisco Teixeira, 1961: *Cartas íntimas de António Feijó*. Sep. O Instituto. *Revista científica e literária*, vol. 123. Coimbra: [Coimbra Editora].
- Rebello, Luiz Francisco (org., sel. e notas), 1997: *Teatro Português em um Acto (1900-1945)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Biblioteca de Autores Portugueses.
- REIS, João C., 2000: *Crestomatia da Literatura Clássica Chinesa*. [S.n.]: Macau.
- RICHARDSON, Joanna, 1986: *Judith Gautier: A Biography*. Nova Iorque: Quartet Books.
- RUDD, Andrew, 2007: “«Oriental» and «Orientalist» Poetry: The Debate in Literary Criticism in the Romantic Period”. In *Romanticism*, vol. 13 (n.º 1), p. 53-62.
- SAID, Edward, 2004: *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Tradução de Pedro Serra. Lisboa: Cotovia.
- STABLER, Jordan Herbert, 1922: *Songs of Li-Tai-Pè from the “Cancioneiro Chines” of Antonio Castro Feijo*. Nova Iorque: Edgar H. Wells & Co.
- STOCÈS, Ferdinand, 2006: “Sur les sources du *Livre de jade* de Judith Gautier (1845-1917) (remarques sur l’authenticité des poèmes)”. In *Revue de littérature comparée*, n.º 319 (jul./set.), p. 335-350.
- WALTER, Judith, 1867: *Le Livre de jade*. Paris: Alphonse Lemerre.
- WEIMIN Zhang (coord.), 2000: *Shijing: cancionero chinês – visto numa perspectiva ocidental*. Tradução e comentários pelos alunos do curso de Chinês I. Lisboa: Colibri.
- ZALUSKI, Charles, 1903: *Fleurs fanées, poésies étrangères traduites ou imitées en vers français*. Nice: Imprimerie Alfred Rossetti.