



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2015

XINYUE ZHAO

**IMAGENS DO ORIENTE EM *CONTOS E LENDAS DE
MACAU***



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2015

XINYUE ZHAO

**IMAGENS DO ORIENTE EM *CONTOS E LENDAS DE
MACAU***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Margarida Ramos, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Ana Raquel Gomes São Marcos Simões
Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro (arguente)

Professora Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

agradecimentos

À minha orientadora Ana Margarida Ramos, pelo seu encorajamento, disponibilidade e orientação constante, acompanhando por todas as fases da escrita desta tese. Sem a sua presença consistente e luminosa, esta tese não poderia alcançar a sua forma atual.

A todos os meus professores no Departamento Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, que me ofereceram conhecimentos académicos e conselhos valiosos durante o meu percurso.

À minha família, em especial aos meus pais e aos meus avós, pelas suas considerações amorosas e pela grande confiança que depositaram em mim durante estes anos.

Aos meus amigos, pelos desabafos intermináveis e pela partilha de todos os momentos.

palavras-chave

Literatura infantojuvenil, Alice Vieira, Ilustração, Oriente, China, Macau.

resumo

A chegada a Macau dos navegadores portugueses, em meados do séc. XVI, lançou as bases de quase cinco séculos de contacto ininterrupto entre o Ocidente e o Oriente. Macau é, muitas vezes, caracterizado como um ponto de encontro, de coexistência harmoniosa e de intercâmbio multicultural (principalmente entre a cultura oriental e portuguesa). Existe variada literatura que tem Macau como objeto de reflexão, nomeadamente no subsistema infantojuvenil. Este trabalho pretende, por meio de uma análise sistemática de uma coletânea de contos infantojuvenis de temática oriental, da autoria de Alice Vieira e com ilustrações de Alain Corbel, caracterizar as representações do Oriente que surgem no contexto da literatura portuguesa contemporânea para a infância, refletindo sobre as imagens mais recorrentes e as simbologias mais significativas.

keywords

Children's literature, Alice Vieira, Illustration, the Orient, China, Macau.

abstract

The arrival of Portuguese Navigators in Macau in the middle of the 16th century marked the start of almost five centuries of continuous contact between the Orient and Western Europe. Macau is often characterized as a meeting point of cultures, harmonious co-existence and intercultural exchange (particularly between Oriental and Portuguese culture). There is a wide range of publications about Macau, especially in the area of children's literature. The aim of this dissertation is to carry out an in-depth analysis of a collection of stories for young adults written by Alice Vieira which include reference to the Orient. They contain representations of the Orient within the context of contemporary Portuguese children's literature and reflect some of the most common depictions and significant symbols of the local culture.

Índice

1. Introdução.....	1
2. Enquadramento teórico.....	5
2.1 Literatura infantojuvenil: breves notas contextualizadores.....	5
2.2 Macau e o Oriente na Literatura portuguesa.....	9
2.3 Os criadores do livro analisado.....	13
2.3.1 Alice Vieira, a escritora e a obra.....	13
2.3.2 Alain Corbel, ilustrador, criador de mundos.....	14
3. Análise da obra <i>Contos e Lendas de Macau</i>, de Alice Vieira e Alain Corbel.....	17
<u>3.1 Análise do conto “As árvores que ninguém separa”.....</u>	<u>17</u>
3.1.1 Breve apresentação.....	17
3.1.2. Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace.....	18
3.1.3 Mensagens.....	22
3.1.4 Linguagem:.....	26
<u>3.2 Análise do conto “O que sabem os pássaros”.....</u>	<u>29</u>
3.2.1 Breve apresentação.....	29
3.2.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace.....	31
3.2.3 Mensagens.....	35
3.2.4 Linguagem.....	41
<u>3.3 Análise do conto “As mãos de Lam Seng”.....</u>	<u>45</u>
3.3.1 Breve apresentação.....	45
3.3.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace.....	46
3.3.3 Mensagem.....	49
3.3.4 Linguagem.....	54
<u>3.4 Análise do conto “Uma voz do fundo das águas”.....</u>	<u>58</u>
3.4.1 Breve apresentação.....	58
3.4.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace.....	60
3.4.3 Mensagens.....	64

3.4.4 Linguagem.....	68
<u>3.5 Análise do conto “Um estranho barulho de asas”.....</u>	<u>72</u>
3.5.1 Breve apresentação.....	72
3.5.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace.....	74
3.5.3 Mensagens.....	79
3.5.4 Linguagem.....	83
<u>3.6 Análise do conto “O templo da promessa”.....</u>	<u>86</u>
3.6.1 Breve apresentação.....	86
3.6.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace.....	88
3.6.3 Mensagens.....	91
3.6.4 Linguagem.....	94
<u>3.7 Ilustração.....</u>	<u>98</u>
4. Conclusão.....	119
5. Referências bibliográficas.....	123

1. Introdução

O ano de 1557 marca a fixação oficial dos Portugueses em Macau. A partir dessa data, durante mais de quatro séculos, a cultura ocidental e oriental encontraram-se nesse ponto geográfico concreto e influenciaram-se mutuamente, criando uma cidade única que traduz esta interculturalidade nos seus costumes, na sua arquitetura, na literatura e na sua ambiência própria. Através de Macau, os ocidentais conhecem melhor o Oriente. Na literatura infantil portuguesa contemporânea surgem com alguma assiduidade textos de temática oriental, construindo e veiculando imagens específicas desse universo. Assim, pretendo, através deste estudo, identificar esse *corpus* de textos e autores e analisar a forma como o Oriente e Macau são recriados num volume específico escrito por Alice Vieira, autora de referência no panorama editorial português destinado aos leitores mais jovens, e ilustrado por Alain Corbel.

Assim, o trabalho prévio a esta dissertação permitiu identificar um conjunto de contos vasto, onde se incluem textos de autores variados, como *A cerejeira da lua*, de António Torrado, *O jantar chinês e outros contos*, de Maria Ondina Braga, *O conto dos chineses*, de José Cardoso Pires, *O menino eterno*, de José Jorge Letria, e *Contos e lendas de Macau*, de Alice Vieira, para além do romance de aventuras *Uma aventura em Macau*, de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Perante a diversidade de propostas e o carácter limitado e circunscrito do trabalho em questão, optei por analisar apenas o volume *Contos e lendas de Macau*, da autoria da escritora Alice Vieira e que integra ilustrações de Alain Corbel, tendo assim acesso a um conjunto coeso de textos que recriam diferentes facetas e valores culturais orientais.

Contos e lendas de Macau é um livro recomendado pelo Plano Nacional de Leitura para o quarto ano de escolaridade, destinado a leitura orientada na sala de aula. O livro também foi alvo de recomendação oficial do serviço de apoio à Leitura do Direcção-Geral do Livro e da Leitura. Em 2007, a edição brasileira deste livro ganhou o Prémio Henriqueta Lisboa, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), considerada como a melhor obra de literatura em língua portuguesa na área

infantojuvenil. O ilustrador Alain Corbel recebeu o Prémio Nacional de Ilustração com este livro em 2002, o que além do seu valor literário, também confirma o seu valor plástico e artístico.

Esta obra é composta por seis histórias e lendas de Macau. No entanto, inicialmente, os contos foram publicados individualmente: *As árvores que ninguém separa*, *O que sabem os pássaros*, *As mãos de Lam Seng*, *Uma voz do fundo das águas*, *Um estranho barulho de asas* e *O templo da promessa*. As primeiras edições foram publicadas pelo Instituto Cultural de Macau, em 1988. Mais tarde, em 2002, as publicações foram reunidas e editadas na coletânea *Contos e lendas de Macau* pela Caminho, editora de referência no contexto português.

O livro fala sobre o amor forte mas trágico entre A-Hêng e A-Kâm; os destinos imprevisíveis entre os dois irmãos, Wan Liang e Lao Ta; os bonecos de massa que Liu Shih e os seus herdeiros fazem; os ideais e aspirações do poeta chinês, Ch'u Yuan; o amor milagroso entre Ngau Lóng e Tchêk Noi que acontece no cruzamento entre o mundo real e o mundo imaginário; a honestidade do comerciante Sâm Mân para a divindade.

Através da análise destas seis histórias, a dissertação tem como principal objetivo caracterizar as representações do Oriente na literatura portuguesa de potencial recetor infantil, ou seja, pretende, a partir da identificação de um *corpus* da literatura infantojuvenil contemporânea de temática oriental, analisar um *corpus* delimitado com vista a identificar as representações do Oriente dominantes; identificar símbolos do Oriente mais assiduamente representados, bem como os seus objetivos; identificar os escritores que mais recorrem à temática oriental na literatura infantojuvenil portuguesa; refletir sobre o impacto das obras analisadas na literatura infantojuvenil portuguesa e refletir sobre a construção das imagens do Oriente transmitidas nesses textos.

Assim, além da introdução e conclusão, o presente trabalho apresenta um enquadramento teórico breve e dedica-se sobretudo à análise detalhada dos seis contos que integram a coletânea, tendo em conta cinco aspetos diferentes: uma breve apresentação/contextualização do conteúdo da narrativa, análise das principais

categorias da narrativa (narrador, personagens, espaço, tempo) e desenlace, identificação das mensagens presentes nos contos, análise da linguagem e do estilo discursivo da autora (o poder das palavras) e das ilustrações que acompanham o texto (o poder das imagens) e contribuem para a identidade final da publicação.

2. Enquadramento teórico

2.1 Literatura infantojuvenil: breves notas contextualizadores

Sem pretensões de exaustividade, pretende-se, de forma muito sucinta, situar o volume em análise no universo da literatura infantojuvenil portuguesa contemporânea, mapeando algumas das suas tendências atuais. A literatura infantojuvenil, como a conhecemos hoje, tem origem nas edições de meados do século XVIII. Antes, os livros para crianças e jovens tinham, sobretudo, um cunho didático e formativo, estando associados à sua educação. A evolução desta produção literária e da sociedade permitiu o desenvolvimento de outras componentes, para além da estritamente educativa e moralizadora, o que valorizou as suas dimensões estética e lúdica. Assim, cada vez mais, a literatura infantojuvenil é entendida como literatura “verdadeira”, isto é, de pleno direito, sendo cada vez mais inegável que possui valor literário. Como a literatura para adultos, também designada por literatura canónica ou institucionalizada, a literatura infantojuvenil reflete esferas diversas do mundo, percorrendo todos os temas e géneros literários. O termo genérico “literatura infantojuvenil” integra dois conceitos: o de “literatura” e o de “crianças e jovens”, referindo-se aos destinatários. Desta forma, a escritora Henriette Bicchonnier chamou a atenção para a junção da qualidade necessária à definição literatura com o nível de competência dos destinatários previstos, as crianças. (Bicchonnier, 1991: 268) A legitimação da produção literária de destinatário infantil e juvenil tem vindo a ocorrer, sendo notórios os contributos dos prémios, da academia e da crítica como fatores que colaboram na sua progressiva legitimação.

Assim, observa-se, sobretudo, no contexto português, a partir dos anos 70 do século XX, um desenvolvimento significativo da literatura infantojuvenil, quer ao nível do crescimento significativo da edição dos livros, quer do aparecimento de novos autores e ilustradores, para além da investigação académica que a toma como tema.

Uma das características da literatura para crianças é a reflexão sobre realidade, o

que é particularmente importante para as crianças mais novas. Através da leitura, as crianças compreendem a vida, a realidade, enriquecem as suas experiências pessoais e integram-se gradualmente na sociedade. A literatura infantojuvenil contribui para que as crianças e jovens ampliem os seus universos de referência, alargando os seus horizontes e enciclopédias pessoais.

A literatura infantojuvenil sempre se tem destacado devido à sua dimensão pedagógica, assumindo um valor exemplar. Nessa medida, durante o desenvolvimento e crescimento das crianças, elas absorvem conhecimentos e princípios também a partir das suas leituras que têm procurado funcionar como uma referência, introduzindo valores positivos. Na literatura infantojuvenil, o texto e a ilustração aliam-se, formando também a sensibilidade estética das crianças, para além de outras vantagens ao nível do desenvolvimento da linguagem e da educação literária. Esta dimensão formativa da literatura é muitas vezes negligenciada, ficando a literatura circunscrita a um conjunto de valores transmitidos ao longo de várias gerações. A personalidade das crianças leitoras também se desenvolve e se afirma paulatinamente. A literatura infantojuvenil pode colaborar no processo de afirmação da personalidade, tanto ao nível individual como social.

A especificidade dos destinatários da literatura infantojuvenil determina uma outra dimensão relevante deste universo literário que é o divertimento. Para atingir este objetivo, os autores inserem imagens distintivas, cores brilhantes, histórias simples e acessíveis, atraindo a atenção das crianças. Através da criação literária, os autores dão às crianças alegria, nomeadamente através das situações literariamente recriadas, mas também através da linguagem e do registo, nomeadamente através do recurso ao humor, por exemplo. O recurso a uma linguagem adequada aos leitores não é inibidor da qualidade dos textos. Os autores privilegiam uma linguagem simples, animada e um discurso direto, o que ajuda os leitores mais novos a perceber bem as mensagens das histórias, promovendo o prazer de ler.

Na literatura infantojuvenil contemporânea, o conto continua a ser uma das formas mais usadas. Segundo Glória Bastos (1999), a literatura contemporânea continua a estabelecer relações com a literatura tradicional, nomeadamente através da

reescrita e/ou adaptação de contos, tal como acontece, no caso de Alice Vieira, com a coleção *Histórias Tradicionais Portuguesas*, ou com a coletânea de reescritas de histórias da tradição oriental, *Contos e lendas de Macau*.

No que diz respeito à literatura tradicional, outros géneros relevantes, que continuam a inspirar criadores atuais, são o mito e a lenda. Segundo Gilbert Durand (1973), os elementos simbólicos desempenham um papel importante na leitura dos mitos e das lendas. Segundo Van Gennep, o mito é uma narrativa “localizada em tempos e regiões fora do alcance humano e com personagens divinas” enquanto, na lenda, “O local é indicado com precisão, as personagens são indivíduos determinados cujos actos têm fundamento aparentemente histórico e qualidade heróica.” (Gennep, 1929: 21)

Outra faceta contemporânea, com relação estreita com a tradição oral, é reinvenção do maravilhoso, que mantém as características dos contos tradicionais, mas junta elementos estonteantes numa narrativa moderna. Encontramos vários autores que escrevem este tipo da literatura, como Luísa Dacosta, em *O Príncipe que guardava ovelhas* (1971) e *Lá vai uma, lá vão duas* (1993), Ricardo Alberty com *O Príncipe de ouro* (1989), José Jorge Letria com *Fadas contadas* (1988), entre muitos outros.

No conto contemporâneo, interpenetram-se os elementos maravilhosos e os factos verosímeis. Os autores criam um mundo de fantasia que é construído por aquilo que não existe no espaço real. O universo ficcional e a vida quotidiana são coexistentes e têm relações recíprocas. Neste âmbito, têm particular importância as histórias de animais, que são compostas pelas personagens animais falantes, com qualidades físicas animais e marcas humanas. Trata-se de textos que promovem uma identificação dos leitores mais novos com as personagens. Veja-se, por exemplo, o caso de obras como *O elefante cor-de-rosa* (1974), de Luísa Dacosta, *O passarinho de Maio* (1990), de Matilde Rosa Araújo, *Rama, o elefante azul* (1982), de Isabel da Nóbrega, ou *O grilo verde* (1984), de António Mota.

De acordo com Ana Margarida Ramos (2011), no que diz respeito às tendências da escrita literária para crianças e jovens atual, destaca-se a progressiva introdução de

temas contemporâneos, às vezes decalcados da realidade, incluindo temas fraturantes ou tabu, como acontece com a guerra, o sofrimento e a morte, mas também abrindo espaço à entrada da ecologia e das preocupações ambientais, do multiculturalismo, das relações entre as pessoas e famílias, do racismo, da sexualidade ou das questões políticas, etc.

A literatura portuguesa contemporânea para a infância tende a impedir leituras lineares e de simplificadas. Observa-se, também, uma tendência ao nível do crescimento do universo da ilustração e do grafismo do livro infantil.

Em termos das tendências mais relevantes, mantém-se a reescrita da tradição oral, a reinvenção do maravilhoso, muitas vezes relacionada com a exploração da imaginação, da criatividade e do *nonsense*, mas também a presença de temáticas fantásticas sobre animais e sobre a natureza. Destaca-se, igualmente, o recurso ao cômico e ao *nonsense*, à reinvenção linguística e ao tratamento lúdico da língua, nomeadamente através da exploração de jogos de palavras e ritmos.

2.2 Macau e o Oriente na Literatura portuguesa

No verbete intitulado “Orientalismo”, publicado no 3.º volume do *Dicionário de Literatura*, de Jacinto do Prado Coelho, analisa-se a presença da temática oriental na Literatura Portuguesa. Segundo aquela fonte, no ano 1271, Marco Polo seguiu o pai e o tio para o Oriente, percorrendo a Rota da Seda. Depois de voltar à Europa, estas viagens foram registadas durante os anos 1298 e 1299, tendo dado origem ao volume *As Viagens de Marco Polo*. Este livro inclui áreas diferentes do saber, como a história, a cultura e a arte, e percorre muitos países da Ásia Central, da Ásia Ocidental, do Sudeste da Ásia, entre outras regiões. Foi a primeira obra que introduziu, de forma abrangente, o país mais rico do Oriente - China - no Ocidente. O livro difundiu-se amplamente por toda a Europa, inspirando os europeus e atraindo-os para o Oriente e teve impacto nos séculos seguintes.

A partir do século XVII, à medida que os navegadores portugueses foram avançando para Oriente, este espaço começou a aparecer na literatura portuguesa. Vejam-se, por exemplo, os casos das peças *Auto da Fama* (1516) e *Triunfo do Inverno* (1529), de Gil Vicente. Luís Vaz de Camões, uma das maiores figuras da literatura em língua portuguesa, narra, em *Os Lusíadas* (1572), a história da descoberta de uma nova rota marítima para Índia, passando pelo Cabo da Boa Esperança. Nessa obra também se encontram reflexos do período durante o qual Camões viveu em Macau. Diz a lenda que, em Macau, Camões conheceu uma nativa que se chamava Tin-Nam-Men, que na língua dela queria dizer “Porta da Terra do Sul”, com a qual se envolveu numa relação amorosa.

Outra obra de cunho oriental é “Da Glória e Triunfo dos Lusitanos”, dos *Diálogos* (1589) de Amador Arrais, onde surgem referidas a Índia, Ceilão e a China. No século XVI, o autor Fernão Mendes Pinto passou vinte anos no Oriente. Na sua obra *Peregrinação*, apresenta muitas informações de cariz geográfico, para além de refletir amiúde sobre os costumes culturais e sociais dos países do Oriente, incluindo a Índia, a China, o Japão, Goa, por exemplo, expressando a sua admiração pelas grandes civilizações do Oriente. Este livro dá aos europeus um conhecimento mais amplo destas culturas ricas.

Outros cronistas, viajantes e poetas do Classicismo também recriaram o Oriente nas suas obras. Diogo do Couto, o historiador português, foi ao Oriente duas vezes. As suas obras literárias relacionadas com a história da Ásia focam especialmente aspetos ligados à Índia. Francisco de Sousa, por exemplo, publicou *Oriente Conquistado a Jesus Christo pelos Padres da Companhia de Jesus da Província de Goa*, em 1710. A obra descreve a forma como a religião integrou a cultura local, desempenhando um papel essencial na comunicação cultural entre os portugueses e os nativos. João de Barros, o navegador português do Renascimento, liderou uma expedição ao noroeste do Brasil em 1539. Depois de regressar a Portugal, escreveu os livros que descrevem as conquistas portuguesas da Ásia, como *Décadas da Ásia*, Volumes I (1552), II (1553), III (1563) e IV (1615). No século XVI, Gaspar da Cruz passou pela Ásia, incluindo a Índia, São Tomé de Meliapor, Malaca, Camboja, Cantão, Celebes e Ormuz. Depois de voltar a Portugal, por volta de 1564, decidiu viver no Alentejo. O seu livro *Tratado das Coisas da China* foi publicado em 1570 e contém muitos aspetos da vida na China. Em relação a Luís Fróis, “Ele escreveu a História do encontro entre Portugal e o Japão”, frase que resume a sua vida e que foi gravada no monumento em sua homenagem no Parque dos Mártires. Entre as suas obras, encontra-se *História do Japão*. Outra obra relevante é *Kulturgegensatze Europa-Japan* (1585), onde revela as contradições e as diferenças de costumes entre a Europa e o Japão.

Nos alvares do Romantismo, o tema também conhece alguma visibilidade. Em 1786, Bocage foi nomeado Guarda Marinha na Índia. Mais tarde, peregrinou por Cantão, uma cidade do sul da China, por Macau e regressou a Portugal.

O escritor Eça de Queirós participou num período de mudança, em que o romantismo dava lugar ao realismo. Nas suas obras, Eça de Queirós criticou diversos assuntos acerca do Oriente, como a guerra entre a China e o Japão e as relações entre estes dois países, a visão chinesa sobre a Europa, etc. Em *O Mandarim* reflete a sua opinião pessoal sobre o Oriente através da descrição de uma viagem imaginária do narrador, Teodoro, à China.

Mais tarde, a tendência oriental é reforçada em obras como o *Cancioneiro*

Chinês (1890), de António Feijó. Os outros parnasianos e simbolistas, como Alberto de Oliveira, Oliveira Soares, Eugénio de Castro, também se dedicaram ao chinesismo ou ao japonismo. Neste período, através de três grandes enamorados do Oriente, Alberto Osório de Castro, Camilo Pessanha e Wenceslau de Moraes, verifica-se uma evolução do orientalismo decorativo para o orientalismo interiorizado.

Mais tarde, outros escritores publicaram livros de paisagens, viagens e também de cariz informativo sobre várias regiões da Ásia, como Marques Pereira, Pedro Gastão Mesnier (Japão), Adolfo Loureiro, Conde de Arnoso (China), Dinis de Ayala (Goa), ou mais recentemente, Rui Sant'Elmo, Jaime do Inso (China) e José de Freitas. Entre eles, Urbano Tavares Rodrigues destaca-se com a sua obra *Jornadas no Oriente* (1956), que regista as viagens ao Oriente Próximo e à Índia. Merecem igualmente referência, mesmo se muito breve, obras como *O Culto do Chá* (1905), de Wenceslau de Moraes, *Caminhos da Terra Florida* (1956), de Armando Martins Janeiro, *Poemas Orientais* (1963), de Casimiro de Brito, o ensaio *O Teatro Clássico Japonês* e *O Teatro Clássico Japonês* (1967) de Armando Martins Janeiro.

Camilo Pessanha, contudo, é referência incontornável no que às relações com Macau diz respeito, sendo considerado como o mais autêntico poeta simbolista português. Depois de se formar em Direito, em Coimbra, partiu para Macau, onde, para além de ser professor de filosofia e de ter traduzido vários poemas de autores chineses, publicou poemas em várias revistas e jornais. A sua obra *China* (1944) junta aspetos diferentes do estudo do chinês segundo a sua experiência em Macau. Veja-se, também, o caso de Manuel da Silva Mendes, um intelectual português de Macau. Viveu em Macau cerca de trinta anos e estudou a filosofia chinesa Taoista, a religião, a arte, etc. Entre as suas publicações, destacam-se *Excertos de Filosofia Taoista* (1930), e *Macau Impressões e Recordações* (1979). Outro escritor, Rui Sant'Elmo, desenvolveu os seus conhecimentos sobre a cultura chinesa, a sociedade e o povo chinês, uma vez que viveu em Macau durante algum tempo. No seguimento dessa experiência, publicou o livro *China, País de Angústia- Kakemonos* (1938).

Os macaenses, que são designados por “filhos da terra”, participaram no intercâmbio cultural entre o Ocidente e o Oriente, contribuindo para a literatura

portuguesa. Luís Gonzaga Gomes, distinto macaense, deixou-nos vários livros sobre Macau, *Contos Chineses* (1950), *Lendas Chinesas de Macau* (1951), *Curiosidades de Macau Antiga* (1952). A contista macaense, Deolinda da Conceição, publicou uma coleção *Cheong Sam (A Cabaia)*, em 1956, que reúne vários dos seus contos, caracterizando a posição das mulheres na sociedade da China e de Macau. Outro macaense, José dos Santos Ferreira, dedicou-se a escrever poemas, peças e narrativas em patuá macaense, o dialeto local, como, por exemplo, *Macau Sã Assi* (1968).

Francisco de Carvalho e Rego foi aluno de Camilo Pessanha no Liceu de Macau, residindo na cidade durante quarenta anos. Esforçou-se por compreender o mundo chinês, onde Macau se insere. Os seus estudos sobre a cultura chinesa, sobre a história e a cultura de Macau estão bem patentes nas suas obras, *Cartas da China* (1949), *O Caso do Tesouro do Templo de 'Á-Má'* (1949), *Lendas e Contos da Velha China* (1950), *Macau* (1950), *Mui-Fá* (1951), etc. O contista Ernesto Leal conheceu Macau quando aí desempenhou funções como oficial do exército português. As obras nas quais a temática de Macau está presente são *A Velha e o Barco* (1960) e *O Homem Que Comia Névoa* (1964). A autora Maria Ondina Braga é considerada como a principal autora portuguesa cujas obras se relacionam com Macau. Vejam-se as suas impressões de “Macau-cidade fantasma” no seu livro de estreia *Eu Vim para Ver a Terra* (1965) e a autobiografia romanceada *Estátua de Sal* (1969). Ana Maria da Silva Amaro escreveu obras sobre jardins e monumentos que se localizam em Macau, como *O Jardim de Lou Lim Ieóc* (1967) e *O Velho Templo de Kun Iâm em Macau* (1967).

2.3 Os criadores do livro analisado

2.3.1 Alice Vieira, a escritora e a obra

Alice Vieira é uma das mais importantes escritoras portuguesas para crianças e jovens. Nasceu em Lisboa em 1943. Licenciou-se em Germânicas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Ainda muito jovem, iniciou a sua carreira de jornalista e trabalhou para o *Diário de Lisboa*, *Diário Popular* e *Diário de Notícias*, onde chegou a ter uma rubrica de crítica literária infantojuvenil – «Ler (zinho)». Publicou um volume de poesia, *De Estarmos Vivos*, em 1964. Em 1975, publicou um volume de contos intitulado *Um Nome para Setembro*. A obra com que atraiu extensiva atenção no universo literário infantojuvenil foi *Rosa, Minha Irmã Rosa*, publicado em 1979, obra distinguida com o Prémio de Literatura Infantil Ano Internacional da Criança. As suas obras foram distinguidas com vários prémios em Portugal e no estrangeiro. Em 1984, o seu livro *Este Rei que Eu Escolhi* foi distinguido com o Prémio Calouste Gulbenkian de Livros para Crianças da Fundação Calouste Gulbenkian. E, em 1994, venceu o Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças, pelo conjunto da sua obra.

Alice Vieira é conhecida internacionalmente, tendo várias obras publicadas no estrangeiro e estando traduzida para várias línguas. Recebeu o Prémio “Auswahlste Deutscher Jugendliteraturpreis” (Prémio Alemão de Literatura para a Juventude), na Alemanha, com a obra *Rosa Minha Irmã Rosa*, em 1992. Fez parte da “Lista de Honra” do International Board on Books for Young People, com a obra *Os Olhos de Ana Marta* em 1994. Em 2007, ganhou o Prémio Literário Maria Amália Vaz de Carvalho com a obra *Dois Corpos Tombando na Água*. A escritora obteve, com o romance juvenil *Flor de Mel*, a Estrela de Prata do Prémio Peter Pan, atribuída pelo IBBY (International Board on Books for Young People). Alice Vieira foi indicada duas vezes como candidata do Prémio Hans Christian Andersen, tendo sido finalista em pelo menos uma destas ocasiões.

Há 36 anos que Alice Vieira escreve livros. Já publicou mais de 70 livros em diversos géneros literários. A sua produção literária não só se dirige a crianças mas

também a adultos.

No âmbito da produção para crianças, destaca-se na revisitação e recriação da tradição oral, com a coleção *Histórias Tradicionais Portuguesas*, a seleção de poemas da tradição oral *Eu bem vi nascer o sol* (1994), para além da edição de contos literários (coleção “Livros com Cheiro”, 2 *Histórias de Natal* e *Contos* (2002) e *Contos e Lendas de Macau* (2002)).

No que respeita ao texto lírico, Alice Vieira organizou uma antologia de vinte e oito poemas, *O meu primeiro álbum de poesia* (2008), e publicou *A Charada da Bicharada* (2008).

Mas é na área da narrativa juvenil que a autora tem inovado no panorama português, com a introdução de temáticas atuais e vozes narrativas singulares. Nas novelas e romances juvenis de Alice Vieira, a maior parte dos narradores ou protagonistas são femininos. O romance *Às Dez a Porta Fecha* (1988) reflete sobre a realidade de vida dos idosos. A autora escreveu livros, tais como *Paulina ao Piano* (1985), *Flor de Mel* (1986) e *O Casamento da Minha Mãe* (2005), onde trata questões ligadas à perda ou negligência afetiva, de nítido recorte traumático, de onde não estão ausentes reminiscências de cariz autobiográfico.

Alice Vieira também concentra a sua atenção narrativa no universo familiar e nas questões da educação dos mais pequenos, abordando as questões físicas e emocionais ligadas ao crescimento e à formação da identidade.

Seguindo uma nova tendência da literatura infantojuvenil portuguesa após 25 de Abril de 1974, a escrita de Alice Vieira caracteriza-se pela renovação linguística e discursiva, tratando temáticas inovadoras, sem pretensões moralizantes, como as dificuldades e os problemas que as crianças enfrentam no percurso do crescimento. Desta forma, a autora tem consolidado a sua posição assinalável no universo literário português e internacional.

2.3.2 Alain Corbel, ilustrador, criador de mundos

Alain Corbel nasceu na Bretanha, em França, em 1965. Tirou o curso de banda desenhada no Institut Saint Luc, uma escola superior artística. Veio para Portugal em

1997, onde trabalhou vários anos como artista de Banda Desenhada, ilustrador e designer para editoras, revistas e jornais. Também fez várias ilustrações para jornais, revistas e livros. Na área de ilustração, em colaboração com autores como António Torrado, João Paulo Cotrim e Alice Vieira, Alain Corbel ilustrou cerca de duas dezenas de livros para crianças e jovens. Em 2002, ganhou o Prémio Nacional de Ilustração, com ilustrações de *Contos e Lendas de Macau*, de Alice Vieira (Caminho), obra aqui em análise. Em 2005, foi distinguido com o prémio para a Melhor Ilustração para Literatura Infantil (com *O Pai Natal e a Rena Rodolfa*, texto de Ana Saldanha, editado pela Editorial Caminho), no âmbito dos Prémios à Banda Desenhada - 16º Festival de BD da Amadora. No ano seguinte, venceu outra vez o mesmo prémio com *A Máquina infernal*, texto e ilustrações da sua autoria (Caminho).

Segundo uma entrevista¹ sua incluída na tese de mestrado de Catarina Isabel Martins de Azevedo, a ilustração é o trabalho que faz com mais prazer. As ilustrações ornamentam o seu texto, não é contrário. Mesmo quando realiza uma ilustração isolada, ela também evoca o sentido da narração, combinado com o texto. O criador considera, assim, a sua ilustração como um trabalho autónomo em relação ao texto. Ele cria o universo da sua compreensão. A obra, contudo, fica somente completa quando se reúnem ambos os elementos, o texto e a ilustração. As técnicas que usa normalmente são guache, aguarela, lápis, tinta, e às vezes também usa pastel e acrílico.

Segundo Alain Corbel, a criatividade é essencial na ilustração para o público infantojuvenil. Por meio das cores e das técnicas, o ilustrador inventa um espaço inédito e fresco que não segue o passo dos outros para atender à curiosidade das crianças.

¹ Fonte: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7266/2/ULFBA_TES287.pdf, consultada a 06-09-2015.

3. Análise da obra *Contos e Lendas de Macau*, de Alice Vieira e Alain Corbel

3.1 Análise do conto “As árvores que ninguém separa”

3.1.1 Breve apresentação

O conto “As árvores que ninguém separa” narra uma história de amor entre dois jovens. Era uma vez um senhor sábio, Lou Uóng, que vivia na aldeia de Móng-Há, em Macau. Ele sabia todas as respostas para todas as perguntas e as pessoas iam perguntar-lhe as mais variadas coisas sempre que necessitavam de ajuda: “... Lou Uóng sabia sempre a resposta para todas as perguntas, a palavra para todos os momentos” (Vieira, 2002: 8). Este homem tinha uma filha, A-Kâm, que não se podia casar sem a sua permissão. As pessoas davam sempre conselhos a Lou Uóng sobre o facto da sua filha ter de se casar mais tarde ou mais cedo: “As pessoas diziam a Lou Uóng: - Quando a tua ameixoeira der fruto, e o fruto estiver maduro, assim A-Kâm estará madura para escolher marido” (Vieira, 2002: 10), mas, no entanto, Lou-Uóng não aceitava o que lhe diziam.

Um dia, A-Kâm encontrou um rapaz, A-Hêng, que era muito pobre e que trabalhava no campo do pai dela. Eles apaixonaram-se na primeira vez que se encontraram: “A-Hêng olhou para A-Kâm, e A-Kâm olhou para A-Hêng e, de repente, pensou na Primavera e suspirou.” (Vieira, 2002: 12)

O amor deles era muito forte e, mais tarde, A-Kâm contou ao seu pai o que eles sentiam um pelo outro. Contudo, mesmo depois de saber que a filha estava grávida, Lou-Uóng continuou a não concordar com o relacionamento da filha e do seu amado. E, pela última vez, as pessoas deram-lhe conselhos, dizendo “Casa-os, Lou Uóng! - diziam as pessoas” (Vieira, 2002: 16). “Mas Lou Uóng nem os ouvia, nem os ouvia...” (Vieira, 2002: 16). Esta recusa do pai em aceitar o amor da filha lança a base para a concretização da tragédia do amor de A-Kâm e A-Hêng. Lou Uóng mandou chamar A-Hêng à sua presença e repreendeu-o, ameaçando-o ferozmente. Lou Uóng

deixou bem claro que ele não poderia ficar com a filha dele e que, em vez disso, deveria morrer honradamente, para não passar o resto da vida a mendigar comida ou um lugar para trabalhar. A-Hêng ficou muito triste, como se o mundo inteiro tivesse parado naquele momento. Depois, encontrou-se com A-Kâm e passeou com ela, mas ambos caminharam em silêncio. Em seguida, sentaram-se nas grandes árvores, cujos ramos eram tão fortes como o amor deles, e A-Hêng contou tudo o que Lou Uóng lhe tinha dito. Ambos sentiram uma dor insuportável no coração. Foi então que eles se lembraram das palavras do sacerdote do Kun Lâm Tông, que a felicidade suprema só existe lá em cima. Então, os dois apaixonados puseram termo à vida sob as duas árvores que estavam próximas uma da outra.

As pessoas, que tanto costumavam elogiar o sábio, passaram a criticá-lo pela sabedoria de vistas curtas e, sempre que passavam pelas duas árvores, sentiam uma tristeza incomensurável: “Toda a gente chorou a morte de A-Hêng e de A-Kâm.” (Vieira, 2002: 22) Os meses e os anos foram passando e as pessoas começaram então a reparar num mistério: as duas árvores foram crescendo e os seus ramos começaram a entrelaçar-se, unindo-as uma à outra.

Hoje em dia, as duas árvores estão de tal maneira entrelaçadas que ninguém as consegue separar: “Aqueles ramos, nenhum machado conseguia cortar. Aqueles ramos, nenhum machado conseguia separar.” (Vieira, 2002: 23) E, ainda hoje, os ramos das duas árvores continuam a crescer entrelaçados.

3.1.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace

No conto "As árvores que ninguém separa" o narrador é heterodiegético e o espaço físico dominante é a aldeia. O ambiente é rural e delimitado. As pessoas, nesta aldeia, revelam-se simples e puras. Têm esperança que lhes aconteçam coisas boas. No conto, há três personagens principais, A-Kâm, A-Hêng e Lou Uóng.

A-Kâm possui, como característica física dominante, a sua extraordinária beleza. No conto, é muitas vezes referido que “A-Kâm era mais bonita do que a flor do lótus.” (Vieira, 2002: 8). A personagem também se revela muito trabalhadora, “... A-Kâm trabalhava a terra. Semeava, lavrava, colhia.” (Vieira, 2002: 10), e obediente

ao pai, cujas ordens e instruções segue escrupulosamente. Revela-se, igualmente, como alguém que se rege por valores e ideais de felicidade, não se importando de casar com um homem pobre, como é o caso de A-Hêng. A-Kâm é corajosa para perseguir o amor perfeito, o amor que ela quer e precisa. Revela coragem suficiente para enfrentar as dificuldades e os obstáculos que lhe são colocados. Ela pede ao seu pai para casar com A-Hêng, mas, depois de o seu pai recusar, decide matar-se para ficar junto ao A-Hêng. Esta opção é reveladora do seu amor, mas também da sua determinação em seguir, a todo o custo, o seu companheiro, a quem se entrega completamente.

A-Hêng é pobre, mas é sensato, ajuizado e bondoso: “Os pais eram pobres e A-Hêng muito cedo teve de se meter ao caminho para encontrar lugar onde lhe dessem trabalho e ele pudesse viver.” (Vieira, 2002: 12) Para não aumentar a pressão sobre os pais, ele tornou-se independente desde pequenino. É intrépido como A-Kâm e distingue-se por procurar quebrar as diferenças entre classes sociais. Como não quer separar-se da sua amante, mata-se no final, entregando-se ao amor, tal como A-Kâm faz. É, ainda, trabalhador e estudioso: “A-Hêng aprendeu também a escolher as palavras certas, adivinhar os ventos e as chuvas, a conhecer o cheiro da Primavera e do Inverno.” (Vieira, 2002: 12) A-Hêng é, igualmente, humilde, mantendo uma postura de respeito e subserviência mesmo depois de Lou Uóng o escarnecer e amaldiçoar, no seguimento da descoberta da relação existente entre os dois: “Um mendigo! É isso que tu és, é isso que sempre foste e que sempre serás!” (Vieira, 2002: 19). A-Hêng continuou a respeitá-lo e a tentar explicar o que pretendia: “Não quero ser dono de nada a não ser do que me pertence. E o coração de A-Kâm pertence-me, assim como o meu coração lhe pertence a ela” (Vieira, 2002: 19). Respeitar os mais velhos é uma das virtudes tradicionais da China e um comportamento fortemente valorizado pelos chineses, sendo muito relevante para a construção do perfil positivo da personagem que ela tenha estas características e adopte esta postura.

Lou Uóng é igualmente muito trabalhador e dedicado: “Lou Uóng trabalhava os campos, dava conselhos, fazia ofertas aos deus, via o Sol e a Lua sucederem-se no céu, acolhia o Inverno e a Primavera...” (Vieira, 2002: 10) Mas a sua principal característica

reside na sabedoria, sendo reconhecido como sábio por todos. Este aspeto é muito importante na medida em que ele dá conselhos sobre todos os assuntos a quem o rodeia, mas parece não conseguir usar a sua sabedoria em casa, revelando-se pouco atento em relação às necessidades da filha. Outra característica óbvia do pai é a sua teimosia, patente na forma como ignora os conselhos das outras pessoas. Quando elas se apercebem do amor entre os dois jovens, só Lou Uóng se recusa a aceitar essa relação: “ - Eles amam-se, Lou Uóng! - diziam as pessoas”, “Mas Lou Uóng nem sequer as ouvia...” (Vieira, 2002: 13). Estamos em crer que essa postura também sugere um certo chauvinismo masculino que caracteriza a personagem de Lou Uóng. Aliás, refira-se que, na cultura chinesa tradicional, o homem é visto como o chefe da casa, tendo o poder de decidir sobre tudo o que diz respeito à família. Ainda hoje, este tipo de comportamento social masculino é um fenómeno comum, especialmente nos contextos rurais.

No conto, Lou Uóng só quer que A-Kâm fique ao seu lado durante o maior tempo possível: “A-Kâm terá ainda de viver muitos anos a meu lado para poder saber tudo o que filha minha terá de saber.” (Vieira, 2002: 10) Mas esta vida não é a que a filha ambiciona e merece. Na cultura tradicional chinesa, os pais chineses valorizam os filhos, que são tudo para eles, mas também controlam excessivamente a vida deles, nem sempre se preocupando em respeitar as vontades individuais dos filhos. De acordo com o pensamento dominante, é normal que os pais obriguem os filhos a seguir os caminhos que os primeiros definem. Hoje em dia, este fenómeno está a melhorar mas ainda subsiste em algumas zonas do país. Verifica-se, ainda, por exemplo, em relação à possibilidade de saída dos filhos do país, e os pais querem que os filhos vivam junto a eles na terra natal, apesar de as condições fora serem mais vantajosas.

A narrativa parece desenrolar-se num período de tempo não muito extenso, apenas o suficiente para que o amor entre A-Kâm e A-Hêng se torne indestrutível. Como em muitos contos, esta pequena história apresenta uma estrutura condensada, centrando-se na narração do amor dos jovens que não era aceite pelo pai da rapariga. Existe, portanto, uma brevidade, uma condensação narrativa ao contar esta história.

Por outras palavras, existe uma certa economia de recursos narrativos.

O tempo histórico é indeterminado. A narração é ulterior. Conta-se a história depois de ela ter terminado. Quando é descrito o crescimento de A-Kâm, recorre-se ao sumário: “A-Kâm crescia, crescia...” (Vieira, 2002: 10). Em relação à gravidez de A-Kâm, temos o recurso à elipse e ao eufemismo, uma vez que o processo não é descrito: “Mas um dia A-Kâm sentiu que, tal como o seu coração, também o seu corpo estava diferente...” (Vieira, 2002: 14).

O diálogo domina grande parte da narrativa, dando conta do desenrolar da ação através das falas das personagens. Os diálogos entre as pessoas e Lou Uóng exprimem as atitudes diferentes face à situação de A-Kâm e A-Hêng, enquanto os entre A-Kâm e A-Hêng reforçam os laços afetivos existentes entre os dois e promessa de permanecerem juntos para sempre: “És a minha mulher! Para sempre. És o meu marido! Para sempre.” (Vieira, 2002: 14)

Depois de A-Kâm estar grávida, ela chega diante de Lou Uóng e insiste com o seu pai para que concorde com o casamento. Os diálogos entre os dois exprimem a intolerância do pai e a sua resistência ao facto de a filha ser independente da sua vontade e desejos: “- Vou ter um filho. Poderei agora casar com A-Hêng, e com ele erguer a nossa casa? - Desta casa não sairás! E os teus olhos nunca mais verão A-Hêng!” (Vieira, 2002: 16) Depois da morte dos amantes, as palavras já são de lamento e de arrependimento. São os suspiros e as saudades de A-Kâm que voam por entre as nuvens: “- É a voz de A-Hêng a perseguir Lou Uóng por toda a eternidade. - É o choro do filho de ambos, a lamentar-se de não o terem deixado nascer.” (Vieira, 2002: 22) Os diálogos entre os filhos e os pais da aldeia funcionam como uma espécie de coro que amplifica a tristeza pelas mortes de A-Kâm e A-Hêng e a censura para com Lou Uóng: “- Que choros são estes que entristecem os nossos corações? - Que gritos são estes que revoltam os nossos espíritos? - Ah! Se tivesse olhado melhor para a ameixoeira, se a tivesse visto amadurecer, se tivesse ouvido as nossas palavras...” (Vieira, 2002: 23)

No conto "As árvores que ninguém separa" existe uma forte tensão narrativa que prende a atenção do leitor, que se vai desenvolvendo até ao desenlace e que faz com o

que o leitor sinta os problemas destes dois amantes como sendo os seus. O desenlace é inesperado e trágico porque o leitor não está à espera que o amor entre os dois acabe com a morte de ambos. No entanto, o desenlace é ainda mais inesperado porque, depois de ambos morrerem, o seu amor continua nas árvores que ninguém consegue cortar.

3.1.3 Mensagens

Pertencendo ao universo das lendas de Macau, este texto mostra como as árvores são usadas como símbolos das nossas emoções, das nossas crenças e das nossas vidas. Mas acima de tudo, esta é uma história de amor. O título “as árvores que ninguém separa” manifesta incerteza e desperta interesse e curiosidade aos leitores. Pela leitura exclusiva do título é difícil perceber qual será o seu conteúdo. Ao contrário, depois de acabar de ler o conto é que o título passa a fazer verdadeiro sentido. Nesta medida, o título funciona como uma metáfora que evoca a força do amor personificado nas duas árvores indestrutíveis que ninguém conseguia separar.

Mas esta é também uma história de sabedoria. O pai de A-Kâm, apesar de muito sábio e considerado na aldeia, não era completamente sábio porque não conseguia ver que a sua filha estava a crescer e, portanto, não estava preparado para reconhecer que, um dia, ela teria de ir embora. Através deste exemplo, podemos entender que, muitas vezes, as pessoas, apesar de serem muito inteligentes ou sábias num aspeto, podem não o ser noutra. Na realidade, a sabedoria do pai só parecia aplicar-se fora da sua casa, já que ele parece ignorante em relação à sua filha e ao processo natural do seu desenvolvimento. As pessoas que estão envolvidas nas situações não as conseguem ver tão claramente como as de fora. Parecem ter dificuldade em ver a verdade, persistindo numa opinião errada, mesmo se avisadas por terceiros. As outras, que não estão envolvidas diretamente nos assuntos, ficam imparciais e tem estimativas mais objetivas. Desta forma, conseguem conhecer melhor a realidade e apresentam soluções concretas para resolver o problema. O pai de A-Kâm recusa-se a aceitar o crescimento da filha e o amor dos jovens. Como toda a gente reconhece a sabedoria de Lou Uóng, ele próprio também acha que é sábio em

todas as circunstâncias. Assim, torna-se pretensioso e recusa-se a ouvir os conselhos dos outros, ficando preso a uma “verdade” que tem por absoluta. O outro motivo que explica o facto de Lou Uóng se opor ao amor é a diferença de classes sociais. Nesta história também observamos o choque entre classes sociais: o rapaz pobre simboliza o povo, que está continuamente a procurar melhores condições de vida, e a rapariga, filha de Lou Uóng, representa uma classe um pouco mais abastada e com melhores condições de vida. O amor entre A-Hêng e A-Kâm também representa esse choque de classes sociais e todos os conflitos que existem entre elas. Mas, acima de tudo, esta é uma história de amor, um amor que pode vencer tudo e todos mesmo depois da morte. O sonho dos protagonistas é chegar a outro mundo mais animado e amoroso: “Não era verdade que Kun lâm prometia a felicidade suprema no mundo que existiria para lá deste?” (Vieira, 2002: 20). Para realizar esse sonho essencial das suas vidas, os protagonistas vão ter de se matar. A morte aqui é associada à única saída possível, esperança de um mundo melhor, uma espécie de paraíso ou de Jardim do Éden que represente o fim do sofrimento das personagens, libertando-os da amargura: “- Iremos juntos - disseram ambos - para esse mundo de paz, onde não há mendigos nem senhores, onde todos vivem felizes, e para sempre.” (Vieira, 2002: 22).

De alguma forma, este texto recria um tema universal da literatura de diferentes latitudes e distintas épocas. Manifesta o tema da relação entre o amor e a morte, tratando a questão do amor proibido. É o tema recriado, por exemplo, em torno dos pares históricos de D. Pedro I e Inês de Castro, de Abelardo e Heloísa, ou dos pares literários de Romeu e Julieta, e de Tristão e Isolda.

O clássico texto *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, funciona como um arquétipo para o tratamento da temática do amor trágico. O amor revela-se mais poderoso do que o ódio e nem mesmo a morte parece poder destruí-lo ou conquistá-lo. Romeu e Julieta, como as personagens da lenda de Macau, sacrificam as vidas para protagonizarem o futuro cheios de esperança. Outra história de amor amargo na Idade Média ocorreu na classe clerical que permite o tratamento do tema do conflito entre religião e amor. O resultado deste amor é geralmente desastroso para Abelardo e Heloísa. O amor proibido surge também em *Tristão e Isolda* que é uma tragédia do

amor mais conhecida no contexto ocidental. Todas estas histórias revelaram-se inspiradoras e tornaram-se motivos literários e artísticos de presença assídua nas artes e na literatura, sendo convocados amiúde como exemplos da tragédia amorosa, mas também da força do amor.

No universo da literatura infantojuvenil, o tratamento cruzado das temáticas do amor e da morte está presente em vários textos. No caso deste conto, evoca a realidade inevitável, sublinhando a complexidade e, até, a vulnerabilidade que caracteriza a sociedade contemporânea. As crianças têm contacto com uma realidade considerada perturbadora, traumática ou mesmo chocante. (Ramos, 2015: 152, 160)

Dando mais atenção às árvores que surgem no final da história, saliente-se que, na cultura chinesa, as árvores simbolizam energia e vida. Mas há um determinado tipo de árvore, na China, que em português se pode traduzir por “árvore de dois ramos”, que também se chama “árvore de amantes” e que simboliza o amor, nomeadamente a união e o amor entre os amantes. O nome da árvore vem do poema “Changhen ge”. “Changhen ge” (“A canção do lamento eterno”, em português) é um poema narrativo do poeta Bai Juyim da dinastia Tang. Bai Juyi (772-846) é o grande poeta do realismo da dinastia Tang e é um dos “três grandes poetas”² da dinastia Tang. Os temas das suas poesias são extensos, as formas são múltiplas e a linguagem é simples. Bai foi honrado com o título de “Rei de Poetas”. “Changhen ge” é um clássico nas obras de Bai. O poema descreve vividamente a tragédia do amor entre o Imperador Xuanzong, da dinastia Tang, e a consorte Yang. Inspirado por figuras históricas e lendárias, criou uma história comovente. Para moldar a imagem artística, reproduz a verdade da vida real, marcando os leitores durante milhares de anos. O tema do poema é "lamento".

Há um verso no poema “Changhen ge” que em chinês é

在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝

A tradução, para português, pode ser feita da seguinte forma:

Voando juntos no céu, dois pássaros na mesma asa,

Crescendo juntos na terra, dois ramos da mesma árvore.

² Os “três grandes poetas” são Li Bai, Du Fu e Bai Juyi. Li Bai é honrado com o título de “Poeta imortal”. Du Fu é honrado com o título de “Poeta genial”.

Trata-se de uma variedade especial de árvore que, muitas vezes, surge aos pares com os ramos entrelaçados, simbolizando a forte relação que existe entre os casais. Usualmente essas árvores crescem juntas, e, tal como um casal, a relação entre elas vai-se fortalecendo, à medida que os ramos se entrelaçam cada vez mais. Assim, podemos ver, neste conto, uma forte referência às árvores que são um símbolo da cultura chinesa. Através destas histórias que os pais contam aos filhos, é passada de geração em geração a ideia de como é importante a união e o amor entre o casal.

No conto, também é referido o templo de Kun lâm (Kun lâm tông). O templo de Kun lâm foi construído na dinastia Ming, que remonta a cerca de 360 anos. É considerado como um dos templos maiores e mais antigos de Macau. Também é um dos três templos (outros dois são Templo A-Má e Templo de Lótus) mais famosos em Macau. A arquitetura do templo tem as características dos templos no sul da China de dinastia Ming. O Templo encontra-se dividido em três pavilhões que são dedicados, respetivamente, aos Três Budas Preciosos, ao Buda da Longevidade e a Kun lâm. O pavilhão principal é dedicado a Kun lâm e é acompanhado por 18 Budas de cada lado do altar. Por trás do templo existem jardins com terraços. O Templo é usado para venerar Avalokiteshvara que é Kun lâm em português. Avalokiteshvara é um símbolo de compaixão e sabedoria no Budismo. Quer no Budismo Mahayana (ou seja Budismo Chinês³) ou na crença folclórica ocupa um lugar muito importante. Se as pessoas encontrarem dificuldades e sofrimentos e pedirem ajuda, com sinceridade, a Avalokiteshvara vão receber essa ajuda. Além disso, Avalokiteshvara satisfaz os requisitos de todos os seres. Para seres diferentes, Avalokiteshvara apresenta-se com corpos diferentes e fala palavras diferentes. Entre todos os Budas, Avalokiteshvara também é mais conhecido e querido no folclore.

Existe, na China, um mito parecido com o que é narrado no conto “As árvores que ninguém separa”. A única diferença é que no conto “As árvores que ninguém separa”, encontramos a descrição de duas árvores unidas e entrelaçadas e, no mito

³ O Budismo chinês é centralizado no Budismo Mahayana desde a dinastia Sui. O Budismo chinês, de facto, é herdeiro do Budismo Mahayana, difundindo ao Japão, Coreia, Singapura, etc. Até à época moderna, geralmente, o Budismo Mahayana refere-se especificamente ao Budismo chinês na academia.

chinês, cresceu apenas uma árvore com dois ramos no local onde os dois morreram.

3.1.4 Linguagem

A linguagem do conto apresenta influências do registo lírico, revelando poeticidade e ritmo. Neste conto estão presentes muitas repetições. Para reforçar a ideia que Lou Uóng simboliza sabedoria, o narrador recorre a várias repetições: “Lou Uóng sabia sempre a resposta para todas as perguntas, a palavra para todos os momentos.” (Vieira, 2002: 8, 10) e “E Lou Uóng sorria, ouvia, sabia e respondia.” (Vieira, 2002: 8, 10)

A repetição enfatiza as tentativas sucessivas de persuadir Lou Uóng a aceitar o crescimento da filha. A-Kâm iria escolher o marido de qualquer forma: “As pessoas diziam a Lou Uóng” (Vieira, 2002: 8); “E de novo as pessoas diziam a Lou Uóng” (Vieira, 2002: 12); “De novo as pessoas disseram a Lou Uóng” (Vieira, 2002: 13). A repetição “Mas Lou Uóng nem sequer as ouvia...” (Vieira, 2002: 13, 16) sublinha a teimosia de Lou Uóng. A resposta “Ide em paz” (Vieira, 2002: 10, 12) que Lou Uóng dava às pessoas quando falaram o assunto de A-Kâm espelha a sua ignorância voluntária sobre o que se passava em casa e reafirma que a personagem não quer falar mais desse assunto.

No conto, também surgem muitas enumerações. Veja-se, por exemplo, como a enumeração é usada para caracterizar a vida aborrecida de A-Kâm. Ela não tem vontade de repetir o mesmo trabalho todos os dias:

Semeava, lavrava, colhia. (Vieira, 2002: 10)

E de novo a semear, a lavrar, a colher. (Vieira, 2002: 11)

A-Kâm semeava, lavrava, colhia. (Vieira, 2002: 12)

Para de novo voltar a semear, a lavrar, a colher. (Vieira, 2002: 12)

Desta vez, recorre-se à anáfora para realçar a sabedoria de Lou Uóng:

A palavra de paz e de harmonia.

A palavra do tempo justo.

A palavra das plantas e dos frutos.

A palavra doce e também a palavra amarga. (Vieira, 2002: 8, 16)

Outro exemplo de anáfora destaca egoísmo de Lou Uóng:

Sem ela a seu lado, poderia ele trabalhar a terra convenientemente?

Sem ela a seu lado, como poderia fazer as sementeiras na altura exacta?

Sem ela a seu lado, como iria ter a colheita pronta a horas? (Vieira, 2002: 13)

O uso de estruturas paralelísticas sublinha o amor forte que existe entre os dois amantes. A primavera é o símbolo da vitalidade, já que é a época em que tudo está a crescer. Assim, o amor dos dois também está a crescer. Vejam-se, por exemplo, os excertos seguintes:

A-Hêng olhou para A-Kâm, e A-Kâm olhou para A-Hêng e, de repente, pensou na primavera e suspirou. (Vieira, 2002: 12)

E A-Kâm olhava para A-Hêng, e A-Hêng olhava para A-Kâm, e pensava na primavera. (Vieira, 2002: 13)

Outros exemplos de estruturas de tipo paralelístico surgem para descrever o sentimento forte:

Mas A-Hêng não pensava apenas na terra.

Mas A-Kâm não pensava apenas nas colheitas. (Vieira, 2002: 13)

ou

Então A-Hêng pegou na mão de A-Kâm e contou-lhe como era fria e triste a terra donde viera, e como fora bom chegar até ali, e como seria bom ali erguer, com ela, a sua casa, a seu lado trabalhar a terra, criar os filhos.

Então A-Kâm pegou na mão de A-Hêng e contou-lhe como sem ele também aquela aldeia lhe iria parecer triste e fria, e como seria bom, a seu lado, erguer a sua casa, trabalhar a terra, criar os filhos. (Vieira, 2002: 14)

ou

És a minha mulher! Para sempre.

És o meu marido! Para sempre. (Vieira, 2002: 14)

O texto também recorre a vários simbolismos, explorando os seus significados. É o caso, por exemplo, do simbolismo do ciclo de nascimento. A mulher é apresentada como se fosse uma árvore, neste caso a ameixoeira, tendo um ciclo de vida semelhante, na medida em que cresce, amadurece e dá fruto: “O amor de A-Hêng tinha entrado nela, e ele tinha-se tornado redondo, redondo, como a lua e o sol, como o fruto da ameixoeira, como as colinas na Primavera.” (Vieira, 2002: 14) Veja-se, como, neste excerto, com recurso ao eufemismo, mas também à metáfora de valor simbólico, o narrador manifesta que a rapariga está grávida. No excerto “De vez em quando, ao olhar a terra que todas as primaveras tomava novas cores, novos perfumes, novas formas, também A-Kâm pensava nos frutos da ameixoeira e suspirava” (Vieira, 2002: 11), a primavera simboliza a estação durante a qual a vida vai sofrer alterações, enquanto o fruto simboliza o desejo de encontrar o amor doce.

Durante a narrativa, o diálogo imprime mais ritmo à história e é mais vivo também, criando um impacto no leitor próximo do do texto dramático. É também uma técnica de presença assídua na literatura infantil, uma vez que, ao contrário das pausas descritivas, o diálogo imprime ação e movimento. Veja-se o que acontece com os diálogos entre Lou Uóng e as outras pessoas da aldeia de Móng-Há, entre Lou Uóng e a sua filha, entre A-Kâm e A-Hêng, entre Lou Uóng e A-Hêng, entre as pessoas e os filhos.

O narrador também recorre à comparação, à metáfora e à hipérbole para dar conta do sentimento triste de A-Hêng: “como se um pássaro enorme lhe rasgasse o coração com o bico, ou lhe devorasse as entranhas. Como se o mundo inteiro tivesse parado ali, naquele momento.” (Vieira, 2002: 19) Outra metáfora é usada para marcar o amor entre A-Hêng e A-Kâm: “A seu lado, A-Hêng aprendeu sobretudo a amar A-Kâm, que crescia e amadurecia como o fruto da ameixoeira.” “— Os frutos da tua ameixoeira estão maduros, Lou Uóng” (Vieira, 2002: 13)

Verifica-se, igualmente, a presença de personificação e animismo, quase no final do conto, como o exemplo a seguir o comprova:

- São os suspiros e as saudades de A-Kâm que voam por entre as nuvens - diziam uns.
- É a voz de A-Hêng a perseguir Lou Uóng por toda a eternidade - diziam outros.
- É o choro do filho de ambos, a lamentar-se de não o terem deixado nascer - diziam ainda outros. (Vieira, 2002: 22)

3.2 Análise do conto “O que sabem os pássaros”

3.2.1 Breve apresentação

Era uma vez um homem, chamado Sheng Wu, um camponês que trabalhava todos os dias e nunca se queixava de nada e sempre aproveitava o que os deuses lhe davam. Ele tinha dois sobrinhos, Wan Liang e Lao Ta. Depois de o pai de Wan Liang e Lao Ta morrer, Sheng Wu ajudou os sobrinhos a crescerem. Estes dois irmãos eram bem diferentes um do outro. Wan Liang era alto, forte e aprendia com facilidade tudo o que lhe ensinavam, já Lao Ta era baixo, fraco, curvado e andava e aprendia com dificuldade.

O tio estava preocupado com este último, dadas as suas limitações, e perguntou-lhe o que poderia fazer na vida se não conseguisse aguentar o peso de uma enxada. Assim, ele começou a ter dúvidas sobre ele próprio e ficou muito triste: “Quando este lhe faltasse, quem iria olhar por ele? Quem trabalharia para que não lhe faltasse ao menos uma tigela de arroz? Que ofício podia ser o seu? (...) Sentia uma grande vontade de chorar, como se um rio de lágrimas nascesse por dentro do seu coração.” (Vieira, 2002: 28)

Wan Liang não gostava nada de Lao Ta e não quis cuidar dele: “Serás sempre um empecilho. Envelhecerás sozinho e abandonado. Terás de recorrer às esmolas para sobreviveres. Sheng Wu não durará sempre e não vou ser eu a tomar conta de ti depois da sua morte.” (Vieira, 2002: 28) Wan Liang sempre teve orgulho de si mesmo e ria várias vezes de Lao Ta: “Vê-te bem ao espelho! Como pudeste nascer da mesma mãe e do mesmo pai? Com essa corcunda a vergar-te até quase ao chão, todos troçarão de ti!” (Vieira, 2002: 28) Lao Ta suportava tudo o que irmão lhe dizia, mas ficava cada vez mais triste: “Lao Ta ouvia-o e nada dizia. Apenas o rio, dentro do seu coração, ficava maior.” (Vieira, 2002: 28)

Certo dia, lembrou-se de um pedinte, Fu Sao, que foi atingido por pedras atiradas por Wan Liang. Lao Ta sentia pena de Fu Sao, mas não podia fazer nada porque Wan Liang era forte e tinha as mãos cheias de pedras. Wan Liang tratava-o muito mal e às vezes Lao Ta até pensava que coisas más poderiam acontecer a Wan Liang: “Às vezes,

Lao Ta pensava que uma dessas pedras devia certamente ter entrado para dentro do coração de Wan Liang e nele ter feito sua morada permanente.” (Vieira, 2002: 29)

O tempo foi passando e os irmãos estavam cada dia mais diferentes. Por um lado, Wan Liang começou a desenvolver o seu talento como artista, aperfeiçoando a sua caligrafia. As pessoas que passavam por ele ficavam admiradas: “É um verdadeiro artista.” (Vieira, 2002: 29) Por outro lado, Lao Ta ficou mais curvo e mais fraco e começou a murmurar palavras estranhas: “- Que dizes? - perguntava Sheng Wu. - Falava com o vento. - respondia Lao Ta.” (Vieira, 2002: 30) Um dia, o tio percebeu que Lao Ta comunicava com os pássaros.

Quando o tio morreu, Wan Liang obrigou Lao Ta a sair da casa. Lembrou-se de Fu Sao outra vez e disse de repente: “Partirei esta noite. Tempo virá em que te devolverei o que hoje me negaste” (Vieira, 2002: 30). Wan Liang ficou muito admirado porque nunca tinha ouvido palavras assim da boca de Lao Ta. Lao Ta disse que foram as aves que falaram pela sua boca e não acrescentou mais explicações sobre o assunto.

Nessa noite, Lao Ta saiu de casa para nunca mais voltar, em parte para evitar a situação que aconteceu a Fu Sao, recordando aquele pedinte que fugiu das pedras atiradas pelas crianças. Mas, pelo menos, Lao Ta agora tinha as aves do seu lado. No dia seguinte, Wan Liang também saiu da casa para nunca mais voltar. Ele iria procurar um sítio onde podia desenvolver e praticar a sua arte à vontade. Encontrou facilmente um trabalho, dada a carência de pessoas com as suas habilidades, a escrever cartas para pessoas que não sabiam fazê-lo. Muitas pessoas foram pedir-lhe ajuda para escrever o que eles precisavam e Wan Liang ficou muito contente e ocupado: “Wan Liang sorria e a todos dizia que sim, que escreveria, pois que esse era o seu ofício.” (Vieira, 2002: 33)

No que dizia respeito a Lao Ta, ele encontrou um lugar que não ficava longe do irmão dele. Era um conceituado adivinho e vivia ali muito perto. Os pássaros estavam sempre ao seu lado. Ele fazia previsões com a ajuda deles. No início, as pessoas não acreditavam em Lao Ta, mas, com o tempo, ele mostrou às pessoas como via o futuro através dos pássaros. E, assim, as pessoas começaram a vir de lugares diversos para o

consultar. Ele dizia o que as pessoas queriam ouvir e toda a gente ficava contente. Ele acabou por conseguir ganhar dinheiro sem problemas, o que significava que a preocupação do tio e as críticas do irmão não se concretizaram. De vez em quando, as pessoas duvidavam da sabedoria dos pássaros. Nesses momentos, Lao Ta lia as linhas da palma da mão e continuava a acertar sobre o futuro dos seus muitos clientes.

A certa altura, havia cada vez menos pessoas a pedirem a Wan Liang para escrever as cartas, visto que, a cada dia que passava, havia mais gente que sabia escrever. Mais tarde, ele foi consultar o irmão Lao Ta e perguntou-lhe como iria ser o futuro dele, preocupado com a sua sobrevivência por ter cada vez menos clientes. E, nesse momento, ficou surpreendido por o negócio de Lao Ta estar a correr muito bem, sem risco para o futuro, porque não havia ninguém que não gostasse de saber o que o espera mais adiante na vida. Também explicou ao irmão a razão pela qual conseguia adivinhar: “Que podem adivinhar os teus pássaros? - exclamou Wan Liang, com ar de troça. Aquilo que eu quero que eles adivinhem - disse Lao Ta.” (Vieira, 2002: 41). Nessa altura, “Lembrou-se do tempo em casa de Sheng Wu e de todas as palavras de desprezo que lançara sobre Lao Ta.” (Vieira, 2002: 43). Wan Liang consultou o que iria ser o futuro dele. Ele iria ajudar Lao Ta a escrever as cartas ao seu lado. E, assim, Wan Liang aceitou o que o irmão disse e passou a ser seu empregado, ajudando-o a escrever aquilo que o irmão pedia.

3.2.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace

No conto "O que sabem os pássaros", o narrador é heterodiegético, o espaço físico dominante é, primeiro, a aldeia, onde vivem os irmãos, e, depois, a cidade, para onde se deslocam de modo a ganhar a vida. O ambiente da aldeia e da cidade são bem diferentes.

O conto tem duas personagens principais, Wan Liang e Lao Ta. Wan Liang é forte, bonito, mas também é insensível e interesseiro. Quando o tio, Sheng Wu, não está perto dos sobrinhos, Wan Liang insulta, humilha e troça do seu irmão Lao Ta: “Vê-te bem ao espelho! Voltava a dizer Wan Liang, rindo. - Com essa corcunda a vergar-te até quase ao chão, todos troçarão de ti!” (Vieira, 2002: 28) Quando o Sheng

Wu morreu, Wang Liang mandou o irmão sair de casa: “É tempo de deixares esta casa...” (Vieira, 2002: 30) Ele é egoísta e nem sequer considerou a afinidade de sangue com o irmão, bem como as limitações dele. Wan Liang é inteligente e propenso a aprender a ler e a escrever os caracteres, podendo aperfeiçoar a caligrafia. Esta ideia é transmitida pelas outras pessoas: “É um verdadeiro artista.” (Vieira, 2002: 29) A característica mais relevante da personagem mostra que ele tem um objetivo próprio definido, o que o leva a esforçar-se e a aspirar uma vida mais desafogada. Ele recusa-se a ser humano normal: “Por mim, outra há-de ser a minha vida.” (Vieira, 2002: 29) “O trabalho do campo não é para mim. Vou para a cidade: lá poderei exercer à vontade a minha arte.” (Vieira, 2002: 32) Ele é confiante, mas arrogante.

No que diz respeito a Lao Ta, ele é fraco e feio, porém é bondoso. Inicialmente, a maneira como Wan Liang trata Lao Ta deixa claro que não gosta dele, tanto que Lao Ta, às vezes, tinha pensamentos menos bons: “Às vezes, Lao Ta pensava que uma dessas pedras devia certamente ter entrado para dentro do coração de Wan Liang e nele ter feito sua morada permanente.” (Vieira, 2002: 29) Porém, no final do conto, quando Wan Liang está com dificuldades, o irmão perdoa os comportamentos e atitudes do passado e começa a ajudá-lo, revelando tolerância e compreensão. Se Wang Liang é ambicioso, Lao Ta recusa-se a viver como Fu Sao, aquele pedinte, quando afirma: “Nunca seria como ele” (Vieira, 2002: 31), já que quer viver com integridade moral e dignidade. Ele planeia ganhar dinheiro para se alimentar a si mesmo. O que quer que lhe aconteça, seja bom ou seja mau, permite-lhe manter o sentido de equilíbrio: “Não me queixo, que assim me ensinou Sheng Wu há muitos, muitos anos.” (Vieira, 2002: 41) Ele aprendeu a virtude mais essencial de Sheng Wu, a capacidade de aceitar o que a vida nos reserva e tirar dessa dádiva o melhor partido possível.

O tio das duas personagens principais pode ser considerado uma personagem secundária, pois só aparece no início do conto, tendo pouca importância para o desenvolvimento da história, contudo, é um modelo de comportamento para os sobrinhos, em particular para o que era aparentemente mais frágil e menos beneficiado pela vida. O tio Sheng Wu é muito trabalhador e dedicado: “... trabalhava

a terra de sol a sol.”; “E continuou a semear, a lavar, a trabalhar de sol a sol.” (Vieira, 2002: 26) Revela capacidade para enfrentar todos os assuntos sem apresentar uma flutuação emocional, ficando sempre calmo e estável. Trata tudo com atitude otimista e positiva. Cumpre as suas tarefas atentamente, e depois aceita todos os resultados, quer sejam bons, quer sejam maus: “Sheng Wu nunca se queixa - nem quando a chuva era pouca, nem quando a chuva era demasiada.” (Vieira, 2002: 26) A vida dele é sempre suave e serena. Observando o caráter dual de Sheng Wu, ele é muito crente em Deus, e atendendo a que a sua fé é tão exacerbada, isso leva-o a nunca colocar em dúvida, no entanto é bondoso e generoso. Logo depois de os pais dos sobrinhos morrerem, Wan Liang decidiu adotá-los. Revela responsabilidade e compaixão em relação aos seus sobrinhos, cuidando deles e preocupando-se com o seu futuro: “Ficarão viver na minha casa - disse ele então. - Nunca lhes faltará uma tigela de arroz.” (Vieira, 2002: 26)

Normalmente, os contos tradicionais narram uma história muito antiga, associada a tempos remotos ou imemoriais. No entanto, este conto apresenta elementos que permitem afirmar que se trata de uma história mais recente, com marcas claras do tempo histórico em que poderia ter ocorrido. No conto, o elemento que sugere esta ligação a um tempo atual, mais ou menos recente, é a menção ao telefone: “É um telefone - disse Lao Ta” “- Já me explicaram: dizes o que tens a dizer para um estranho objeto e a tua voz vai através de um fio e chega logo aos ouvidos da pessoa com quem queres falar. Logo, logo no mesmo instante.” (Vieira, 2002: 40) Podemos afirmar que a literatura infantojuvenil contemporânea tem uma certa tendência para narrar histórias mais “modernas” ou atuais. Temporalmente, o conto acompanha o crescimento dos dois irmãos desde a sua infância até à idade adulta, quando saem da aldeia para a cidade para arranjar emprego. O conto desenvolve-se sequencialmente, estando sempre centrado na relação entre os dois irmãos: “Era uma vez um homem que tinha dois sobrinhos” (Vieira, 2002: 26). Quando é descrita a passagem do tempo, recorre-se ao sumário: “O tempo foi correndo, as luas foram-se sucedendo, vieram chuvas e secas, primaveras, invernos, boas e más colheitas.” (Vieira, 2002: 30) No que diz respeito ao crescimento dos dois irmãos, essa mesma sugestão é também

transmitida num sumário: “Wan Liang e Lao Ta foram crescendo. Mas um crescia mais do que o outro. Wan Liang e Lao Ta foram ficando fortes. Mas um ficava mais forte do que o outro.” (Vieira, 2002: 26) Na altura em que Wan Liang obrigou Lao Ta a sair da casa, a frase de Lao Ta assemelha-se a uma prolepse, uma vez que consiste num avanço no tempo para relatar factos posteriores ao presente da ação: “Tempo virá em que te devolverei o que hoje me negaste” (Vieira, 2002: 30), deixando o leitor na expectativa sobre o desenvolvimento da história e sugerindo, desde logo, uma inversão de papéis entre os protagonistas.

Neste conto, o diálogo domina grande parte da narrativa, na medida em que a ação se desenvolve através das falas das personagens. Por via das palavras das pessoas da aldeia, percebemos que os dois irmãos são diferentes. Todavia, não são apresentados concretamente os elementos que manifestam essa diferença, o que configura uma estratégia para despertar a atenção dos leitores e leva-os a continuar a leitura: “Como podem ser irmãos? Como puderam ter o mesmo pai e a mesma mãe?” “Nunca houve, decerto, irmãos tão diferentes...” (Vieira, 2002: 26)

Os diálogos entre Sheng Wu e Lao Ta sublinham, mais uma vez, que Sheng Wu é uma pessoa benévola, mostrando a preocupação com o seu sobrinho, Lao Ta: “Que poderemos fazer de ti?” (Vieira, 2002: 27)

Os diálogos que decorrem entre Wan Liang e as pessoas da cidade revelam a situação do negócio de Wan Liang. No início, o negócio de Wan Liang seduz muitas as pessoas: “Não sei escrever” (Vieira, 2002: 32). À medida que mais gente sabe escrever, o negócio fica cada vez pior: “Obrigado, Wan Liang, mas já não preciso da tua ajuda! O meu filho escreve já tão bem como tu.”; “O meu neto anda na escola, escreve tão bem como tu.” (Vieira, 2002: 39) Ao contrário, os diálogos entre Lao Ta e as pessoas da cidade manifestam um grande interesse pelo adivinho, Lao Ta, e pelas suas artes. As pessoas mudam a atitude cética do início – “És capaz de prever o futuro?” (Vieira, 2002: 35) – para uma atitude confiante. Os diálogos também mostram até que ponto o negócio se torna popular. Descobrimos, finalmente, que os diálogos entre Lao Ta e Wan Liang destacam uma característica psicológica de Lao Ta, associada ao facto de ser afável.

No conto, além dos diálogos, existem ainda as descrições do estado psicológico das personagens, tal como o pensamento de Sheng Wu “Além de corcunda, Lao Ta é louco’ pensava” (Vieira, 2002: 30), o que marca a preocupação com o destino de Lao Ta. No caso de Lao Ta, ele pensa no futuro: “Quando este lhe faltasse, quem iria olhar por ele? Quem trabalharia para que lhe não faltasse ao menos uma tigela de arroz? Que ofício podia ser o seu? Pensava nisto muitas vezes.” (Vieira, 2002: 28).

A tensão narrativa cria interesse no leitor e faz com que ele queira ler o conto até ao fim para saber o que vai acontecer aos dois irmãos que são tão diferentes. Apesar da economia de recursos narrativos, que é característica da maior parte dos contos, ficamos com uma imagem muito clara das grandes diferenças entre os irmãos e do desentendimento entre eles, o que pode fazer com o que o desenlace seja ainda mais difícil de prever. Desta forma, o desenlace de "O que sabem os pássaros" pode ser considerado inesperado porque, ao longo de todo o conto, é difícil imaginar que o irmão mais inteligente e forte vá pedir ajuda ao irmão aparentemente incompetente e fraco. Contudo, é um desenlace muito positivo em que um desentendimento de muitos anos é resolvido de forma positiva para ambos os irmãos.

3.2.3 Mensagens

Este conto é tematiza a distinção entre o bem e o mal. Apesar da fraqueza física, como acontece com Lao Ta no conto, as pessoas que têm boas virtudes acabam por ter sorte e sucesso no final do conto. As pessoas como Wan Liang, apesar de terem uma aparência física atraente e serem abençoadas com qualidades e habilidades positivas, comportam-se de uma maneira inadequada no que diz respeito aos valores éticos e morais, sendo castigadas.

Este conto explora as diferentes relações entre as pessoas e como as pessoas podem evoluir de formas diferentes. O ser humano é um ser complexo e único, e é difícil prever como se irá comportar ao longo dos anos.

Neste conto, os dois irmãos são diferentes. Wan Liang e Lao Ta pareciam ter o futuro mais ou menos delineado devido às suas capacidades e aptidões. Enquanto Wan Liang era forte, bonito e inteligente, Lao Ta era fraco, feio e não aparentava muita

inteligência. Era, então, normal que as pessoas esperassem coisas bem diferentes destes dois irmãos. No entanto, a vida prega muitas partidas, e uma pessoa que tem capacidades não é necessariamente sinónimo de uma pessoa bem-sucedida.

Podemos, portanto, constatar, através do percurso destes irmãos, que muitas vezes a sorte e o acaso são mais importantes na vida do que a habilidade com que nascemos. Assim, podemos ver, no fim desta história, como o irmão mais inteligente e apto acaba por pedir ajuda ao irmão aparentemente mais fraco e menos esperto. Por fim, esta é também uma história sobre a entreatura e sobre como é importante não menosprezar os outros, mesmo quando parece que eles não têm nada para nos oferecer (ou sobretudo nestes casos), visto que, mais tarde ou mais cedo, podemos precisar deles. É assim que Wan Liang acaba por ter de pedir ajuda a Lao Ta, o irmão que supostamente nunca será nada na vida, mas que acaba por ser a sua única ajuda num momento difícil.

No conto "O que sabem os pássaros" existe uma evocação de contos tradicionais da cultura chinesa onde intervêm usualmente dois irmãos, um feio e pouco inteligente e outro bonito e inteligente. Nesses contos tradicionais da cultura chinesa, à semelhança deste conto, é o irmão mais feio e menos inteligente que acaba por ter sucesso na vida. Neste conto também existe uma forte referência à caligrafia chinesa: "A caligrafia era uma das seis artes maiores..." (Vieira, 2002: 29) Antigamente, era exigido aos alunos confucionistas o domínio das seis artes, ou seja, das seis habilidades básicas que são o protocolo, a música, o tiro com arco, andar a cavalo, a caligrafia e a matemática.

A caligrafia chinesa tem uma rica tradição de milhares de anos, sendo uma forma única de arte escrita de caracteres chineses. A caligrafia chinesa não é só um tesouro cultural da China, mas também se destaca nos tesouros culturais e artísticos do mundo. Ao longo da história da evolução, por um lado, o caractere chinês desempenha um papel importante do intercâmbio de ideias, património cultural, e, por outro lado, o próprio caractere desenvolve-se num estilo singular. Amada por gerações e gerações, a caligrafia chinesa é uma expressão artística exclusiva da cultura chinesa, exalando o charme da arte antiga. No conto, a habilidade na escrita chinesa por parte de um dos

irmãos corresponde a uma aproximação clara daquela cultura e dos seus valores mais destacados.

Há dois fatores principais da escrita de caracteres chineses que a tornam uma obra de arte: primeiro, a origem dos caracteres chineses está ligada ao hieróglifo. Os caracteres são escritos para a compreensão das pessoas. Com os sentimentos, os calígrafos desenham os pontos e traços abstratos. Simultaneamente através dos mesmos pontos e traços abstratos, a caligrafia chinesa transmite a emoção dos calígrafos. Os caracteres escritos desta maneira conseguem chegar ao nível de arte e apresentam um valor artístico e estético. Segundo, o pincel⁴ com que os chineses escrevem os caracteres chineses também constitui uma obra de arte. O pincel foi inventado na dinastia Shang. Esta ferramenta especial torna a caligrafia chinesa numa arte única do mundo e também ajuda a pintura chinesa a ter um estilo único. O pincel é feito de pelos de animais, sobretudo de pelos de coelho. Quando comparado com canetas europeias, como lápis ou pincéis de pintura a óleo, verifica-se que o pincel pode ser manipulado para a esquerda e para a direita sobre um plano bidimensional, mas também pode ser levantado e baixado, criando linhas de espessuras variáveis, como linhas secas, pesadas, cheias ou dispersas, e inúmeras outras variações.

A caligrafia chinesa tem uma história longa, começando com a época de criação de caracteres chineses. Das dinastias Xia, Shang, Zhou, passa por vários períodos, o Período das Primaveras e Outonos e o Período dos Reinos Combatentes, até hoje, e os estilos da caligrafia desenvolvem-se sucessivamente. Os caracteres estão sempre a evoluir, tendo sido escritos em escápulas de bovinos e em plastrões de tartarugas (“甲骨文” em chinês), inscrições em bronze (“金文” em chinês), inscrições em selos (Dàzhuàn em chinês), as inscrições nas estelas, por exemplo. Existem seis estilos principais que asseguram um desenvolvimento ordenado da caligrafia chinesa: o Estilo do selo (“篆书” em chinês), o Estilo das escribas (“隶书” em chinês que é escrita clerical), o Estilo regular (“楷书” em chinês que é escrita tradicional), o Estilo comum (“行书” em chinês que é escrita semicursiva) e o Estilo de erva (“草书” em

⁴ A escrita tradicional na Ásia Oriental utiliza os Quatro Tesouros do Estudo: o pincel de caligrafia para escrever os caracteres chineses, a tinta chinesa, o papel xuan e a pedra de tinta.

chinês que é escrita cursiva), o Estilo de andorinha (“燕书” em chinês que é morfologia de andorinhas mais recente).

A caligrafia é uma arte mais sintética usada para manifestar o espírito subjetivo. A caligrafia exprime as características básicas da arte chinesa. As obras de caligrafia refletem a experiência pessoal de vida, o conhecimento, a virtude e a personalidade dos calígrafos. Quando as pessoas estão felizes apresentam um sorriso, ao contrário, quando as pessoas estão infelizes notamos que a voz fica triste. Este sentimento interior pode ser manifestado na caligrafia chinesa, bem como na poesia e na música.

Sendo uma arte prática, a caligrafia também pode ser utilizada para escrever em placa, por conseguinte, também é uma das artes práticas. Além disso, a caligrafia e a pintura tradicional chinesa influenciam-se mutuamente. Comparando com outras formas artísticas, enquanto a arquitetura e a escultura dominam na arte ocidental, na arte chinesa a preferência vai para a caligrafia e a pintura. A técnica de pincel usada na caligrafia inspira a técnica da pintura, especialmente a pintura letrada das dinastias Song e Yuan. Em certa medida, a caligrafia e a pintura estão interligadas.

A arquitetura clássica chinesa contém também as características da caligrafia. Uma característica principal da arquitetura tradicional chinesa é a combinação da decoração de linhas que mantêm relações internas com a caligrafia. As regras de simetria, equilíbrio e subordinação, que são utilizadas no plano de arquitetura, além das vigas estruturais da arquitetura, correspondem às da caligrafia.

Em diferentes graus, a arte oficial e a arte popular também são influenciadas pela caligrafia. A caligrafia pode ser considerada como a alma da arte chinesa.

Prosseguindo a pegada do desenvolvimento da caligrafia por três mil anos, podemos observar claramente que o seu desenvolvimento ocorre paralelamente com o da sociedade chinesa, refletindo essencialmente o sentido da cada época. A caligrafia chinesa é o tesouro de arte, que é orgulho dos chineses. Durante muito tempo, as pessoas que dominavam bem a arte da caligrafia eram pessoas muito respeitadas. Desta forma podemos ver como Wan Liang surge como um autêntico modelo de rapaz perfeito, ao contrário de Lao Ta, o seu triste e incapaz irmão, pois o primeiro estudava caligrafia, a mãe de todas as artes. Wan Liang, para além de bonito, forte e inteligente,

acabou por seguir uma profissão admirada por muitas pessoas na tradição chinesa. As pessoas que estudavam caligrafia eram sempre muito respeitadas e consideradas muito bem-sucedidas. Mas como dizem as histórias orais chinesas similares a esta, as aparências iludem e, muitas vezes, as pessoas não conseguem cumprir aquilo que se espera delas. Por outras palavras, este conto evoca muitas histórias chinesas, passadas de geração em geração, que mostram que é muito importante não julgar as pessoas pelas aparências, porque muitas vezes as pessoas podem fazer muito mais do que estamos à espera delas. Desta forma, os pais ensinam aos filhos que devem respeitar não só as diferenças dos irmãos e familiares, mas também as diferenças de todas as outras pessoas, de maneira a que se tornem melhores pessoas. Aqui percebe-se claramente a dimensão didática desta parábola. Em suma, este conto ensina as crianças a respeitarem o próximo e a serem melhores seres humanos, e isto é igual não só para a cultura chinesa como para todas as culturas.

Além de caligrafia chinesa, descobrimos outros elementos chineses também presentes neste conto. Sheng Wu acredita em Yu Che e Sao-Ts'ing-niang, mostrando completamente a identidade chinesa. Yu Che (“雨神” em chinês), o Senhor da chuva, é um dos espíritos adorados da natureza antiga na China. A partir da dinastia Shang, a economia chinesa foi dominada pela agricultura, assim, a colheita relacionava-se intimamente com a precipitação. Devido à produtividade baixa, as pessoas consideraram a chuva como sendo um Deus. Realizar o culto divino tem como objetivo rezar à chuva através de música, dança e sacrifício de animais, às vezes até sacrifício das pessoas. Sao-Ts'ing-niang (“扫晴娘娘” em chinês) é “a Senhora que torna o Céu sereno, varreu as nuvens”. (Vieira, 2002: 26) Na aldeia, o desejo dos camponeses é de bom tempo e de boa colheita. Na época de cultivo, se a chuva não parasse, os camponeses ficavam ansiosos e pediam às filhas para cortar papel com a imagem de Sao-Ts'ing-niang para colocar na porta. A imagem apresenta Sao-Ts'ing-niang, que pega numa vassoura com a mão, para além de imagens de nuvens, manifestando a oração do bom tempo. Este folclore tem 600 anos de história. Até hoje, os chineses confiam no Santo Espírito.

Veja-se, igualmente, o título do conto “O que sabem os pássaros”, construído de

forma a atrair atenção dos leitores. Como sabemos, o homem tem inteligência e capacidade para analisar os seus atos, executar tarefas, planejar atividades e colocá-las em prática. O homem, através da sua inteligência, consegue atingir os seus objetivos. No entanto, os animais surgem como mais próximos da sabedoria do mundo, neste caso associados ao maravilhoso, tendo no conto uma função simbólica. No conto, a referência aos pássaros surge várias vezes: “Houve um dia em que Sheng Wu quase garantia tê-lo ouvido falar com as aves que voavam no campo.” (Vieira, 2002: 30), “- Não fui eu que falei, Wan Liang - disse Lao Ta. - As aves, que tudo advinham, falaram pela minha boca.” (Vieira, 2002: 31). Os cucos ajudam Lao Ta a prever o futuro: “Os pássaros têm olhos que tudo vêem. É através deles que eu vejo...” (Vieira, 2002: 35), “Neste momento basta olhar para os meus dois cucos para adivinhar o que vai ser o teu futuro.” (Vieira, 2002: 41). Para além dos pássaros, outro elemento sobrenatural é o vento: “Falava com o vento - respondia Lao Ta.” (Vieira, 2002: 30)

Glória Bastos refere que literatura infantojuvenil se distingue pelo destinatário específico, a criança. Trata-se de “uma idade que é simultaneamente caracterizada pela falta de experiência de vida e uma enorme riqueza em potencialidades.” (Bastos, 1999: 29) A fantasia é uma característica relevante de parte significativa da literatura infantojuvenil, ajudando as crianças ampliarem a sua visão do mundo. Neste caso, a criação ficcional parece baseada na vida quotidiana. Veja-se o caso do cuco que é associado ao anúncio da primavera, surgindo como um sinal para iniciar os trabalhos agrícolas. No universo ficcional, o cuco desempenha o papel de “adivinho”. Além disso, o cuco representa melancolia e mágoa na cultura chinesa. As aves mostram a emoção e a tristeza de Lao Ta quando foi forçado a sair de casa. Depois, rompendo com os símbolos tradicionais, Lao Ta ganha uma vida melhor com a ajuda dos cucos. A fantasia em torno dos “pássaros” ocupa um lugar primordial no conto, sublinhando a sua importância e enriquecendo a capacidade de imaginação dos leitores e até promovendo a configuração da sua personalidade.

No início do conto, é dito que “Bem poucos eram então os que sabiam escrever” (Vieira, 2002: 32) e que Wan Liang encontrava clientes facilmente. Obviamente, quando cada vez mais pessoas aprendem a escrever e sabem escrever, Wan Liang tem

menos clientes. Dessa maneira, é necessário procurar um novo caminho para Wan Liang. Na realidade, as pessoas precisam de se esforçar, avançar e inovar incessantemente em conformidade com o desenvolvimento da sociedade.

Nota-se, no conto, que Wan Liang não acredita nas palavras de Lao Ta quando Wan Liang o obrigou sair da casa, bem como, no início, algumas pessoas não acreditavam que Lao Ta era capaz de adivinhar. Com o passar do tempo, o irmão acaba finalmente por reconhecer que Lao Ta tinha razão: “Foi nesse dia que Wan Liang, o escriba, decidiu recorrer à sabedoria de seu irmão Lao Ta, o adivinho corcunda” (Vieira, 2002: 39) As experiências completam os conhecimentos das pessoas.

Lao Ta tem problemas físicos, o que lhe coloca entraves em termos de sobrevivência. Contudo, “Quando Deus fecha uma porta, abre uma janela” e, com o passar do tempo, ele arranja um ofício a adivinhar o futuro das pessoas. Ele dá esperanças e propicia confiança às pessoas. Devido às condições subjetivas e objetivas que o limitavam parece impossível à personagem cumprir os seus desejos. Contudo, a sua perseverança e determinação criaram as condições para que pudesse não só ser autossuficiente como ainda ser capaz de ajudar o irmão em dificuldades.

3.2.4 Linguagem

Uma característica notável da linguagem deste conto em particular é o seu ritmo. A linguagem é poética, simples, clara e é fácil de entender, sobretudo se tivermos em conta que o livro é especificamente endereçado ao público infantil.

O texto apresenta várias repetições, explorando os seus efeitos rítmicos e melódicos. Veja-se, por exemplo, como a repetição das afirmações das outras pessoas da aldeia desperta o interesse do leitor e salienta as diferenças físicas entre os dois irmãos: “- Como podem ser irmãos? Como puderam ter o mesmo pai e a mesma mãe?” (Vieira, 2002: 26, 27, 29) A construção paralelística é outra estratégia de reforço da mensagem veiculada: “Wan Liang e Lao Ta foram crescendo. Mas um crescia mais do que o outro. Wan Liang e Lao Ta foram ficando fortes. Mas um ficava mais forte do que o outro.” (Vieira, 2002: 26)

O uso de estruturas paralelísticas cria também um ritmo especial de leitura, sobretudo em termo da sua cadência. O exemplo a seguir sublinha as características chinesas de Sheng Wu que crê no Santo Espírito:

- Se Yu Che, o Senhor da Chuva, lança a sua espada de água sobre as minhas terras é porque elas assim o necessitam.

Dizia Sheng Wu quando os campos se alagavam.

- Se Sao-Tsing-niang, a Senhora que torna o Céu sereno, varreu as nuvens e as afastou das minhas terras é porque elas assim o necessitam.

Dizia Sheng Wu quando a seca se prolongava. (Vieira, 2002: 26)

Do mesmo modo, usam-se estruturas paralelísticas a fim de explicar por que motivo eles não precisam de Wan Liang:

O meu filho escreve já tão bem como tu. Ele carrega-se de escrever para a família inteira.

O meu neto anda na escola, escreve tão bem como tu. Ele carrega-se de escrever as cartas de que eu preciso. (Vieira, 2002: 39)

No conto, é visível o recurso à comparação no que diz respeito às diferenças entre os dois irmãos:

Wan Liang era alto e forte, corria como um cavalo ao vento, aprendia depressa tudo o que lhe ensinavam.

Lao Ta era baixo e, à medida que os dias passavam, cada vez mais baixo ele parecia. (...) Andava com dificuldade, e com dificuldade ia aprendendo o que lhe tentavam ensinar. (Vieira, 2002: 27)

Coincidentemente, para expor a corpulência de Wan Liang, é evocada, na metáfora, a altura e força do cavalo ao vento. Usa-se a hipérbole para especificar a gravidade da corcunda de Lao Ta: “O rosto inclinava-se para a terra, como se um grande peso tivesse nascido sobre as suas costas.” (Vieira, 2002: 27) Através da enumeração de frases interrogativas, apresenta-se a preocupação de Sheng Wu e também do próprio Lao Ta. São perguntas sem respostas, seja para Lao Ta ou para os leitores, acordando a curiosidade e criando expectativas nos leitores relativas ao desenvolvimento posterior da história. As frases interrogativas constituem uma suspensão da própria intriga:

Que poderemos fazer de ti? (...) E que outro ofício poderás aprender, se as tuas mãos não aguentam o peso de uma enxada? Se os teus olhos mal distinguem o dia da noite? Se as tuas costas parecem carregar nelas todo o peso do mundo? (Vieira, 2002: 27, 28)

ou

Quando este lhe faltasse, quem iria olhar por ele? Quem trabalharia para que lhe não

faltasse ao menos uma tigela de arroz? Que ofício podia ser o seu? (Vieira, 2002: 28)

Depois, como cada vez menos clientes recorrem ao seu negócio, Wan Liang começa a atrair clientes ativamente. Nesse momento, surge também numa série de frases interrogativas, refletindo a sua preocupação:

Não queres mandar notícias para ninguém?

Não queres saber se alguém na tua família estará doente?

Não queres desejar felicidades aos teus amigos que moram longe? (Vieira, 2002: 38)

Quando Lao Ta fica triste surge a hipérbole e a comparação de ressonância metafórica, relevando o sentimento melancólico de Lao Ta: “Sentia então uma grande vontade de chorar, como se um rio de lágrimas nascesse por dentro do seu coração.” (Vieira, 2002: 28) De cada vez que Wan Liang ridiculiza Lao Ta este tolera-o. No entanto, para mostrar o seu abatimento recorre-se à hipérbole, à metáfora e à repetição: “Lao Ta ouvia-o e nada dizia. Apenas o rio, dentro do seu coração, ficava maior.” (Vieira, 2002: 28) Depois de Wan Liang sair de casa para cidade e começar a sua profissão, o texto dá alguns exemplos das cartas escritas. Voltam, nessa altura, a surgir as repetições:

“Não sei escrever.” (Vieira, 2002: 32)

ou

“Wan Liang escrevia, escrevia.” (Vieira, 2002: 34)

Mais repetições mostram que os clientes não têm, mais tarde, interesse em mandar cartas a família:

“Não queres mandar notícias para ninguém?” (Vieira, 2002: 39)

ou

“E o homem foi a sua vida.” (Vieira, 2002: 39)

O uso de anáfora sublinha o sentimento das pessoas:

“O homem parou e sorriu-lhe.” (Vieira, 2002: 38)

“O homem voltou a sorrir e respondeu” (Vieira, 2002: 39)

“Mas o homem sorriu e disse” (Vieira, 2002: 39)

Concomitantemente, no outro lado da cidade, é narrada a situação do negócio de Lao Ta através de diálogos e repetições, “Dizia Lao Ta.” (Vieira, 2002: 38), sugerindo que mais clientes iriam consultar o futuro com Lao Ta.

No conto, o pássaro surge como símbolo de liberdade e de sabedoria: “Esvoaçaram por aqui e por ali...” (Vieira, 2002: 36); “E sempre os cucos diziam o que deviam dizer” (Vieira, 2002: 36). O pássaro surge associado a Lao Ta: “Os

pássaros têm olhos que tudo vêem. É através deles que eu vejo.” (Vieira, 2002: 35)

Para exprimir a sabedoria dos pássaros recorre-se à personificação:

As aves, que tudo adivinham, falaram pela minha boca. (Vieira, 2002: 31)

ou

E os seus pássaros? Que podem adivinhar os teus pássaros?! - exclamou Wan Liang, com o ar de troça. (Vieira, 2002: 41)

Os diálogos são geralmente curtos mas muito expressivos. O conto é ainda dominado por uma estrutura circular, uma vez que, quando Lao Ta saiu da casa, disse a Wan Liang “Tempo virá em que te devolverei o que hoje me negaste” (Vieira, 2002: 30). Depois, quase no final do conto, quando eles se encontraram outra vez, Lao Ta repetiu a mesma frase “Tempo virá em que te devolverei o que hoje me negas” (Vieira, 2002: 43)

3.3 Análise do conto “As mãos de Lam Seng”

3.3.1 Breve apresentação

O conto desenrola-se num tempo indeterminado, apresentado como um tempo inicial, cheio de desastres, com pestes, inundações e tempestades, e os deuses estavam muito descontentes. O protagonista é um homem chamado Liu Shih que escapou aos desastres, pois respeitava muito os deuses. Liu Shih não estava satisfeito e lamentava-se constantemente que os deuses não lhe ensinaram a ganhar o arroz para todos os dias, mas os deuses deixaram-lhe uma mensagem, avisando-o: “Se comeres já todo esse arroz que tens na tigela, nunca poderás ter arroz para comer duas vezes por dia.” (Vieira, 2002: 46)

A partir desse momento, ele não se lamentou mais e fez o que os deuses pediram, guardando metade do arroz que havia na tigela. Numa noite, pegou em metade do arroz guardado e, de forma inconsciente, começou a modelar belas figuras. No entanto, ele não conseguia controlar as mãos, e estava com medo que os Deuses o punissem por estar a desperdiçar o resto de arroz. No dia seguinte, os deuses deram provas de terem terminado o seu descontentamento. O tempo estava bom. Liu Shih foi ao mercado vender os bonecos que ele tinha feito durante toda a noite. Muita gente gostou dos seus bonecos e ele vendeu-os rapidamente, pelo que o negócio foi progredindo. Deixou de se lastimar e já não tinha fome: “Pensava nas palavras de Lei Kong, O Senhor do Trovão. E já não se lastimava.” (Vieira, 2002: 53) Com o dinheiro que ganhou, comprou materiais e aperfeiçoou a técnica, deixando os bonecos mais bonitos e resistentes.

A dada altura, chegou à conclusão de que precisava de um sucessor, pois tinha o segredo da arte de modelar figuras com a massa de arroz:

Um segredo que tinha a ver com a quantidade de massa, com a maneira como ela tinha de ser cortada e amassada entre os dedos, para que não se deformasse nem rachasse. Depois era precioso saber usar as tintas para pintar os bonecos. E depois, ainda, saber usar o verniz para proteger a figurinha, mal ela saía pronta das mãos de Liu Shih. (Vieira, 2002: 53)

Vendo o seu filho já crescido, contou-lhe a história de como surgiram os bonecos, mas o seu filho não teve grande interesse em aprender o ofício e quis procurar uma vida melhor na grande cidade. Liu Shih ficou muito triste e decidiu continuar a sua

arte sozinho, mas, ao fazer os bonecos, criava-os com expressões tristes: “Ninguém a quer aprender, nem o meu próprio filho!”; “a alegria saiu das minhas mãos tal como saiu do meu coração.” (Vieira, 2002: 56) Subitamente, um jovem chamado Yang Po apareceu e disse que queria aprender a arte de Liu Shih: “Foi uma aprendizagem difícil.” (Vieira, 2002: 56) Com muito esforço e paciência, ele aprendeu dominar a arte de moldar bonecos e depois de Yang Po apresentar a Liu Shih um boneco exatamente igual aos dele, Liu Shih pensou que podia morrer descansado, pois tinha conseguido ensinar o seu ofício. A seguir, Yang Po passou a arte para o filho, e a habilidade foi passando de geração para geração até chegar as mãos de Lam Seng: “Yang Po fez e vendeu centenas, milhares de bonequinhos de massa, tal qual Liu Shih os fizera.”; “E o filho de Yang Po fez e vendeu centenas, milhares de bonequinhos de massa, tal qual Liu Shih os fizera.” (Vieira, 2002: 59)

Lam Seng achou que a sua arte já se tinha desenvolvido o suficiente para a levar para a grande cidade. Assim, ele saiu da aldeia e partiu para a cidade, onde andou muito tempo à procura de um lugar para fazer os bonecos em sossego, podendo concentrar-se na sua arte, mostrando-se agradecido aos deuses: “Os deuses foram bons para mim - diz Lam Seng. - Ganho, com os meus bonecos, as minhas duas refeições diárias, e ainda dou alegria às pessoas.” (Vieira, 2002: 61) Tal como Liu Shih, Lam Seng também se preocupava em transmitir a sua arte, pois estava a ficar velho. No final do conto, aparece um adivinho corcunda que assegura que os cucos lhe disseram que um dia aparecerá alguém que quererá aprender a sua arte.

3.3.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace

No conto "As mãos de Lam Seng", o narrador é heterodiegético. O espaço físico dominante é, inicialmente, a aldeia onde Liu Shih descobre o seu dom de moldar bonecos com arroz e, depois, a cidade, para onde Lam Seng leva esta arte já aprimorada. Os ambientes são diferentes, aldeia é mais calma do que a cidade, em ambos lugares as pessoas gostam dos seus bonecos. No conto, há quatro personagens: três são os artesãos dos bonecos de arroz e a outra personagem é a que quer realizar outro trabalho em vez de fazer bonecos de massa. O primeiro, Liu Shih, é um homem

que acreditava nos deuses, mas vivia a lamentar-se, mesmo depois de escapar a desastres, inundações e tempestades: “E cada vez Liu Shih se lastimava mais” (Vieira, 2002: 46) Quando soube que os deuses não gostavam de pessoas que se lastimavam, parou de se queixar e seguiu as ordens do Senhor do trovão: “A fome era muito mais, mesmo assim, Liu Shih cumpriu as ordens dos deuses e guardou metade de arroz que havia na tigela.” (Vieira, 2002: 48) Liu Shih revela-se trabalhador e paciente: “E durante a noite não parava um momento a fazer os seus bonequinhos de farinha de arroz.” (Vieira, 2002: 53) Com o dinheiro que ganhou investe na sua arte e fabrica bonecos mais bonitos, aprimorando a sua arte: “Liu Shih comprou tintas de tons coloridos e brilhantes, verniz, suportes de bambu e uma espátula para melhor trabalhar.” (Vieira, 2002: 53)

O filho de Liu Shih não revela a paciência necessária para a confecção de bonecos, mas, mesmo assim, disse: “Se é esse o teu desejo... - disse o jovem, sem grande entusiasmo.” (Vieira, 2002: 54). Mesmo não tendo interesse em fazer o que Liu Shih fazia, ele tenta aprender o ofício do pai. Finalmente, acaba por dizer ao seu pai a verdade: “O que eu quero, meu pai, é sair de nossa casa e ir viver para a grande cidade - disse o jovem.” (Vieira, 2002: 54) Ele tenta procurar uma vida nova na cidade, espaço que simboliza uma vida melhor: “Terei comida abundante, boa roupa para vestir, conhecerei gente importante - disse o jovem.” (Vieira, 2002: 55)

O segundo protagonista, Yang Po, revela-se paciente: “Foi uma aprendizagem difícil.” (Vieira, 2002: 56) Além disso, ele é dedicado e trabalhador: “Durante muitos dias e muitas noites Yang Po aprendeu tudo o que Liu Shih sabia.” (Vieira, 2002: 56) Face às dificuldades, Yang Po não desistiu, persistindo até conseguir fazer um boneco igual ao do Liu Shih. Lam Seng, por seu turno, mantém as características de bondade, de paciência e de diligência que vêm de Liu Shih e Yang Po. De forma refletida, ele reconhece a realidade e atreve-se a inovar: “Lam Seng descobre então que a sua arte cresceu de mais, e já não cabe naquela aldeia. Carrega os seus bonequinhos e vai descobrir um bom lugar na grande cidade.” (Vieira, 2002: 59) Ele é inovador e otimista, revelando uma atitude positiva: “Os deuses foram bons para mim - diz Lam Seng. - Ganho, com os meus bonecos, as minhas duas refeições diárias, e ainda dou

alegria às pessoas.” (Vieira, 2002: 61)

Este conto narra uma história de um tempo remoto, conotado com as origens e os primórdios da existência e da civilização, dando conta da passagem do caos inicial para a ordem. A criação artística e a forma como ela parece contribuir para o desenvolvimento da humanidade é outro dos temas relevantes do conto. A indeterminação temporal está visível em diferentes passagens: “Era um tempo de grandes dificuldades.” (Vieira, 2002: 46).

No conto, depois de Yang Po dominar perfeitamente a arte de Liu Shih, a descrição do desenvolvimento do seu negócio é feita através do sumário: “Yang Po fez e vendeu centenas, milhares de bonequinhos de massa, tal qual Liu Shih os fizera.” (Vieira, 2002: 59) O sumário volta a ser usado para dar conta do trabalho realizado pelo filho de Yang Po: “E o filho de Yang Po fez e vendeu centenas, milhares de bonequinhos de massa, tal qual Liu Shih os fizera.” (Vieira, 2002: 59) Para narrar a aprendizagem do filho de Yang Po e de Lam Seng recorre-se à elipse: “E quando se sentiu velho, passou o segredo para o seu filho.” (Vieira, 2002: 59); “Até que o segredo veio parar às mãos de lam Seng. Que continuava a fazer os bonequinhos de massa tal qual Liu Shih os fizera.” (Vieira, 2002: 59)

Tal como nos contos anteriores, a narração é predominantemente realizada através dos diálogos. Estes apresentam características mitológicas, quando ocorrem entre Lei Kong, o Senhor do Trovão e Liu Shih, sublinhando a crença forte de Liu Shih nos deuses. Os diálogos que ocorrem entre Liu Shih e as pessoas que compram os bonecos exprimem a popularidade dos produtos. Através dos diálogos entre o filho de Liu Shih e Liu Shih são salientadas as características psicológicas do filho de Yang Po e os seus desejos. Depois de Yang Po desistir de aprender a arte de Liu Shih, observamos a tristeza de Liu Shih através dos seus diálogos com uma criança. Os diálogos de Liu Shih e Yang Po expressam a aprendizagem difícil e a paciência necessária. O monólogo interior ocorre durante os pensamentos de Liu Shih e de Lam Seng, quando estes se lastimam. O ponto comum dos seus pensamentos é o receio de não encontrarem um sucessor para a sua arte.

Por vezes, a autora recorre à intertextualidade entre diferentes contos publicados

no mesmo livro. Através desta estratégia não só reforça a unidade e a coerência da publicação, como joga com o leitor um jogo de atenção aos pormenores, sublinhando também a componente lúdica da ficção. Existe, assim, uma ligação deste conto, “As mãos de Lam Seng”, com o conto “O que sabem os pássaros”. Quase no final do conto, o narrador afirma: “Um adivinho corcunda, que se senta com os seus cucos junto de Lam Seng, já lhe assegurou que um dia destes vai por ali aparecer alguém que dirá como Yang Po disse a Liu Shih: ‘Quero aprender os teus segredos.’ O adivinho corcunda garantiu que foi isso mesmo que os cucos lhe disseram.” (Vieira, 2002: 63) Como sabemos, o adivinho corcunda que aparece aqui surge no conto anterior, tratando-se de Lao Ta. Através desta personagem e dos seus cucos é estabelecida uma ligação entre os dois contos, cujas narrativas se cruzam inesperadamente.

O desenlace deste conto é aberto, ninguém sabe exatamente o que acontecerá a seguir, só temos as previsões do adivinho. Como o desenlace não é definitivo, permite aos leitores criarem expectativas.

3.3.3 Mensagem

O título “as mãos de Lam Seng” alude a uma personagem, despertando o interesse dos leitores. Os leitores ficam na expectativa de saber de quem se trata e o que têm as mãos dele de especial. A personagem Lam Seng apenas surge no final do conto, funcionando como uma espécie de motivação adicional para a continuação da leitura.

Logo no início do conto, o escritor diz que tudo se passou numa época difícil, com desastres, tempestades e inundações. Os deuses ajudavam somente as pessoas de boa-fé, que agradeciam. Liu Shih obedeceu e venerou os deuses e, em resultado, ele escapou aos desastres. Apesar de se lastimar muito, ele continuou a fazer o que os deuses mandaram. Ele revelou confiança nos deuses e, por isso, os deuses recompensaram a sua atitude: “Foi nessa altura que teve a sensação de que lá fora a chuva amainara um pouco, que o vento já não assobiava com tanta força.” (Vieira, 2002: 48) Assim, os deuses deram-lhe um dom, a arte de fazer bonecos: “- Os deuses

protegeram-me - exclamou Liu Shih...” (Vieira, 2002: 51) Parece, deste modo, aqui implícita a ideia de que quando praticamos boas ações somos recompensados, uma mensagem particularmente forte para o público infantil. Segundo outra perspectiva, o texto revela como os antepassados chineses veneravam os deuses, confiando inteiramente na sua providência.

No conto, o diálogo entre o Senhor do Trovão e Liu Shih permite observar uma interação entre o homem e o Deus, apresentando particularidades mágicas e fantasiosas. No momento em que Yang Po conseguiu fazer o boneco igual ao de Liu Shih, “Liu Shih sorriu e disse: - A arte está entregue. Já posso morrer. E morreu.” (Vieira, 2002: 59) A ação de Liu Shih é dominada pela crença no desconhecido. Nos contos destinados a crianças e jovens, estas características mágicas e sobrenaturais surgem conotadas com o maravilhoso, apresentando um mundo regido por outras leis e forças que não as do mundo empírico, permitindo uma leitura metafórica e/ou simbólica dos factos apresentados.

Mas o conto tem outras características associadas à cultura chinesa, à semelhança dos outros textos que surgem nesta publicação. No início do conto, Lei Kong aconselha Liu Shih, mandando-o parar de se lastimar. Lei Kong é o Senhor do Trovão, da etnia Han nos mitos antigos chineses. Os povos antigos não tinham conhecimento científico em relação ao trovão, que é um fenómeno natural, o que deu origem a uma série de lendas. Na China antiga, a imagem da Lei Kong evoluiu constantemente. Primeiro, é retratado como sendo um monstro com uma cabeça de homem e corpo de dragão, que bate na sua barriga provocando um som similar ao do trovão. Mais tarde, apresenta uma imagem com uma cara de macaco e um bico. Na filosofia chinesa, Lei Kong é um Deus que pune o pecador. Se uma pessoa fizer algo de ruim ou perjurar pode receber, em troca, algo mau, como um castigo. A crença de Lei Kong teve origem na adoração do trovão dos antepassados chineses. Nos tempos antigos, as mudanças climáticas eram vistas como anormais, o céu limpo ficava nublado de repente e começava a trovejar e relampejar, sendo que, às vezes, os relâmpagos destruíam as árvores e matavam pessoas e animais. Assim, acreditava-se que o Deus do céu, quando ficava zangado, castigava os homens. A imagem de Deus

transforma-se progressivamente, passando de um Deus puro e natural para um Deus com funções sociais complexas.

Os bonecos que Lam Seng cria incluem a imagem de Kun Yam e Tin Hau: “Aí vai modelando os seus bonecos, conversando às vezes com quem passa e lhe compra uma bailarina, um guerreiro, a imagem da Kun Yam ou da Tin Hau.” (Vieira, 2002: 61) Kun Yam e Tin Hau são as mesmas estatuetas do primeiro conto “As árvores que ninguém separa”, referência que volta a reforçar a ligação entre contos diferentes.

O conto menciona um local interessante. Trata-se de Macau, mais concretamente o Largo do Senado: “Hoje Lam Seng já não é o jovem que, há mais de vinte anos, assentou a sua banca naquela esquina da cidade de Macau, ali no Largo do Senado.” (Vieira, 2002: 61) O Largo do Senado é assim nomeado pela sua localização, uma vez que se situa em frente do Edifício do Leal Senado (Edifício do Instituto para os Assuntos Cívicos e Municipais). É hoje mais conhecido como “a fonte artificial”, sobretudo a partir da década de 70 do século passado, devido à construção de uma nova fonte artificial no largo central. Do lado direito, situa-se o edifício dos correios, com características clássicas ocidentais, e a Santa Casa de Misericórdia, com características neoclássicas, sendo uma das instituições mais antigas de caridade da Ásia. Em 1993, o Largo foi pavimentado com calçada portuguesa, com um padrão de ondas. A partir desse momento, ficou mais bonito e também mais singular, vendo valorizadas as arquiteturas históricas e coloridas, num estilo que pretende fazer lembrar o sul europeu. O Largo do Senado é considerado o centro da cidade de Macau, sendo o local onde se realizavam muitos festivais culturais. Está incluído na lista dos monumentos históricos do Centro Histórico de Macau e inscrito na lista do Património Mundial da Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). É um dos quatro largos mais famosos de Macau, ao lado da Praça do Lago Sai Van, da Praça do Centro Cultural de Macau e da Praça do Tap Seac.

O conto menciona também a moeda de Macau, a pataca: “Mas, por quatro patacas, lá vai fazendo os seus bonecos...” (Vieira, 2002: 61)

Como elemento cultural mais relevante deste conto, surgem os bonecos que são feitos por Liu Shih, Yang Po, filho de Yang Po, e Lam Seng. Os chineses chamam a

estes bonecos estatuetas de massa. A estatueta de massa (“面塑” em chinês) é uma das artes mais populares na China. Com materiais à base de farinha de arroz e tintas de diversas cores, são criadas várias estatuetas, usando como ferramenta as próprias mãos, tal como o conto refere.

Na sociedade antiga, as pessoas faziam estatuetas de massa na rua, que eram muito populares, mas não consideradas arte ou cultura. Hoje em dia, enquanto património cultural imaterial da humanidade, a arte de estatuetas de massa é valorizada, chamando mais a atenção das pessoas, como refere o conto: “Lam Seng descobre então que a sua arte cresceu de mais, e já não cabe ali naquela aldeia. Carrega os seus bonecos e vai tentar descobrir um bom lugar na grande cidade.” (Vieira, 2002: 59) Para o seu fabrico, os artistas escolhem vários tipos de matéria-prima. Servem-se das mãos para amassar, torcer, esfregar, e depois cortam, gravam e desenham com uma pequena faca de bambu. Assim, moldam o corpo, as mãos, a cabeça, o rosto dos bonecos para, a seguir, os cobrirem com enfeites de cabelo e roupas. De forma quase instantânea, uma imagem artística e animada surge nas suas habilidosas mãos. Esta arte é também caracterizada pelas diversas cores usadas. Os artistas criam bonecos em tamanhos pequenos para serem fáceis de transportar. Fazem-nos com materiais baratos para terem custos de produção relativamente baixos.

Há registos da arte chinesa de estatuetas de massa desde a dinastia Han, o que revela que esta arte possui uma história de milhares de anos, tendo sido transmitida como herança ao longo das gerações. No que diz respeito aos estilos, recorde-se que, na região do Rio Amarelo, o estilo é áspero, sem sofisticação, enquanto o estilo da região do Rio Yangtzé é delicado, gracioso e detalhado.

A técnica de fazer estatuetas de massa é herdada de geração a geração, como referimos, e tal como é descrito no conto, já que Liu Shi passou a sua arte para Yang Po, Yang Po passou para o filho dele e o filho dele para Lam Seng. Ao longo do texto, o que preocupa todos os artesãos é encontrar alguém que se interesse em aprender a técnica de fazer estatuetas de massa. Esta preocupação representa a situação atual da maioria dos patrimónios culturais imateriais. O Património cultural imaterial é um

conceito de património cultural que abrange as expressões culturais e as tradições que um grupo de indivíduos preserva, estando associado à sua ancestralidade. São exemplos de património imaterial os saberes, os modos de fazer, as formas de expressão, as celebrações, as festas e as danças populares, as lendas, as músicas, os costumes e outras tradições.

A necessidade de proteger o património cultural imaterial está associada à manutenção da memória histórica e da herança da cultura chinesa. No entanto, a realidade nem sempre é esta, apesar de se fazer um grande esforço para a sua proteção.

As principais razões que fazem perigar este património prendem-se com o rápido desenvolvimento da sociedade, originando que as tradições e rituais percam a sua função original na vida quotidiana, na comunicação de culturas, nas cerimónias religiosas e outras manifestações. A mudança do ambiente é outra das razões mais importantes associadas à ameaça. Depois, considera-se genericamente que o património cultural imaterial não traz benefícios económicos imediatos e em larga escala, havendo, como o conto refere, dificuldade em sensibilizar as gerações mais jovens para atividades tradicionais. Pouca gente tem vontade de aprender pois trata-se de artes complicadas e trabalhosas. O filho de Liu Shih representa a reação de muitos jovens, quando desiste de aprender, porque queria procurar outra vida, uma vida cheia de aventuras na grande cidade. A dificuldade da transmissão oral, associada à velhice ou doença dos artesãos, é outro fator a ter em conta. Soma-se a falta de apoio institucional, político e cultural, a estas práticas e atividades, muitas vezes desvalorizadas por falta de conhecimento e informação, sobretudo em zonas mais remotas.

E, contudo, o património cultural imaterial é uma componente essencial do desenvolvimento humano, além de ser uma forma de expressão importante do espírito nacional, do sentimento nacional, da história, da identidade, do temperamento, da coesão e da solidariedade nacionais. Reforçar a proteção do património cultural imaterial é considerado como uma forma necessária a fim de inovar a cultura. Neste sentido, algumas medidas da proteção do património cultural imaterial têm sido

tomadas, nomeadamente no sentido de assegurar a sua preservação e valorização, reconhecendo a propriedade da herança recebida e valorizando os seus detentores através da concessão de apoios financeiros e outros. Outro fator relevante prende-se com a promoção deste património e com a sua divulgação, através da organização de eventos, como exposições regulares e atuações ao vivo, aprofundando o conhecimento das pessoas. É, igualmente, possível, estas práticas culturais trazendo-as para as escolas ou promovendo-as através do turismo. A aprovação de leis específicas, o apoio à organização de eventos e à investigação, nomeadamente de cariz académico, são outras ações relevantes com vista à defesa do património cultural imaterial, preservando e transmitindo uma herança que faz parte da nossa "cultura viva" que queremos manter eternamente.

3.3.4 Linguagem

Ao longo de toda a narrativa, destaca-se o ritmo fluído do discurso, sendo esta uma característica marcante da linguagem da autora. Tal como acontece nos outros contos deste livro já analisados, o discurso narrativo caracteriza-se pelas muitas repetições, contribuindo, assim, para o ritmo do conto. Veja-se, por exemplo, a repetição, na voz de Lei Kong, do aviso que prepara o terreno para o que vai acontecer a seguir: “Se comeres já todo esse arroz que tens na tigela, nunca poderás ter arroz para comer duas vezes por dia”. (Vieira, 2002: 46)

Antes de Deus lhe ensinar a fazer bonecos, a queixa excessiva de Liu Shih está presente em várias repetições: “Mesmo assim Liu Shih não parava de se lastimar” (Vieira, 2002: 46), ou “E cada vez Liu Shih se lastimava mais...” (Vieira, 2002: 46)

Outro exemplo de repetição é a pergunta de Yang Po, “Ainda falta muito, pai?” (Vieira, 2002: 54), onde se manifesta o pouco interesse e paciência que Yang Po tem em relação a aprender a arte de Liu Shih. No seu seguimento, temos a repetição do apelo à paciência: “A paciência é a primeira das virtudes”. (Vieira, 2002: 54, 58, 59)

As metáforas e as hipérboles contribuem para a expressividade discursiva do texto, sem que o mesmo deixe de ser acessível aos seus leitores preferenciais. Veja-se, pois, um exemplo do uso da comparação de intuito metafórico que exprime

vividamente a gravidade dos desastres: “A casa toda abanou, como se fosse feita de frágil junco.” (Vieira, 2002: 46)

A presença da hipérbole, no caso seguinte, transmite de uma forma mais clara a ideia de que nem o próprio Liu Shih sabe o que está a fazer, sublinhando a força do poder transcendente e milagroso: “... quanto mais o tentava mais a massa se lhe colava às mãos, como se nunca mais se fossem separar.” (Vieira, 2002: 48)

A metáfora e a analogia, que atribuem ênfase e sentido à mensagem, e uma comparação indireta associada a ideias semelhantes surge para reforçar a semelhança dos sentimentos entre os bonecos que Liu Shih faz e ele próprio: “A alegria saiu das minhas mãos tal como saiu do meu coração”. (Vieira, 2002: 56)

O uso das exclamações e das interrogações exprime de forma mais intensa um sentimento, uma emoção e uma sensação. Num determinado contexto linguístico, o recurso à exclamação e à interrogação revela que as pessoas ficam surpreendidas e curiosas em relação aos bonecos de Liu Shih e gostam deles. Vejam-se alguns exemplos:

“E este? Não é tal qual a segunda cunhada de Han Yi?” (Vieira, 2002: 50)

“Mãe! Como eu gostava de poder brincar com um bonequinho daqueles!”
(Vieira, 2002: 50)

“Os meus filhos pediram-me cinco bonecos, Liu Shih! É um para cada!”
(Vieira, 2002: 53)

“Liu Shih não podes fazer um boneco dos teus, mas com a cara igual à da minha primeira esposa? Ela gostaria tanto de ter um!” (Vieira, 2002: 53)

Para expressar a emoção abundante, mais uma vez, recorre-se à repetição:

Porque ninguém quer saber da minha arte! Ninguém a quer aprender, nem o meu próprio filho! Quando eu morrer, quem irá continuar a fazer os meus bonecos de massa? Quem ficará com os meus segredos? Quem fará com que eu viva depois de morto? Que outras mãos irão prolongar as minhas mãos quando eu desaparecer? - e Liu Shih não parava de se lastimar: - Ninguém se importa! Ninguém quer aprender! Ninguém! (Vieira, 2002: 56)

O mesmo se sucede em relação ao sentimento da preocupação de Lam Seng:

Quando eu morrer, quem vai continuar a fazer os meus bonecos de massa? Quem ficará com os meus segredos? Quem fará com que eu viva depois de morto? Que outras mãos irão prolongar as minhas mãos quando eu desaparecer? (Vieira, 2002: 61)

Os dois exemplos transcritos exprimem bem as preocupações intensas em relação ao respeito pela herança do património cultural imaterial, indicando que o seu estado de sobrevivência é uma tarefa árdua para os herdeiros.

A presença de anáfora enfatiza que aprender a fazer bonecos é um trabalho fatigante, mostrando que as pessoas que conseguem dominar esta arte possuem personalidades diligentes e minuciosas:

Durante muitos dias e muitas noites Liu Shih ensinou a Yang Po tudo o que sabia.

Durante muitos dias e muitas noites Yang Po aprendeu tudo o que Liu Shih sabia. (Vieira, 2002: 56)

O uso de estruturas paralelísticas deste tipo sublinha a herança da técnica das estatuetas de massa, trabalho pesado, realizado de forma diligente e perseverante pelos herdeiros laboriosos, como Yang Po e o filho. Veja-se o seguinte exemplo:

Yang Po fez e vendeu centenas, milhares de bonequinhos de massa, tal qual Liu Shih os fizera.

E quando se sentiu velho, passou o segredo para o seu filho.

e

E o filho de Yang Po fez e vendeu centenas, milhares de bonequinhos de massa, tal qual Liu Shih os fizera.

E quando se sentiu velho, passou o segredo para o filho. (Vieira, 2002: 59)

O uso da comparação neste conto é também relevante. A comparação entre as atitudes de aprendizagem, entre o filho de Liu Shih e as pessoas, como Yang Po e Lam Seng, constrói uma analogia entre o trabalho duro e doloroso e a felicidade curta e temporária. O objetivo do filho de Liu Shih, de querer trabalhar na cidade, distingue os objetivos das pessoas como Yang Po e Lam Seng, implicando uma comparação entre a ambição das pessoas e a perseguição abnegada de caminhos pessoais diferenciados.

Ao longo do conto, é visível a presença de vários elementos simbólicos, de leitura abstrata e sentido moral. Por exemplo, Liu Shih conseguiu fugir aos desastres e obteve ajuda dos deuses devido à sua fé, personificando o valor da bondade, a virtude da fé e do trabalho sério. Assim, nunca irá desistir e realizará sempre os seus desejos. Depois das pestes, inundações tempestades que duraram muitos dias, veio o tempo bom: “Na manhã seguinte, o vento parara. A chuva deixara de cair. A tempestade terminara. Os deuses tinham acalmado o seu descontentamento.” (Vieira, 2002: 50), numa espécie de concretização da máxima “depois da tempestade, vem a bonança”. No conto, o filho de Liu Shih queria ir trabalhar numa cidade cheia de gente, símbolo de uma vida nova cheia de aventuras.

Inicialmente Liu Shih estava preocupado porque ninguém tinha interesse em aprender a fazer estatuetas de massa. Depois, Yang Po surgiu e quis aprender a técnica: “- Quero eu – disse o jovem Yang Po.” (Vieira, 2002: 56) Quando a técnica foi finalmente transmitida, Lam Seng teve a mesma preocupação de Liu Shih: “Às vezes Lam Seng lastima-se, tal qual Liu Shih se lastimava” (Vieira, 2002: 61). No entanto, no final do conto, um adivinho corcunda previu que apareceria alguém que queria aprender, o que simboliza que tudo ficará bem, numa espécie de ciclo sucessivo onde ordem e harmonia vencem. Estas sugestões simbólicas também apresentam valores morais e pedagógicos, sobretudo tendo em atenção os destinatários preferenciais dos textos. Assim, a narrativa pode querer transmitir a ideia de que a calma e a confiança são atitudes que conduzem à superação das dificuldades. Além disso, a preocupação não vai ajudar a resolver os problemas.

Desta forma, os textos e as suas leituras profundas parecem colaborar na transmissão de conhecimentos e valores aos leitores, sobretudo aos infantis, apoiando e completando o seu saber sobre o mundo. O simbolismo também é importante para a formação da personalidade.

3.4 Análise do conto “Uma voz do fundo das águas”

3.4.1 Breve apresentação

Há muitos muitos anos, um homem chamado Ch’u Yuan, era um cortesão do reino de Ch’u. Ele era o poeta mais inteligente, corajoso, eloquente e talentoso na escrita de artigos e poesias: “Ch’u Yuan escrevia sobre o perfume das laranjeiras em flor. Ch’u Yuan escrevia sobre o orgulho e sobre a amargura. Ch’u Yuan escrevia sobre a memória do tempo passado.” (Vieira, 2002: 68) Ch’u Yuan dava bons conselhos ao rei: “E Ch’u Yuan encontrava sempre a solução adequada.” (Vieira, 2002: 69) Com ajuda de Ch’u Yuan, a atmosfera social ficou bem ordenada e moralizada: “Com Ch’u Yuan sentado junto de Huai, as leis eram cumpridas. Os negócios eram claros e honestos. E quem tinha poder não o exercia à custa daqueles que o não tinham. E quem era rico à custa do seu trabalho e não do trabalho dos outros.” (Vieira, 2002: 69) O reino desenvolveu-se, “E o reino progredia” (Vieira, 2002: 69), e o rei tinha confiança nele: “E Huai já não dispensava a presença de Ch’u Yuan junto de si.” (Vieira, 2002: 69)

Como o rei atribuiu grande importância a Ch’u Yuan, outras figuras relevantes, como Wang, Cheng e Tou, tinham ciúmes de Ch’u Yuan e não podiam abusar da autoridade à sua vontade. Então, eles começaram a caluniar Ch’u Yuan: “Então os conselheiros começaram a murmurar” (Vieira, 2002: 69). Inicialmente, o rei não acreditou neles: “Mas Huai não os ouvia, e continuava a querer Ch’u Yuan ao seu lado.” (Vieira, 2002: 69) No entanto, os conselheiros continuaram falar mal de Ch’u Yuan incessantemente e decidiram espalhar os boatos de forma repetida. Um dia, quando Ch’u Yuan não estava presente ao lado de Huai, os conselheiros foram junto do rei semear discórdia entre Huai e Ch’u Yuan. E, desta vez, depois de tanta insistência, o rei principiou a suspeitar da traição de Ch’u Yuan: “O rei falou pouco. Não lhe confiou os seus pensamentos mais íntimos, como sempre fazia. Não lhe pediu nenhum conselho.” (Vieira, 2002: 70) Até que chegou o dia em que o rei nem quis ler o poema que Ch’u Yuan tinha escrito. Como o rei deu ouvidos aos vilipêndios de Ch’u Yuan, “Os conselheiros continuaram a murmurar, a murmurar...” (Vieira, 2002:

72) de forma cada vez mais intensa, até que o rei foi gradualmente perdendo a confiança nele.

Dado que o rei não conseguia distinguir o certo do errado, acreditou em Wang, Cheng e Tou e equivocou-se, achando que Ch'u Yuan tinha muitos defeitos e iria traí-lo: “Os ouvidos do rei tinham as paredes forradas pelas palavras de Wang, Cheng e Tou, e nenhuma outra conseguia lá entrar.” (Vieira, 2002: 72) Huai ficou furioso e exilou Ch'u Yuan numa aldeia ao lado do lago T'un T'ing, fora do reino de Ch'u:

Então quatro guardas agarraram nos braços de Ch'u Yuan e levaram-no para fora do palácio real. O rei deu-lhe as vinte e quatro horas que tem o dia para juntar os livros, os pincéis, a tinta, tudo o que lhe pertencia, e partir para bem longe dali, para uma pobre aldeia nas margens do lago T'un T'ing, de onde nunca mais poderia sair. (Vieira, 2002: 74)

Ele viveu isoladamente naquela aldeia sem amigos nem notícias do reino de Ch'u: “Ch'u Yuan viveu algum tempo naquele seu lugar de exílio, sem amigos que não fossem os poemas que escrevia, sem notícias que não fossem o rumor das árvores e o canto dos pássaros.” (Vieira, 2002: 75) Muitas vezes, Ch'u Yuan pedia informações do reino de Ch'u às outras pessoas que passavam ali, mas ninguém sabia de nada. Durante esse período, ele escreveu várias poesias: “E Ch'u Yuan continuava a escrever os seus poemas” (Vieira, 2002: 75), sobretudo dando conta das suas emoções e sentimentos, sobre a dor dentro do coração, ou a poesia de perguntas, revelando os seus sentimentos patrióticos, os seus gestos sublimes.

Ch'u Yuan tinha ambições, nomeadamente relacionadas com a possibilidade de contribuir para o progresso do reino, porém, ele não era capaz de realizar o seu ideal. Desse modo, o seu percurso foi marcado pela insatisfação, tendo passado os dias em amargura, deambulando sozinho nas margens do lago e suspirando.

Finalmente, “Um dia passou na aldeia uma caravana que lhe deu notícias de Huai.” (Vieira, 2002: 75) E Ch'u Yuan teve finalmente informações sobre a situação atual do reino: os exércitos fugiram, os conselheiros esconderam-se, o povo tornou-se prisioneiros, o reino iria desaparecer, o Huai não iria ser rei... A aflição surgiu no coração de Ch'u Yuan, que vivia repetindo “Mas o rei não quer ouvir o meu coração...” (Vieira, 2002: 75, 76)

Face ao estado crítico do reino, e à impossibilidade de resolver o problema e de

encontrar os amigos adequados, Ch'u Yuan ia ficando desesperado. No dia seguinte, uma pessoa da aldeia encontrou o manto que ele vestia frequentemente e outros objetos nas margens de Tun Ting. Concluíram que Ch'u Yuan se tinha matado: “Ch'u Yuan atirou-se ao lago! - gritaram.” (Vieira, 2002: 76)

Depois de as pessoas da aldeia saberem a notícia da morte de Ch'u Yuan, deslocaram-se espontaneamente às margens do lago. Remaram as canoas para procurarem o corpo do seu amado Ch'u Yuan durante dias e noites, mas não encontraram o corpo. A fim de evitar que os monstros marinhos comessem o corpo de Ch'u Yuan, as pessoas tocaram tambores para afugentar os monstros e para proteger o corpo de Ch'u Yuan. A fim de matar a fome de Ch'u Yuan, as pessoas fizeram bolinhos de arroz com folhas de bambu e lançaram-nos ao lago para alimentar Ch'u Yuan. Esta é a explicação da origem do barco do dragão e dos bolinhos de arroz lançados.

Ch'u Yuan é o poeta mais respeitado e amado na China desde há séculos. O dia em que Ch'u Yuan se matou no lago era o dia da quinta lua do quinto mês. Ainda hoje, neste dia, as pessoas festejam o Tun-Ng-Tchit (Festival do Barco-Dragão), organizando atividades de regata com barcos-dragões e cozinham bolinhos de arroz. Realizar o festival é valorizar a memória do poeta e comemorar o seu espírito patriótico, alertando as pessoas para serem capazes de distinguir a aleivosia da fidelidade.

3.4.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace

No conto, o narrador é heterodiegético, uma vez que relata uma história na qual não participa como personagem. A focalização é onisciente, significando que tem um conhecimento total dos acontecimentos e fornece, sobre eles, os dados fundamentais para que a intriga possua coerência.

O espaço de uma narrativa refere-se não só ao lugar físico onde decorre a ação, mas também ao ambiente social e cultural onde se inserem as personagens. No conto “Uma voz do fundo das águas”, o espaço físico e geográfico desenrola-se, primitivamente, no reino de Ch'u, onde Ch'u Yuan pretendeu servir a sua pátria

dignamente e, depois, transfere-se para uma aldeia nas margens do lago T'un T'ing, onde Ch'u Yuan passou o resto da sua vida. O espaço social e cultural imperante é a sociedade feudal, na qual os cortesãos têm de obedecer cegamente ao rei devido à hierarquia rígida entre o rei e os cortesãos.

No conto, o protagonista é Ch'u Yuan. Como poeta, ele é inteligente e talentoso, quer na escrita de artigos que de poesias. Como cortesão, ele é corajoso, eloquente e honesto. Ele é um homem íntegro, que ambiciona contribuir para a evolução e o progresso do seu reino. Durante o tempo em que Ch'u Yuan ficou junto de Huai, obteve resultados relevantes, ajudando, com os seus conselhos sábios, Huai a administrar o reino: “Com Ch'u Yuan sentado junto de Huai, as leis eram cumpridas. Os negócios eram claros e honestos. E quem tinha poder não o exercia à custa daqueles que o não tinham. E quem era rico à custa do seu trabalho e não do trabalho dos outros.” (Vieira, 2002: 69) Os opositores de Ch'u Yuan caluniaram-no junto do rei, mas Ch'u Yuan continuou a ser imparcial: “Ao que era justo chamava justo. Ao que era injusto chamava injusto. E só a verdade era verdade.” (Vieira, 2002: 72)

O mais importante é que ele revela entusiasmo patriótico e que se preocupa constantemente com o reino e com o povo. Mesmo exilado numa aldeia fora do reino, Ch'u, sempre procurava informações sobre o reino de Ch'u, apesar da falta de respostas. Depois de ouvir as más notícias do reino de Ch'u, inquietou-se sinceramente com o povo e com o seu futuro. Nesse momento, o desespero levou a melhor e ele acabou por suicidar-se, inconformado com o estado do reino e a impossibilidade de atuar na melhoria das condições de vida das pessoas.

As personagens secundárias são o rei Huai, os conselheiros Wang, Cheng e Tou. O rei Huai ouve difamações e crê nelas, mostrando que confunde a verdade e a mentira. À medida que os comentários maledicentes aumentam, Huai fica insatisfeito com Ch'u Yuan e começa a afastar-se dele. Revela, assim, a falta de qualidades de governo, uma vez que não é sensato nem virtuoso, sendo um homem indeciso e influenciável. Como confia facilmente nos que o rodeiam, não revela opiniões próprias, sendo incapaz de governar bem o reino e conduzindo-o à desgraça.

Os conselheiros Wang, Cheng e Tou têm ciúmes do talento de Ch'u Yuan,

sobretudo quando constatam que o rei Huai revela confiança em Ch'u Yuan e segue os seus conselhos. Como Ch' u Yuan é poeta, desprezam-no: “Que faz um poeta junto do rei? Que conselhos lhe pode dar, se o seu officio não é esse?” (Vieira, 2002: 69) Sem considerarem os interesses nacionais, os conselheiros apenas se guiam pelos seus interesses pessoais, prestando um mau serviço ao reino e ao povo: “- Com Ch'u Yuan a aconselhar o rei, nunca mais poderemos enriquecer à vontade!- Com Ch'u Yuan a aconselhar o rei, nunca mais poderemos fazer os nossos negócios à nossa maneira! - Com Ch'u Yuan a aconselhar o rei, nunca mais poderemos dirigir a guerra à medida dos nossos desejos!” (Vieira, 2002: 69) Os conselheiros são hipócritas, dissimulados, fraudulentos. Quando eles descobrem que o rei gosta mais de Ch'u Yuan e Ch'u Yuan é mais apto do que eles, começam a lançar suspeitas sobre ele e sobre a sua atuação: Ch'u Yuan. “Ch'u Yuan é um traidor. (...) Ch'u Yuan é desonesto. (...) Ch'u Yuan conspira contra ti.” (Vieira, 2002: 70)

No conto, surge também uma personagem coletiva, que é o povo, neste caso, mais especialmente, os pescadores da aldeia. Eles respeitam, estimam e reverenciam Ch'u Yuan. Assim que eles sabem que Ch'u Yuan que se atirou ao lago, ficam preocupados e começam a procurar o corpo de Ch'u Yuan durante dias e noites sem parar. São, ainda, os pescadores que martelam os bombos para afugentar os monstros marinhos e fazem bolinhos de arroz para alimentar Ch'u Yuan. Até mesmo a criação do festival para lembrar e celebrar Ch'u Yuan é uma iniciativa sua, razão pela qual consideramos que se trata de uma personagem com relevância narrativa significativa.

No conto, a ação decorre num tempo determinado relativamente pela ação do Período dos Reinos Combatentes, dadas as referências a uma personagem com existência real, como a personagem principal Ch'u Yuan, cuja história de vida é parecida. A narrativa decorre, assim, num tempo passado, apresentado discursivamente como longínquo: “Naquele tempo, há tantos, tantos anos que a memória dos homens já tem uma certa dificuldade na sua contagem, o reino de Ch'u, nas margens do Mei Lo...” (Vieira, 2002: 68, 69)

Os diálogos são simples mas explícitos. Os diálogos entre os conselheiros Wang, Cheng e Tou manifestam as suas invejas e ressentimentos contra Ch'u Yuan. Os

diálogos que ocorrem entre o rei Huai e os conselheiros Wang, Cheng e Tou são sobretudo difamações de Ch'u Yuan, o que provoca o exílio do poeta. Veja-se, também, como as notícias do reino de Ch'u são transmitidas através do diálogo de Ch'u Yuan e uma caravana que passa na aldeia. Os diálogos servem também para Ch'u Yuan manifestar a sua inocência: “Estou inocente!” (Vieira, 2002: 72); “Só te digo a verdade! Só os teus amigos são meus amigos! (...) E nunca vou para além das fronteiras do teu reino!” (Vieira, 2002: 74), ao mesmo tempo que evocam e sublinham a lealdade de Ch'u Yuan ao rei Huai. O monólogo interior, sendo um discurso em que predomina a interiorização da linguagem, ocorre durante os pensamentos de Ch'u Yuan, “Que estranho está o rei esta noite...” (Vieira, 2002: 72), sugerindo implicitamente a alteração progressiva da atitude do rei para com Ch'u Yuan.

Quando o rei e Ch'u Yuan discutem as questões associadas ao reino, recorre-se ao sumário: “E Huai chamava Ch'u Yuan sempre que havia um problema difícil de resolver. E Ch'u Yuan encontrava sempre a solução adequada.” (Vieira, 2002: 69) Outro exemplo significativo surge depois de o rei ouvir as calúnias que os conselheiros forjam pela última vez. Nesta altura, a conversa e a atitude do rei resumem-se numa frase: “E o rei disse: - Chamem Ch'u Yuan à minha presença.” (Vieira, 2002: 72)

A descrição do processo e das medidas que Ch'u Yuan implementa para desenvolver o reino é omissa, recorrendo-se à elipse e apresentando apenas os resultados: “E o reino progredia.” (Vieira, 2002: 69) No momento do suicídio de Ch'u Yuan no rio também se recorre à elipse, narrando-se a cena a partir de um ponto de vista posterior: “No dia seguinte a gente da aldeia encontrou nas margens do lago T'un T'ing o manto que habitualmente Ch'u Yuan vestia. Junto ao manto os pincéis, a tinta, tudo o que dele restava.” (Vieira, 2002: 76) A narração deste conto é, assim, ulterior, uma vez que narra uma história posterior à ação ocorrida. No desenlace, o protagonista Ch'u Yuan morre, o povo fica prisioneiro, o rei Huai demite-se, o reino fica em perigo e condenado. Depois de Ch'u Yuan morrer, os procedimentos do povo mantêm-se como rituais até aos dias de hoje: a confeção de comidas especiais, como os bolinhos de arroz, a preparação de atividades variadas, solenizando o festival do

Barco-Dragão, celebrando o grande poeta Ch'u Yuan e promovendo o patriotismo de Ch'u Yuan.

3.4.3 Mensagens

O Tun-Ng-Tchit (“端午节” em chinês) é o Festival do Barco-Dragão comemorado a 5 de maio, segundo o calendário lunar. Trata-se de um feriado da China, incluído na Lista do Patrimônio Cultural Imaterial Mundial da UNESCO.

O Festival do Barco-Dragão teve origem na China e, inicialmente, era um festival para o povo chinês prevenir doenças, antes do período das Primaveras e Outonos. Nas zonas de Wu e de Yue existia o costume do culto do totem tribal sob a forma de corridas dos Barcos-Dragão no 5º dia do 5º mês do calendário lunar. Por motivo da morte de Ch'u Yuan nesta data, este dia transformou-se num festival tradicional para comemorar Ch'u Yuan. Existem numerosas versões sobre as origens do Festival, no entanto, a versão mais divulgada é a de que se trata de uma comemoração de Ch'u Yuan.

O Festival do Barco-Dragão, para além de comemorar Ch'u Yuan, também é associado a um festival de poetas. Há muitas poesias antigas que descrevem a cena do Festival e a memória de Ch'u Yuan. Celebrar o Festival do Barco-Dragão é uma tradição chinesa com cerca de dois mil anos. Devido ao território extenso, à existência de etnias diversas e lendas variadas, os nomes do festival são distintos e cada zona tem costumes diferentes. Sendo um festival solene, integra uma variedade de atividades de celebração, mas, de um modo mais geral, as atividades principais são as seguintes. A corrida dos Barcos-Dragão é o ritual principal no Festival do Barco-Dragão. Milhares de pessoas formam equipas, construindo grandes barcos de madeira com forma de dragão e competem numa corrida. No Festival do Barco-Dragão, o costume dietético mais representativo é comer bolinhos de arroz, designados por “tchong” (“粽子” em chinês) no conto. Foram definidos como comida oficial do Festival do Barco-Dragão na dinastia Jin. Trata-se da gastronomia tradicional com uma presença mais profunda na China. O costume de comer bolinhos de arroz é popular desde há milhares de anos na China, e também se espalhou pela

Coreia, Japão e Sudeste Asiático.

Quando o Festival ocorre, é popular usar um saquinho perfumado, cheio de ervas perfumadas, *pot-pourri*, ou ingredientes aromáticos. O saquinho é um ornamento usado no corpo para absorver o suor, repelir insetos e afastar os males. Outro costume é pendurar artemísia e açoro no beiral. Hoje em dia, suspendê-los na porta tem a função de esterilização e de prevenção de doenças.

No conto, refere-se o lago T'un T'ing (“洞庭湖” em chinês), que é o segundo maior lago de água doce da China, e que se situa no norte da província de Hunan. É o lago mais importante para ajustar a capacidade de armazenamento do rio Yangtzé. Também se observa a referência ao Rio de Mei Lo (“汨罗江” em chinês) que é um rio importante da bacia do lago T'un T'ing. Percorre 235 quilómetros desde a sua nascente, na aldeia de Xiushui, da província de Jiangxi, até ao lago T'un T'ing. A área da sua bacia é 5.543 quilómetros quadrados. É o maior rio na zona este do lago T'un T'ing. Devido à lenda de Ch'u Yuan, o rio de Mei Lo torna-se a origem de dois factos importantes ligados ao folclore, o Barco-Dragão e os bolinhos de arroz.

Ch'u Yuan (340 a.C. - 278 a.C.) foi um poeta chinês que viveu durante o reino de Ch'u, no Período dos Reinos Combatentes. O Período dos Reinos Combatentes foi uma época marcada por muitas guerras, chacinas e ocupações de territórios. Durante este período, existiam sete reinos principais, dos quais os dois reinos mais poderosos eram o reino de Ch'u e o reino de Qin. No reino de Ch'u, Ch'u Yuan passou por três reis, Wei, Huai e Xiang, e as suas principais ações ocorreram no período do rei Huai. Ch'u Yuan pertencia à nobreza e servia o reino num cargo sénior.

Ch'u Yuan possuía conhecimentos extensos e era especialista em diplomacia. Inicialmente, era o favorito do rei Huai. Ele advogou que, dentro do estado, este devia ser servido por elites e o povo cumpriria rigorosamente a lei, fora do estado, devia unir-se com o Estado de Qi e lutar contra o Estado de Qin. Ch'u Yuan amou dedicadamente o seu reino e desejou colaborar na prosperidade do reino, ajudando o rei com o seu esforço e talento. Infelizmente, problemas agudos associados à política interna e externa, nomeadamente os conflitos surgidos entre Ch'u Yuan e aristocracia decadente, levaram ao seu afastamento do círculo próximo do rei e, posteriormente,

ao seu exílio. Depois disso, o estatuto do Estado de Ch'u decaiu progressivamente e o poder nacional ficou gradualmente mais fraco. Em 278 a.C., o exército do Estado de Qin derrotou a capital do Estado de Ch'u, Ying Du. Ch'u Yuan não conseguiu suportar a dor causada por estes acontecimentos e afogou-se no rio Mei Lo. Ch'u Yuan foi também um dos maiores poetas do romantismo e do patriotismo na China e foi o primeiro poeta cujo nome ficou registado na história da literatura chinesa.

A sua produção poética caracteriza-se pela influência da essência das canções folclóricas do sul da China e por combinar mitos e lendas antigas, criando um novo estilo de poesia, "Ch'u Ci" ("楚辞" em chinês), que é a principal expressão do período "Ch'u Ci" na história da literatura chinesa. Os seus poemas estão impregnados de nobres ideais e de profundo significado artístico.

Ch'u Yuan perdeu a luta na política e dedicou-se a escrever poesias onde cruza o sentimento de lealdade e o de ressentimento, constituindo a sua obra um grande sucesso. Deixou, como herança, mais de vinte poesias imortais, de que são exemplo obras representativas como "Li Sao" ("离骚" em chinês) ou "Tian Wen" ("天问" em chinês). Estas são heranças preciosas na cultura e na literatura chinesas. O patriotismo das poesias de Ch'u Yuan têm influenciado os escritores e poetas chineses ao longo de várias gerações.

O poema "Tian Wen", de Ch'u Yuan, é um poema peculiar e raro, permanecendo desde a antiguidade até à atualidade. No poema, o sujeito poético enumera sucessivamente 172 questões, através de frases interrogativas, envolvendo muitas áreas do saber, como, por exemplo, a astronomia, a geografia, a literatura, a filosofia, etc., manifestando o espírito científico, ao duvidar de conceitos tradicionais, e uma preocupação com a busca da verdade.

Assim, quando se leem as obras de Ch'u Yuan, não só se pode apreciar a linguagem bela, o recurso singular à metáfora, mas também se descobrem as virtudes excelsas e a emoção patriótica. Devido a estas características aqui sumariamente apresentadas, durante milhares de anos, Ch'u Yuan tornou-se no poeta clássico mais amado do povo chinês.

No conto em estudo, o poema que Ch'u Yuan escreveu nas margens do rio Mei

Lo é o poema que expressa emoções através da descrição de objetos concretos. O sujeito poético louva as laranjeiras, mas na verdade, quer exprimir a personalidade e o ideal do poeta. O poema pode ser dividido em duas partes, a primeira parte centra-se na descrição da beleza exterior de laranjeiras, sendo dominada pela descrição; a segunda parte é a mais lírica, uma vez que começa a elogiar o espírito interior de laranjeiras. O poeta utiliza a personificação e o animismo para modelar uma imagem encantadora, descrevendo as laranjeiras pormenorizadamente, a fim de expressar a sua vontade firme de prosseguir o seu sonho.

Veja-se que, noutro poema “Sorratamente...” (Vieira, 2002: 74), o sujeito poético e o narrador não são o mesmo, observando-se “por mim”, “eu tenho”, “não sei”, “atrás de mim”, etc. (Vieira, 2002: 74) A temática deste poema é um grande lamento: “E eu tenho de não deixar atrás de mim um grande nome.” (Vieira, 2002: 74) O sujeito poético exprime fortemente o seu sentimento depressivo e revela uma atitude ambivalente, depois de ser caluniado pelos outros funcionários, mostrando, contudo, a coragem indomável de perseguir a verdade e a luz, de defender a justiça e de insistir no seu sonho. O poema manifesta a sua devoção para com o reino, o patriotismo sincero e a simpatia para com o povo. E também revela a profunda decadência e escuridão que dominava a aristocracia, denunciando as condutas do nepotismo, a traição entre as elites, com o prejuízo dos interesses do povo e do reino.

O título do conto tem uma função muito importante porque chama a atenção do leitor, desperta o gosto pela leitura das crianças e instiga à leitura. Possivelmente, antes de começar a leitura, o leitor não descobre o sentido do título “uma voz do fundo das águas”, porém, no final, quando conhece a intriga, retorna ao título para perceber o sentido que ele desvela. “Uma voz” é a voz de Ch’u Yuan, simbolizando a voz honesta, íntegra e leal. A voz que fica no fundo das águas tem a ver com o facto de Ch’u Yuan não ter suportado a tristeza de ver a sua nação invadida pelo reino de Qin, preferindo a morte no rio Mei Lo.

No conto, a autora introduz elementos mágicos como “os monstros marinhos”, provocando o interesse particular do público mais jovem. Estes elementos sobrenaturais guiam as crianças na entrada no mundo maravilhoso. Ainda no conto, as

principais ações, como as pessoas gritarem e tocarem bombos para afugentar os monstros marinhos e embrulharem os bolinhos de arroz para evitar que os espíritos do fundo do mar retenham a comida de Ch'u Yuan, reforçam a ideia de fantasia que domina muitas obras literárias destinadas a crianças.

3.4.4 Linguagem

Neste conto, inúmeros recursos estilísticos são usados para construir uma linguagem simples mas eloquente. O uso da anáfora é muito frequente em toda a narrativa. Veja-se como a anáfora sublinha que Ch'u Yuan foi o homem mais conhecido e amado por várias gerações do povo chinês durante milhares de anos:

Há quem tenha lido muitos livros, feito muitas contas, consultado muitas bibliotecas e garanta que ele nasceu há precisamente dois mil trezentos e trinta e oito anos.

Há quem tenha lido muitos outros livros, feito muitas outras contas, consultado muitas outras bibliotecas e assegure que ele nasceu há precisamente dois mil quatrocentos e dezasseis anos.

Há ainda quem, baseado no que uns e outros disseram, afirme, com maior simplicidade, que ele nasceu quatro séculos antes de Cristo. (Vieira, 2002: 67)

Sendo poeta, Ch'u Yuan era muito talentoso. A temática dos poemas é variada e a quantidade é elevada. O narrador reforça esta ideia através do recurso à anáfora:

Ch'u Yuan escrevia sobre o perfume das laranjeiras em flor.

Ch'u Yuan escrevia sobre o orgulho e sobre a amargura.

Ch'u Yuan escrevia sobre a memória do tempo passado. (Vieira, 2002: 68)

Através da anáfora, transparecem os ciúmes dos conselheiros:

- Que sabe um poeta de coisas da governação? Que sabe um poeta de assuntos de Estado?

Que sabe um poeta de leis, de guerra, e de combate? (Vieira, 2002: 69)

Outro exemplo exprime as primeiras suspeitas do rei Huai em relação à lealdade de Ch'u Yuan:

Não lhe confiou os seus pensamentos mais íntimos, como sempre fazia.

Não lhe pediu nenhum conselho. (Vieira, 2002: 70)

Enfatiza, ainda, o interesse próprio dos conselheiros através da enumeração:

- Com Ch'u Yuan a aconselhar o rei, nunca mais poderemos enriquecer à vontade!

- Com Ch'u Yuan a aconselhar o rei, nunca mais poderemos fazer os nossos negócios à nossa maneira!

- Com Ch'u Yuan a aconselhar o rei, nunca mais poderemos dirigir a guerra à medida dos nossos desejos!

- Com Ch'u Yuan a aconselhar o rei, nem nas nossas mulheres já podemos mandar!

(Vieira, 2002: 69, 70)

Os conselheiros continuam a difamar Ch'u Yuan e esta ação é reforçada através da anáfora e de estruturas paralelísticas:

Wang disse:

- Se Ch'u Yuan continuar a trair-te, os teus inimigos cairão sobre este reino.

Cheng disse:

- Se Ch'u Yuan continuar a rir-se de ti, nenhuma ordem que deres será respeitada pelo teu povo.

Tou disse:

- Se Ch'u Yuan continuar a conspirar contra ti, o teu reino será invadido antes do amanhecer. (Vieira, 2002: 72)

ou

O conselheiro Wang avançou a disse

O conselheiro Cheng avançou a disse

O conselheiro Tou avançou a disse (Vieira, 2002: 70)

Outro exemplo do uso de estruturas paralelísticas mostra o local habitado pelo poeta, afastado, desolado, solitário, desamparado e sem informações nem amigos:

“...sem amigos que não fossem os poemas que escrevia, sem notícias que não fossem o rumor das árvores e o canto dos pássaros.” (Vieira, 2002: 75)

A repetição do verbo “murmurar” sugere a aliteração do som “m” e revela as personalidades dos conselheiros:

“Então os conselheiros começaram a murmurar” (Vieira, 2002: 69)

ou

“E de novo os conselheiros murmuravam” (Vieira, 2002: 69)

ou

“E por isso os conselheiros murmuravam” (Vieira, 2002: 69)

ou

“E os conselheiros murmuravam, murmuravam, murmuravam” (Vieira, 2002: 70)

Inicialmente, a atitude do rei Huai para Ch'u Yuan é descrita através do recurso à repetição:

“Mas Huai não os ouvia, e continuava a querer Ch'u Yuan a seu lado.” (Vieira, 2002: 69)

ou

“- Não acredito – disse o rei.” (Vieira, 2002: 70)

Surgem outras repetições que manifestam a tristeza de Ch'u Yuan:

“Por isso Ch'u Yuan gritava:” (Vieira, 2002: 72, 74)

ou

“E os ouvidos do rei não ouviam.” (Vieira, 2002: 72, 74)

ou

“Mas o rei não quer ouvir o meu coração...” (Vieira, 2002: 74, 75, 76)

O conto também apresenta a intertextualidade, através da presença do poema “Ju Song” (“橘颂” em chinês), de Ch’u Yuan, no conto, na página 68, dialogando com essa memória literária. Intertextualidade é a relação que se estabelece entre dois textos, quando um deles faz referência a elementos existentes no outro. Neste caso, trata-se de uma paráfrase, uma vez que é apresentada uma interpretação de um texto com outras palavras, procurando manter o pensamento do original e transmitir o seu conteúdo de forma clara e precisa, procedendo à sua divulgação junto de um público diferente do original. O sujeito poético combina as características das laranjeiras com as personalidades pessoais, revelando os seus ideais morais que nunca sucumbem às dificuldades e poderes instituídos.

No poema do conto, na primeira estrofe, recorre-se à comparação e à personificação:

Esplendorosa é a laranjeira,
Habitante da terra,
Nasce nos países do sul,
Nenhuma outra pátria lhe dão.
Mas também ela,
Bem plantada na terra e resistente,
Nenhuma outra pátria deseja. (Vieira, 2002: 68)

A terra natal de Ch’u Yuan é uma zona que produz laranjas. Esse tipo de laranjeiras têm um “hábito” estranho: somente nascem no sul do país e dão frutos doces. Se se mudarem as laranjeiras para o norte, o fruto fica amargo. O sujeito poético compara-se a si próprio com a laranjeira, manifestando o seu próprio patriotismo.

Também se observa a presença da anáfora e da interrogação retórica:

Quem não gosta
das suas folhas verdes,
das suas flores tão brancas?
Os seus mil ramos têm finos espinhos.
Os seus frutos pesados... (Vieira, 2002: 68)

Usando personificação, animismo, metáfora e hipérbole, o sujeito poético enaltece esta árvore nobre. Combina, através da sua imaginação, a ligação entre as laranjeiras e o espírito humano, revelando a sua personalidade moral que não sucumbe às dificuldades e poderes:

Os seus frutos pesados,
Verdes ou dourados,
Têm o esplendor de um rio de cores.
Sob a casca elegante,
Tem a brancura da inocência,
Abundante, radiosa, única.
Laranjeira:
Serei teu amigo para sempre,
Tu, que sabes resistir ao Inverno. (Vieira, 2002: 68)

Também existe intertextualidade com um outro poema, presente no conto, na página 74. Trata-se do poema de Ch'u Yuan, "Li Sao" ("离骚" em chinês). "Li Sao" é um longo poema autobiográfico, cheio de alusões históricas, alegorias e símiles, expressas em verso, que trata da revelação íntima de uma alma poética atormentada pela sua frustrada busca de um ideal. No entanto, o poema do conto constitui uma recriação textual sobre tristeza, nostalgia e preocupações pelo futuro do país do sujeito poético.

O poema constrói um conjunto de imagens negativas e disfóricas através do uso de simbolismos:

A estrada é sombria, perigosa e estreita.
Por mim, não temo a adversidade,
Mas temo que se quebre o carro imperial. (Vieira, 2002: 74)

O sujeito poético exprime o seu conflito interior e a angústia por meio da anáfora:

Às vezes parece-me que corro na sua frente,
Às vezes parece-me que corro atrás dele. (Vieira, 2002: 74)

No conto, apresentando outro exemplo de intertextualidade, surge o relato "E Ch'u Yuan continuava a escrever os seus poemas, que falavam de tantas perguntas que voam sem resposta pelo mundo inteiro." (Vieira, 2002: 75), remetendo para o poema de Ch'u Yuan, "Tian Wen".

3.5 Análise do conto “Um estranho barulho de asas”

3.5.1 Breve apresentação

Ma Tsai é um homem que conta histórias para crianças. As crianças gostam de ficar perto dele e ouvem-no falar. Ele sempre tem uma variedade de histórias para contar, nomeadamente sobre os costumes e os festivais tradicionais: “Ma Tsai tem sempre uma história para cada lua.” (Vieira, 2002: 82)

Um dia, ele diz: “No sétimo dia da sétima lua as pegas desaparecem da terra.” (Vieira, 2002: 82) As crianças ficaram curiosas e perguntaram por que razão as pegas desapareceram naquele dia. Ma Tsai respondeu e explicou que as pegas construíram uma ponte no céu para Ngau Lóng e Tchêk Noi encontrarem. Mesmo que as crianças já conhecessem esta história de Ngau Lóng e Tchêk Noi, continuaram estar interessadas em ouvir a história: “É sempre assim que Ma Tsai começa a contar.” (Vieira, 2002: 83) O imperador de Jade era o espírito mais poderoso no céu. Ele tinha sete filhas e todas elas faziam os bordados mais bonitos do mundo, como, por exemplo, as roupas, os mantos, os véus e as túnicas para os espíritos celestes vestirem. Elas trabalhavam dia e noite para cumprirem as exigências do imperador de Jade: “E aquilo que o Imperador quer é aquilo que tem de ser feito.” (Vieira, 2002: 84)

Como os trabalhos que saíam dos mãos de Tchêk Noi eram mais especiais e mais ilustres do que os das suas irmãs, as pessoas conseguiam reconhecê-los: “Das sete filhas do Imperador de Jade, Tchêk Noi era a mais bela e a mais prendada.” (Vieira, 2002: 84) Já que Tchêk Noi sobressaía na multidão, muitos espíritos do céu apaixonaram-se por ela. No entanto, Tchêk Noi ignorou estas mensagens: “Tchêk Noi sorria e respondia: - Os meus ouvidos não querem ouvir essas palavras.” (Vieira, 2002: 85), o que fazia o Imperador sentir-se tranquilo e seguro. Na verdade, Tchêk Noi e Ngau Lóng, que era o “vaqueiro da estrela Altair, na constelação da Águia” (Vieira, 2002: 85), apaixonaram-se. Depois de a Deusa-Mãe descobrir o amor que existia entre eles, ela recusou que Tchêk Noi se casasse com Ngau Lóng, uma vez que a corte do Céu precisava dos tecidos e bordados de Tchêk Noi. Assim, a Deusa-Mãe determinou separá-los e baniu Ngau Lóng para a Terra: “Ngau Lóng deixará a estrela Altair, da

constelação da Águia, e descerá à Terra. Aí viverá como qualquer mortal, sem sequer guardar lembranças de outra vida, sem sequer saber que um dia habitou as suaves planícies dos céus imensos.” (Vieira, 2002: 86) A estrela Taurus defendeu Ngau Lóng e também foi exilada para a Terra. O trabalho agrícola a que foi condenada era pesado e o búfalo ajudou-a nessa tarefa.

Tchêk Noi continuou a trabalhar no Céu e teve muitas saudades de Ngau Lóng. Frequentemente Tchêk Noi descia à Terra, para ficar junto de Ngau Lóng: “Muitas vezes o fazia, para tomar banho nas águas claras do lago que havia junto à Ponte das Belas Donzelas.” (Vieira, 2002: 88) Um dia, depois de Tchêk Noi tomar banho no lago, não encontrou a sua túnica. Já que o tempo de ficar na Terra era limitado, as suas irmãs deixaram a Tchêk Noi na Terra e voltaram para o Céu: “E Tchêk Noi ficou sozinha na margem do lago, procurando a túnica que despira para tomar banho com as suas seis irmãs.” (Vieira, 2002: 90) De repente, ela viu rastros perto do lago. Seguindo os rastros, ela chegou a uma casa e viu os campos, o búfalo e Ngau Lóng. Tchêk Noi reconheceu logo Ngau Lóng, porém Ngau Lóng não reconheceu Tchêk Noi: “Esquecido da vida que antes vivera - pois assim o quisera a Deusa-Mãe o jovem vaqueiro não reconheceu Tchêk Noi.” (Vieira, 2002: 92) Ngau Lóng considerou Tchêk Noi como a mais bela mulher que tinha visto na sua vida, por isso levou secretamente a túnica dela para a encontrar. Ngau Lóng apresentou-lhe as condições de vida atual e o futuro com que ele sonhava. Ele propôs-lhe casamento e ela aceitou a proposta dele: “- Queres casar comigo? - perguntou Ngau Lóng finalmente. Olhou para Ngau Lóng e disse apenas: - Quero.” (Vieira, 2002: 92) “Foi assim que Tchêk Noi, a tecedeira, se casou com Ngau Lóng, o vaqueiro.” (Vieira, 2002: 92)

A partir daí, eles viveram pacificamente juntos durante três anos e tiveram dois filhos. Ao mesmo tempo, sem Tchêk Noi no Céu, não se viram mais “... brocados tecidos com as cores que nem o arco-íris sabia onde ir buscar, das nuvens sem costura que faziam a leveza dos mantos e das túnicas.” (Vieira, 2002: 93)

O Imperador não conseguiu aguentar mais e mandou o Cão Celeste trazer a jovem mulher de volta. O Cão Celeste descobriu a localização de Tchêk Noi e obrigou-a voltar ao Céu com ele. Tchêk Noi assentiu devido às ameaças que pesavam

sobre Ngau Lóng e os dois filhos, condenados à morte se ela não voltasse à estrela: “E acompanhou o Cão Celestial até à estrela Vega, na constelação da Lira, porque assim ordenara quem mais poder tinha sobre o Universo.” (Vieira, 2002: 94)

Mais tarde, Ngau Lóng reparou que Tchêk Noi tinha desaparecido e que não iria voltar mais. Então, ele decidiu procurar a sua mulher. Com a ajuda do búfalo, Ngau Lóng e os seus filhos voaram para o Céu e foram direção da constelação Lira: “Foi então o búfalo, que em tempos tinha sido a estrela Taurus, arrancou os chifres e eles logo ali se transformaram em barca voadora para onde entrou Ngau Lóng com os dois filhos às costas.” (Vieira, 2002: 95) Quando Ngau Lóng estava quase a chegar à estrela Vega, onde Tchêk Noi morava e trabalhava, a Deusa-Mãe impediu o seu avanço: “Assim que esta viu que Ngau Lóng se aproximava, com um alfinete desenhou no céu um rio de águas impetuosas.” (Vieira, 2002: 95) Dado que Ngau Lóng não era capaz de atravessar o rio, Tchêk Noi pediu ajuda às seis irmãs. Elas transfiguraram-se subitamente em pegas e construíram uma ponte para a reunião da família.

E esse passou a ser o sétimo dia da sétima lua: “Este é o sétimo dia da sétima lua.” (Vieira, 2002: 96) É o dia único de todo o ano em que Ngau Lóng, Tchêk Noi e os filhos deles se podem finalmente encontrar. Nesta noite, se o céu ficar nublado, Ngau Lóng e Tchêk Noi não se juntam, chorando toda a noite. A chuva da terra simboliza as lágrimas de Ngau Lóng e Tchêk Noi. Diz-se que quem estiver sentado debaixo de videiras nessa noite, vai ouvir a voz de choro de Tchêk Noi. Todavia, se o céu ficar limpo, Ngau Lóng, Tchêk Noi e os filhos vão reunir-se e ficar felizes.

E “Ma Tsai termina a sua história.” (Vieira, 2002: 99) Esta história foi contada várias vezes e ainda vai ser contada outras vezes mais. As crianças juram que ouvem um barulho invulgar de asas no ar quando elas escutam esta história.

3.5.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace

No conto “Uma estranho barulho de asas”, o narrador é heterodiegético. O espaço físico dominante é primeiro o Céu, onde vivem todos os espíritos, depois a Terra, onde Tchêk Noi e Ngau Lóng se encontram e vivem juntos durante três anos, e,

finalmente, novamente o Céu, onde Tchêk Noi, Ngau Lóng e os seus filhos se reúnem uma vez por ano.

O conto tem dois personagens principais, Tchêk Noi e Ngau Lóng. Tchêk Noi simboliza a imagem da mulher com características engenhosas, mas também é ingênua, trabalhadora e virtuosa: “Tchêk Noi tecia as vestes de brocado e de nuvens sem costuras e inventava cores que nem o arco-íris sabia onde ir buscar. (...) E continuava a trabalhar, a trabalhar, no seu lugar na estrela Vega, a meio da constelação da Lira.” (Vieira, 2002: 85)

Mesmo quando Tchêk Noi se separa de Ngau Lóng durante muito tempo, Tchêk Noi é fiel ao amor e nunca o esquece: “Tchêk Noi reconheceu-o ao primeiro olhar, e o seu coração tão feliz que quase deixou de lhe caber dentro do peito.” (Vieira, 2002: 92) Ela é paciente, esperando pelo único dia do ano em que se pode encontrar com o marido e os filhos. A personagem valoriza muito a família e o amor, revelando-se corajosa, quando quebra as restrições e as regras impostas pela autoridade suprema. A despeito da oposição do Imperador de Jade e da Deusa-Mãe, ela insiste em casar com Ngau Lóng e vive com o seu marido e os filhos na Terra sem pensar nos trabalhos do Céu, esforçando-se por prosseguir a vida e alcançar a felicidade que ela deseja: “Tchêk Noi lembrou-se então do Imperador de Jade, que esperava o seu regresso à estrela Vega, na constelação da Lira. Lembrou-se das suas seis irmãs, que esperavam o seu regresso à estrela Vega, na constelação da Lira. Lembrou-se da Deusa-Mãe, que esperava o seu regresso porque assim o ordenavam as leis divinas. Lembrou-se de tudo. Olhou para Ngau Lóng e disse apenas: - Quero.” (Vieira, 2002: 92)

Tchêk Noi tem características morais de sacrifício e dedicação, mantendo-se fiel ao amor e à família. Ela prefere viver em constante angústia, voltando para o Céu e trabalhando todos os dias, em vez de deixar que Ngau Lóng e os filhos morram, se a ameaça divina se cumprisse.

A respeito de Ngau Lóng, ele é muito diligente, tal como Tchêk Noi: “Durante três anos lavaram juntos a terra, levaram o búfalo ao pasto, fizeram juntos as colheitas, e juntos tiveram dois filhos.” (Vieira, 2002: 93)

Ele atreve-se a expressar a sua emoção. Diante do amor, é muito honesto:

“Trouxe-a para te obrigar a vires até minha casa. Queria conhecer-te, porque donzela mais bela do que tu nunca vi em todos os dias da minha vida.” (Vieira, 2002: 90)

Embora seja exilado para a Terra, ele é suficientemente intrépido para lançar um desafio ao senhor soberano: “Quando Ngau Lóng deu pelo desaparecimento da mulher, percebeu que ali andava a força dos deuses irados. Pôs os dois filhos às costas, e logo ali iniciou a sua perseguição.” (Vieira, 2002: 95) Perante a diferença de classe social existente, ele revela a afoiteza suficiente e a atitude positiva para buscar o seu amor verdadeiro. Ele está obcecado com o amor e confia no amor persistente: “Mas uma vez por ano, ao sétimo dia da sétima lua, (...) vão permitir que Tchêk Noi se encontre com Ngau Lóng.” (Vieira, 2002: 96)

A estrela Taurus tem as suas próprias ideias e julgamentos. Não revela receio do poderoso, exprimindo a sua opinião: “- Não é justo! - exclamou a estrela Taurus.” (Vieira, 2002: 87) Depois de descer à Terra, o búfalo trabalha duramente nos campos. Quando Ngau Lóng precisa dele, protege o encontro de Ngau Lóng, os seus filhos e Tchêk Noi, mostrando uma personalidade solícita e valente.

A Deusa-Mãe é responsável por guardar o Céu de noite. Relativamente à relação de Ngau Lóng e Tchêk Noi, a Deusa-Mãe revela-se inicialmente cruel. Não obstante o amor entre Ngau Lóng e Tchêk Noi, a Deusa-Mãe apenas se preocupa com o interesse da corte de Céu e toma uma decisão: “Ngau Lóng deixará a estrela Altair, da constelação da Águia, e descerá à Terra. Aí viverá como qualquer mortal, sem sequer guardar lembranças de outra vida, sem sequer saber que um dia habitou as suaves planícies dos céus imensos.” (Vieira, 2002: 86) Quando a estrela Taurus discorda da opinião da Deusa-Mãe, fica abespinhada e condena-a ao exílio na Terra.

A Deusa-Mãe impõe grandes obstáculos ao encontro de Ngau Lóng e Tchêk Noi: “Mas a barca não podia correr mais do que os poderes da Deusa- Mãe. Assim que esta viu que Ngau Lóng se aproximava, com um alfinete desenhou no céu um rio de águas impetuosas.” (Vieira, 2002: 95)

No entanto, no final, dado que as seis irmãs de Ngau Lóng os defendem, também a Deusa-Mãe se revela mais benévola, permitindo-lhes que se reúnam uma vez por ano.

O Imperador de Jade é o pai das sete filhas e controla o dia no Céu. Ele é pragmático e autoritário, possuindo o poder e a dignidade supremos: “O Imperador de Jade, senhor soberano de todos os outros senhores do Céu, um dos Três Puros...” (Vieira, 2002: 83) O Imperador de Jade está sempre ocupado com o trabalho e não tem tempo para cuidar das filhas, ignorando os seus sentimentos, especialmente os de Tchêk Noi: “Mas o Imperador de Jade estava muito ocupado a governar o Céu e não tinha tempo para reparar no rosto das suas sete filhas. Reparava apenas nos seus dedos e em como eles trabalhavam tão bem e tão depressa. Só isso interessa ao Imperador de Jade.” (Vieira, 2002: 85) Ele concentra-se unicamente na quantidade de trabalho que as filhas realizam. Depois de Tchêk Noi desaparecer no Céu, ele chegou a pensar em procurar Tchêk Noi só por causa da má qualidade dos vestidos no Céu, em vez de se preocupar verdadeiramente com a felicidade dela.

As seis irmãs de Tchêk Noi são lindas, talentosas e trabalhadoras: “As sete filhas do Imperador de Jade têm no rosto toda a beleza do mundo. As sete filhas do Imperador de Jade têm nos dedos toda a arte do mundo.” (Vieira, 2002: 83); “E todos são vestidos pelos dedos incomparáveis das sete filhas do Imperador de Jade. Que trabalham, trabalham, trabalham dia e noite.” (Vieira, 2002: 84) Porém, as suas produções revelam diferenças quando comparadas com as de Tchêk Noi.

Quando Tchêk Noi perde a sua túnica no lago da Terra, as irmãs regressam sozinhas para o Céu sem ela. Elas preocupam-se apenas com os seus interesses pessoais, revelando pouca lealdade e solidariedade em relação à irmã. No final, contudo, redimem-se, pois, a fim de ajudar os dois amantes a encontrarem-se, as seis irmãs apelam à bondade da Deusa-Mãe e convertem-se em pegas, manifestando o seu carinho com Tchêk Noi.

O tempo histórico é indeterminado. A narração é ulterior. No conto, os pormenores da relação entre Tchêk Noi e Ngau Lóng são omitidos, recorrendo-se aos sumários: “Há já muitas luas que Tchêk Noi se tinha apaixonado por Ngau Lóng, vaqueiro da estrela Altair, na constelação da Águia, sua morada permanente.” (Vieira, 2002: 85); e “... a Deusa-Mãe olhava para Ngau Lóng e percebia que também no seu coração nascera o amor pela bela tecedeira da estrela Vega.” (Vieira, 2002: 85) O

sumário é usado também para descrever a vida de Tchêk Noi e Ngau Lóng na Terra, a seguir ao seu casamento deles: “Durante três anos lavraram juntos a terra, levam o búfalo ao pasto, fizeram juntos as colheitas, e juntos tiveram dois filhos.” (Vieira, 2002: 93) Paralelamente, a situação do Céu também descrita com recurso ao sumário: “E durante três anos a corte celestial do Imperador de Jade viu-se privada dos brocados tecidos com as cores que nem o arco-íris sabia onde ir buscar, das nuvens sem costura que faziam a leveza dos mantos e das túnicas.” (Vieira, 2002: 93) A elipse surge na narração da gravidez de Tchêk Noi. Outro exemplo da elipse acontece quando o Cão Celeste anda à procura de Tchêk Noi, referindo-se somente o resultado da busca: “- Encontrou. O Cão Celeste encontra sempre quem procura - responde Ma Tsai às crianças.” (Vieira, 2002: 94)

Normalmente, o final feliz é uma exigência essencial e importante para literatura destinada ao público infantil. Neste conto, o desenlace, contudo, é apenas parcialmente feliz. Tchêk Noi, Ngau Lóng e os seus filhos encontram-se no final, podendo reunir-se no sétimo dia do sétimo mês do calendário chinês. Mas não estamos perante um desfecho de felicidade absoluta, já que o encontro dura apenas um dia por ano e depende ainda das condições atmosféricas: se o céu estiver enevoadado, no sétimo dia do sétimo mês, as duas personagens principais não se encontram. Contudo, a mensagem passada é de esperança e de felicidade, já que a amargura não deve perdurar nos corações das crianças mais novas, que têm dificuldade em aceitar um final triste para personagens bondosas. Nesta medida, o texto providencia a junção da família, mesmo que seja um dia por ano.

No conto, o diálogo desempenha um papel relevante. As características pessoais das personagens são reveladas através de vários diálogos, como os que ocorrem entre a estrela Taurus e a Deusa-Mãe, Tchêk Noi e Ngau Lóng, Tchêk Noi e o Cão Celestial, irmãos e Tchêk Noi, etc. Por exemplo, é através dos diálogos das personagens que os leitores percebem as habilidades superiores de Tchêk Noi na fiação, no bordado e na costura: “- Esta túnica foi tecida por Tchêk Noi. - Estes bordados saíram das mãos de Tchêk Noi. - Quem coseu este manto foi Tchêk Noi.” (Vieira, 2002: 84) Através do monólogo interior, ficamos a par dos pensamentos da Deusa-Mãe: “Se Tchêk Noi

seguir Ngau Lóng, as seis irmãs não poderão fazer sozinhas todo o trabalho. Se Tchêk Noi seguir Ngau Lóng e se casar com ele, como iremos viver sem o esplendor dos tecidos que tecia, sem as cores dos bordados que bordava?” (Vieira, 2002: 85, 86)

3.5.3 Mensagens

No conto, são referidos três espíritos importantes: o Imperador de Jade, a Deusa-Mãe e o Cão Celeste. Na mitologia chinesa, o Imperador de Jade é um deus muito especial, porque é o líder de todos os deuses. Ele governa o céu e toda a existência abaixo dele. Os Três Puros referem-se a três divindades principais do taoísmo que vivem no País das Maravilhas e que se chamam “Três Puros”. Estes três deuses são: o Puro de Jade, o Puro Superior e o Puro Grande.

No taoísmo, a Deusa-Mãe é a chefe de todas as fadas da corte do Céu e de todos os elementos do “yin” (“阴” em chinês), que é o princípio feminino da Terra. É a deusa responsável por abençoar o casamento e a procriação. A partir da dinastia Han, a Deusa-Mãe tornou-se uma crença importante para o povo chinês.

O Cão Celeste (“天狗” em chinês) é um animal da mitologia chinesa. Antigamente, existia a expressão “o Cão Celeste come o sol” (“天狗食日” em chinês). Uma vez que os antigos chineses não tinham conhecimentos de astronomia, eles consideravam o fenômeno do eclipse solar como sendo o resultado de “o Cão Celeste comer o sol”. Quando este fenômeno ocorria, as pessoas tocavam tambores e soltavam foguetes para afugentarem o Cão Celeste.

No conto “Um estranho barulho de asas”, são referidos muitos festivais tradicionais da China: “Ma Tsai fala da alegria que reina no décimo quinto dia do primeiro mês, no último banquete das festas do novo ano.” (Vieira, 2002: 82)

O **Ano Novo chinês** é o maior e mais importante dos festivais tradicionais da cultura chinesa. A origem do Ano Novo Chinês tem séculos de idade e ganhou importância devido a vários mitos e tradições. O Ano Novo chinês, além de ser celebrado na China, também é festejado em países e territórios com população chinesa, incluindo Hong Kong, Macau, Singapura, Tailândia, Indonésia, Malásia, Vietname, Taiwan, Ilhas Maurícias e Filipinas.

Segundo o calendário lunar chinês, no décimo quinto dia do primeiro mês, aparece a primeira lua cheia do ano. Nesta altura festeja-se o **Festival de Lanternas** (“元宵节” em chinês). O Festival de Lanternas é o ponto alto das celebrações do Ano Novo chinês. Nessa noite, as pessoas comem um doce especial chamada Yuan Xiao (“元宵” em chinês), ou podem participar numa feira das lanternas onde decifram as charadas das lanternas. Em muitas regiões, nesta noite, há também outras celebrações, como a dança do dragão, a dança do leão, a dança do tambor da paz, a dança das pernas de pau, e diversos tipos de danças folclóricas.

No segundo dia do segundo mês, realiza-se o **Festival de Longtaitou** (“龙抬头” em chinês) que também é conhecido pelo Festival de Eryueer (“二月二” em chinês): “E o nascimento do Deus da Terra, no segundo dia do segundo mês.”

Literalmente, o Festival de Longtaitou significa “o festival do Dragão levantar a sua cabeça”. O dragão foi considerado tradicionalmente como a divindade responsável pela chuva na China, sendo um elemento decisivo para a agricultura antiga. O Festival de Longtaitou é um ritual importante e consiste na adoração do dragão, para obter chuva e boas colheitas. Outra lenda diz que o segundo dia do segundo mês corresponde ao aniversário do Deus da Terra. Para festejar o nascimento do Deus da Terra, existe o costume, por exemplo, de queimar incenso no Templo da Terra, percutir tambores, soltar foguetes, etc. Neste dia, as pessoas costumam comer macarrão (“龙须面” em chinês), panquecas (“烙饼” em chinês) e almôndegas (“饺子” em chinês).

No quinto dia do quinto mês, comemora-se o **Festival do Barco-Dragão** (“端午节” em chinês), em memória do poeta Ch’u Yuan: “E da festa a celebrar Ch’u Yuan, o poeta, no quinto dia do quinto mês.” (Vieira, 2002: 82) Hoje em dia, a fim de celebrar o Festival, as pessoas comem arroz glutinoso em folhas de bambu e realizam competições de barcos com formas de dragões na proa.

O **Festival dos Fantasmas** (“中元节” em chinês) é realizado no 15º dia do sétimo mês lunar do calendário lunar: “E da festa das almas, a meio do sétimo mês.” (Vieira, 2002: 82) Diz-se que, neste dia, o rei do inferno abre as portas para permitir que os fantasmas visitem o mundo dos vivos. É o único dia do ano em que os

fantasmas são libertados para circular livremente pela Terra. Todos vão adorar os seus antepassados e também as pessoas que não receberam um funeral ou enterro apropriado. Acredita-se que as entidades visitam a Terra para usufruir dos rituais, incluindo comida, incensos e "dinheiro de fantasma" (dinheiro falso) ou "dinheiro espiritual". É o festival que realiza o culto dos fantasmas e é um dos maiores festivais rituais na China.

No 15º dia do oitavo mês no calendário lunar, celebra-se o **Festival de Meio do Outono** (“中秋节” em chinês), também conhecido como o Festival da Lua: “E da festa do Outono, a meio do oitavo.” (Vieira, 2002: 82) É o dia que corresponde aos equinócios de outono e de primavera no calendário solar, quando a lua fica supostamente mais cheia e redonda. O Festival de Meio do Outono é um dos dois festivais mais importantes no calendário chinês, sendo o outro o Ano Novo Chinês. É um feriado legal em vários países do Sul e do Sudeste da Ásia. Os agricultores comemoram o fim da colheita de verão nesse dia. A comida tradicional do festival é bolo da lua (“月饼” em chinês), do qual existem muitas variedades diferentes.

Neste dia, os membros da família reúnem-se para admirar a lua brilhante, e comer bolos da lua e toranjas juntos. Acompanhando a celebração, existem outros costumes culturais ou regionais, tais como levar lanternas iluminadas, suspender lanternas em torres, flutuar lanternas no céu, queimar incenso em reverência a divindades como Chang’e (“嫦娥” em chinês), plantar árvores do Meio do Outono, apanhar as folhas de dente-de-leão e proceder à sua distribuição de forma equitativa por entre os membros da família e dançar a dança do dragão do fogo.

O 9º dia do 9º mês, segundo o calendário chinês, corresponde ao **Festival de Chung Yeung** (“重阳节” em chinês), também conhecido como o Festival do Duplo Nove: “E do primeiro do Inverno, no nono dia do nono mês.” (Vieira, 2002: 82) Antigamente, este consistia num festival para celebrar a colheita do outono. As principais tradições deste dia são escalar as montanhas, comer bolo de Chung Yeung (“重阳糕” em chinês), apreciar crisântemos, beber vinho de crisântemo, usar saquinho de *cornus*, entre outras atividades. No ano de 1989, o governo chinês determinou que no 9º dia do 9º mês do calendário lunar fosse dedicado ao Festival dos

Idosos, atendendo ao facto de a pronúncia do número 9, em chinês, ser similar ao significado de longevidade. Neste dia, as pessoas mostram o seu respeito em relação aos idosos de maneiras diferentes. Na família, os filhos acompanham os idosos. Os voluntários vão a comunidades de idosos para conversar com eles.

O sétimo dia do sétimo mês pelo calendário chinês é o dia de se comemorar o **Festival de Qixi** (“七夕节” em chinês), também conhecido como o Dia dos Namorados ou o Festival do Duplo Sete. É um festival tradicional da China e dos países do Leste Asiático influenciados pela cultura chinesa. O Festival teve origem no folclore e na crença de que à noite do sétimo dia do sétimo mês lunar, no quintal, as mulheres colocam frutas na mesa e oram à estrela Vega para lhe pedir ajuda na melhoria das suas habilidades de bordar. Depois, foi associado à lenda romântica de Ngau Lóng e Tchêk Noi e tornou-se o festival que simboliza o amor. Sendo uma das quatro lendas folclóricas mais famosas da China, consta que se mantém desde a dinastia Qin até hoje, tendo mais de dois mil anos de história. Esta narrativa pungente e comovente gerou numerosas obras literárias, contribuindo para formar os costumes mais populares, tais como concursos de bordados, recortes de papel, etc.

Através deste conto, também se evocam fenómenos naturais e conhecimentos científicos. No verão, quando se passeia no exterior, observa-se, no céu uma estrela brilhante, a estrela Vega. Surgem a acompanhá-la quatro estrelas pequenas, como a lançadeira da tecelã. No outro lado da Via Láctea, existe outra estrela brilhante que é a estrela Altair, com uma estrela pequena de cada lado. Na noite do sétimo dia do sétimo mês, a estrela Vega e a estrela Altair ficam mais brilhantes e mais próximas. A partir da observação deste fenómeno astronómico, o povo chinês criou a lenda aqui recontada.

A frase que dá título ao conto, “Um estranho barulho de asas”, é mencionada duas vezes no conto, no início, “E as crianças asseguram que, nos dias em que Ma Tsai conta essa história, há no ar um estranho barulho de asas.” (Vieira, 2002: 83), e no fim, constituindo a última frase do conto: “E todas juram que há um estranho barulho de asas.” (Vieira, 2002: 96), criando uma circularidade na narrativa. O título, além disso, desperta a curiosidade dos leitores e promove o seu interesse pela leitura

do conto.

3.5.4 Linguagem

Neste conto, a linguagem é simples, apresentando a história de maneira clara e acessível. O uso de várias figuras de retórica sublinha a expressividade do texto, como acontece com as repetições, por exemplo. Veja-se o exemplo da repetição que sublinha o poder do Imperador de Jade:

O imperador de Jade, senhor soberano de todos os outros senhores do Céu. (Vieira, 2002: 83,94)

A habilidade das sete filhas, especialmente de Tchêk Noi, é retratada pelas repetições do verbo “trabalhar” e as saudades de Tchêk Noi da família são mostradas pela repetição do gerúndio “chorando”:

“Que trabalham, trabalham, trabalham dia e noite.” (Vieira, 2002: 84)

ou

“E continuava a trabalhar, a trabalhar, no seu lugar na estrela Vega, a meio da constelação da Lira.” (Vieira, 2002: 85)

ou

“Na estrela Vega está Tchêk Noi, a tecedeira, trabalhando, trabalhando, e chorando, chorando, de saudades de seu marido e de seus filhos.” (Vieira, 2002: 95)

Através da repetição das palavras das crianças, é apresentado o desejo de que Tchêk Noi se encontre com Ngau Lóng e os filhos:

- Corre, barca! Corre, barca! (Vieira, 2002: 95)

A anáfora é usada para sublinhar que Ma Tsai é um homem erudito e é talentoso a contar histórias:

Ma Tsai fala da alegria que reina no décimo quinto dia do primeiro mês, no último banquete das festas do novo ano.

E do nascimento do Deus da Terra, no segundo dia do segundo mês. E da festa a celebrar Ch’u Yuan, o poeta, no quinto dia do quinto mês.

E da festa das almas, a meio do sétimo mês.

E da festa do Outono, a meio do oitavo.

E do princípio do Inverno, no nono dia do nono mês. (Vieira, 2002: 82)

O trabalho das sete filhas prestimosas é sublinhado pelo uso de anáfora:

Dos dedos das sete filhas do Imperador de Jade saem bordados em todas as cores do arco-íris, tecidos mais finos que as nuvens que entre elas se passeiam.

Dos dedos das sete filhas do Imperador de Jade saem as roupas, os mantos, os véus, as túnicas com que se vestem todos os que moram na corte divina. (Vieira, 2002: 84)

Outras estruturas paralelísticas sugerem as personalidades físicas delas e os seus

talentos artísticos:

As sete filhas do Imperador de Jade têm no rosto toda a beleza do mundo.

As sete filhas do Imperador de Jade têm nos dedos toda a arte do mundo. (Vieira, 2002: 83)

A anáfora destaca o caso especial de Tchêk Noi:

Porque Tchêk Noi tecia as vestes de brocado e de nuvens sem costuras e inventava cores que nem o arco-íris sabia onde ir buscar.

Porque Tchêk Noi era a mais prendada e a mais bela das sete filhas do Imperador de Jade e a sua fama já se espalhava por todas as outras cortes do Céu. (Vieira, 2002: 85)

Depois de o Cão Celeste encontrar Tchêk Noi, ela fica relutante em partir da Terra. Devido à majestade do Imperador de Jade e ao castigo para com Ngau Lóng e os filhos, Tchêk Noi é forçada a segui-lo de volta ao Céu. Tchêk Noi revela grande apego pela vida e pela família da Terra. É difícil para ela separar-se do seu marido e os seus filhos. A sua emoção é narrada também através de estruturas paralelísticas:

E pela última vez olhou os campos que tinha ajudado a semear, e depois a lavrar, e depois a colher.

E pela última vez olhou o búfalo que durante três anos levava a pastar. (Vieira, 2002: 94)

É com recurso a estruturas paralelísticas que se descreve a situação de Ngau Lóng depois de ser exilado e se explica também a razão pela qual, mais tarde, Ngau Lóng não reconhece Tchêk Noi:

Ali viverá como qualquer mortal, sem sequer guardar lembranças de outra vida, sem sequer saber que um dia habitou as suaves planícies dos céus imensos. (Vieira, 2002: 86)

Outro exemplo do uso de estruturas paralelísticas serve para expressar o amor de Ngau Lóng para com Tchêk Noi e a vontade de viver com ela:

Ngau Lóng levou-a a conhecer a sua casa, as suas terras.

Ngau Lóng falou-lhe do muito trabalho que fazia noite e dia.

Ngau Lóng falou-lhe da vontade que tinha de encontrar uma mulher que com ele quisesse partilhar as alegrias e as agruras da vida do campo. (Vieira, 2002: 92)

A anáfora e estruturas paralelísticas indiciam a ambição do Imperador e o motivo pelo qual ele exige que as sete filhas trabalhem sem descanso:

Porque o Imperador quer que a sua corte seja a mais bela de todas as cortes celestiais.

Porque o Imperador quer que não haja mantos mais finos do que os mantos que ele veste, que não haja outras cores para lá das que estão nos bordados das túnicas das mulheres, que não haja tecidos mais fortes do que os das vestes dos seus ministros. (Vieira, 2002: 84)

Através das enumerações, é revelado o poder do Imperador de Jade:

O Imperador de Jade tem família numerosa.

O Imperador de Jade tem mulher, irmãs, sobrinhos, filhos.

O Imperador de Jade tem ainda ministros, oficiais, conselheiros, soldados celestes que entram em guerra quando é preciso esconjurar os espíritos malignos. (Vieira, 2002: 84)

É realizada uma comparação entre o estado do Céu antes e depois da saída de Tchêk Noi: “Tchêk Noi tecia as vestes de brocado e de nuvens sem costuras e inventava cores que nem o arco-íris sabia onde ir buscar.” (Vieira, 2002: 84); “E durante três anos a corte celestial do Imperador de Jade viu-se privada dos brocados tecidos com as cores que nem o arco-íris sabia onde ir buscar, das nuvens sem costura que faziam a leveza dos mantos e das túnicas.” (Vieira, 2002: 93)

O uso de sinestesia surge nos diálogos entre as crianças e Ma Tsai:

- No sorriso de Tchêk Noi havia paixão - responde Ma Tsai às crianças.

- Como é a cor da paixão? - perguntam de novo as crianças a Ma Tsai. (Vieira, 2002: 85)

O amor forte de Tchêk Noi é expresso através do uso da hipérbole:

Tchêk Noi reconheceu-o ao primeiro olhar, e o seu coração ficou tão feliz que quase deixou de lhe caber dentro do peito. (Vieira, 2002: 92)

No conto, o simbolismo é usado em diferentes momentos, como acontece com a ponte das pegs que representa o caminho para um futuro melhor e para uma vida feliz. O rio que a Deusa-Mãe criou simboliza, por seu turno, as dificuldades que os amantes devem enfrentar e ultrapassar, pondo à prova o seu amor.

3.6 Análise do conto “O templo da promessa”

3.6.1 Breve apresentação

Um homem chamado Sâm Mân era um negociante que vendia chá. Ele achava que o seu chá era melhor do que o dos outros porque o chá dele era da primeira colheita. Ele pretendia vender o seu chá em Macau. Antes da partida, os membros da família pediram-lhe para comprar certas coisas de que eles precisavam: “- Seda para a primeira mulher. – Um boneco de massa para o terceiro filho. - Bálsamo para as dores de cabeça da segunda cunhada.” (Vieira, 2002: 101)

Numa manhã, ele embarcou para Macau com os sacos de chá. Depois de entrar no barco, Sâm Mân reparou na presença muitas pessoas que ele já conhecia. Cumprimentou Wu Chen, que vendia trigo, Hsi Liang, que vendia cerâmicas, e Lao Ta, que vendia cestos de bambu.

As pessoas esperavam no barco, mas o barco tardava em partir. Apesar dos avisos das pessoas, o barqueiro aguardava alguém: “O barqueiro voltou a apontar para terra e disse: - Ela ainda não chegou.” (Vieira, 2002: 103) Nesse momento, todos viram uma mulher ao longe, com um vestido branco, a correr na direção deles e a pedir que esperassem por ela. As pessoas que estavam no barco tinham muita pressa e gritavam ao barqueiro que partisse de imediato: “- Barqueiro, é mais que tempo de partir! - disseram todos.” (Vieira, 2002: 104) Porém, Sâm Mân permaneceu em silêncio: “Só Sâm Mân permanecia calado.” (Vieira, 2002: 104)

Finalmente, a mulher aproximou-se do barco para embarcar. Quando estava a subir a prancha de madeira que fazia a ligação à terra, de repente, a prancha foi retirada em resultado da impaciência dos passageiros: “No meio da confusão, ela sentiu que o pé lhe ficava preso na madeira, e não teve outro remédio senão largar o sapato.” (Vieira, 2002: 106) Nesse momento, ela decidiu descalçar o sapado esquerdo e tentou encobrir o pé com o manto. O barco partiu. Sâm Mân achou que a senhora conseguiu embarcar devido à sua sorte, mas ficou calado: ““Os deuses protegeram-na,’ voltou a pensar Sâm Mân.” (Vieira, 2002: 107)

As peripécias sucederam-se: “Ainda a viagem não ia a meio quando rebenta forte

tempestade.” (Vieira, 2002: 107) O vento era forte e a chuva era muito intensa: “O convés estava coberto de água e, com o balançar da frágil embarcação, andavam todos uns de encontro aos outros.” (Vieira, 2002: 108) As ondas bateram no barco e o barco balançava para a direita e para a esquerda. As pessoas caíam no convés e os sacos colidiam. O estranho da situação residia no facto de aquela senhora permanecer de pé, calmamente, no convés. Perante essa constatação, Sâm Mân olhou para ela e pensou: “Que estranha mulher é esta, que nem a fúria da tempestade consegue quebrar?” (Vieira, 2002: 108) A partir desse momento, Sâm Mân observou fixamente aquela senhora. No final, a tempestade acalmou e o barco chegou com segurança ao destino. Wu Chen, Hsi Liang, Lao Ta e os outros mercadores desembarcaram para fazer negócios. Todavia, Sâm Mân tinha mais interesse em descobrir a identidade daquela mulher do que em vender o chá: “‘A venda do chá pode esperar’, pensou. ‘Neste momento é mais importante para mim descobrir quem é esta misteriosa mulher capaz de atravessar sem perigo a tempestade.’” (Vieira, 2002: 110)

Depois de ela sair do barco, Sâm Mân seguiu-a. Atrás dela, ele escalou a colina e andou por caminhos lamacentos e tortuosos. Depois de algum tempo, quando Sâm Mân quase a alcançou, ela desapareceu numa estranha neblina. Mas Sâm Mân não desistiu e continuou a procurá-la: “Estava quase a perder as forças, quase a desistir, quase a descer de novo pela colina, quando tropeçou num objecto estranho.” (Vieira, 2002: 113) Ele apanhou o objeto de madeira, observou-o com mais atenção e notou que o pé esquerdo do objeto estava sem sapato. Teve, nesse momento, a certeza de que se tratava de uma divindade. Sâm Mân ficou muito animado, desceu a colina e voltou para casa.

No regresso, Sâm Mân decidiu aproveitar bem a sua sorte: “Lançou-se aos pés da divindade.” (Vieira, 2002: 113) Já que Sâm Mân tinha jogado na lotaria, pediu-lhe para ganhar. Prometeu que, se ganhasse dinheiro, iria construir um templo em honra daquela divindade e que as pessoas de todo o mundo viriam ali para a adorarem. Apesar de estar aborrecido por não ter vendido o chá nem ter feito as compras que a família tinha solicitado, todos os membros da família estavam alegres e ele informou-os de que tinha ganho a lotaria. Como o seu desejo se tornou realidade, ele

começou a pensar num plano para cumprir a sua promessa: “E exatamente no local onde a mulher misteriosa tinha desaparecido, Sâm Mân mandou erguer um templo. (...) E tal como ele também lhe prometera, em breve ali começaram a chegar pessoas dos quatro cantos do mundo.” (Vieira, 2002: 116) Seguidamente, mais templos em sua homenagem foram construídos. Hoje em dia, consegue-se ver todos os templos quando se entra no Templo de Barra. O templo mais significativo é aquele templo que Sâm Mân mandou construir.

3.6.2 Intriga: narrador, personagens, espaço, tempo e desenlace

No conto "O templo da promessa", o narrador é heterodiegético. Inicialmente, no início da narrativa, o espaço físico é dominado pelo barco. Depois de Sâm Mân e a deusa Á-Má desembarcarem, o espaço físico muda para a cidade de Macau. Logo depois, a deusa Á-Má desaparece e Sâm Mân descobre que aquela mulher era um espírito, regressando a casa. Deste modo, a história volta a passar-se na casa de Sâm Mân, em Fôk Kin.

No conto, há duas personagens principais, Sâm Mân e a deusa Á-Má. Sâm Mân é um comerciante que vende chá. Revela-se sempre otimista, com atitudes positivas: “Quando Sâm Mân saiu de casa respirou o ar fresco da monção e disse: - vai ser um bom dia para os negócios.” (Vieira, 2002: 101) Sâm Mân é um homem com responsabilidades: “Voltou a recordá-los: - Seda, um boneco de massa, bálsamo...” (Vieira, 2002: 102) É o homem entusiasmado e generoso, que gosta de ajudar os outros. Apesar das dificuldades, ele tenta comprar o que outros lhe pedem: “Em dia de negócios, os pedidos eram sempre mais do que o tempo que ele tinha para procurar satisfazê-los.” (Vieira, 2002: 101) Também se revela paciente, pacífico e prudente: “Só Sâm Mân permanecia calado.” (Vieira, 2002: 104) Também se distingue por honrar os compromissos e cumprir as suas promessas.

Quanto à deusa Á-Má, a senhora do Céu, ela é bondosa, tolerante, salvando as pessoas dos perigos e dos desastres. Ela protege os barcos, permitindo-lhes navegar com segurança. Devido às suas boas ações e misericórdia, é respeitada e adorada por muitas pessoas em diferentes lugares do mundo.

Os figurantes deste conto são as pessoas que ficam no barco, como Wu Chen, Hsi Liang e Lao Ta. Eles só pensam em negócios: “Nunca o meu negócio foi prejudicado por causa de uma mulher!” (Vieira, 2002: 104) Eles desprezam as mulheres: “Que pode ela ter de importante a fazer em Macau?” (Vieira, 2002: 103) Também não revelam compaixão. Apesar de a mulher ainda não ter embarcado no barco, as pessoas incentivam o barqueiro a não esperar por ela: “Barqueiro, podemos partir!” (Vieira, 2002: 106)

Neste conto, a localização temporal é indeterminada. A narração é ulterior. Os diálogos dominam uma grande parte da narração, como se observa na cena passada no barco: “E outros todos, um por um, foram igualmente perguntando: - Barqueiro, por que partimos? O barqueiro voltou a apontar para terra e disse: - Ela ainda não chegou.” (Vieira, 2002: 103) O diálogo também surge entre as pessoas que ficam no barco:

“Barqueiro, por que não partimos?” (Vieira, 2002: 103)

“Barqueiro, é mais que tempo de partir!” (Vieira, 2002: 104)

“Barqueiro, vamos embora!” (Vieira, 2002: 104)

“Barqueiro, podemos partir!” (Vieira, 2002: 105)

As características psicológicas de Sâm Mân são deduzidas a partir das suas falas, constituindo este um exemplo de caracterização indireta da personagem. Veja-se como a afirmação que se segue revela a esperança e a confiança que caracterizam a personagem: “- Vai ser um bom dia para os negócios.” (Vieira, 2002: 101, 103)

Os diálogos de Sâm Mân com a deusa Á-Má evocam a esperança dele e o seu comprometimento para com a deusa: “- Peço-te, soberana do céu! Faz com que eu ganhe a sorte grande! Se esse dinheiro vier para às minhas mãos, juro que mandarei imediatamente construir aqui um templo em tua honra!” (Vieira, 2002: 114)

O monólogo interior serve para dar conta dos pensamentos da personagem: ““Os deuses protegeram-na’, pensou Sâm Mân, mas não disse nada.” (Vieira, 2002: 104) Através da observação, intuição e experiência, Sâm Mân notou que a mulher desconhecida era invulgar. É através dos pensamentos de Sâm Mân que percebemos a sua singularidade e descobrimos tratar-se da deusa Á-Má. As ações da mulher despertam a curiosidade de Sâm Mân e, conseqüentemente, a dos leitores: ““Que

estranha mulher é esta, que nem a fúria da tempestade consegue quebrar?’, pensou Sâm Mân.” (Vieira, 2002: 108); “‘Que estranha mulher é esta que nem a força das águas consegue deitar abaixo?’, pensou Sâm Mân.” (Vieira, 2002: 108); “‘Que estranha mulher é esta, que não conhece dificuldades?’, pensou Sâm Mân, continuando a segui-la.” (Vieira, 2002: 110) “‘Que estranha mulher é esta, que não conhece o cansaço?’, pensou Sâm Mân, continuando a segui-la.” (Vieira, 2002: 110)

Sâm Mân já tinha a consciência plena de que aquela mulher era misteriosa. Através dos monólogos interiores percebemos que Sâm Mân tem muita vontade de a conhecer: “‘Vou finalmente falar-lhe’, pensou. ‘Saber o seu nome, de onde vem, o que procura nesta colina, e como foi possível não ter sido tocada pela fúria da tempestade.’” (Vieira, 2002: 112) e “‘A venda do chá pode esperar’, pensou. ‘Neste momento é mais importante para mim descobrir quem é esta misteriosa mulher capaz de atravessar sem perigo a tempestade.’” (Vieira, 2002: 110)

Por causa da procura da mulher, Sâm Mân não fez os negócios previstos nem comprou o que a família pediu. Deste modo, o sentimento de arrependimento dele é relatado também através do monólogo interior: “Quando Sâm Mân ia a entrar em casa pensou: ‘Desta vez afinal ainda foi pior...’” (Vieira, 2002: 114)

O título do conto “O templo da promessa” tem a sua origem no templo que Sâm Mân decide erigir para cumprir a sua promessa.

No volume em análise, a autora recorre à intertextualidade homoautoral, aludindo a diferentes contos da coletânea e estabelecendo relações dialógicas entre eles. Assim, o conto “O templo da promessa” dialoga intertextualmente com o conto “As mãos de Lam Seng”. No início do conto, podemos ler: “Um boneco de massa para o terceiro filho.” (Vieira, 2002: 101) Como sabemos, os bonecos de massa são os elementos centrais do conto “As mãos de Lam Seng”. Quando são descritos os passageiros do barco, alude-se a “Lao Ta e os seus cestos de bambu.” (Vieira, 2002: 102) A personagem Lao Ta pertence ao conto “O que sabem os pássaros”, mas surge também neste conto, “O templo da promessa”. De forma intencional ou acidental, uma mesma personagem surge referida em dois contos, aumentando a unidade do livro.

O final maravilhoso é uma das características principais da lenda, segundo Jesualdo (Jesualdo, 1985). No conto “O templo da promessa”, o final é completamente feliz. No desenlace, apesar da tempestade, todas as pessoas do barco ultrapassam as dificuldades. Além disso, o desejo de Sâm Mân é concretizado. Por outro lado, ele cumpre a sua promessa e manda construir o templo para a deusa Á-Má, encerrando positivamente a intriga e cumprindo as suas obrigações e promessas.

3.6.3 Mensagens

No conto “O templo da promessa”, surge a frase “... os barcos que iam de Fôk Kin para Macau...” (Vieira, 2002: 102), aludindo ao comércio marítimo e aos imigrantes de Fôk Kin que habitam Macau, entre outras alusões de cariz referencial.

Há muito tempo atrás, as pessoas de Fôk Kin foram para Macau, participando nos movimentos iniciais de desenvolvimento daquela cidade e tornando-se nos primeiros imigrantes de Macau. Nas dinastias Song e Yuan, numerosas pessoas de Fôk Kin mudaram-se para Macau. Durante os últimos anos da dinastia Song do Sul, algumas pessoas de Fôk Kin começaram também a viver espontaneamente em Macau. Devido à sua localização geográfica e às características económicas de Macau, a agricultura não estava muito desenvolvida nessa região. Assim, inicialmente, uma parte dos imigrantes de Fôk Kin intervieram nas atividades agrícolas. A pesca também foi uma das indústrias principais na qual os imigrantes iniciais de Fôk Kin trabalharam em Macau. Em meados do período da dinastia Ming, Macau desenvolveu-se rapidamente, sobretudo ao nível económico, com o comércio externo, tornando-se o centro do comércio internacional do Extremo Oriente. Os originais de Fôk Kin foram a Macau para começar a fazer negócios marítimos, ou para fazer de Macau um trampolim para emigrarem para outros países.

Depois de os primeiros portugueses chegarem a Macau, um grande número de pessoas de Fôk Kin foram envolvidas no desenvolvimento da cidade, influenciando bastante o crescimento económico de Macau. Como se trata de uma cidade importante, sobretudo em termos do intercâmbio comercial, Macau atraiu muitos negociantes do litoral sudeste da China continental e alguns deles possuíam negócios locais

poderosos e rentáveis. As pessoas de Fôk Kin foram ocupando, assim, ao longo do tempo, uma posição importante nas atividades comerciais em Macau. Estes habitantes possuem uma reputação de navegadores, sendo igualmente devotos da deusa Á-Má que acompanhou os naturais de Fôk Kin para Macau. O culto da deusa Á-Má está ligado ao mar. Quando os pescadores partiam para o mar, aconteciam, muitas vezes, acidentes. Com vista a superar essas dificuldades, começaram a pedir proteção à deusa Á-Má de quem se tornaram devotos.

Na dinastia Song, as pessoas de Fôk Kin começaram a emigrar para Macau, tendo sido também pela mesma altura que o culto da deusa Á-Má começou a difundir-se naquele território. Depois da dinastia Ming, a crença na deusa Á-Má desenvolveu-se rapidamente em Macau. Na dinastia Qing, o culto desta deusa conheceu o seu apogeu, especialmente após a Guerra do Ópio, quando o governo Qing foi forçado a abrir vários portos comerciais no litoral, um grande número dos chineses inundou a Macau, muitos deles originários de Fôk Kin. A razão da prosperidade do culto da deusa Á-Má em Macau, durante a dinastia Qing, reside no facto de este território ser uma cidade portuária, onde tem especial relevância o acesso por água, desempenhando esta deusa um papel de proteção de marinheiros e navegadores, atividades relevantes no desenvolvimento de Macau.

No conto, é mencionado o Templo de Barra. O Templo de Barra é mais conhecido como o Templo de A-Má. O Templo de A-Má constitui uma das referências arquitectónicas de Macau. A sua construção foi iniciada no ano de 1488, durante a dinastia Ming, possuindo mais de 500 anos de história. O Templo de A-Má localiza-se no sudoeste de Macau, e está localizado perto do penhasco, com vista para o rio das Pérolas. O Templo surge rodeado de árvores antigas, o que faz dele uma construção muito bela, em resultado da paisagem envolvente. Os vários pavilhões que formam o Templo de A-Má foram construídos em épocas diferentes. Os pavilhões principais do Templo são o Pavilhão das Orações (“石殿” em chinês), o Pavilhão da Benevolência (“弘仁殿” em chinês), o Pavilhão Budista (“正觉禅林” em chinês), o Pavilhão de Guanyin (“观音阁” em chinês), entre os mais relevantes. Entre eles, o pavilhão mais pequeno é o Pavilhão da Benevolência, possuindo uma área de 3 metros quadrados.

Tratando-se de um exemplar arquitetônico bastante singular, o Pavilhão Budista é o maior e foi construído no ano de 1828. O Pavilhão das Orações foi construído conjuntamente pelo governo e comerciantes no ano de 1605. Os primeiros três pavilhões são consagrados a Mazu (“妈祖” em chinês), que é a deusa A-Má no conto. O Pavilhão de Guanyin é consagrado a Avalokiteshvara (“观音菩萨” em chinês). O Templo de A-Má é o templo dedicado principalmente à deusa do taoísmo, Mazu. Diz a tradição que Mazu tem a capacidade de prever o futuro, salvar os mercadores e pescadores dos perigos e ajudar a aliviar as preocupações e as dificuldades das pessoas.

No dia 3 de março do calendário chinês, celebra-se o aniversário de Mazu, realizando-se uma grande festa. Na festa, fornece-se aos fiéis comida vegetariana e espetáculos de ópera chinesa durante três dias consecutivos. O nome português da cidade Macau parece ter tido origem do Templo de A-Má. Crê-se que, quando os navegadores portugueses desembarcaram em Macau pela primeira vez, perguntaram aos nativos o nome do local. Os nativos entenderam mal e responderam “Ma-Gau” que é o nome do Templo de A-Má.

No conto, a gravidade da tempestade é narrada da seguinte forma: “Parecia que, de um momento para o outro, Lei Kong, o Deus do Trovão, Yu Chen, o Senhor da Chuva, e Tien Mu, a Mãe do Relâmpago, se tinham encontrado ali para perdição de todos.” (Vieira, 2002: 107) Lei Kong e Yu Chen também surgem em outros contos do mesmo livro. Tien Mu (“电母” em chinês), também conhecida como a Mãe do Relâmpago, é a esposa de Lei Kong, o Deus do Trovão. Tien Mu é responsável pelo relâmpago e é uma das deusas do taoísmo e na crença do povo chinês. Além das funções gerais, dizem que quando Lei Kong discute com Tien Mu vai haver trovões e relâmpagos no céu.

Ao longo do conto, observa-se a referência à poligamia naquela época: “... talvez pelo doce sorriso da primeira mulher...” (Vieira, 2002: 102). A poligamia era um dos sistemas sociais que existiam antigamente e possui uma longa tradição na história chinesa. Tem origem na sociedade patriarcal primitiva, e só acabou com a fundação da República Popular da China. Durante este período, apesar das

transformações ocorridas no sistema social, o casamento polígamo manteve-se.

Também está presente, no conto, a questão da discriminação das mulheres. Na sociedade patriarcal, existe a ideia feudal de considerar os homens superiores às mulheres. Assim, elas são vistas como um mero apêndice dos homens e as suas oportunidades de desenvolvimento pessoal são muito mais limitadas.

3.6.4 Linguagem

Ao longo da toda a narrativa, é usada, à semelhança de todos os outros contos, uma linguagem simples, mas expressiva com o recurso a numerosas figuras de estilo. A repetição, por exemplo, é usada para indicar a grande quantidade de coisas que Sâm Mân tem de comprar. Também serve para sublinhar o facto da personagem ter uma atitude otimista perante a vida:

- Vai ser um bom dia para os negócios. (Vieira, 2002: 101, 103)

Noutro caso, a repetição é usada para reforçar a pressa das pessoas:

“Vamos embora, vamos embora!” (Vieira, 2002: 103, 104)

ou

“Porque não partimos?” (Vieira, 2002: 103)

A anáfora também serve um propósito semelhante:

E Wu Chen, depois dele.

E Hsi Liang.

E Lao Ta.

E os outros todos, um por um, foram igualmente perguntando... (Vieira, 2002: 103)

Desta forma, a atitude de Sâm Mân distingue-se da das outras personagens, revelando a sua paciência:

“Só Sâm Mân permanecia calado.” (Vieira, 2002: 103, 104)

ou

“Os deuses protegeram-na” (Vieira, 2002: 104, 107)

ou

“E Sâm Mân não disse nem uma palavra.” (Vieira, 2002: 106, 107, 108)

A repetição pode estar também ao serviço do reforço do mistério da mulher:

E ela continuava sempre direita, sempre no seu caminho. (Vieira, 2002: 110)

A anáfora, presente no início do conto, ajuda a construir o retrato de Sâm Mân como um homem de bom senso para os negócios e com habilidades sociais:

Era preciso discutir o preço.

Era preciso saber distinguir o comerciante honesto do comerciante sem escrúpulos.

Era preciso distinguir as palavras certas das que vinham carregadas de falsas promessas.

Era preciso deixar que os compradores aspirassem o perfume do chá, daquelas folhas tão tenras, com os botões ainda por abrir.

Era preciso não ter pressa. (Vieira, 2002: 101, 102)

Num outro momento, a anáfora exprime a atitude desdenhosa para com as mulheres:

Que negócios poderá ter uma mulher em Macau? - gritou Wu Chen, que só entendia de trigo.

Que urgências serão as de uma mulher? - gritou Hsi Liang, que só entendia de barro.

Que motivos terá uma mulher para fazer esperar assim os que trabalham? - gritou Lao Ta, que só entendia de bambu. (Vieira, 2002: 106)

Quando Sâm Mân segue a deusa Á-Má, as dificuldades que ele enfrenta são narradas com recurso à anáfora:

Às vezes, Sâm Mân tropeçava em pequenos ramos caídos no chão, pedras, pequenas valas.

Às vezes, Sâm Mân sentia-se cansado e parava por momentos, encostando-se às árvores. (Vieira, 2002: 110)

Num outro momento, dá conta da tristeza:

Nem o boneco de massa para o terceiro filho.

Nem o bálsamo para as dores de cabeça da segunda cunhada.

Nem nada do que os outros lhe tinham pedido. (Vieira, 2002: 114, 115)

A anáfora aparece igualmente associada à situação do templo construído por Sâm Mân:

Pediam boas colheitas.

Pediam sol.

Pediam chuva.

Pediam amparo na velhice.

Pediam sorte nos negócios.

Pediam - como Sâm Mân - que lhes saísse a lotaria. (Vieira, 2002: 116)

Já a descrição das forças do vento e da água é feita através da metáfora:

“Os ventos eram dragões enraivecidos, que uivavam, uivavam.” (Vieira, 2002: 107)

e

“As águas do rio eram castelos de espuma negra que se abatiam sobre a pequena embarcação, que baloiçava, baloiçava.” (Vieira, 2002: 107)

Surge igualmente uma comparação entre a deusa Á-Má e a árvore:

“... ela continuava de pé, sem sequer estremecer, direita no seu lugar como uma árvore.” (Vieira, 2002: 108)

A personificação, o animismo e as estruturas paralelísticas são recorrentes, com o exemplo seguinte ilustra:

Muitos não aguentavam a fúria do vento e caíam.

E muitos não aguentavam a fúria das águas e escorregavam pelo convés alagado. (Vieira, 2002: 108)

Em muitos casos, ao longo do texto, o uso de estruturas paralelísticas sublinha o pensamento de Sâm Mân:

“Que estranha mulher é esta, que nem a fúria da tempestade consegue quebrar?”, pensou Sâm Mân. ”

“Que estranha mulher é esta que nem a força das águas consegue deitar abaixo?”, pensou Sâm Mân. ” (Vieira, 2002: 108)

ou

“Que estranha mulher é esta, que não conhece dificuldades?”, pensou Sâm Mân, continuando a segui-la.”

“Que estranha mulher é esta, que não conhece o cansaço?”, pensou Sâm Mân, continuando a segui-la.” (Vieira, 2002: 110)

O uso de estruturas paralelísticas ajuda ainda os leitores a criarem empatia com as emoções de Sâm Mân:

Aqui virão pessoas dos quatro cantos do mundo para te adorarem!

Aqui serás sempre recordada, soberana do céu!

Aqui todos irão conhecer a tua força - capaz de vencer águas e ventos em fúria, capaz de atravessar montes e colinas, capaz de vencer águas e ventos em fúria, capaz de desaparecer na neblina das madrugadas. Aqui será a tua casa, aqui viverás para sempre! (Vieira, 2002: 114)

Verifica-se que o uso de estruturas paralelísticas reforça o ritmo da narrativa, aproximando-o da oralidade e da coloquialidade próprias do contador de histórias:

- Terei a seda toda que desejar... - murmurou a primeira mulher.

- Terei os bonecos todos que me apetercer - murmurou o terceiro filho.

- Terei os bálsamos todos que precisar - murmurou a segunda cunhada.

- Teremos tudo, teremos tudo - murmuravam os outros todos. (Vieira, 2002: 115)

O uso de estruturas paralelísticas surge também ligado às expressões seguintes, caracterizando os negócios das outras pessoas por oposição aos de Sâm Mân:

Wu Chen pôde vender o seu trigo.

Hsi Liang pôde vender as suas cerâmicas.

Lao Ta pôde vender os seus cestos de bambu.

Cada um pôde vender o que cada um trouxera. (Vieira, 2002: 110)

Juntamente, observa-se o uso da comparação entre o caso de Sâm Mân e o caso dos outros:

Só Sâm Mân não abriu os seus sacos. (Vieira, 2002: 110)

Outra comparação manifesta as atitudes diferentes das pessoas e do barqueiro:

E outros todos, um por um, foram igualmente perguntando:

- Barqueiro, por que não partimos?

O barqueiro voltou a apontar para terra e disse:

- Ela ainda não chegou. (Vieira, 2002: 103)

A referência à busca persistente e morosa é visível nas enumerações seguintes:

Sâm Mân procurou o manto, branco e leve como o luar - e do manto nem rasto.

Sâm Mân procurou o sapato do pé direito, que ela conservara - e do sapato nem rasto.

Sâm Mân procurou a beleza do seu rosto - e da beleza nem rasto.

Sâm Mân procurou a força estranha que ela tinha nos olhos e da força nem rasto.

Sâm Mân procurou a agilidade com que ela corria pela colina - e da agilidade nem rasto.

Sâm Mân procurou cheiros, pegadas, indícios - e dos cheiros, pegadas ou indícios nem rasto. (Vieira, 2002: 112, 113)

As enumerações exprimem finalmente o plano de Sâm Mân de seguir a deusa

Á-Má para satisfazer o seu desejo:

Sâm Mân pensava numa bela desconhecida, que perdera o sapato do pé esquerdo ao entrar para o barco, que atravessara a tempestade sem se mexer do seu lugar, que subira pela colina e se desfizera em fumo pelo meio da neblina.

Sâm Mân pensava numa divindade de madeira, descalça do pé esquerdo.

Sâm Mân pensava em dez palavras: barco, manto, luar, sapato, prancha, vento, água, colina, neblina, madeira.

Sâm Mân pensava numa promessa que ia cumprir. (Vieira, 2002: 116)

3.7 Ilustração

A ilustração possui um papel cada vez mais relevante nos livros vocacionados para o público infantil. Segundo Teresa Mergulhão, “a ilustração deve instituir-se como um precioso auxiliar na captação de sentidos implícita ou explicitamente veiculados pelo texto escrito, iluminando-o, enriquecendo-o, fazendo-o respirar e estabelecendo com ele uma inter-relação dialogal que facilite a instauração de uma atmosfera de verdadeira pregnância significativa.” (Mergulhão, 2008: 2)⁵

O ilustrador constrói um mundo novo para enriquecer o pensamento dos leitores, mas este mundo visual coexiste com a narrativa verbal. Em muitos casos, o ilustrador recorre a jogos entre cores claras e escuras, luz e sombra, variação de luminosidade e a técnicas como a aguarela, tornando o texto mais significativo e estimulando o interesse dos leitores pelo imaginário recriado.

Na capa do livro em análise, o corpo de letra do título *Contos e Lendas de Macau* é distinto do nome da autora e do ilustrador, sendo mais suave e revelando uma opção de cariz estético, em sintonia com o contexto para o qual remetem os contos. O tamanho de letra do título também é diferente, sendo maior do que os outros. O fundo da capa é criado com recurso à técnica da aguarela, sobre um fundo de cor azul clara, a imitar o céu.

A imagem da capa é uma das ilustrações do conto “As mãos de Lam Seng”. Um homem está sentado numa cadeira. À sua frente, tem uma mesa velha de madeira. Em cima da mesa, encontra-se uma tigela, uma lâmpada de óleo, um livro e uma chaleira. A observação da mesa velha com uma perna quebrada e a roupa com remendos indicia tratar-se de um homem pobre. Através dos elementos “exóticos”, especialmente do vestido e toucado do homem, concluímos que a história se passa num momento histórico passado, numa era antiga do Oriente. A tigela representada serve para colocar arroz, prática habitual para comer arroz no Oriente. O facto de a luz estar acesa sugere que a cena recriada é noturna. Assim, mesmo à noite, o homem continua a trabalhar ou estudar sem parar, manifestando a sua diligência.

⁵ Fonte: http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalfbeta/bo/documentos/texto_imagem_livro_crianças_1.pdf, consulta a 25-06-2015

A contracapa apresenta uma ligação visual e gráfica com a capa. Na contracapa, observam-se três itens: uma lâmpada de óleo, um livro e uma chaleira que estão presentes na imagem da capa e surgem aqui repetidos.



Ilustração 1 - Capa



Ilustração 2 - Contracapa

Segundo Ana Margarida Ramos, as guardas do livro mostram uma série de elementos modestos e orientais. Depois, estes motivos surgem repetidos ao longo da obra, surgindo associados individualmente a cada um dos contos e funcionando como uma espécie de separadores gráficos. É interessante observar que a distribuição dos seis motivos não surge organizada por ordem na obra (Ramos, 2007: 265).

Um dos seis elementos das guardas que surge associado ao primeiro conto “As árvores que ninguém separa” é o que é composto por duas abóboras. Os dois objetos simbolizam os dois amantes do texto. Na aldeia, as pessoas costumam comer abóboras, podendo estas surgir até como prato principal. Ao longo do conto, as abóboras também se encontram presentes em outras ilustrações. Estes pequenos pormenores surgem, nas páginas, ao lado do título do conto e resultam do trabalho de *design* gráfico, tornando, visualmente, o texto mais agradável e atrativo.

No conto “O que sabem os pássaros”, as duas galinhas desenhadas, que ficam por baixo do título e surgem ao longo do conto todo sugerem que a narrativa se desenrola na aldeia.

Observam-se, ainda, os elementos asiáticos do conto “As mãos de Lam Seng”.

Trata-se de uma tigela e de um par de pauzinhos, suscitando a identificação imediata da sua origem.



Ilustração 3 - Páginas separadoras

O elemento relacionado com o conto “Uma voz do fundo das águas” é formado pelos dois jarros grandes que guardam água. Os jarros e o título apresentam uma forte ligação entre si. Estes dois objetos surgem também no conto “Um estranho barulho de asas”.

No caso do conto “Um estranho barulho de asas”, são dois pincéis e o frasco pequeno de tinta que surgem associados a esta lenda tradicional. Como tesouro literário que constitui, a lenda tem de ser escrita de forma a ser transmitida às gerações futuras.

O elemento associado ao conto “O templo da promessa” é o boneco. Segundo o texto, é o boneco que representa a deusa Á-Má. Este objeto de madeira foi apanhado por Sâm Mân na colina quando andava em busca da deusa Á-Má.



Ilustração 4 - Páginas separadoras

Nos títulos de todos contos deste livro, as primeiras letras de cada palavra surgem grafadas com letras maiúsculas, destacando-se como capitais.

Sobre o trabalho do ilustrador, Ana Margarida Ramos já referia, em 2007, que “O trabalho de ilustração de Alain Corbel justifica já uma análise global que incida não só na questão das técnicas e materiais utilizados, mas sobretudo na relação que as imagens criadas por este ilustrador estabelecem com os textos que acompanham, recriando-os, apontando pistas para a sua leitura, estabelecendo pontes entre eles e os leitores.” (Ramos, 2007: 259)

O que distingue o seu trabalho de ilustração é o universo específico recriado, já que o ilustrador procura preencher os espaços em branco do texto e associar-lhe outros sentidos de modo a completar a leitura do conto. O ilustrador preocupa-se com a articulação com o texto e com a recriação visual e iconográfica de um universo específico. Ao acompanhar o texto, a ilustração aproxima-se dele, fornecendo pistas de leitura (Ramos, 2010). Veja-se, por exemplo, na ilustração 5 do conto “As árvores que ninguém separa”, como a rapariga surge na frente e as pessoas a segui-la. É uma forma de sugerir que as pessoas estão a falar sobre esta rapariga. Combina com o texto, uma vez que as pessoas falam com o pai da rapariga sobre o crescimento dela. A escolha das cores e a forma como a personagem feminina se distingue visualmente do ambiente e das outras personagens também sugere a sua singularidade, para além da beleza.



Ilustração 5

Observa-se, na ilustração 6 do conto “As mãos de Lam Seng”, como a

figuração visual se apresenta algo distinta da narração. A expressão verbal associada com a ilustração 6 concentra-se na característica diligente de Liu Shih. O texto refere que Liu Shih faz estatuetas de massa durante toda a noite e ganha dinheiro facilmente com as estatuetas de massa. Curiosamente, na representação pictórica, Liu Shih surge sentado na cadeira com um livro, uma tigela, uma lâmpada de óleo e uma chaleira sem fazer nada.

Nesta ilustração, é notório que o ilustrador não desenha linearmente o processo de Liu Shih fazer os bonecos, mas usa a luz acesa para sugerir que Liu Shih trabalha até muito tarde, durante a noite. Coincidentemente, a ilustração 6 corresponde à imagem da capa.



Ilustração 6

Na ilustração 7 do conto “Um estranho barulho de asas”, o ilustrador faz uma recriação do texto através das ilustrações, além de respeitar o conteúdo original do conto. Esta ilustração reproduz o momento em que o Cão Celeste encontra Tchêk Noi. Nota-se que o Cão Celeste franze as sobrancelhas e tem uma lágrima na sua cara, indicando a sua tristeza por separar Tchêk Noi da sua família. No entanto, o Cão Celeste tem de cumprir a ordem do senhor soberano, o Imperador de Jade. À distância, percebe-se a tristeza de Tchêk Noi e do seu filho. O filho encosta-se à sua mãe e arrasta a túnica. Evidentemente, a criança não quer que a sua mãe a deixe sozinha. Do

mesmo modo, Tchêk Noi não consente em se separar dos seus filhos. Ainda surgem dois jarros próximos de Tchêk Noi. Estes dois jarros são parecidos com os do conto “Uma voz do fundo das águas”, sendo objetos que se usam na vida cotidiana tradicional chinesa.



Ilustração 7

Segundo Ana Margarida Ramos, o estilo do Oriente inspira o ilustrador, condicionando as suas preferências visíveis nos elementos com características orientais, como flores, paisagens, roupas das personagens, ação dos figurantes, o vestuário, os penteados, utensílios ou os traços fisionômicos das personagens (Ramos, 2007). Na ilustração 5, no conto “As árvores que ninguém separa”, é possível observar os elementos que têm características típicas do Oriente, como as casas, as roupas de toga e os penteados das personagens e dos figurantes. Observamos, igualmente, a recriação visual do ambiente rural marcado pelo exotismo com casas, montanhas, árvores, canas, etc. As decorações surgem suspensas do teto e são dominadas pela cor vermelha que é a cor particular que indica felicidade. Na ilustração 8, no conto “As árvores que ninguém separa”, o objeto que surge no ombro da personagem serve para transportar artigos.



Ilustração 8

No conto “O que sabem os pássaros”, logo na primeira ilustração do conto (a ilustração 9), observamos facilmente a influência oriental presente no vestuário, na fisionomia, na arquitetura, nos objetos, como o leque, nas decorações de tecido axadrezado, sugerindo as características chinesas. As personagens principais, Wan Liang e Lao Ta, assumem posturas diferentes, manifestando as atitudes distintas, surgindo Wan Liang em pé numa postura imponente. O jogo de luz e sombra e a técnica pictórica, neste caso a aguarela, reforçam a atmosfera oriental, tal como o longo vestido de Wan Liang, pois trata-se de uma roupa tradicional da China. A tonalidade violácea da roupa é uma cor da sorte, implicando um sentido irónico na sua relação com o texto. Num plano mais distante, o ilustrador organiza as casas numa linha oblíqua criando um efeito de profundidade.

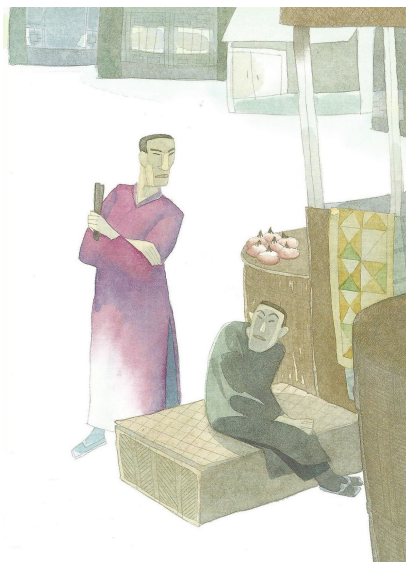


Ilustração 9

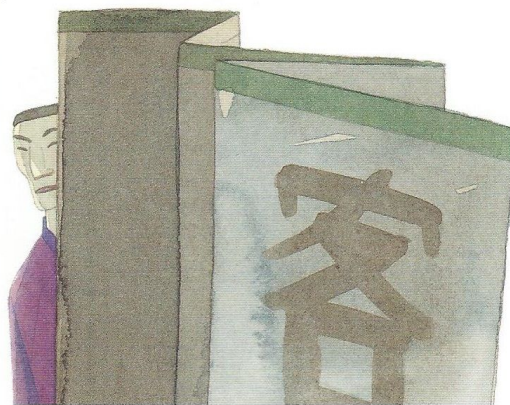


Ilustração 10

Veja-se, na ilustração 10, como Wan Liang se esconde parcialmente atrás do biombo (“屏风” em chinês) e a inclusão do caractere “客” (“cliente” em português)

em cima. Normalmente, este caractere surge nas portas de lojas. Neste caso, a ilustração anuncia que Wan Liang vai começar o seu próprio ofício em vez de continuar o trabalho de Sheng Wu.

Na ilustração 11 do conto “As mãos de Lam Seng”, repare-se também na construção de uma atmosfera oriental através dos elementos seguintes: a utilização de cores específicas, a disposição gráfica dos objetos, os objetos distintivos, como, por exemplo, o biombo. Emocionalmente, observa-se o desânimo geral da cena. A expressão infeliz aparece na cara do rapaz, que aprendeu a técnica “sem grande entusiasmo” (Vieira, 2002: 54). A sombra na cara de Liu Shih, a posição sentada e as suas costas curvadas sugerem o sentimento pesaroso de Liu Shih visto que o filho decide partir para a cidade e desistir de aprender fazer os bonecos de massa.



Ilustração 11

Ilustração 12

Na ilustração 12, do conto “Uma voz do fundo das águas”, devido aos mantos tradicionais da China que duas personagens vestem, às cortinas com características orientais e às cores que o ilustrador usa, é transmitida a atmosfera do Oriente. A cor amarela e a cor vermelha são as cores mais representativas da China. O amarelo é uma cor especialmente distintiva para a família imperial. A personagem que veste o manto amarelo é o rei Huai, a outra é Ch’u Yuan.

No livro, surgem diversas ilustrações intercaladas com o texto. Observa-se que, nas páginas onde surgem as ilustrações 5 e 8 do conto “As árvores que ninguém separa”, o texto combina-se com a ilustração, ocupando um espaço menor na página.

Ao partilhar o espaço da página com as imagens, a dimensão da mancha gráfica é menor. Além disso, a proximidade das imagens apoia a leitura do texto, colaborando na sua compreensão. Uma mancha gráfica muito densa pode tornar-se de leitura difícil e cansativa para crianças com pouca experiência de leitura. Com a apresentação das imagens, a densidade do texto diminui consideravelmente, ao mesmo tempo que o texto se torna mais fácil de compreender pela presença do apoio visual. Com esta combinação de texto e imagem, atrai-se a criança para a leitura do texto, despertando a sua curiosidade e fixando a sua atenção. Esta constatação torna-se mais evidente quando comparamos páginas sem qualquer ilustração, já que os textos que surgem com ilustrações ao lado ficam mais atraentes e apresentam-se visualmente diferentes.

Veja-se, na ilustração 12 do conto “Uma voz do fundo das águas”, como ela reproduz a cena segundo a qual, inicialmente, apesar das calúnias dos conselheiros Wang, Cheng e Tou, o rei manteve a confiança em Ch’u Yuan. Nesta ilustração, Ch’u Yuan surge a seguir ao rei Huai. O chapéu singular e o cetro do rei são atributos do poder. Ch’u Yuan inclina-se para frente, parecendo que está a falar com o rei e dar bons conselhos. Através da presença da vela acesa, a ilustração reforça também o jogo de luz e sombra.

Outro exemplo deste tipo ocorre na ilustração 13, do conto “Um estranho barulho das asas”. Nesta ilustração, a sétima filha, Tchêk Noi, aparece pela primeira vez em todas as ilustrações do conto. Veja-se como ela está a correr sem roupas, o que corresponde ao conteúdo do texto, uma vez que ela não encontra a sua túnica depois de tomar banho no lago da Terra. A postura de Tchêk Noi sugere a sua emoção ansiosa. Ao lado dela, o espaço construído pelos troncos pretos e grandes da ilustração simbolizam o Céu. Tchêk Noi está a fugir do Céu, aquela “prisão”. Ela vai livrar-se do controlo do Imperador de Jade, da Deusa-Mãe, das limitações e regras do Céu. Sendo independente, ela vai buscar a liberdade e uma vida feliz. Naquele momento, Tchêk Noi ainda não sabe o que lhe vai acontecer, ficando implícito que ela se vai encontrar com Ngau Lóng e viver junto dele.



Ilustração 13



Ilustração 14

A ilustração 14 do conto “O templo da promessa” tem uma estrutura parecida com a da ilustração 13. Na ilustração 14, as dificuldades que Sâm Mân enfrenta na procura da deusa Á-Má são representadas pelas árvores na colina. Pelo uso do jogo de luz e sombra, observamos a variação da cor dos troncos. O processo duro, trabalhoso e custoso para procurar a deusa Á-Má é recriado por meio dos troncos grossos e da cor escura. No final da busca, Sâm Mân encontrou um boneco de madeira que aparece no canto da imagem. O ilustrador representa o objeto a emitir uma certa luz à sua volta, sugerindo o elemento singular e espiritual.

Desta forma, na ilustração 15, que vem a seguir ao conto “O templo da promessa”, Sâm Mân lança-se aos pés da deusa. Sâm Mân já se apercebeu que aquela pessoa que andava a procurar era milagrosa, por isso ele fez piedosamente as orações à representante da divindade. Atrás de Sâm Mân, são visíveis estruturas com propriedades orientais recriadas através da técnica da aguarela.



Ilustração 15



Ilustração 16

A conexão não só existe entre a ilustração e o texto, mas também entre as várias ilustrações que percorrem o livro e dão coerência ao volume. Em termos gerais, o ponto comum das ilustrações é a mestria da aguarela que manifesta a criatividade do ilustrador. Como Ana Margarida Ramos refere, o ilustrador utiliza manchas aguadas, manchas de cor, linhas de contorno pouco marcadas, tonalidades claras, luminosidade, sombras, completando o texto e acrescentando informações (Ramos, 2007). Veja-se como a combinação destas técnicas permite recriar, na ilustração 16, do conto “As árvores que ninguém separa”, a emoção triste da rapariga.

A repetição da cor roxa tem um claro valor simbólico. Associada à mensagem do texto, a cor roxa é a cor de ameixoeira. Trata-se de uma metáfora que percorre o conto e que associa a árvore, a ameixoeira, à rapariga, simbolizando o ciclo de vida de ambas.

A ilustração manifesta também a emoção das personagens. A ilustração 17, do conto “O que sabem os pássaros” recria uma atmosfera desolada e triste com uma cor apagada. Inclui também elementos de cores frias, escuras e taciturnas (cinzento, castanho, preto claro, branco...), além de uma árvore murcha, duas magras galinhas, uma casa em mau estado e um homem com bagagens. O homem, Lao Ta, surge de costas para casa, sinalizando a sua expulsão.

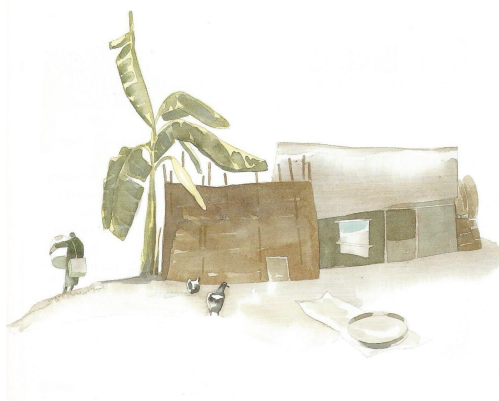


Ilustração 17



Ilustração 18

Veja-se, na ilustração 18 do conto “Uma voz do fundo das águas”, como Ch’u Yuan se senta na margem do lago, na sua frente tem uma mesa com dois livros, talvez sejam os poemas escritos por ele. Segundo o conto, naquele momento, Ch’u Yuan é exilado pelo rei Ch’u para um local remoto e desolado, por isso ele fica solitário,

abandonado e inconsolável. O ilustrador também deixa espaço em branco nesta ilustração para os leitores imaginarem, dada a melancolia que caracteriza a cena. Ainda nesta ilustração, a técnica de aguarela é utilizada em algumas formas com manchas de cores sombrias e, mostrando uma cena deserta com uma árvore mirrada, sem folhas, e ervas daninhas.

Na ilustração 19, do conto “As árvores que ninguém separa”, os dois jovens que se encostam debaixo da árvore estão de costas voltadas para leitores, mas o velho está de frente para leitores, ocupando planos distintos da imagem. O ilustrador, além de ser um artista, é primeiro um leitor do texto, e a criação dele resulta da sua leitura do texto. A posição distanciada das personagens oposta mostra a oposição irrevogável entre o velho e os amantes. O chapéu particular do velho revela também uma característica chinesa. Atente-se ainda na perspectiva selecionada, bem como na variação gradual de cor nesta ilustração, desde o roxo até ao preto, evocando a atmosfera sombria e o sentimento doloroso e reforçando o visualismo da cena.

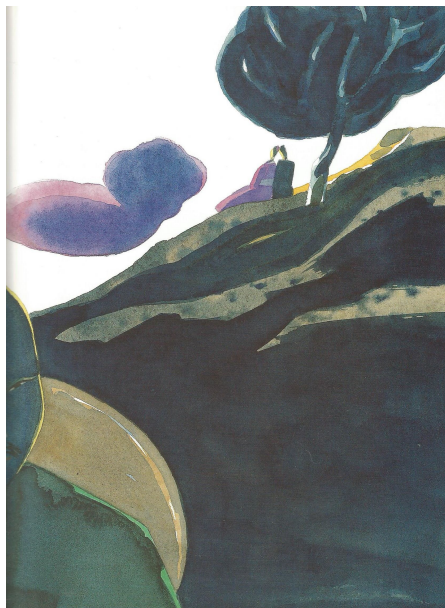


Ilustração 19

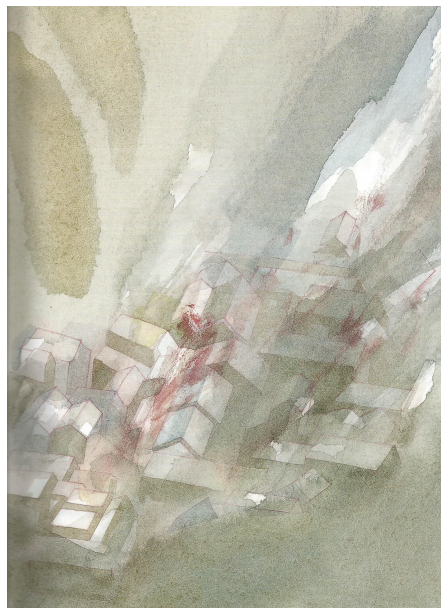


Ilustração 20

Outro exemplo da variação paulatina de cor surge a ilustrar o conto “Uma voz do fundo das águas”. Trata-se da ilustração 20, caracterizada por uma cor escura dominante. Esta ilustração apresenta pedras cinzentas, as manchas de uma cor verde grisalha e pouca cor vermelha que parece a cor de sangue. Articula-se com o texto na medida em que o rei acredita equivocadamente nas difamações dos conselheiros e

atua de forma injusta para com Ch'u Yuan. A variação de cor parece manifestar uma ação cruel e sugerir uma emoção negativa.

No conto “O templo da promessa”, as ilustrações 21 e 22 formam um conjunto onde também é visível a variação progressiva de cor. Em ambas as ilustrações, a variação das cores expõe o processo de transição da cor caqui para laranja e depois para vermelha, representando a terra. Na ilustração 21, Sâm Mân, mais próximo, olha para a deusa Á-Má, à distância. Observa silenciosamente a deusa Á-Má com olhos bem abertos. A ilustração 22 apresenta uma vista posterior da deusa Á-Má, manifestando que ela ainda não embarcou. Constata-se o céu nublado, insinuando a tempestade que se aproxima.



Ilustração 21

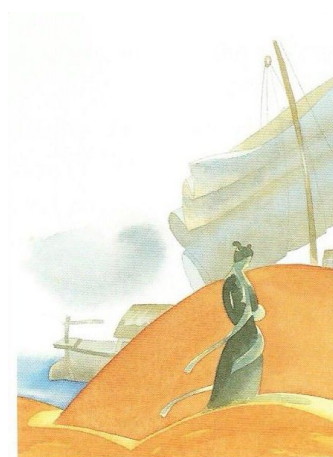


Ilustração 22

Nestas imagens, por meio do uso da técnica de aguarela, da variação de cor e do jogo de sombra e luz, recria-se uma vista panorâmica das cenas.

Nas ilustrações 23 e 24, do conto “As mãos de Lam Seng”, observamos uma cena depressiva, construída com recurso à técnica pictórica da aguarela, à variação de cores escuras e ao jogo de luz e sombra. As ilustrações correspondem ao ambiente narrado no texto.

Na ilustração 23, Liu Shih está em casa, olhando para o exterior, num cenário onde se misturam o céu e a terra. Os leitores adquirem o ponto de vista do interior para o exterior, seguindo a observação de Liu Shih. Nesta sequência textual, o texto

refere que “Liu Shih escapara à peste, à tempestade, à fúria dos ventos lá por fora.” (Vieira, 2002: 46) Veja-se que a ilustração 24 parece uma pintura com casas baixinhas, árvores sem folhas, céu toldado e terra áspera. A representação gráfica sombria transmite aos leitores um forte impacto visual.



Ilustração 23

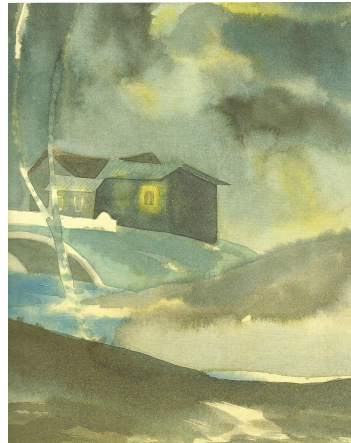


Ilustração 24

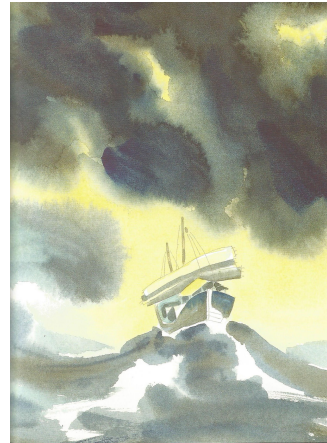


Ilustração 25

Outra ilustração com características semelhantes surge no conto “O templo da promessa”. Trata-se da ilustração 25. Através da utilização da aguarela e da variação da cor da tinta, recria-se de forma muito expressiva a violência da tempestade através da escuridão do céu e do mar. Nas condições climáticas desfavoráveis, surge um barco pequeno e frágil que navega no mar. Nesta ilustração, fica patente um contraste flagrante das cores e das sombras e da luz.

Ao longo das ilustrações deste livro, o ilustrador também recorre ao diálogo visual/pictórico entre imagens diferentes.

A utilização da visão vertical nas ilustrações 26 e 28, no conto “O que sabem os pássaros”, sugere a sensação de múltiplos níveis. Na ilustração 26, as pessoas fazem fila para esperar que Wan Liang escreva. Wan Liang pega no pincel e prepara-se para escrever cartas. Ele revela confiança, neste momento da narrativa, pois surge representado com a cabeça levantada e as costas direitas. Observam-se, na mesa, muitos papéis e objetos relacionados com a profissão dele, indiciando a prosperidade do negócio. A ilustração 28 funciona como um contraponto em relação à anterior, uma

vez que agora surgem poucos papéis e pincéis em cima da mesa. Wan Liang está com as costas curvadas e as pessoas estão a passar por ele. Quando o negócio começa a fracassar ele fica abatido.

Observa-se, na ilustração 27 do conto “O que sabem os pássaros”, que o protagonismo visual é concedido às pessoas curiosas em volta de Lao Ta. O ilustrador pretende enfatizar o sucesso crescente do negócio de Lao Ta. Trata-se, além disso, de um contraste com a ilustração 28, estabelecendo a diferença evidente entre os negócios dos dois irmãos.



Ilustração 26



Ilustração 27



Ilustração 28

Repare-se, agora, nas ilustrações 29 e 30 do conto “As mãos de Lam Seng”. É possível estabelecer uma comparação entre elas. Ambas representam uma cena protagonizada por Yang Po. No processo de aprendizagem da arte de fazer bonecos, ele não alcança o mesmo nível de perfeição de Liu Shih, o que se reflete nas imagens dos bonecos sem cara na ilustração 29. Em seguida, na ilustração 30, os bonecos já apresentam o rosto definido, mostrando as suas habilidades. Esta última ilustração exhibe vários bonecos acabados, revelando que Yang Po é um homem industrioso.



Ilustração 29



Ilustração 30

Veja-se, ainda, outro exemplo. A ilustração 31 e a ilustração 32 do conto “As mãos de Lam Seng” parecem globalmente semelhantes. Permanecem os objetos usados para fazer estatuetas de massa, assim como as ferramentas com que são esculpidas as figuras, os pincéis para colorir as estatuetas, o recipiente específico para guardar os pincéis, a matéria-prima, a prateleira que exhibe as peças terminadas, e, até, a cadeira.

Na ilustração 31, quem se senta a fazer bonecos é Liu Shih, mas na ilustração 32 é Lam Seng. À medida que o tempo passa, o vestuário, o penteado e os sapatos modificam-se. Contudo, mesmo quando o contexto externo muda rapidamente, a essência do trabalho manual não se altera, evidenciando a continuidade da prática artística ao longo de diferentes gerações.



Ilustração 31



Ilustração 32

A ilustração 33 do conto “As mãos de Lam Seng”, que ocupa uma página inteira, surge dividida em duas partes. Na parte acima da página, é usada a técnica pictórica comum neste livro, a aguarela, para desenhar o pátio com uma colcha suspensa no fio, as árvores e os prédios. Na parte em baixo, imaginamos que os meninos brincam com os bonecos de massa em frente do pátio, num ambiente da antiga China. As roupas que os meninos vestem, na ilustração 33, são mais antigas, sobretudo quando comparadas com a roupa do menino na última ilustração do conto “As mãos de Lam Seng” (a ilustração 34), manifestando os efeitos da passagem do tempo.

Observa-se, nas ilustrações 33 e 34, como as estatuetas de massa são populares

entre os rapazes e as raparigas, desde a antiguidade até aos tempos modernos, sublinhando que a cultura imaterial nunca está fora de moda e acompanha a passagem do tempo.



Ilustração 33



Ilustração 34

Segundo Ana Margarida Ramos, “na construção de imagens coerentes, têm particular relevo a seleção cromática e a escolha de cores que asseguram a sugestão de ambientes ou emoções fortes, como acontece com os tons terra ou com os azuis.” (Ramos, 2010: 15) Também temos exemplos nos quais aparece uma ilustração de página dupla (ilustração 35, do conto “As árvores que ninguém separa”). Funcionando como uma espécie de moldura para o texto, os leitores podem desfrutar da observação de uma cena completa. A ilustração integra os meninos, o Templo de Kun Lâm e a árvore icónica. Os meninos brincam alegremente perto da árvore que é composta por duas árvores a crescer entrelaçadas. As crianças simbolizam o futuro. O futuro vai ser brilhante e cheio de esperança. Os leitores conseguem imaginar que, debaixo da árvore, os meninos ouvem os pais que contam história trágica de A-Hêng e A-Kâm. Simultaneamente, devido à lição que aprendem, a tragédia não vai repetir-se. Em certo sentido, o desenlace não é assim tão negativo ou, pelo menos, tão definitivo. A variação da tonalidade de roxo, de claro para escuro, segue uma evidente intenção semântica. O ilustrador enfatiza a luminosidade de sítios específicos na raiz da árvore, incluindo a própria árvore, com destaque para a raiz, símbolo do amor indestrutível.



Ilustração 35

No conto “O que sabem os pássaros”, a ilustração 36 também é uma ilustração de página dupla que ocupa sensivelmente a metade superior da dupla página, variando entre as cores verde e amarelo, apresentando decorações de temática chinesa. Os dois irmãos estão representados de costas, sentados em cadeiras, e outras duas pessoas estão em posição frontal a discutir. Distinguimos os dois irmãos, pois a personagem de Lao Ta surge com o pássaro pousado no ombro e a gaiola ao seu lado, sendo evidente que o outro é Wan Liang. Nesta ilustração, Wan Liang vira a sua cabeça como se olhasse para os leitores. Porém, segundo o texto, ele está a olhar para o telefone que o irmão lhe mostra.



Ilustração 36

A ilustração 37, do conto “Um estranho barulho de asas”, que ocupa uma página dupla, constitui um caso especial. As imagens estão colocadas nas margens esquerda e direita, desempenhando o papel de moldura e de decoração. As duas imagens são simétricas, enquadrando perfeitamente a mancha gráfica. As seis meninas que estão representadas nesta ilustração são as seis filhas do Imperador de Jade, três filhas de cada lado, com o tecido nas mãos. As túnicas de cores diferentes, verde clara e roxa, bem como o penteado sublinham as características orientais das personagens.

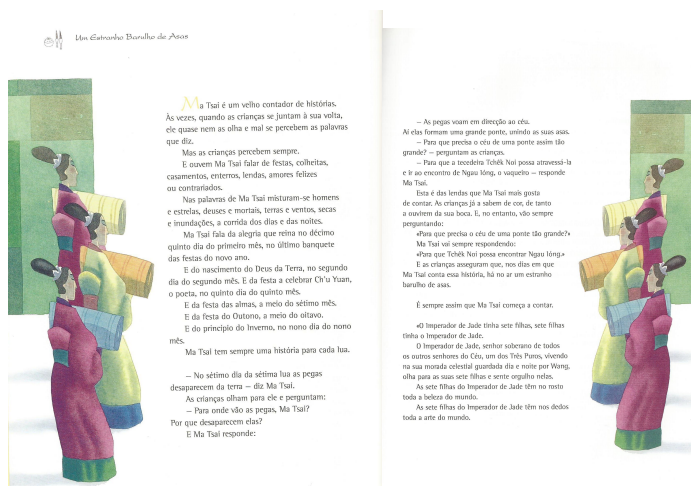


Ilustração 37

A ilustração 38, de página dupla, do conto “Um estranho barulho de asas”, retrata o encontro de Ngau Lóng e o búfalo, que era a estrela Taurus do céu. Através da representação de um campo grande é sugerido que Ngau Lóng tem muito trabalho para realizar. A personagem enverga vestuário tradicional da China. Devido ao remendo na roupa de Ngau Lóng, deduz-se que ele é pobre, depois de a decisão da Deusa-Mãe o ter tornado mortal.

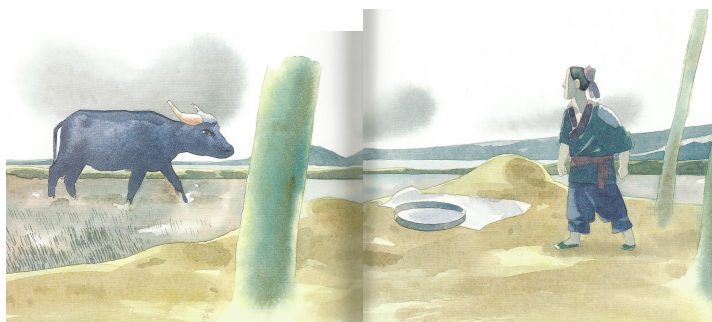


Ilustração 38

Nesta obra, as últimas ilustrações de cada conto são geralmente mais pequenas

do que as iniciais. Na última ilustração (ilustração 39) do conto “O que sabem os pássaros”, o homem, Lao Ta, está sentado numa cadeira e o pássaro está pousado no seu dedo. A cena é dominada pela cor azul, sugerindo a interação perfeita do homem com o pássaro.



Ilustração 39

No conto “Uma voz do fundo das águas”, a última ilustração é pequena (ilustração 41) e constitui uma parte retirada da ilustração anterior do mesmo conto (ilustração 40). A ilustração 41 apresenta uma vista de costas do homem, que fica em frente do lago ao qual Ch’u Yuan se atirou. Ele olha para o lago e conserva a memória do grande poeta.



Ilustração 40



Ilustração 41

Neste livro, é observável, para além da circularidade de algumas narrativas, a

presença de um fenómeno semelhante em termos visuais. No conto “O templo da promessa”, a primeira ilustração (Ilustração 42) é igual à última ilustração (Ilustração 43), existindo apenas uma variação de tamanho entre as duas. A ilustração mostra vivamente a imagem da deusa Á-Má, representando-a como uma mulher magra com uma túnica flutuante. Observem-se as linhas grossas na base dos pés da deusa Á-Má, sugerindo o seu carácter etéreo e divino.



Ilustração 42



Ilustração 43

A maioria parte das ilustrações apresenta-se nas páginas ímpares. As ilustrações que aparecem nas páginas pares e em página dupla constituem uma espécie de surpresa para os leitores, introduzindo variedade na composição/organização do volume. Esta organização das ilustrações mostra a variedade do livro, quebrando a rotina do virar de página, o que tem implicações diretas no próprio processo de leitura. Com recurso a uma forma diferente de sequenciar e planejar as ilustrações, os leitores leem os contos com curiosidade e têm vontade de conhecer o desenrolar das histórias e de acompanhar as imagens que as ilustram.

4. Conclusão

No século XVI, através de Macau, acompanhando o intercâmbio comercial entre o Oriente e o Ocidente, as filosofias chinesas, tais como a teoria ideológica de Confucionismo e Taoísmo, começaram a entrar no Ocidente onde têm influência até hoje. Depois, nos séculos XVIII e XIX, um grande número de romances chineses foram traduzidos e levados para o Ocidente. À medida que os contos e lendas da China entraram em Portugal, começaram a surgir marcas do Oriente na literatura portuguesa.

Este trabalho, através da análise dos seis contos do livro *Contos e lendas de Macau*, conduziu-nos ao universo da cultura do Oriente, revisitada e recriada pela autora Alice Vieira. Este livro apresenta influências dos mitos chineses, que incluem os mitos mais conhecidos da China, transmitindo aos leitores portugueses mais jovens conhecimento sobre um contexto diferente. Através deste livro, a autora proporciona aos jovens leitores o contacto com o Oriente, revelando diferentes âmbitos da cultura chinesa, muitas vezes ainda vista como longínqua e muito diferente.

No livro, a autora louva as boas virtudes do povo chinês. A maioria das personagens principais são bondosas, zelosas, obsequiosas e fiéis. Os idosos são ainda mais trabalhadores, tal como Lou Uóng, no conto “As árvores que ninguém separa” e Liu Shih, no conto “O que sabem os pássaros”.

Os conceitos tradicionais do Oriente provêm da filosofia confucionista, por exemplo, a piedade filial, associada à ideia de que os filhos respeitem os seus pais e os antepassados como uma virtude. No caso do conto “As árvores que ninguém separa”, os dois personagens A-Kâm e A-Hêng reverenciam Lou Uóng. No mesmo conto e também no conto “Um estranho barulho de asas”, devido à oposição dos progenitores, os amantes não podem ficar juntos ou nem sempre seguindo a piedade filial.

Na sociedade feudal chinesa, existia um sistema rígido de classes sociais. O rei era o homem com poder supremo. Todos cumpriam incondicionalmente as ordens que o rei dava, como acontece no conto “Uma voz do fundo das águas”, a majestade absoluta do rei Huai, ou, no “Um estranho barulho de asas”, a divindade do soberano

Imperador de Jade.

O princípio de conduta moral feudal na China antiga é conduzido por Três Guias Cardeais e Cinco Virtudes Constantes. As Três Guias Cardeais indicam que governante orienta o subordinado, que pai orienta o filho e que o marido orienta a esposa. As Cinco Virtudes Constantes incluem a benevolência, a retidão, a propriedade, a sabedoria e a sinceridade. Como observamos no conto “Uma voz do fundo das águas”, Ch’u Yuan submete-se ao rei Huai. Veja-se, no conto “Um estranho barulho de asas”, como as sete filhas e o Cão Celeste acatam as ordens do Imperador de Jade.

No confucionismo, também existem os princípios morais básicos especificamente para as mulheres. Elas tinham três preceitos a obedecer: obedecer ao seu pai como filha, obedecer ao seu marido como esposa e obedecer aos seus filhos como viúva. Vivendo numa sociedade patriarcal, os requisitos para mulheres são extremamente rigorosos em todos os aspetos. Assim, o estatuto social das mulheres era sempre inferior ao dos homens. Esta situação surge revelada no conto “O templo da promessa”, no qual os homens desrespeitam a mulher, que é, de facto, a divindade.

Da mesma forma, influenciados profundamente pelo confucionismo, os pensamentos dos idosos são ainda mais conservadores. Eles contentam-se com a situação corrente e fazem apenas o que eles já fizeram bem. Não entram em contacto com inovações nem fazem tentativas para se modernizarem ou acompanharem a evolução da sociedade. Vejam-se os exemplos de “O que sabem os pássaros” e “As mãos de Lam Seng”, nos quais a geração mais velha, bem como Sheng Wu e Liu Shih, preferem passar o seu tempo todo na aldeia. Pelo contrário, os jovens Wan Liang e o filho de Liu Shih têm curiosidade forte em explorar e desafiar a cidade. Ainda nos contos “As árvores que ninguém separa” e “Um estranho barulho de asas”, A-Kâm e A-Hêng, Tchêk Noi e Ngau lóng descartam as ideias tradicionais obsoletas, subvertem a obsessão com a hierarquia, enfrentam as dificuldades e buscam afeições passionais.

Antigamente, em consequência do subdesenvolvimento ao nível da ciência e da tecnologia e da falta de conhecimentos geográficos e astronómicos, o povo chinês considerava os fenómenos naturais como manifestações sobrenaturais, associando-os

a deuses que existiam para serem adorados. No livro em análise, em diferentes narrativas, surgem os deuses da mitologia chinesa, tais como Yu Che (o Senhor da Chuva), Sao-Ts'ing-niang (a Senhora que torna o Céu sereno), Tien Mu (a Mãe do Relâmpago), O Cão Celeste, a deusa de Á-Má, etc.

Os contos aludem também à religião, especialmente ao Budismo, como Kun Yam (Avalokiteshvara), e ao Taoismo, como Três Puros, O Imperador de Jade, a Deusa-Mãe, etc. O Budismo teve origem na Índia e foi introduzido na China na dinastia Han Oriental (25 d.C.-220 d.C.) pela primeira vez. O Taoismo originou-se na China no Período das Primaveras e Outonos (entre 722 a.C. e 481 a.C.).

No que diz respeito à cidade de Macau, surgem, nos contos, referências a monumentos históricos, tais como o Templo de Kun lâm, o Largo do Senado, o Templo de Á-Má, a moeda de Macau, que é Pataca de Macau, e o processo do desenvolvimento desta cidade de intercâmbio, nos âmbitos económico e cultural, reforçando a autenticidade e a verosimilhança das histórias e aumentando o interesse das crianças pela leitura e pelo contacto com outras realidades e respetivas culturas. Para além destas referências, surgem alusões a figuras históricas reais, como, por exemplo, Ch'u Yuan. Os seus poemas, a sua dedicação à literatura chinesa e a sua contribuição na política são elogiados por diferentes gerações.

Os textos ainda incluem referências a outros elementos culturais: a arte tradicional da China, como a caligrafia chinesa, a evolução dos caracteres chineses, o Património Cultural Imaterial, como as estatuetas de massa de arroz, as tradições, os costumes, os festivais tradicionais, o Ano Novo chinês, o Festival das Lanternas, o Festival de Longtaitou, o Festival do Barco-Dragão, o Festival dos Fantasmas, o Festival de Meio do Outono, o Festival de Qixi e o Festival de Chung Yeung, etc.

Esta opção resulta do conhecimento pessoal que a autora tem de Macau, em consequência de visita àquele território.

Os seis textos que compõem a coletânea caracterizam-se por opções narrativas e discursivas comuns, como é o caso da presença do narrador heterodiegético, da narração ulterior, da assiduidade dos diálogos, das interferências do registo lírico, do recurso a diversas figuras de linguagem, explorando a sua expressividade, do

tratamento do tempo e da sua passagem, para além da constante presença do imaginário oriental.

O presente trabalho, através da análise das categorias da narrativa, do estilo e do discurso, bem como das ilustrações que acompanham os textos, propôs-se estudar a forma singular como a cultura tradicional chinesa, nos seus múltiplos aspetos e valências, é recriada e transmitida aos leitores portugueses, em particular aos mais jovens, construindo um imaginário particular e configurando uma visão particular dessa cultura.

5. Referências bibliográficas

Bibliografia ativa:

VIEIRA, Alice (2002) *Contos e Lendas de Macau*. Lisboa: Editorial Caminho.

Bibliografia passiva:

BASTOS, Glória (1999) *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa: Universidade de Aberta.

BARRETO, Garcia (2002) *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.

BICHONNIER, Henriette (1991) “La littérature pour enfants dans une pédagogie de la lecture”, *Les Entretiens Nathan sur la Letcture, Actes I*. Paris: Nathan, 267-270.

COELHO, Jacinto Prado (1994) “Orientalismo”, *Dicionário de Literatura*, 3º vol. Porto: Figueirinhas, 770-772.

DURAND, Gilbert (1973) *Les Structures Antropologiques de l’Imaginaire*. Paris: Bordas.

GENNEP, Van (1929) *La Formation des Légendes*. Paris: Flammarion.

JESUALDO (1985) *A Literatura Infantil*. São Paulo: Cultrix

RAMOS, Ana Margarida (2015) “Reescrever a morte na narrativa infantil portuguesa contemporânea”, *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura Comparada*, nº 23: 151-162.

RAMOS, Ana Margarida (2007) *Livros de Palmo e Meio, reflexões sobre literatura para a infância*. Lisboa: Editorial Caminho.

RAMOS, Ana Margarida (2010) *Literatura para a infância e ilustração, leituras em diálogo*. Porto: Tropelias e Companhia.

RAMOS, Ana Margarida (2011) “Uma década de produção literária para a infância (2000-2010)”, *Solta Palavra*, nº 17: 3-10.

Sitografia:

MERGULHÃO, Teresa (2008) *Relação texto-imagem no livro para crianças: uma leitura de*

Bernardo Faz Birra e de Quando a Mãe Grita... Disponível em http://magnetesrvk.no-ip.org/casdaleitura/portalbeta/bo/documentos/texto_imagem_livro_crianças_1.pdf, data de consulta a 25-06-2015.

AZEVEDO, Catarina Isabel (2007) *Imagens para a infância, processos construtivos da ilustração do livro infantil em Portugal*. Universidade de Lisboa. Disponível em http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7266/2/ULFBA_TES287.pdf, data de consulta a 06-09-2015.