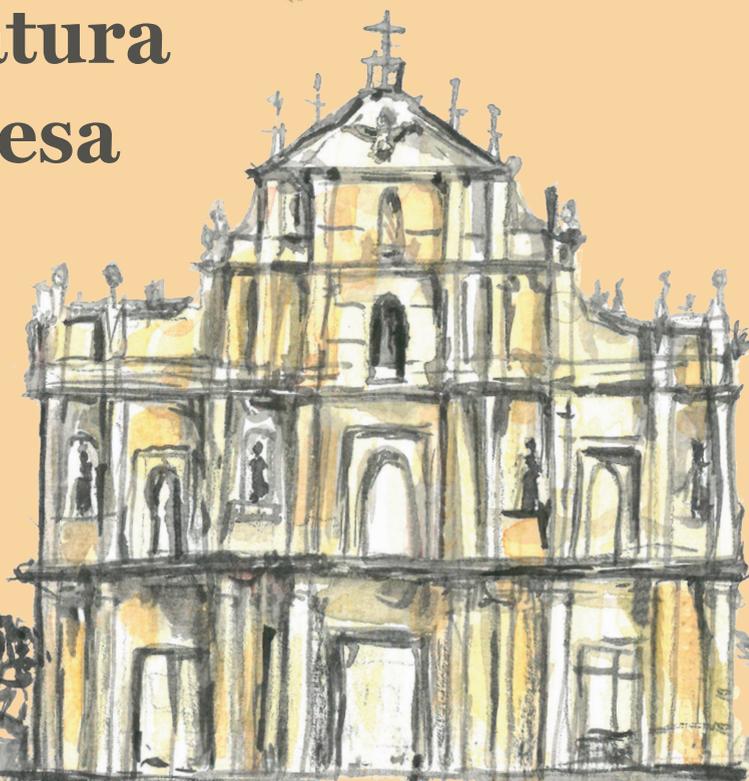


EDS.

Carlos Morais  
Cheng Cuicui

# Imagens do Oriente na literatura portuguesa



universidade de aveiro  
instituto confúcio  
阿威罗大学孔子学院

**FICHA TÉCNICA****TÍTULO**

Imagens do Oriente na literatura portuguesa

**EDITORES**

Carlos Morais & Cheng Cuicui

**AUTORES**

Sérgio Guimarães de Sousa, Cristina Zhou, Cristina Nobre, Paulo Alexandre Pereira, Maria João Simões, Dora Nunes Gago, Micaela Ramon, Vera Borges e Sara Augusto

**ILUSTRAÇÕES**

Nataliya Hanzha

**PAGINAÇÃO E ARRANJO GRÁFICO**

Quarto Cultural

**IMPRESSÃO/ACABAMENTO**

Clássica, Artes Gráficas

**EDIÇÃO**

UA Editora  
Universidade de Aveiro

**1.ª EDIÇÃO**

Maio de 2023

**TIRAGEM**

300 exemplares

**DEPÓSITO LEGAL**

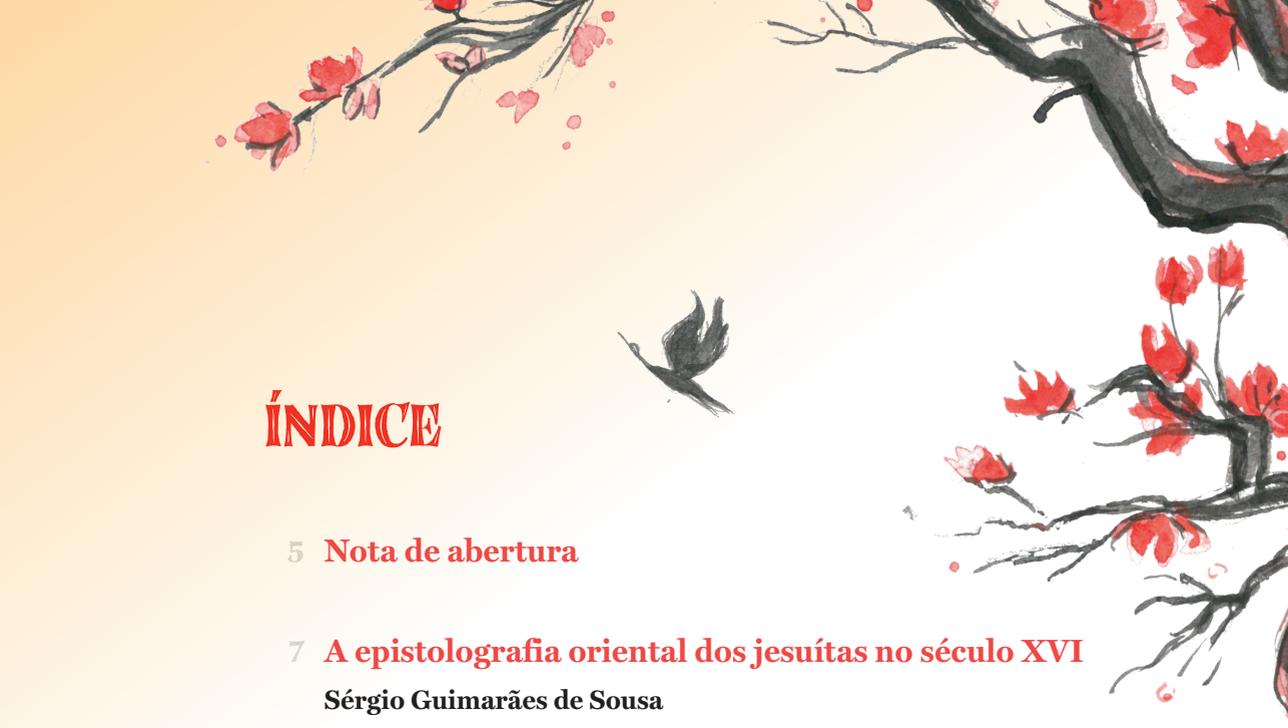
517113/23

**ISBN**

978-972-789-857-2

**DOI**

<https://doi.org/10.48528/6ptk-7x21>



# ÍNDICE

- 5 **Nota de abertura**
- 7 **A epistolografia oriental dos jesuítas no século XVI**  
Sérgio Guimarães de Sousa
- 29 **“Mas falta-me o sossego, o chá e a esteira” – a China no universo pessoano**  
Cristina Zhou
- 41 **Imagens distantes e próximas da mulher chinesa na literatura portuguesa, nascida a Oriente**  
Cristina Nobre
- 61 **Retrato do escritor quando etnógrafo: imagens da China na obra de Ernesto Leal**  
Paulo Alexandre Pereira
- 83 **Sinédoque do encontro: Maria Ondina Braga em Pequim, sob o olhar da Imagologia**  
Maria João Simões
- 107 **A China (contemplada a partir de Macau) nos contos de Maria Ondina Braga e Fernanda Dias**  
Dora Nunes Gago

**129 Exotismo, tradição e mistério: três palavras para conhecer Macau a partir do universo ficcional de João Aguiar**

**Micaela Ramon**

**143 “Is this love?”: Alison Moyet e Macau, ou da persistência do paradigma amoroso nalguma poesia relacionada com Macau**

**Vera Borges**

**169 A paisagem íntima na obra poética de Carlos Morais José**

**Sara Augusto**



## Nota de abertura

Inserido na “Coleção Estudos”, *Imagens do Oriente na literatura portuguesa* enquadra-se numa das principais missões do Instituto Confúcio da Universidade de Aveiro: desenvolver atividades de investigação no âmbito das relações sino-portuguesas, que contribuam para melhorar a compreensão mútua e a amizade entre dois países tão distantes, mas unidos por seculares relações históricas.

Os nove estudos que compõem este livro oferecem-nos, numa perspetiva crítica, sublinhada pela relação dialógica que se estabelece entre o texto e as pinturas de abertura dos diferentes capítulos, a visão, imaginada ou vivida, de mais de uma dezena de autores sobre o longínquo e misterioso Oriente, com particular e natural destaque para Macau. Socorrendo-se dos mais variados géneros literários, estes autores, num “apelo à descoberta do ‘Outro’, à compreensão e comunhão de mundos, para além de todas as diferenças e divergências” (Gago, *infra*, p. 126), abordam questões relacionadas com a condição feminina, com as tradições, os costumes e as artes, proporcionando-nos ainda, através dos seus olhares ficcionais, uma viagem por paisagens e lugares, situados a Oriente.

Os editores





# A epistolografia oriental dos jesuítas no século XVI

Sérgio Guimarães de Sousa

CEHUM, Universidade do Minho  
spgsousa@elach.uminho.pt  
ORCID: 0000-0001-5290-558X

1. Quis o acaso que os portugueses chegassem ao Japão em 1543. Nesse ano, mais especificamente no dia 23 de setembro, um junco com três comerciantes lusos (António da Mota, Francisco Zeimoto e António Peixoto, a crer nos relatos de António Galvão e de Diogo Couto<sup>1</sup>), destinado a fazer comércio entre Sião e o litoral da China, é apanhado por uma tempestade, desviando-se da sua rota até à ilha Tanegashima, um porto do litoral nipónico, hoje parte da prefeitura japonesa de Kagoshima – ou seja, três décadas depois de Tomé Pires, na sua *Suma Oriental*, referir pela primeira vez o “*Japam*”, país cuja existência terá sabido por intermédio de mercadores chineses<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Isto porque, com base em informação proveniente da *Peregrinação* (veja-se os capítulos CXXXIII e CXXXIV), há quem sustente que a proeza teria sido concretizada por Fernão Mendes Pinto, Diogo Zeimoto e Cristóvão Borralho.

<sup>2</sup> “According to an account of that encounter, the first Japanese to arrive at the remote cove in which the ship had come to rest were peasants from a nearby village who were intensely curious about the stranded Europeans. With no shared spoken language, the captain of the Chinese ship and the leader of the local Japanese village conversed using Chinese characters drawn into the sand of the beach using sticks. Through this medium the captain was questioned about the strange white-skinned men with bizarre clothes and unfamiliar facial features who were among his crew. Just as exotic and fascinating were the objects the Europeans carried. The local lord, Tanegashima Tokitaka, met with the men from Portugal soon afterwards and, after an impromptu demonstration, purchased two arquebuses (an early form of matchlock musket). Tokitaka gave these weapons to a master swordsmith named Yasuita Kinbei Kiyosada,

Se é verdade que os portugueses se deixaram, logo, fascinar pelo país do sol nascente, impressionados pela extrema polidez do seu povo, entre outras características de elevada civilidade e organização, conforme revela, em 1548, a coletânea manuscrita *Livro das Cousas da Índia e do Japão*, o mesmo não terá sucedido com os japoneses: perspetivaram, a avaliar pelas fontes disponíveis (como a crónica Teppo-ki), os portugueses na proporção de um povo um tanto bárbaro, desprovido de sofisticação no tocante à higiene e à etiqueta e sem paragem fixa, pese embora os considerassem inofensivos<sup>3</sup>.

O certo é que a presença lusa no arquipélago nipónico impulsionou uma intensa rota comercial (e de contrabando) entre o território chinês e o nipónico, favorecida, em 1544, pela fixação portuguesa em Macau. Rota comercial através da qual os japoneses obtinham sedas, para grande satisfação das suas elites, e exportavam, afora um variado leque de produtos (objetos de charão, espadas, biombos, arte diversa), essencialmente prata. Metal precioso de que carecia tanto a China como a Índia e enviado para esses dois países em embarcações apropriadamente chamadas “naus de prata” – o que diz bem da dimensão do comércio. Nas palavras de David Olusoga:

Trade was the only option available to the Europeans who came to Japan. And the attractions of such a trade were obvious and multiple. The Japanese themselves produced numerous products that were desired both in Europe and in others parts of Asia where the Portuguese also had trading bases. But, more significantly, they had the wealth to buy large quantities of the goods that Europeans were seeking to sell. Their wealth was in the form of silver. After Spain, with its recently acquired territo-

---

who began work replicating the weapons, thus beginning the introduction of firearms into Japan. The muskets the Japanese blacksmiths devised were called *tanegashima*, after their place of introduction” (Olusoga, 2021, pp.77-78).

<sup>3</sup> Vinculados a um rigoroso cerimonial de etiqueta doméstica, os japoneses ficaram horrorizados com a forma desinibida como os portugueses se comportavam à mesa, por exemplo. E apelidavam-nos de “bárbaros do sul”, porque provinham de bases comerciais da China (Macau) e da Índia (Goa).

ries in Mexico and Peru, Japan was the biggest producer of silver in the world. By the start of the seventeenth century perhaps as much as a third of the world's silver was mined in Japan. (Olu-soga, 2021, p. 79)

A partir de 1550, dada a prosperidade e o potencial crescente deste fluxo comercial, a coroa coloca sob a sua alçada estas viagens, recorrendo para o efeito à figura do capitão-mor, um posto com poderes de jurisdição, além de eventuais funções de representação diplomática, conferido pelo vice-rei da Índia a uma pessoa ou instituição (cf. Dias, 2008, p. 458).

Quanto aos missionários, pisaram solo japonês pela primeira vez em 1549, ao desembarcarem no porto de Yamagawa, ilha de Kiushu, no sul do país. Foram eles os padres Francisco Xavier e Cosme de Torres bem como frei João Fernandes. Estes três homens constituíram o ponto de partida de uma incrível e bem sucedida evangelização<sup>4</sup>, a qual não deixou de beneficiar até certo sentido da orgânica social do país e da tolerância afeta ao budismo, nesse período em recessão quanto à sua espiritualidade e eficácia (cf. Boxer, 1992, p. 92), apesar da compreensível resistência dos bonzos, em perda acelerada de influência:

A situação interna do Japão, dividido em pequenas unidades políticas quase independentes e em disputas permanentes, favoreceu a acção dos missionários, que interferiram amiudamente nos negócios internos dos reinos ou dos feudos. As conversões eram relativamente fáceis, dada a grande abertura do budismo, que se expandira a partir da China, embora houvesse resistência dos bonzos que perdiam influência e viam destruir os seus templos e propriedades. Porém as conversões das massas populares só eram conseguidas depois do baptismo dos dáimios, e quer estes quer os seus súbditos tornavam-se fervorosos adeptos da nova crença. (Dias, 2008, p. 460)

---

<sup>4</sup> Pelo menos até ao decreto de expulsão dos jesuítas, assinado a 25 de julho de 1587 por Hideyoshi.

O papel dos jesuítas no Extremo-Oriente, para lá da missão catequética, sem dúvida fundamental nos seus princípios morais e religiosos<sup>5</sup>, revelar-se-á de vasto alcance noutra vertente: os jesuítas darão a conhecer ao mundo ocidental os costumes e as tradições orientais, nomeadamente as japonesas, fornecendo, com a proliferação de elementos referenciais contidos nas suas epístolas, preciosas informações culturais, etnográficas e socio-civilizacionais da realidade asiática. Até então o conhecimento que os europeus dispunham da Ásia afigurava-se pouco consistente. Ora, a par do registo dos incitamentos devocionais à vida santa, do ponto de vista performativo, as cartas dos jesuítas alargaram, como bem sublinha o grande historiador do Império Marítimo português Charles Boxer, “a extensão e a profundidade do conhecimento europeu sobre a Ásia, [...], [na medida em que] [...] circulavam em grande escala através das principais casas impressoras europeias” (1992, p. 93), para satisfação, repita-se, de uma opinião pública ávida de informações.

Além disso, a epistolografia jesuítica, hoje inscrita de pleno direito no vasto património da nossa literatura dos Descobrimentos, serviu, muito empiricamente, de eficaz elo de ligação entre as várias missões, contribuindo para um aperfeiçoamento da coerência e da coesão do trabalho missionário e, com isso, no panorama concorrencial das diversas ordens religiosas, para um decisivo fortalecimento da posição e da imagem da Companhia de Jesus. E, mais latamente, não deixou, por extensão, de servir propósitos

---

<sup>5</sup> Reportando-se às cartas dos jesuítas do Japão, escreve, com inteira justeza, Aníbal Pinto de Castro o seguinte: “Vendo embora a realidade numa perspectiva *de propaganda fide*, estas cartas encerram, sem dúvida, um documento dessa osmose cultural que foi, afinal, por entre sombras de humanidade e esplendores de santidade verdadeiramente heroica, a afirmação mais eloquente da nossa capacidade de peregrinação através de um mundo configurado pelos traços de um grande planisfério, graças à acção de homens que, à sua maneira, souberam forjar em simbiose muito própria a herança do Humanismo greco-latino com o fogo espiritual do Cristianismo, para fazerem do humanismo dos livros a humanidade da vida” (Castro, 1993, p. 183).

propagandísticos, enaltecendo e fazendo valer os êxitos da expansão do Evangelho e da fé católicas no Oriente à escala mais vasta da rivalidade com o Protestantismo (cf. Rocha, 2014; Ribeiro, 2009; Olusoga, 2021, pp. 87-88).

**2.** Nas palavras de José Manuel Garcia, escritas em finais do século passado por ocasião de uma edição fac-similada da edição das cartas de Évora – ou seja, da edição em dois volumes saída dos prelos de Manuel de Lira em 1598 –, o valor excecional das missivas no contexto da produção canónica relativa aos Descobrimentos contrasta com a pouca atenção crítica e historiográfica dedicada a este amplo e precioso corpo epistolográfico:

No século XVI, entre as grandes obras relacionadas com a expansão dos portugueses pelo Mundo que ocupam um lugar proeminente na História da Cultura, destacam-se *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, e a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. Muitas outras, contudo, se poderiam acrescentar a estas e os nomes dos seus autores facilmente poderiam ser invocados, pois igualmente ocupam lugares de destaque na Literatura e na História. Há, no entanto, dois vastos conjuntos de obras notáveis e com grande homogeneidade que nos merecem um particular reparo: referimo-nos aos relatos quinhentistas de naufrágios, que em 1735 e 1736 Bernardo Gomes de Brito reuniu e editou sob a feliz denominação genérica de *História trágico-marítima*, e à epistolografia dos jesuítas, de que a obra mais vasta e notável é a edição feita em Évora em 1598. De todas as obras citadas, a menos trabalhada tem sido esta última. (1997, p. [11])

Como é claro, a estes textos clássicos e canónicos, que perfazem um arco temporal que vai de 1549 a 1589, poderíamos acrescentar outros, fundamentais para a compreensão da nossa presença no Oriente, nomeadamente a *Verdadeira informação das terras do Preste João das Índias* (1540), do Padre Francisco Álvares; o *Tratado das cousas da China* (1570), de Fr. Gaspar da Cruz; *Oriente*

*Conquistado a Jesus Cristo*, do Padre Francisco de Sousa; o *Novo descobrimento do Grão Cataio*, do Padre António de Andrade; ou ainda, do Padre António Francisco Cordeiro, *Batalhas da Companhia de Jesus na sua gloriosa Província do Japão*.

No tocante às cartas, José Manuel Garcia avança um motivo óbvio para explicar o facto de carecerem de estudos e de atenção crítica, não obstante constituírem material de relevância ímpar: a inexistência de edições completas, acessíveis e filologicamente criteriosas (cf. Garcia, 1997, p.[11]). De resto, a edição apresentada por este estudioso é, como dissemos, um fac-símile. Afora esta razão de fundo, acrescem, segundo Garcia, outras, menos evidentes e discutíveis: o facto de a Companhia de Jesus, desde o tempo do Marquês de Pombal, ter sido alvo de críticas, o que terá feito com que o material produzido por esta ordem religiosa fosse ou tendesse a ser ignorado; e a isto somar-se-ia o quase desaparecimento, a partir do século XVII, da cristandade no Japão, perseguida que foi pelas autoridades do arquipélago nipónico.

Não custa admitir que ambos estes motivos possam, talvez, explicar o desinteresse em torno da epistolografia dos jesuítas em séculos anteriores, mas dificilmente justificará a atual carência de edições cientificamente fiáveis e até dirigidas ao grande público. Tanto mais que, como faz notar o autor, os historiadores que se debruçam sobre a História do Japão sempre elegeram, a justo título, as cartas como um *corpus* de primeira importância nas suas investigações.

A edição de Évora, data, como se disse, de 1598 e constitui o corolário de diversas outras. Não nos vamos aqui deter sobre a questão, sempre extremamente complexa e não raro problemática, das várias versões, manuscritas e impressas, das cartas, questão muito característica da lírica e da prosa quinhentistas, como sabemos, e não apenas, e que exigiria um alongado trabalho de pesquisa suscetível de dar conta dos acréscimos, das supressões e das modificações diversas ocorridas de edição para edição, em função não raras vezes do objetivo moralmente edificante dos textos.

Isto dito, o que convém sublinhar, isso sim, é que a primeira edição de uma carta dos jesuítas no nosso país ocorreu em 1550, tendo por título: *Copia de uma carta que escrivio de la India el padre M. Gaspar de la companhia de jesus a los hermanos del collegio de Iesus de Coymbra: recebida el año de M.D.L. trasladado de português em castellano*. Esta edição, de 14 fólhos, terá sido produzida em Coimbra pelos tipógrafos João de Barreira e João Álvares<sup>6</sup>.

Surgem, no ano seguinte, três outras edições: *Copia de uma carta que embio de la India el padre Enrrique, de la companhia de Iesu al padre maestre Simon prepósito de la dicha cõpañia em Portugal, y a los hermanos de Iesu de Coimbra, trasladada de Portugues em castellano. Recebidas el año de M.D.L.I*. Esta edição é composta por 8 fólhos. A segunda edição publicada nesse ano mereceu o título de *Copia de umas cartas del padre mestre Francisco y del padre M. Gaspar, y otros padres dela companhia de Iesu, que escrivieron de la India a los hermanos del colegio de Iesus, de Coimbra. Tresladadas de Portugueses em Castellano, recebidas el año M.D.L.I*. Esta edição compõe-se de 16 fólhos. E, finalmente, temos: *Copia de umas cartas embiadas del Brasil por el padre Nobrega dela companhia de Iesus: y otros padres que estan debaxo de su obediência: al padre maestre Simon prepósito de la dicha companhia em Portugal: y a los padres y hermanos de Iesus de Coimbra. Tresladadas de Portugues em Castellano. Recebidas el año de M.D.L.I*. São 14 fólhos os desta edição.

Quatro anos depois, mais precisamente a 13 de dezembro de 1555, em Coimbra, pela mão do tipógrafo João Álvares, surge: *Copia de unas Cartas de algunos padres y hermanos dela companhia de Iesus que escrivieron dela India, Iapon, y Brasil a los padres y hermanos dela misma companhia, en Portugal trasladadas de português em castellano. Fuerõ recebidas el año de mil y quinientos y cincuenta y cinco*. Uma particularidade assinalável desta edição de 33 fólhos é, não sofre dúvida, o facto de nela vir incluída a pri-

---

<sup>6</sup> Sigo as referências elencadas por José Manuel Garcia (cf. 1997, pp.18-20).

meira carta redigida por Fernão Mendes Pinto. Como escreve José Manuel Garcia: “Por ela bem se pode ver que este escritor, então na sua primeira iniciativa de publicista de conhecimentos orientais, em próximas relações com os jesuítas, ainda não sofrera um certo descrédito de que seria vítima mais tarde” (Garcia, 1997, p. 19).

Todas estas edições dizem bem do crescente interesse pela epistolografia oriental dos jesuítas, um interesse que aumentaria com edições cada vez maiores. A seguinte, datada de 29 de abril de 1562, com 14 cartas impressas por João de Barreira e onzes por João Álvares, tem como título: *Copias de algunas cartas que los padres y hermanos de la companhia de Iesus, que andan em la India, y otras partes orientales, escribieron a los de la misma companhia de Portugal. Desde el año de M.D.L.V.I.I.*

Mas é nas edições seguintes que se vê verdadeiramente o aumento significativo do volume de missivas coligas, isso e uma concentração também crescente de cartas sobre o Japão. Assim, em 1565, vem a publico (embora no colofón a data mencionada seja 1564) a coletânea organizada por Cipriano Soares sob o título de *Copia de las Cartas que los Padres y hermanos de la Compañia de Iesus que andan en el Iapon escribieron a los de la misma Compañia de la India, y Europa, desde el año de M. D. XLVIII.* Este volume – note-se – tem 486 páginas.

Em 1570, são duas as edições, com esta particularidade assaz significativa: já não vêm em castelhano, mas, sim, em português: *Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Iesus, que andão nos reynos de Iapão. Nellas se contam o princípio, socesso, e bondade da Christandade daquelas partes, e vários costumes e idolatrias da gentildade. Impressas por mandado do illustrissimo e reverendissimo Senhor Dõ João Soares, Bispo de Coimbra, Conde de Arganil. & C<sup>a</sup>.* A edição foi impressa em Coimbra por António de Mariz em julho de 1570, com 694 fólhos, tendo havido uma segunda edição publicada pouco tempo depois: 31 de agosto do mesmo ano.

Depois de um certo lapso de tempo, retomam-se as edições das cartas: em 1588, vem a público *Alguns capítulos tirados das cartas que vieram este anno de 1588 dos padres da Companhia de Iesu que andam nas partes da Índia, China, Iapão, e reino de Angola, impressos pera se poderem com mais facilidade comunicar a muitas pessoas que os pedem. Collegidos por o Padre Amador Rebello da mesma Companhia, procurador Geral das províncias da India, e Brasil, Etc.* Novidade nesta edição é o facto de ter sido impressa não em Coimbra mas em Lisboa, saindo dos prelos de António Ribeiro e tendo 64 fólhos. E nela o Japão, à semelhança das primeiras edições, não é matéria única.

Em 1589, numa altura já particularmente difícil no arquipélago nipónico, é publicada, com 97 fólhos e impressão realizada igualmente em Lisboa, a cargo de António Álvares, a *Carta do padre Luís Froes da Companhia de Iesus, Em a qual da relação das grandes guerras, alterações e mudanças que ouve nos Reynos de Iapão, e da cruel perseguição que o Rey universal alevantou contra os padres da Companhia, e contra a Christandade. Ajuntou-se também outra do padre Organtino da mesma Companhia, que escreveo das partes do Miaco.*

No ano seguinte, esta obra mereceu uma segunda edição, mas com outro título: *Relação das grandes alterações e mudanças que ouve em reynos do japão nos anos de 87 e 88. E das perseguições que o rey de todo o japão levantou contra a christandade. E da grande fé, e constancia dos christãos. Enviada ao muito reverendo padre geral da companhia de jesus pelo padre Luis Froes Ajuntou-se outra Carta do Padre Organtino da mesma Companhia.* Ao invés da anterior, esta foi impressa em Coimbra e dispõe de um total de 126 páginas. Não é preciso especial clarividência para se perceber que o interesse das duas edições reside na curiosidade perante a contraofensiva das autoridades do Japão à missão evangelizadora dos jesuítas.

O mesmo sucede com a edição de 1593: *Cartas do iapam nas quaes se trata da chegada àquelas partes dos fidalgos japões que cá vieram, da muita christandade que se fez no tempo da perseguição do tyrano, das guerras que ouve, 6 de como Quambacudono se acabou de fazer senhor absoluto dos 66 reynos que há no japão, Ǝ de outras coisas tocantes às partes da Índia, Ǝ ao grão Mogor*. Trata-se de uma edição, com 64 fólhos, impressa em Lisboa por Simão Lopes.

Em 1598, temos a edição do jesuíta, padre e cronista Amador Rebelo, que já antes, em 1588, tinha organizado uma seleção de cartas. Dez anos depois, Amador Rebelo regressa com o chamado *Compêndio de algumas cartas que este anno de 97 vierão dos padres da companhia de Iesu, que residem na India, e corte do grão Mogor, 6 nos reynos da China 6 Japão, Ǝ no Brasil, em que se contem várias cousas*. São 240 páginas impressas em Lisboa por Alexandre de Siqueira.

Finalmente, refira-se a edição de Évora também de 1598, a mais completa e, para todos os efeitos, a funcionar como grande coletânea das anteriores. Intitula-se: *Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Iesus, que andão nos reynos de Iapão escreverão aos da mesma Companhia da India, Ǝ Europa desde do anno de 1549 até o de 1580*. A obra compõe-se por dois tomos. O primeira leva o título: *Nellas se conta o principio, soccesso, Ǝ bondade da Christandade daquelas partes, Ǝ vários costumes, Ǝ idolatrias da gentilidade*. Quanto ao segundo tomo, eis o título: *Segunda parte das cartas de Iapão que escreveram os padres, Ǝ irmãos da companhia de Iesus*. A impressão, em Évora, esteve a cargo de Manuel Lira, em 1598, como se disse, devendo-se a edição à iniciativa do arcebispo de Évora D. Teotónio de Bragança. O primeiro tomo comporta cartas escritas entre 1548 e 1580. No segundo, estão cartas redigidas entre 1581 e 1589.

**3.** Sendo a proveniência das cartas nipónica, não surpreende que nelas se dê conta dos vários lugares do Japão trilhados pelos

jesuítas: Arima, Bungo, Cancazuca, Cangóxima, Catsusa, Cochinoçú, Facata, Firando, Miaco (atual Quioto/Kyoto), Nagazaqui, Quitanoxo, Sacai, e muitos outros; e são assinadas por autores sobre os quais, na maior parte dos casos, pouco se sabe, como Gregório de Cespedes, Jácome Gonçalves, Lourenço Mexia, e muitos mais. De entre estes Jesuítas, destaca-se, não só pela quantidade das suas cartas, mas também, e sobretudo, pela qualidade do que escreve, Luís Fróis. Nascido em 1532, este missionário jesuíta distinguiu-se ainda por uma conhecida *História do Japão*, elaborada entre 1584 e 1594.

Luís Fróis é, de resto, um excelente exemplo para demonstrar uma certeza: os autores das cartas eram devotos, como é claro, e particularmente cultos. Estudaram em Universidades de renome ou nos Colégios da Companhia de Jesus disseminados pela Europa, o que se vê, aliás, na redação das missivas do ponto de vista estrutural. Conforme bem sublinha Aníbal Pinto de Castro: “[...] estes textos apresentam uma singular conciliação das regras de composição retórica no que tocava aos códigos da *inventio*, da *dispositivo* e da *elocutio*” (Castro, 1993: 178). Mas os jesuítas não se ficaram pelo envio de cartas para a Europa: produziram notáveis trabalhos no âmbito da filologia nipónica, entre os quais cabe salientar *A Arte do Japão*, uma gramática portuguesa da autoria de Duarte Silva; ou, em 1573, a publicação em Lisboa de uma outra *Gramática Japonesa*, do Padre Manuel Álvares, obra que teve um certo sucesso (mereceu diversas reedições); ainda do Padre Manuel Álvares, mencione-se a publicação, em 1595, do *Dictionarum latinum lusitanicum ac japonicum*; e, em 1603, a edição, em Nagasáqui, do *Vocabulário da Língua do Japão com a Declaração em Português*. Cumpre também assinalar a edição, no ano de 1604, igualmente em Nagasáqui, da *Arte da Língua do Japão*, obra do padre João Rodrigues Girão; e do mesmo autor, em Macau, 24 anos depois, da *Arte Breve da Língua Japoa*.

4. Regressemos às cartas. Despojadas de erudição teórico-livresca, centram-se na descrição, por vezes com uma minúcia surpreendente, da experiência, longe de fácil, quotidiana dos missionários. Experiência pautada por dificuldades consideráveis e condições em geral assaz adversas. Afora os assuntos propriamente religiosos, o leitor encontra nas missivas abundantes referências etnográficas e histórico-culturais bem como anotações relativas a episódios políticos com incidência direta no trabalho da evangelização. Daqui resulta que as cartas constituam indiscutivelmente um manancial valioso sobre a organização política e social do Japão daquela época.

Bem elucidativo disso é, a título de exemplo, este excerto da carta escrita pelo padre Gaspar Vilela de Sacai aos padres do Convento de Avis em Portugal, a 15 de setembro de 1565:

Há nesta terra três maneiras, ou quatro de gente: a primeira são fidalgos e gente nobre que não anda ociosa, por causa das guerras que continuamente têm; a segunda são mercadores, que são muitos para sustentação de suas vidas: a terceira são os seus sacerdotes, que quase são tantos como a gente popular: a quarta são lavradores, não têm terras nenhuma das suas, senão dos senhorios, e lavrando-as dão de três dois ao senhorio da terra, e eles levam um para sua sustentação. Os que têm terras suas sem foro são fidalgos, posto que eles as lavrem. Estes quatro géneros de gente há nesta terra. Os fidalgos, e gente nobre é bem acostumada, os seus sacerdotes dados a todos os vícios, e mui cobiçosos. Os lavradores, é gente baixa, e robusta, mas uns e outros submetidos à lei do Senhor, ouvindo-a, é gente que se sujeita muito à razão.

Têm entre si doze leis, que receberam de um gentio há muito tempo, nas quais há muitas coisas ridículas, e néscias e outras, por onde são enganados com umas razões aparentes. Entre elas há também nestas leis outra, que até haver Paraíso, e Inferno, e que foram salvos pela penitência de um homem, por nome Amida. Têm que há muitos Paraísos, e Infernos, assim como há muitos reinos e senhores que os regem. Têm também que há trinta e

três Céus, e que no sexto há muitos Diabos, e que os Anjos têm tormentos muito grandes, e que morrem, e outras ignorâncias desta maneira. Alguns adoram todas as coisas, este homem, ou homens, que até que os salvaram, adoram o Sol, Lua, e estrelas, adoram paus, pedras, cobras, raposas, e cágados, finalmente outras muitas coisas. Por certo muito é para chorar, e haver dó de gente tão polida em seus costumes, e tratamento, e estarem tão cegos em o negócio de sua salvação, adorando paus, e pedras. *Simulachra gentium, opera manuum hominum*, e c. Roguem vossas reverências ao Senhor que os criou, e remiu-lhes de conhecimento de tanta cegueira, para que não percam tanto bem, quanto lhes está aparelhado, conhecendo, e adorando aquele a quem se deve a adoração, que é Deus infinito. (1997, t1, fl. 194)<sup>7</sup>

Como é evidente, as cartas também refletem os muitos e imprevisíveis perigos enfrentados pelos jesuítas – o que é revelador, reconheça-se, de uma enorme coragem, posta com frequência à prova em circunstâncias drásticas. Leia-se, não obstante a extensão, este extrato de uma missiva de Luís Fróis, enviada do Miaco, a 28 de setembro de 1571, e dirigida ao padre António de Quadros, providencial da Índia:

Tendo o vizo-rei feitas agora de novo duas fortalezas nos confins do estado do Inquênda, que é um senhor inimigo seu que tem muita, e mui belicosa gente, sentiu-se muito este capitão de Iquênda, estas fortalezas determinou de lhe pôe cerco para as tomar, e destruir, e pela certeza que tinha de Vatadono lhe haver logo de sair ao campo, aos sete deste mês de setembro passou este Iquendadono um escrito assinado por todos os senhores nobres de seu estado, que qualquer pessoa ainda que fosse baixa que naquela guerra cortasse a cabeça a Vatadono que lhe dava por isso mil e quinhentos cruzados de renda. Ao outro dia de madrugada saiu este inimigo com 3000 soldados divididos em três esquadrões para pôr cerco a uma destas novas fortalezas, de que estava por capitão Daryo cristão com um seu filho,

---

<sup>7</sup> No sentido de facilitar a leitura dos trechos transcritos das cartas, procedi a uma atualização ortográfica dos mesmos.

e alguma gente, o qual tendo notícia que vinham inimigos pela posta o fez logo saber ao vizo-rei, por dali a Tacacçúqui serem perto de três léguas, o vizo-rei como era intrépido, e em extremo animoso por ter também consigo 200 senhores, as melhores lanças, e mais expeditos nas armas de todo o Goquináy, não lhe deu o tempo para mais que sair de repente com a gente que então estava dentro da fortaleza, que eram somente 700 soldados: ia o vizo-rei na dianteira, levando na cabeça um sombreiro de veludo carmesim, com seu cordão de fio de ouro que de Bungo lhe mandou o padre Francisco Cabral, que ele muito estimava, e lhe tinha metido dentro seu capacete de aço, feito à maneira de sombreiro, e iam somente com ele aqueles 200 senhores que digo, e os quinhentos ficavam um pouco mais atrás com o filho do vizo-rei, que será de dezasseis que o vinha seguindo. O vizo-rei enganado na conta parecendo-lhe que sairiam com ele da fortaleza mil e quinhentos soldados, nenhum arreccio teve da multidão com que os inimigos poderiam vir, e em os vendo obra de meia légua antes de chegar a fortaleza nova, sem esperar pela retaguarda, onde vinha seu filho apeando-se todos os cavalos (por ser costume de Japão pelejarem a pé) remeteu a eles com só aqueles duzentos, não vendo mais dos inimigos, que mil que lhe saíram ao encontro, e logo no mesmo instante foram cercados desde outros dois mil que estavam escondidos em cilada ao pé de uma serra, e logo do primeiro encontro dispararam de uma só vez os inimigos neles 300 espingardas juntas, depois de já mui feridos, e cansados das lanças, e espingardas, pelejando valorosissimamente um que se tinha encontrado com o vizo-rei, e que dele tinha recebidas muitas feridas mortais, pelo vizo-rei estar também já todo atassalhado e passado por muitas partes das espingardas, cortou finalmente a cabeça ao vizo-rei, e dando cinco passos ou seis, caio logo morto com ela nas mãos pelas feridas (como digo que do vizo-rei tinha recebidas) ali morreram todos aqueles duzentos fidalgos com o vizo-rei, e um seu sobrinho de 16 anos, filho de seu irmão, no meio de três mil inimigos, que tantos eram os que saiam de Iquenda. O filho de Vatadono se tornou a recolher à fortaleza de Tacacçúqui, mas com mui pouca gente, porque como souberam ser o vizo-rei morto os

mais deles se dividiram por diversas partes, e os menos foram os que os acompanharam.

No mesmo dia desta infeliz batalha, estava eu em uma igreja de Sanga que é dali a quatro léguas, e tinha mandado pela manhã um moço de casa a Daryo, pedindo-lhe que nos houvesse do vizo-rei guarda, por os caminhos estarem perigos, e acabada a missa ouvíamos dali as espingardas por uma hora ou duas, e arderem todos aqueles lugares por derredor em fogo sem sabermos o que era, senão quando à tarde tornou o moço com estas tristes novas, em que nos contou como o vizo-rei era morto, e com ele toda a fidalguia nobre do Miaco, e que chegando à fortaleza de Tacacçúqui, estava seu filho nela que se vinha recolhendo desbaratado: aprovou a Nosso Senhor que não morreu naquele encontro Daryo Tacayamandono, nem seu filho por estarem recolhidos na fortaleza nova.

Foi logo levada a cabeça do vizo-rei, e de todos os outros senhores ao pé de sua fortaleza, onde concorreram seus inimigos de diversas partes que com grandes júbilos festejaram este seu infeliz sucesso, e queimaram, e destruíram dois dias, e duas noites quase todos os lugares, e vilas do estado de Vatadono, e se puseram todos em cerco da fortaleza de Tacacçúqui onde seu filho está. Tanto que o padre Organtino e o irmão Lourenço souberam esta triste nova do Miaco, por serem muitos, e poderosos os inimigos da lei de Deus que por causa do favor do vizo-rei não ousavam de nos ofender, por conselho também dos cristãos despejaram logo a igreja do Miaco desse pouco fato que nela havia, e trabalhou Sangadono como nosso fidelíssimo amigo por negociar como eu viesse logo para Miaco, para daqui mandar Lourenço ao reino de Vómi a visitar Nobunanga; aprovou à divina bondade que passássemos por estes caminhos sem perigo com as guardas que tivemos de alguns senhores, e logo aqui negociei Lourenço com uns presentes para Nobunanga, e seus capitães, o qual partiu hoje pela manhã véspera da dedicação de São Miguel 28 de setembro de 1571. Quanta dor, e íntima desconolação nos tem dado a morte deste bom príncipe, vossa reverência o pode julgar o perigo em que agora ficamos *tamquam oves in medio luporum*, sem termos no meio destas perturbações nenhum senhor por amigo a quem nos possamos socorrer, antes por os

gentios dizerem que todos os que nos favorecem são logo mortos, e destruídos, nos têm ainda os senhores mais ódio, e menos vontade de nos ajudar, porém como nossa imediata ajuda, e principal dependa do imediato favor divino, por cujo serviço, honra, glória, e salvação destas almas aqui residimos, tudo o que com sua providência eterna ordenar, confiamos que será para maior bem dos cristãos, e matéria de nosso merecimento, para o qual como não baste nossa insuficiência pedimos por amor do mesmo Senhor a vossa reverência em seus santos sacrifícios, e dos mais padres, e orações dos caríssimos irmãos nos queiram com especial cuidado ajudar, suposto serem nossas necessidades tão grandes. Deus Nosso Senhor nos tenha da sua divina mão e nos queira dar a sentir sua santa vontade, e essa perfeitamente cumprir. Desta igreja do Míaco a dezoito de setembro de 1571. (1997, t1, fls. 315-316)

Não devemos, por outro lado, esquecer que as cartas estavam imbuídas da missão de despertar o proselitismo dos destinatários. Sendo esse o propósito primeiro e último dos jesuítas de Quinhentos, ganha nelas um papel central a ênfase, não raro expressa de forma repetitiva, concedida às cerimónias religiosas – em particular, às que se prendem com a liturgia da Páscoa, pondo a tónica no fervor dos habitantes locais, apesar de estes pertencerem a uma realidade geográfica e cultural tão radicalmente distante da ocidental. E muitos são os momentos em que se sublinham episódios de conversões, fornecendo exemplos moralizadores da evangelização e do peregrinar dos padres em missão. Deste modo, avivava-se, a cada passo, a presunção da fé cristã como fenómeno de índole universal, capaz de comover quem quer que fosse e em qualquer latitude do globo. Veja-se este significativo episódio, descrito por Luís Fróis do Sacai, numa carta datada de 1566 e dirigida aos padres e irmãos do Colégio de Goa:

Um homem rico natural desta terra cabeça de umas das ruas principais do Sacai, veio anteontem aqui ouvir, que eu não tive pequena mercê de Deus, porque não desejo mais que seis homens

da qualidade destes feitos cristãos nesta terra, para se poder aqui residir com quietação. Ouviu com muito gosto, e ontem logo me escreveu um escrito, que recebera de mim muito gasalhado, e muito maior com a pregação, que ouvira, que sem dúvida ele determinava de ouvir até o cabo, e tinha assentado fazer-se cristão, que fazendo-se ele me favoreceria em tudo o que lhe fosse possível, e que se Deus ordenasse cair a sorte da igreja, que fazemos na sua rua, que teria melhor ocasião, para no serviço dela mostrar o desejo que ele tinha de nos favorecer. Assim que pela clemência divina nunca aqui faltam ouvintes, e senão fossem meus pecados (que eu não tenho por pequeno impedimento) muito mais fruto se faria. (1997, t1, fl. 211)

No tocante a festividades litúrgicas, relevantes na propagação da fé, desde logo pela ênfase penitencial que presumem, é suficiente exemplo este passo, referente aos dois momentos maiores da liturgia cristã, o Natal e a Páscoa, de uma carta assinada também por Luís Fróis a 30 de junho de 1566 e enviada aos irmãos da Companhia de Jesus do Japão:

Chegada a festa do Natal, que os cristãos costumam celebrar com grande devoção, e fervor, acudiram de muitas partes a esta cidade, e a todos confessou o padre, e três dias antes da festa ouviram por muitas vezes pregação sobre o Santíssimo Sacramento da Eucaristia, ao qual tem íntima veneração, e acatamento. A consoada não foi como se costuma afazer em outras terras, mas a noite acompanhada de muitas histórias de escritura, que os fidalgos por seu gosto, e devação fazem em versos para os cantarem. Disse o padre a primeira missa cantada, pobre de coro, por não sermos mais que dois, ou três os que oficiávamos, mas abundante de lágrimas, e interior alegria dos cristãos: em cada uma das três missas houve pregação sobre o Evangelho. A última fez o padre com uma exortação para a santíssima comunhão, a qual sem dúvida receberam com tanta devação, e lágrimas que me não deram pouca matéria de me confundir. Acabadas as missas jantaram todos aqui em casa, e à hora de seu repouso, depois de comer, entre estes senhores, foi moverem uma larga prática sobre os benefícios particulares, que de Deus

Nosso Senhor naquele dia tinham recebido, mostrando todos grandes desejos de ver dilatada a lei de Deus em Japão, para que participassem os infieis de tão altos benefícios, contando uns aos outros coisas que tinham passadas com bonzos acerca da lei de Deus, e a facilidade com que os convenciam: e ainda que os caminhos eram trabalhosos, e os frios grandíssimos para receberem merecimentos, não deixaram também de vir algumas mulheres nobres de oito, e dez léguas confessar-se, e comungar, e para mais constar sua devação tendo andas, e muitos cavalos em que podiam vir todas de propósito vieram a pá, e por certo para a grande soberba, e opinião desta gente foi pequeno argumento de virtude, que Deus Nosso Senhor nas suas almas tem comunicado. No mesmo dia de Natal à tarde tornaram todos para seus lugares, e fortalezas.

Na Quaresma se acrescentou mais a devação e fervor, porque além de ouvirem todos sua missa e pregação, acudiam muitos às sextas-feiras à prática de penitência, e disciplina, que à noite se faz por serem em extremo afeiçoados a ela. Na Semana Santa tornaram a vir de muitos lugares para se acharem aqui aos officios das endoenças: os quais fizemos o melhor que foi possível segundo o compadecia o pequeno lugar que temos. Pregou o padre à quinta-feira de Endoenças sobre o sermão do mandato obra de duas horas, principalmente no que tocava à matéria do Santíssimo Sacramento. Comungaram obra de cinquenta pessoas, afora outros muitos que se confessaram, que por não terem ainda ouvida a pregação sobre a Eucaristia ficaram para em outro tempo comungarem. Depois do Santíssimo Sacramento estar encerrado houve muitas disciplinas de noite, e de dia: às nove ou dez horas da noite lhes pregou um moço japonês a letra da paixão toda tirada dos quatro evangelistas, e acabada lha tornou a resumir o padre com alguns colóquios, e pontos devotos. Por certo que foi a disciplina, soluços, e lágrimas tantas, que podiam facilmente mover outros corações ainda mais duros que de pedra. Depois da paixão acabada não houve nenhum que se deitasse, antes gastaram o restante da noite em oração, ou em ler por alguns livros devotos, ou praticar sobre o mistério da redenção. Os que ainda não tinham visto os officios da Semana Santa se alegraram sumamente de se haverem aqui

achado, praticando entre si, que para um homem ter gosto nas coisas de Deus, e confirmar-se na fé, e ser inteiro cristão lhe é muito necessário achar-se pelo Natal, e Páscoa onde os padres estiveram. (1997, t1, fl. 207)

Estes exemplos são talvez já suficientes para percebermos o valor das cartas não somente como fonte insubstituível de informações diversas sobre a cultura e a vivência orientais, mas ainda como material indispensável para se analisar a forma como a Europa, por interposta presença dos temerários jesuítas, perspetivava o Japão.

Convirá observar que este autêntico encontro de culturas, como se compreende sem dificuldade, não se restringe ao teor informativo das cartas. A presença dos jesuítas no Japão, algo escassa em bom rigor – em 1597 eram apenas 137 –, fez com que o país registasse avanços em múltiplos e significativos campos, muito particularmente na esfera da estética, como sucedeu na música com a novidade e o desenvolvimento de órgãos, cravos e violas; nas artes plásticas com a introdução da pintura a óleo; na arquitetura com a edificação de igrejas e colégios. E fez, naturalmente, com que ocorresse um intercâmbio favorável à miscigenação artístico-cultural, presente no envio para o Oriente de alfaias de culto, relíquias e objetos devocionais, esculturas densas em imaginária religiosa e profana; e ainda rastreável nos oratórios de suspender (os *seigan*), na difusão dos modelos europeus na pintura (muito graças aos bons préstimos pedagógicos de Giovanni Niccolo), nos famosos e preciosos biombos, insubstituíveis documentos estético-visuais da nossa epopeia oriental, nos ex-votos pintados, nos livros de gravuras de temática cristã bem como no mobiliário e objetos utilitários *namban* (cf. Dias, 2008, pp. [455]-501).

A evangelização do Japão, como é fácil depreender das cartas, foi tarefa exigente, ou melhor, árdua. Exigiu dos missionários, não se duvide, uma persistência à prova de tudo e uma temeri-

dade irrestrita. Homens de outra era com uma visão do mundo por vezes até próxima da idolatria que combatiam nos habitantes locais, visível pela forma instintiva como repudiavam tudo o que não fosse cristão, mas admiráveis – profundamente admiráveis – pelo modo como encararam o desconhecido, eles que viviam em estado de contínuo despojamento e que asseguravam, entre outras atividades de elevado merecimento humanitário, a manutenção de hospitais, leprosarias, misericórdias e orfanatos<sup>8</sup>.

Não resisto, para concluir, à tentativa de citar o trecho de uma carta, entre muitos outros convocáveis, pela forma como nele se revela a dualidade que terá caracterizado estes jesuítas do século XVI: a coragem e a dureza de personalidades dotadas de uma resiliência notável a compasso com uma profunda sensibilidade, sem a qual o exercício da evangelização teria sido inconsequente. Eis o trecho, que é do padre Luís Frois e se encontra numa carta enviada do Sacai a oito de julho de 1567:

Não pude confessar mais naqueles três dias, e noites, que cento e tantos cristãos por outras ocupações, e enfermidades minhas. Concertámos o sepulcro muito bem quinta-feira antes da missa: para mais os incitar à devoção se lhes pregou o mandato do Santíssimo Sacramento da Eucaristia. Acabada a missa comunicaram obra de oitenta pessoas; certifico-lhe que foi com tanta devoção, lágrimas, e soluços que até meu coração que é bem duro não pôde deixar de ter algum movimento interior, vendo em partes tão remotas ser daquela maneira, com tanta fé Jesus Cristo Nosso Deus e salvador venerado e recebido de gente que

---

<sup>8</sup> “Aos Jesuítas principalmente se devem a manutenção dos excelentes hospitais, como os de Goa, Moçambique e Cochim; e a introdução no Japão, além do primeiro Montepio, dos mais remotos hospitais, misericórdias, leprosarias, orfanatos e lactários, e com eles as práticas da assistência e da cirurgia ocidentais. Ainda que outras missões de franciscanos ou agostinhos realizassem paralelamente uma obra de intenção semelhante à da Companhia de Jesus, igualmente louvável, o seu esforço não pode comparar-se em extensão e em resultados com o dos Jesuítas” (Cortesão, 1979, p.199).

tão pouco antes adorava e servia o Demónio, impugnava, e contradizia sua sagrada doutrina. (1997, t1, fl. 239)

## Referências bibliográficas

- Boxer, C. R. (1992). *O Império Marítimo Português – 1415-1825*. Lisboa: Edições 70.
- Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Jesus escreveram dos Reynos de Iapão e China aos da mesma Companhia da Índia, e Europa, des do anno de 1549 até o de 1580*. (1997). Edição fac-similada da edição de Évora, 1598, tomos 1 e 2. Maia: Castoliva Editora.
- Castro, A. P. (1992). As cartas dos Jesuítas do Japão, documento de um encontro de culturas. In *Humanismo Português na época dos Descobrimentos. Congresso Internacional (Coimbra, 9 a 12 de Outubro de 1991)* (pp. [173]-183). Coimbra: Imprensa Nacional da Universidade de Coimbra.
- Cortesão, J. (1979). *História dos Descobrimentos Portugueses* (Vol. III). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Dias, P. (2008). *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Índico* (2.<sup>a</sup> edição). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Garcia, J. M. (1997). Apresentação. In *Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Jesus escreveram dos Reynos de Iapão e China aos da mesma Companhia da Índia, e Europa, des do anno de 1549 até o de 1580* (pp. [11]-43). Edição fac-similada da edição de Évora, 1598, tomos 1 e 2. Maia: Castoliva Editora.
- Olusoga, D. (2021). *First Contact. Cult of Progress*. London: Profile Books.
- Ribeiro, M. (2009). *Samurais Cristãos. Os jesuítas e a nobreza cristã do sul do Japão no século XVI*. Lisboa: Centro de História de Além-Mar, Universidade de Lisboa.
- Rocha, H. M. S. R. (2014). *O Oriente no Ocidente: o Japão na Cultura Portuguesa do Século XVI: a visão de Luís Fróis nas Cartas de Évora* (Tese de doutoramento). Universidade Lusíada, Lisboa.





# “Mas falta-me o sossego, o chá e a esteira” – a China no universo pessoano

**Cristina Zhou**

Instituto Confúcio da Universidade de Coimbra

cristinazhou@uc.pt

ORCID: 0000-0003-4617-931X

A imagem da China, tal como a imagem do Oriente, que podemos encontrar ou vislumbrar na obra e no pensamento de Fernando Pessoa, é notavelmente ambígua e obscura. E por vezes inquietante.

Recentemente, a pedido dos editores chineses, substituí a palavra “China” (中国) pela expressão mais abstrata – “país longínquo” (迢迢异国) – na minha tradução da segunda parte do *Livro do Desassossego*<sup>1</sup>. Trata-se duma passagem propositadamente polémica e provocadora, do fragmento 362 (composto em 1931), seguindo a edição de Jerónimo Pizarro: “Tudo quanto não é a minha alma é para mim, por mais que eu queira que o não seja, não mais que cenário e decoração. [...] Nunca me pesou o que de trágico se passasse na China. É decoração longínqua, ainda que a sangue e peste” (Pessoa, 2004, p. 459). Obviamente, nesta expressão que assinala o individualismo (tantas vezes levado ao extremo) do nosso escritor, a China aqui não se refere a nenhum país concreto. No entanto, a tradução direta desta expressão pode naturalmente soar demasiado “crua” e insensível aos leitores chineses, daí a sugestão de correção dos meus editores, que aceitei. Eu teria insistido numa tradução

---

<sup>1</sup> A mais recente versão chinesa do *Livro do Desassossego*, traduzida diretamente do português por mim e por Jin Xinyi (Universidade de Estudos Estrangeiros de Pequim), foi lançada em julho de 2022, pela editora Yazhong e *Beijing United Publishing*. A tradução do fragmento 362 encontra-se na p. 395.

mais fiel, se não vivêssemos num mundo infelizmente dilacerado por discursos manipuladores e de ódio, e ainda num tempo de pandemia e de conflitos violentos... Como tradutora, tive de ceder; mas como leitora chinesa que estuda e aprecia Pessoa, não posso deixar de afirmar a minha posição: é necessário respeitar a criação artística do nosso autor e entender, com mais profundidade possível, as múltiplas dimensões da China (e do Oriente em geral) no universo pessoano.

Precisamos, pois, de visualizar a obra pessoana como um universo, ou seja, como uma construção sofisticada e dinâmica, resistente a qualquer tentativa de sistematização. A pluralidade da China (e do Oriente) em Pessoa é um reflexo da pluralidade da obra pessoana que, por sua vez, reflete a enorme diversidade do Modernismo literário e artístico.

Aparentemente, a imagem da China surge na obra pessoana como uma fantasia decorativa, uma espécie de *chinoiserie* ou “paisagem inútil” estranha e irremediavelmente bidimensional. Assim a confrontamos nestas passagens da primeira fase (compostas por volta de 1913 e 1914) do *Livro do Desassossego*:

Paisagens inúteis como aquelas que dão a volta às chávenas chinesas, partindo da asa e vindo acabar na asa, de repente. As chávenas são sempre tão pequenas. [...] É possível a certas almas sentir uma dor profunda por a paisagem pintada num abano chinês não ter três dimensões. (Pessoa, 2004, p. 62)

Faço a paisagem ter para mim os efeitos da música, evocar-me imagens visuais – curioso e difícilíssimo triunfo do êxtase, tão difícil porque o agente evocativo é da mesma ordem de sensações que o que há de evocar. O meu triunfo máximo no género foi quando, a certa hora ambígua de aspecto e luz, olhando para o Cais de Sodré nitidamente e o vi um pagode chinês com estranhos guizos nas pontas dos telhados como chapéus absurdos – curioso pagode chinês pintado no espaço, sobre o espaço-cetim, não sei como sobre o espaço que perdura na abominável terceira dimensão. E a hora cheirou-me verdadeiramente a

um tecido arrastado e longínquo e com uma grande inveja de realidade... (Pessoa, 2004, p.114)

Na segunda fase do *Livro do Desassossego*, em que a voz do autor fictício – o semi-heterónimo Bernardo Soares – se define mais nitidamente, a China, como Constantinopla e Pérsia, funciona como a paisagem exótica e longínqua por excelência. Apesar desta qualidade, acaba por ser igualmente uma “paisagem inútil”, uma vez que as viagens de Bernardo Soares são decididas e intensamente interiores:

Que é viajar, e para que serve viajar? Qualquer poente é o poente; não é mister ir vê-lo a Constantinopla. A sensação de libertação, que nasce das viagens? Posso tê-la saindo de Lisboa até Benfica, e tê-la mais intensamente do que quem vá de Lisboa à China, porque se a libertação não está em mim, não está, para mim, em parte alguma. (Pessoa, 2004, p. 383)

Viajar? Para viajar basta existir. [...] É em nós que as paisagens têm paisagem. Por isso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como às outras. Para quê viajar? Em Madrid, em Berlim, na Pérsia, na China, nos Polos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo, e no tipo e género das minhas sensações? A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos. (Pessoa, 2004, pp. 469-470)

Será que a imagem da China se destina a ser apenas “funcional”, que não passa de uma decoração, na obra e no pensamento de Pessoa? Porventura, se entendermos que o Oriente em Pessoa inclui também a China, podemos observar ainda mais dimensões nessa imagem chinesa.

Antes de mais, é preciso ver que a questão do Oriente é inseparável da questão da identidade. A nosso ver, no caso do nosso autor, as suas visões acerca de uma identidade nacional/ibérica/europeia devem ser contextualizadas no seu pensamento esotérico,

especialmente, nas suas especulações acerca da tradição espiritual e gnóstica do Ocidente. Senão, há muita possibilidade de ignorarmos ou subjugarmos a autonomia espiritual, o individualismo intelectual e a paixão pelo binário dialético, estes que são elementos fundamentais em Pessoa. Ou, pior ainda, podemos correr o risco de sermos desviados pela tendência peculiar do nosso escritor para utilizar termos “tingidos” com um *twist* muito pessoal. Se olharmos para alguns comentários de Pessoa, sem considerarmos a escrita pessoana como um todo, a atitude de Pessoa para com as culturas asiáticas bem pode ser entendida como hostilidade e desprezo. O exemplo mais conhecido é, sem dúvida, esta crítica irônica e violenta no ensaio “Nós os de Orpheu” (publicado em 1935):

Aqui lhe deixamos, num abraço, a expressão da nossa camaradagem de sempre; e o perpetrador destas linhas, velho amigo seu, acrescenta a ela o desejo de que Cortes-Rodrigues se não embrenhe demasiado, como de há tempos se vai embrenhando, no catolicismo campestre, pelo qual facilmente se aumenta o número de vítimas literárias da pieguice fruste e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traiçoeiros inimigos da mentalidade ocidental. (Pessoa, 2006, p. 217)

Sabemos que o nosso autor era conhecedor e crítico das grandes tradições espirituais. Inspirado especialmente pelo gnosticismo-hermetismo, pela Teosofia cristã e pelos conceitos rosicrucianos, Pessoa concebeu uma noção altamente original do Conhecimento (sobre o eu, a Realidade e o possível Além), ligando este Conhecimento transracional (a Gnose) à compreensão do seu próprio génio. Por um lado, tão obcecado pela Verdade como tantos pensadores místicos e ocultistas seus contemporâneos, Pessoa enfatiza a iluminação pessoal e a intuição imaginativa. Por outro lado, a Verdade para Pessoa não é eterna e imóvel, mas dinâmica e plural: o escritor é consistente na sua paixão pelo método analítico e dialético, com a tendência constante para autodisciplinar e autossistemati-

zar. Esta preocupação com a ordem e a dinâmica é naturalmente inseparável das ideias estéticas do autor, como podemos ver na sua encenação do poetodrama e nos seus vários projetos editoriais. Não demorando mais neste ponto, queremos só, para já, destacar o facto de o pensamento esotérico do nosso poeta dramático ser profundamente individual e não comprometido.

É notável a constante justaposição de conceitos aparentemente paradoxais que atravessa a obra e o pensamento do nosso autor. Entendemos que esta tendência dialética, em harmonia com o (ou moldada pelo) próprio génio poético, é antes de mais utilizada pelo autor para desencadear a sua capacidade espiritual e para explorar as possibilidades metafísicas *ad infinitum*. No que diz respeito à compreensão de Pessoa da identidade e da alteridade, há que tomar em conta a omnipresente dinâmica dialética, sintetizante e ascensional do autor.

Consideramos que a compreensão do nosso escritor acerca da identidade nacional e/ou europeia/ocidental é orientada pela sua compreensão da própria identidade. Assim, ao tentar definir uma identidade nacional/ibérica/europeia, o escritor não resistiu definir, analisar e sistematizar uma vasta quantidade de elementos culturais, entre os quais alguns eram orientais. Estes elementos orientais eram ora incluídos, ora excluídos da compreensão/construção pessoal da identidade. Como é natural para um escritor e pensador altamente original e individualista, Pessoa exagera bastante... às vezes rejeita demasiado.

Senão, vejamos.

Na resposta do nosso autor a Mário de Sá-Carneiro, em relação à admiração deste por Paris, podemos ver que Pessoa tinha bastante orgulho no seu *background* cultural sofisticado e cosmopolita<sup>2</sup>. Aliás,

---

<sup>2</sup> “V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como

a ideia pessoana de ser português distancia-se tanto da visão dos líderes jacobinos da I República (1910-1926), como da orientação dos líderes conservadores e militaristas da II República (Estado Novo). Na visão de Pessoa, o elemento nuclear da identidade portuguesa é precisamente o núcleo da sua própria identidade: o cosmopolitismo individual (N.B.: Não é o cosmopolitismo assumido por um grupo coletivo). Como diz o próprio escritor:

O povo português é, essencialmente, cosmopolita. Nunca um verdadeiro português foi português, foi sempre tudo. Ora ser tudo em indivíduo é ser tudo; ser tudo em numa colectividade é cada um dos indivíduos não ser nada. (Pessoa 1980b, p. 3)

Vale a pena sublinhar que, para Pessoa, não é só possível, mas é necessário falar de nação num nível individual e espiritual. Todos sabemos que o nosso escritor era hostil ao provincianismo. Não era ligado à vida rural, nem tinha inclinação ao populismo. No entanto, o seu cosmopolitismo não se confunde com a xenofilia banal, especialmente com a xenofilia num nível materialista. O cosmopolitismo pessoano é sobretudo espiritual. Pensemos no programa clandestino do Neopaganismo (às vezes, Neopaganismo Português), construído por Pessoa para unir todas as correntes religiosas e espirituais. Inspirado na visão trans-histórica e universal da tradição mística e mediterrânica, na linhagem de Joaquim de Fiore do século XI, esse programa abrangente visa combinar e sintetizar sistemas aparentemente incompatíveis. Sem dúvida, ao criar esta visão grandiosa e sintetizante da identidade nacional, correspondente à compreensão da sua identidade individual, Pessoa tentou aprofundar e engrandecer o espírito português e humano<sup>3</sup>. Trata-

---

eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si". In "O Provincianismo Português" (Pessoa, 1980a, p. 159).

<sup>3</sup> Cf. "Fui sempre, e através de quantas flutuações houvesse, por hesitação da inteligência crítica, em meu espírito, nacionalista e liberal; nacionalista – quer dizer, crente no País como alma e não como simples nação; e liberal – quer

-se de um típico gesto modernista movido pelo apelo de Friedrich Nietzsche, com a audaciosa abertura a todas as tradições não-cristãs, espirituais e ocultistas.

Há aqui, no entanto, uma discrepância notável. O Oriente, especialmente, o extremo-orient (China e Japão), desde as últimas décadas do século XIX ao início do século XX, era considerado uma contrapartida cultural positiva ao Ocidente, pelos intelectuais europeus. O modernismo alemão, por exemplo, caracteriza-se por um profundo fascínio pelo pensamento a-razional das tradições chinesas, especialmente do taoísmo. O gosto alemão pelo taoísmo chinês deve-se sobretudo à tendência do Alto-Romantismo para valorizar o pensamento analógico, simbólico e poético. Novos materiais que vieram da China nas primeiras décadas do século XX, seriamente estudados e traduzidos para alemão, deram mais um impulso ao interesse pelo Oriente e pelo extremo-orient. Pessoa não compartilha o mesmo entusiasmo. Talvez contraditório ao seu cosmopolitismo espiritual? Aparentemente. Não esqueçamos que, ao colocar-se na conclusão ou no cúmulo da história humana, Pessoa considera-se o verdadeiro herdeiro das grandes tradições espirituais da Humanidade. Neste sentido, no sistema altamente abrangente dele, apesar de o facto de todas as tradições espirituais se completarem uma a outra, não são todas iguais: algumas receberam de facto mais importância que as outras, devido às preferências e aos preconceitos do autor.

O nosso escritor tenta averiguar as tradições espirituais ocidentais à fonte verdadeira. Na linhagem do Alto-Romantismo anglo-germânico, aspira a uma regeneração e purificação espiritual para Portugal, a Ibéria e a Europa, através do regresso à origem genuína. Neste processo, deteta e exclui elementos alheios, demar-

---

dizer, crente na existência, de origem divina, da alma humana, e da inviolabilidade da sua consciência, em si mesma e em suas manifestações” (Pessoa, 2003, p.195).

cando constantemente os confins de uma identidade portuguesa / ibérica / europeia / ocidental.

Para Pessoa, um dos piores inimigos da mentalidade ocidental é precisamente o elemento indiano/asiático. Considerando o misticismo indiano (para o escritor, o núcleo da tradição oriental) uma forme inferior de pensamento, ataca violentamente o catolicismo que está, segundo ele, tingido de hinduísmo desde S. Francisco de Assis. Além disso, após o entusiasmo inicial, o nosso autor afasta-se decididamente da teosofia moderna, que privilegia tradições tibetanas. Aliás, a atitude de Pessoa para com os elementos orientais é marcada por um *detachment* frio<sup>4</sup>.

O autor mantém-se, pois, distanciado do fervor finissecular pelo Oriente, mitificado pelas correntes simbolistas e pós-simbolistas:

Eu acho que não vale a pena ter/Ido ao Oriente e visto a Índia e a China. / A terra é semelhante e pequenina/ E há só uma maneira de viver”; “Enoja-me o Oriente. É uma esteira/ Que a gente enrola e deixa de ser bela”; “Deixa-me estar aqui, nesta cadeira, / Até virem meter-me no caixão./ Nasci para mandárim de condição,/ Mas falta-me o sossego, o chá e a esteira”. (*Opiário*, Álvaro de Campos) (Pessoa, 1982, p.137-143)

Ao mesmo tempo, no universo pessoano que se caracteriza pela dinâmica dialética, em certos momentos, a rejeição do poeta transforma-se num desejo subtil. Neste momento melancólico de Álvaro de Campos, por exemplo, encontramos uma aspiração profunda e dolorosa ao Oriente:

---

<sup>4</sup> Neste sentido, Pessoa está de acordo com os pensadores esotéricos e ocultistas da “reação hermética” que, segundo a designação de Marco Pasi, reagem contra a desvalorização de Mme. Blavatsky das tradições ocidentais. Contra a inclinação da teosofia moderna para as tradições (supostamente) orientais, esses pensadores insistem nas tradições distintamente “ocidentais”, e.g. a Cabala judaica, rosicrucianismo, alquimia e tarot. Pessoa, na sua tentativa de definir uma tradição verdadeira e interior do espírito ocidental, privilegia claramente as tradições helénicas, árabes, judaicas/cabalísticas e rosicrucianas.

Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido.  
Folha a folha lê em mim não sei que sina  
E desfolha-me para teu agrado,  
Para teu agrado silencioso e fresco.  
Uma folha de mim lança para o Norte,  
Onde estão as cidades de Hoje que eu tanto amei;  
Outra folha de mim lança para o Sul,  
Onde estão os mares que os Navegadores abriram;  
Outra folha minha atira ao Ocidente,  
Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o Futuro,  
Que eu sem conhecer adoro;  
E a outra, as outras, o resto de mim  
Atira ao Oriente,  
Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé,  
Ao Oriente pomposo e fanático e quente,  
Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,  
Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,  
Ao Oriente que tudo o que não temos,  
Que tudo o que nós não somos,  
Ao Oriente onde – quem sabe? – Cristo talvez ainda hoje viva,  
Onde Deus talvez exista realmente e mande em tudo...  
(*Dois Excertos de Odes*, Pessoa, 1982, pp. 157-158)

Podemos ver que, no cosmopolitismo espiritual e individual de Pessoa, os elementos orientais, especialmente os elementos indianos, mas também os do extremo-oriental, constituem uma parte significativa da alteridade. Não sendo uma contrapartida positiva, são constantemente rejeitados ou afastados. Embora este *detachment* frio seja equilibrado pela poética dialética e sintetizante do nosso autor, os elementos indianos e do extremo-oriental não deixam de ficar sempre no lugar do “Outro”.

Curiosamente, os elementos árabes, que noutras correntes europeias são consideradas como orientais e exóticos, em Pessoa não são afastados, nem contemplados com fantasia, mas seria-

mente elevados<sup>5</sup>. Hoje, temos uma noção mais clara da interconectividade do mundo muçulmano afro-euro-asiático que se estendia desde Al Andaluz ibérico à China da dinastia Tang (Keene, 2019, p. 15). O nosso autor não pôde ter, obviamente, a ideia do assombroso cosmopolitismo da China da dinastia Tang. Caso contrário, talvez a imagem da China tivesse outra profundidade na obra e no pensamento de Pessoa.

Em jeito de conclusão, na arte dinâmica do nosso poeta, diferentes elementos orientais receberam diversos tratamentos. Este processo criativo, integrado no cosmopolitismo espiritual do escritor, é altamente individual e profundamente sério, embora não isento de irregularidades, preferências e preconceitos. Os elementos chineses também passaram pelo mesmo processo. Dito isto, reitero a minha ideia inicial: devemos respeitar a autonomia metafísica, a pluralidade e a dinâmica interior da obra pessoana, sem correr o risco de simplificar demasiado, nem exagerar, e muito menos tentar encaixar Pessoa em agendas políticas ou ideológicas.

### Referências bibliográficas

Keene, B. C. (2019). Introduction: manuscripts and their outlook on the world. In B. C. Keene (Ed.), *Toward a Global Middle Ages*. Los Angeles: Getty Publications.

Pessoa, F. (1980a). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.

---

<sup>5</sup> Na *Ibéria - introdução a um imperialismo futuro*, Pessoa apresenta a sua visão da cultura ibérica, baseada no cristianismo (N.B.: não catolicismo) e no Islão. Pessoa reconhece o esplêndido avanço cultural na Ibéria medieval, impulsionado pelos estudiosos em Toledo e Córdoba. Interessa-se profundamente pelo convívio e interação das culturas cristã, judaica e árabe na Península Ibérica. Lamentando a decadência da cultura ibérica, condenando o conservadorismo católico e também criticando a importação descuidada dos “valores republicanos da França”, Pessoa defende a revitalização da cultura ibérica através da fusão equilibrada dos elementos cristãos e árabes. Citando o próprio autor: “uma vez que consigamos equilibrar Roma e a Arábia em nós, erguer-nos-emos a uma altura muito grande...” (Pessoa, 2012, p. 58).

- Pessoa, F. (1980b). *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política* (recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão; introd. e org. Joel Serrão). Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1982). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (2003). *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal* (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (2004). *Livro do Desassossego* (ed. Jerónimo Pizarro). Lisboa: Tinta da China.
- Pessoa, F. (2006). *Prosa Publicada em Vida* (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (2012). *Ibéria* (ed. Jerónimo Pizarro e Pablo Javier Pérez López). Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (2022). 《不安之书》 *Livro do Desassossego* (trad. Jin Xinyi e Zhou Miao). Pequim: Beijing United Publishing.







# Imagens distantes e próximas da mulher chinesa na literatura portuguesa, nascida a Oriente

**Cristina Nobre**

cristina.nobre@ipleiria.pt

ESECS-IPLeia

ORCID: 0000-0002-2504-9930

A situação de vida das mulheres em Macau constitui um microcosmo de toda a sociedade feudal da China. Num contexto social como esse, muito poucas eram as mulheres que podiam verdadeiramente escolher o seu projeto de vida.

(Bai, 2018, p.27)

## 1. A literatura portuguesa, nascida a Oriente

Por um lado, as obras e os escritores macaenses, não sendo em número elevado, não têm suscitado muita atenção. Por outro lado, sendo escritos em português, os textos literários macaenses têm sido sempre tomados como parte da literatura portuguesa. A atitude de encarar os macaenses como um grupo étnico separado é um fenómeno recente.

(Chun, 1995)

A intenção deste breve ensaio é ler e interpretar as imagens bastante diversas e ricas, por vezes díspares, mas sempre com um contexto civilizacional semelhante, da mulher chinesa em dois autores e em dois registos discursivos diferentes: Maria Pacheco Borges, com o livro de contos *Chinesinha* (publicado em 1.<sup>a</sup> ed. de autor em 1974); Rodrigo Leal de Carvalho, com *O Romance de Yolanda* (1.<sup>a</sup> ed. em 2005). Discorrer sobre as imagens distantes e próximas da mulher chinesa na literatura portuguesa, nascida a Oriente, pressupõe o esclarecimento de alguns conceitos controversos.

O mais abrangente é o de ‘literatura portuguesa, nascida a Oriente’. Os dois autores inscrevem-se na mesma tradição da representação realista da sociedade de Macau no que se pode designar – *tout court* – a literatura portuguesa de Macau.

Há, no entanto, algumas diferenças biográficas a considerar entre eles.

Sobre Maria Pacheco Borges (1920-1981) poucos ou nenhuns registos biográficos existem, e foi Rogério Puga, através de conversas com a comum amiga e sinóloga Ana Maria Amaro, quem compulsou os dados essenciais: “Maria Pacheco Borges, filha de Artur António Tristão Borges e de Angiolina Augusta de Eça Pacheco, nasceu na freguesia de São Lourenço em Macau, a 24 de Junho de 1920, e era conhecida entre os amigos como Conchita e no círculo familiar como *Tantan*.” (Puga, 2011, p. 66). Por volta de 1965 terá ido para Lisboa, ficando a habitar em Campo de Ourique, e é aí que publica, numa edição de autor, a sua única obra e falece em agosto de 1981, vítima de paragem cardiorrespiratória. Nascida a Oriente, falecida a Ocidente, a sua trajetória biográfica ficou registada como uma ponte entre as duas culturas:

Disse-nos Ana Maria Amaro que as duas irmãs eram conhecidas em Lisboa por vestirem cabaias bordadas a lantejoulas e a vidrilhos em ocasiões especiais, peças que foram oferecidas à então Missão de Macau e se encontram no Museu do Centro Científico e Cultural de Macau (Lisboa). A toponímia e os edifícios de prestígio macaenses referidos em AC são, portanto, espaços da memória da infância e da juventude da autora, nomeadamente a ilha da Taipa (AC: 31, 39), o enigmático Hotel Central (AC: 29), que ainda existe na ‘baixa’ de Macau, o templo de A-Má (AC: 36) e a omnipresente Praia Grande. (Puga, 2011, p. 66)

Maria Pacheco Borges é uma autora natural de Macau e ‘filha da terra’ (macaense), mas de nacionalidade portuguesa, que daí emigrou para Lisboa, sendo o livro de contos *Chinesinha* publicado

posteriormente em 2.<sup>a</sup> edição em 1995, pelo Instituto Cultural de Macau e pelo Instituto Português do Oriente.

Já o perfil biográfico de Rodrigo Leal de Carvalho (1932, ilha Terceira, Açores) é completamente diferente. Magistrado, residiu – com algumas intermitências por vários países da África lusófona – em Macau desde a década de 50 até finais de 1999. Neste Território foi procurador da República, posteriormente com a designação de procurador-geral adjunto. Em 1995 foi nomeado juiz conselheiro do Supremo Tribunal de Justiça. E esteve em comissão de serviço como presidente do Tribunal de Contas de Macau desde 1996.

A sua atividade profissional vai ser fundamental como *thesaurus* onde vai buscar algumas das personagens-tipo de que se apropria, ficticiamente, nos seus romances, desde o início da sua tardia, mas aspiciosa, estreia literária, como tão bem notou Seabra Pereira:

O átrio do fórum de leitura actual da obra ficcional de Rodrigo Leal de Carvalho está nas “Duas palavras a jeito de prefácio” por ele estampadas desde a 1.<sup>a</sup> edição, em 1993, do seu primeiro romance *Requiem por Irina Ostrakoff*, pois aí o encontramos assumindo-se como autor textual, mas fazendo nítidas referências à existência do autor empírico (e aos cruzamentos da vida profissional deste com o substrato da criação literária daquele) e subscrevendo clara proposição como base de desejável protocolo de leitura. (Pereira, 2015, p. 306)

Rodrigo Leal de Carvalho é um autor natural dos Açores, que exerceu a sua atividade profissional em itinerância breve por alguns países africanos, antigas colónias portuguesas, e durante mais tempo (quase cinco décadas) se fixou em Macau, publicando as suas obras na editora macaense Livros do Oriente, na coleção ‘Macau/Leituras’.

Estão criadas as condições para que surja a incontornável questão: *Chinesinha* e *O Romance de Yolanda* pertencem à literatura portuguesa, nascida a Oriente ou a um subsistema dela, a dita

‘literatura macaense’? A pergunta tem atravessado inquietações em vários estudiosos:

Na verdade, falar da literatura de Macau implica considerar um espaço territorial que, embora diminuto em termos meramente geográficos, apresenta uma riquíssima diversidade de formas de viver, falar e pensar, de que a criação literária se faz eco. Por isso, definir e caracterizar a literatura de Macau revela-se uma tarefa desafiante, “visto que se trata de um fenómeno complexo quer pelas suas tradições poéticas, quer pelas línguas em que se expressa, quer ainda pela origem dos escritores” (Cristóvão, 2007, p. 667). (Ramon, 2021, p. 129)

Tal como Seabra Pereira (2015), não tenho dúvidas de que se trata de uma literatura ‘de Macau’, pois foi gerada e promovida em Macau (ainda que com o atraso de duas décadas, no caso de Maria Borges), com tendência a aí constituir o seu próprio cânone, espelho de uma idiosincrasia muito particular e em mutação rápida na transição do século XX para o XXI. Atente-se no articulado:

A “literatura de Macau em língua portuguesa” é a criação estético-literária de autores que em Macau se descobrem ou afirmam escritores em língua portuguesa, que em Macau são editados e/ou criticados, reconhecidos e avaliados como escritores – acrescentando que, não em todos os casos mas em grande parte deles, não figuram no cânone da literatura portuguesa de acordo com os meios de reconhecimento, legitimação e valorização do seu funcionamento institucional (editores e críticos, professores e conferencistas, júris e associações, manuais e programas escolares, etc.). (Pereira, 2015, p.9)

Talvez seja esta ausência de figuração no cânone da literatura portuguesa<sup>1</sup> que me tenha levado a aproximar-me destes dois textos

---

<sup>1</sup> Veja-se o que, a este respeito, diz Micaela Ramon: “De todas as literaturas que o integram, aquelas produzidas no continente asiático, mormente em Macau, são as menos (re)conhecidas pela restante comunidade. Porém, nessa região do longínquo Oriente, produzem-se obras que, quer observadas no seu devir

e a considerar que as instituições de formação portuguesas devem ter aqui um papel fundamental na divulgação desta linha de memória e na leitura dos textos literários enquanto abertura para meios/ contextos antropológicos e sociais que fazem parte de uma memória coletiva de Portugal. Reconheço-me próxima da síntese final de Seabra Pereira no magistral estudo *O Delta Literário de Macau*:

“Todavia, não evitámos as questões atinentes, nem descurámos os elementos exóticos de uma literatura situada a Oriente, mas criada em óptica variável por escritores de origem ou de formação ocidental, deslocados e radicados em Macau ou filhos da terra com padrões axiológicos e culturais da portugalidade em diáspora (imperial ou pós-imperial). A literatura estudada veio confirmar que os intelectuais macaenses se mantiveram apegados (com orgulho patente, ou com vinculação velada, ou até à *contre coeur*) às marcas históricas e culturais de identidade lusíada, como meio aliás de preservação da sua identidade comunitária (sino-lusa, não chinesa), sobretudo enquanto a própria aspiração de autonomia podia ser paradoxalmente sentida como interdependente da associação política com Portugal. (Pereira, 2015, p.572)

Desta literatura situada e nascida a Oriente, procurarei esboçar as linhas-mestras do imaginário da mulher chinesa que devolvem ao leitor, numa perspetiva mais documentalista, mítica ou ficcional, sempre desafiando o idealizável público nascido a Ocidente, e desconhecedor da realidade macaense, a inteirar-se dos mundos literariamente delineados.

---

diacrónico, quer analisadas sincronicamente, apresentam visões muito interessantes sobre Macau, os seus povos, os seus usos e costumes, num retrato que põe em relevo a dimensão multicultural do território onde chineses e portugueses convivem há mais de cinco séculos, estabelecendo diálogos interculturais entre Oriente e Ocidente. A literatura de Macau faz-se eco das experiências vivenciais, coletivas ou singulares, dos seus autores, os quais dão forte contributo para que a língua portuguesa continue a enriquecer-se pelo contacto com outras literaturas e outras oralidades”. (Ramon, 2021, p.131).

## 2. As imagens da mulher chinesa em *Chinesinha* (1974)

Em relação a Macau, o outro território oficialmente lusófono no contexto geopolítico asiático, a realidade não se apresenta comparável, sendo-o apenas no que diz respeito ao generalizado grau de desconhecimento, fora dos círculos especializados, daquilo a que se pode chamar literatura macaense de língua portuguesa que leva a que, sistematicamente, tal literatura seja ignorada quando se trata de rastrear as obras e os autores do cânone lusófono. Todavia, é atualmente reconhecida a existência de um robusto sistema cultural em Macau de que o subsistema literário é uma manifestação não negligenciável.

(Ramon, 2021, p.125)

Tudo parece indicar que os sete contos de *Chinesinha* foram sendo esboçados ao longo de uma infância e juventude ricas de tradições macaenses: as supersticiosas amas da província de Guangdong (presenças indispensáveis nas casas macaenses e ocidentais na Macau dos séculos XIX e XX) contavam a Maria Pacheco Borges e seus irmãos histórias místicas do imaginário chinês/macaense, que acabaram cristalizadas nalguns dos contos da coletânea (publicada primeiro em Portugal, em 1974, a instância do interesse de Ana Maria Amaro).

O objeto livro que ainda podemos encontrar na 2.<sup>a</sup> ed., macaense, de 1995, revela bem o interesse das instituições culturais em preservar este texto como revelação de um património de Macau e do Oriente em vias de desaparecer. As considerações de Rogério Puga sobre os elementos paratextuais do livro, sobretudo as ilustrações da 1.<sup>a</sup> edição (não reproduzidas na 2.<sup>a</sup> ed.), são reveladoras:

[...] as capas das duas edições de AC são ilustradas com desenhos de uma mulher chinesa em movimento no meio da natureza exótica. A capa, as oito ilustrações alusivas a figuras e a divindades femininas e os caracteres chineses da primeira edição foram desenhados pelo irmão da autora, o padre salesiano Albino António Pacheco Borges, nascido em Macau a 1 de Julho de 1917 e ordenado na congregação salesiana de Xangai

em Maio de 1950. O padre Albino viveu cerca de 30 anos em Essen, na Alemanha, onde foi professor de filhos de emigrantes portugueses, tendo falecido nessa cidade a 28 de Maio de 2008. (Puga, 2011, p.68)

Maria Pacheco Borges revela, em sete breves narrativas, a condição trágica e de dependência da mulher chinesa, dando a conhecer ao leitor um manancial de mitos e retratos da vida feminina chinesa que vinham da ancestralidade da milenar tradição oriental e que chegaram intactos ao século XX, embora começassem a sofrer uma visão crítica dos contemporâneos, como o ponto de vista da narradora mostrará. Leia-se a resenha que Xiaonan Bai faz sobre a figuração feminina presente em *Chinesinha*:

[...] nos contos que integram esta obra, se encontra refletida a mentalidade dominante, no que diz respeito à condição das mulheres. Independentemente de haver contos com finais variáveis, mais ou menos felizes, é denominador comum a todos estes contos aquilo que poderíamos designar como a condição trágica da mulher chinesa. Excluída de uma participação ativa na vida social, submetida a um conjunto de normas morais que formatam a mulher como um ser subserviente, inferior aos homens e destinada a uma vida submissa e sem autonomia ou vontade própria, aquilo que constatamos é que, na época em que foi escrita a obra que analisámos, e apesar de alguns casos em que as mulheres lutam pela sua emancipação e pelo direito à sua autodeterminação, o cenário geral é o de um grande atraso em termos de direitos e de estatuto da mulher. (Bai, 2018, p. 77)

Logo no prefácio da própria autora à 1.<sup>a</sup> edição, o livro vincula-se à experiência macaense na vida da autora empírica, indicando que deveria iniciar uma sequência de outras coletâneas com índole idêntica: “Note-se que este livro, o primeiro de uma pequena série, é constituído, basicamente, por impressões que colhi entre o povo chinês de Macau” (Borges, 1995, p.9). Tal antelóquio remete para a identidade plural e aberta, mutável e mudada, da cultura social chinesa e macaense, o que não pode deixar de moldar o horizonte

de expectativas do leitor: “observando os seus usos e costumes, que diferem de província para província, alguns dos quais já, neste momento, caídos em desuso perante a profunda modificação social operada na China” (Borges, 1995, p.9).

O leitor encontra-se perante um programa de escrita entre o gosto do pitoresco – *folclore, que sempre me enlevou... encanto estranho... peculiaridades da vida desse povo com quem entrámos em contacto há séculos* – e a contenção do exotismo – *Não tentei explorar o exotismo recorrendo ao exagero ou à fantasia...* –, tendo em vista leitores de interesses afins: “Se estas pequenas narrativas puderem merecer algum interesse aos leitores, contribuindo para um melhor conhecimento da alma chinesa, considerarei a minha finalidade absolutamente atingida” (Borges, 1995, p.9).

Em alguns dos contos, a sequência inicial aparece relacionada com a história da tradição chinesa ou macaense – com a subjacente aura mítica de poderes misteriosos – à qual se liga a intriga da narrativa, acabando por funcionar como um intertexto de leitura cultural, que orienta a interpretação a fazer. Tal acontece com os textos de “A viúva-noiva”: *Rezava a lenda que Iôk Vóng (Imperador Jade) da Corte Celeste tinha sete filhas...* (Borges, 1995, p.13); de “A órfã”: evocação de tempo marcado pelas sequelas da ocupação nipónica, de costumes ancestrais com origem nos tempos remotos da opressão tártara, mas ainda seguidos no contexto em que se movem as personagens; de “Dedicação filial”: *A ocasião era propícia para esse devaneio, porque se encontravam no dia 15 do oitavo mês lunar, dia em que a Lua atinge o seu tamanho máximo e brilho excepcional, e em que se celebrava o passeio que um imperador dera àquele satélite da Terra. / Entre tantas lendas que existem na China sobre a festividade de Outono, talvez seja esta a mais popular. / Conta-se que há cerca de 600 anos [...]* (Borges, 1995, p.21); de “A tancareira”: *Esta festividade [dos barcos-dragões, no dia 5 da quinta Lua] [...] começara com o suicídio de um grande estadista: Chu Uan. [...] – Para te confirmar o que digo, vou contar-te a sua*

*história na esperança de que também tu poderás corrigir-te e tornares-te humilde. / Contam que uma das mais belas imperatrizes da China [...] (Borges, 1995, pp.32, 34); de “O casamento de Pak-Lin”: bebé abandonado, encontrada e amorosamente recolhida do lixo no [...] dia do aniversário da flor de lótus, a flor denominada da autocriação, porque o Buda a honrou, nascendo de uma chama emanada duma dessas flores. (Borges, 1995, p. 45).*

A negatividade cruel de grande parte dos contos é compensada por finais felizes, perto do sentimentalismo ou do moralismo. É o que acontece em “A órfã”, “Dedicação Filial”, “Mulher pequena”, “A tancareira”, “O triunfo da virtude”. A figura feminina apresenta sempre uma beleza idealizada, por vezes em interligação com analogias religiosas. O contraponto é conseguido através da figura masculina, associada a situações desastrosas, contextos de violência ou comportamentos vis, como seja a ocupação japonesa ou o noivo traidor de “A órfã”: renegou a protagonista e colaborou com os ocupantes nipónicos.

Associando-se ao fundo étnico e cultural chinês, com o seu universo de crenças<sup>2</sup>, *Chinesinha* surge, episodicamente, pontuada

---

<sup>2</sup> Veja-se a interessante reflexão de Wang Chun: “A cultura chinesa, uma das civilizações mais antigas do mundo, é uma chama que desde sempre iluminou a civilização humana e que esteve na origem da história da humanidade. Há milhares de anos que a civilização chinesa vem irradiando a sua luz própria. Contudo, nos tempos modernos, o espírito de conquista do mundo, por parte da civilização ocidental, quase que reduziu a civilização chinesa a uma exótica feira de antiguidades e bricabraque, onde o Ocidente procura toda a espécie de novidades. Com os macaenses, porém, a situação é diferente. A sua ligação à China e à cultura chinesa é impossível de quebrar, até porque, na sua maioria, são o produto da fusão das duas culturas. É por isso que os seus sentimentos perante a China e perante a cultura chinesa são diferentes dos dos outros “estrangeiros” ocidentais. Como os chineses de Macau, eles rezam a *Guan Gong*, o deus da guerra, tomam remédios chineses, no primeiro dia do ano novo lunar vão ao templo queimar incenso e fazer os seus votos, e depois acompanham os pais a uma refeição tradicional chinesa. Os hábitos da vida quotidiana dos macaenses são profundamente impregnados de influência chinesa. Face à cultura chinesa,

por premonições auspiciosas ou irónicas, e tópicos mais ousados de análise psicológica e moral, que revelam já a mudança dos valores chineses para o que se seguirá no futuro da ficção macaense, como tão bem o explanou Seabra Pereira:

Querendo-se à beira do etnografismo literário, e nesse sentido detendo-se no pomposo cerimonial de funeral no conto “A tancarreira”, e na obediência ao “código de posturas do cerimonial de casamento chineses” em todo o conto final “O casamento de Pak-Lin”, *Chinesinha* pretende primar pelos elementos etno-culturais da vida quotidiana [...] / A retórica da subasserção no que respeita às ambições do livro não implica que este, sintonizando as tendências que começavam então a marcar a ficção de Macau, descure tópicos vários de análise psicológico-moral [...] / *Chinesinha* pode até atingir, nalguns passos, efeitos de ironia deceptiva, se não trágica. (Pereira, 2015, pp.121, 123, 124)

Consulte-se a seguinte tabela onde procurei salientar em 5 colunas, os aspetos fulcrais em cada um dos 7 contos, a saber: título e brevidade da narrativa; protagonista principal e clichés da beleza oriental; contexto etnográfico, mítico, histórico e cultural da intriga; simbologia e rituais orientais/macaenses; valores tradicionais e antevisões de mundos diferentes.

<b>A VIÚVA-NOIVA</b> (3 pp.)	Chan <b>Sai-Si</b> (16 anos) [Prenda do Ocidente] [rosto de um oval perfeito; tez branca e cetinosa; olhos orientais; compridas e espessas pestanas; beleza estonteante; corpo flexível e elegante]	<b>Dia dos Namorados Chinês</b> <b>Lenda do Vaqueiro e da Tecedeira</b> <b>Promessa de casamento desde tenra idade</b>	Coruja: símbolo de má sorte Flor de <i>lotus</i> : lágrimas Morte do Noivo Casamento com o noivo e vida em casa dos sogros	<b>Presságios Obediência castradora</b> [“tão jovem e bela, viu-se assim privada da felicidade de fundar um verdadeiro lar e das alegrias da maternidade, por se encontrar <i>casada</i> com um morto, que <i>existiria</i> sempre!...”]
---------------------------------	---	--	---	---

em geral, entre os macaenses e os ocidentais, há um fosso intransponível. Uns estão connosco deste lado do rio, os outros limitam-se “a olhar-nos da outra margem”. A literatura macaense também dá conta desta diferença” (Chun, 1995).

<b>A ÓRFÃ</b> (3,5 pp.)	<b>Kôk-Fóng</b> (filha-órfã de milionário de Xangai) [Crisântemo Perfumado] [encantadora na simplicidade; oblíquos e expressivos olhos]	<b>Festival de Outono</b> <b>Ocupação japonesa e fuga para Macau</b>	Rituais (mesa de sacrifícios ou 'altar'; 'Fogo do Lar') Deusa Lua: casamento feliz	<b>Noivo perjuro e traidor</b> <b>Médico órfão: luz da felicidade</b> [‘dois jovens solitários, que a guerra tinha privado daqueles que poderiam ter zelado pela sua felicidade’]
<b>DEDICAÇÃO FILIAL</b> (3,5 pp.)	Tong <b>Kuâi-Ieng</b> (15 anos; filha única de comerciante) [mãos de movimentos leves e maleáveis; penteado oriental; rosto de graciosos traços mongólicos; leve e graciosa]	<b>Festividades de Outono</b> <b>Lenda do imperador Tong Ming-Wong e da Via Láctea</b>	Bailado magnífico Espelho: expetativa e ansiedade ‘Clássico da Piedade Filial’	<b>Dedicação</b> <b>Constância incansável</b> [‘as filhas da China, educadas na obediência..., a quem não chegaram ainda as ideias modernas, que não vão bem com os seus princípios e com a sua mentalidade!’]
<b>MULHER PEQUENA</b> (5,5 pp.)	<b>Mei-Mei</b> (operária órfã) [natureza calma; ótima disposição; bela entre as mais belas; baixinha; ativa e zelosa; lindas e laboriosas mãos]	<b>Ano Novo chinês</b> <b>Guerra do Pacífico</b>	Rituais do novo ano lunar (limpeza; previsões; dizeres auspiciosos; ramos de pessegueiro/ameixoeira)	<b>Pressentimento assustador</b> <b>Capataz Chan-Kin: sonho impossível</b> [‘O que ganho chega para as duas. Tenho a certeza que é esta a vontade de Chan-Kin...’]
<b>A TANCAREIRA</b> (9,5 pp.)	<b>Sui-H’á</b> (órfã de pais pescadores) [Neblina Gelada] [sobrancelhas delgadas; andar peculiar de marítima]	<b>Festival dos Barcos-Dragões</b> <b>Lenda do suicídio do estadista Chu Uan</b> <b>Lenda da orgulhosa peónia</b>	Cerimonial fúnebre (funeral do pai de Man-Tân) Ensinamentos dos mais velhos	<b>Amor pelo mar = liberdade</b> [‘na certeza de que ganhara mais uma amizade, apesar da sua ocupação humilde de transportar passageiros sobre as águas barrentas deste delta do rio das Pérolas!’]
<b>O TRIUNFO DA VIRTUDE</b> (3 pp.)	Knóc <b>Yok-Ip</b> (órfã artista de Soohow; 17 anos) [Folha de Jade] [inteligente]	<b>Deus da volúpia</b> <b>Casas de prazer</b> <b>Flor rainha da noite</b> <b>Lenda da irmã do imperador</b>	Emprego lucrativo em Macau	<b>Coragem e não Submissão</b> <b>Casamento entre dois artistas</b> [‘seguiu, sem receio, aquela que a escolhera para esposa de seu filho por inspiração divina, e a acolhia com um sorriso como só vira nos lábios de sua mãe!’]
<b>O CASAMENTO DE PAK-LIN</b> (4,5 pp.)	Leong <b>Pak-Lin</b> (abandonada e adotada; 17 anos) (professora de escola primária) [Lotus Branco] [simples e encantadora; cabelos negros de azeviche, lisos, atados na nuca; [...] nariz minúsculo; pele branca e mimosa]	<b>Crianças abandonadas e adoção</b> <b>Lodo e flor de lótus</b>	Convenções dos casamentos arranjados Cerimoniais do dia do casamento, das vénias e do chá, jantar dos noivos, petardos, banquete, <i>apurar da paciência da noiva</i> , câmara nupcial	<b>Aceitação humilde</b> [‘vendo-se contemplada com tanta admiração sincera baixou os olhos e sorriu pela primeira vez, sem ter sido a isso coagida pelo código de posturas do cerimonial de casamentos chineses...’]

### 3. A mulher macaense emancipada em *O Romance de Yolanda* (2005)

Os macaenses, grupo de ascendência portuguesa com *pool* genético muito rico, é um grupo fortemente hibridado, cujas mães teriam sido levadas para Macau, nos primeiros tempos da sua fundação, dos mais diversos pontos da Terra, na maior parte dos casos como escravas, adquiridas nos bem providos mercados do Oriente. Este grupo dos *macaenses* é um grupo bastante original que se demarcou muito cedo na sociedade de Macau, chegando a um parcial isolamento devido a casamentos endogâmicos e preferenciais, com europeus, entre as classes mais privilegiadas.

(Amaro, 1991)

Como romancista, a estreia de Rodrigo Leal de Carvalho deu-se em 1993, com *Requiem por Irina Ostrakoff* (distinguido com o prémio IPOR 1994 e traduzido para chinês em 1999 e para búlgaro em 2002). Seguiram-se, todos com a chancela de ‘Livros do Oriente’: *Os Construtores do Império* (1994); *A IV Cruzada* (1996); *Ao Serviço de Sua Majestade* (1996); *O Senhor Conde e as suas Três Mulheres* (1999); *A Mãe* (2000); *As Rosas Brancas do Surrey* (2007).

Centrar-me-ei n’ *O romance de Yolanda* (2005), onde são visíveis os rastros de personagens tipificadas em outros livros de Leal de Carvalho<sup>3</sup>, mas que pode ser lido como uma unidade reveladora para o leitor – mais ou menos desconhecedor – de como o mundo macaense se encontra ocidentalizado, no pior sentido da palavra, isto é, a caminho da perda total de valores morais ancestrais orien-

---

<sup>3</sup> Como notou Pereira (2015, p. 381): “Mais ou menos incidentalmente, passam pela narração figuras de romances precedentes, em particular de *Os Construtores do Império*: Tarcísio Guterres e sua antiga amante e segunda mulher Annie Chan, Beta do Rosário Pintado (dada, aliás, a recordar-se, suspirando, “do vigor de outros rapazes metropolitanos que lhe tinham passado pelas mãos e pelas Guarnições do Monte e de Mong Há”), os Penha-e-Nantes, o tenente Estanilau Delgado, a Amina Mendes dos Serviços de Saúde (agora aposentada e sempre delatora anónima de adultérios), o Tenente Bernardes *coureur de femmes* (mesmo quando noivo perjuro de Suzie, prima afastada de Yolanda)”.

tais. Isto, se excluirmos que o “desejo de enriquecer” se encontra sobretudo do lado dos valores orientais (o que não é consensual...) e que acaba por ser ele o principal motor desta intriga.

Yolanda Bañares dos Santos (de parentela insigne, mas apenas representante da média burguesia da classe de funcionários macaenses, pouco abastados), rapariga desinibida de Macau, engravida, contrai casamento e constitui família com Licínio Chiu Pedrosa, filho de um agente da PSP (que nunca ascendera a subchefe) e de uma “china”. O casamento cedo se revelou votado ao insucesso, com cenas de violência dos dois lados do casal, que mostram ao leitor o falso quadro de valores sociais em que a sociedade macaense oscilava, ainda ancorada nos valores tradicionais caídos em desuso e incapaz de aceitar o novo e inquietante mundo de valores (ou anti valores...), em constante desequilíbrio – que se podia fingir não ver, mas que circulava sempre através de rumores.

A protagonista distingue-se por resquícios de tiques de boa ascendência social e maiores toques de grosseria de comportamentos e de linguagem, como substrato do traço decisivo de personalidade: o temperamento impetuoso e o impulso libidinal de acasalamento amoroso, primeiro mais em leviana satisfação de atrações e prazeres eróticos, depois com inintencional paixão (não menos eroticamente exigente), geralmente em estágio amoral de consciência pouco reflexiva.

Depois de algumas ligações amorosas falhadas (Malcolm Brewster, Tenente Bernardes, um médico dos Serviços de Saúde e Assistência), Yolanda apaixona-se por um filipino, supostamente milionário, Ramon Macapagal Gonzalez, perseguido pela polícia de Ferdinand Marcos. Assim, Yolanda vê-se apanhada nas malhas de uma operação clandestina do submundo de Macau, ao aceitar celebrar um casamento fictício com o filipino, para lhe conseguir a nacionalidade e o passaporte português e salvá-lo dessa perseguição. Porém, o imprevisto e o desejo dão lugar a um amor exigente

e inoportuno, que vai acabar por ter para Yolanda as consequências opostas às ambicionadas...

Qualquer uma das três personagens principais – Yolanda; Licínio; Ramon – revelam muito de si mesmas e do outro e de como a passagem do “eu” ao “outro” se pode fazer por valores materiais ou sentimentais (ainda quando se pensa que estes já foram obliterados ou nem existiam). Sem dúvida, é Yolanda a personagem que mais nos revela neste percurso de transformação. Se ela ainda é julgada socialmente de acordo com o código tradicional e restritivo de liberdades aplicadas à mulher chinesa, acaba por ironicamente o mostrar desfeito não apenas pelo seu comportamento impulsivo, mas também pelo que a sociedade já admite, embora ainda escondendo-o, camufladamente.

Rodrigo Leal de Carvalho vai usar (e ensinar muito pedagogicamente ao leitor, em algumas das 85 notas-de-rodapé com que finalizam os capítulos) uma série de vocabulário e expressões em dialeto macaísta ou *patois* (menos em dialeto cantonense), fazendo justiça ao registo realista da sua narrativa<sup>4</sup>. Também os vocábulos e

---

<sup>4</sup> Veja-se a extensa lista de vocábulos/expressões do dialeto macaísta/*patois*, pedagogicamente traduzidos na narrativa a pensar no leitor ocidental: nhuns (senhores); nhonhas (senhoras casadas); nhonhonhas (raparigas solteiras); villas (hospedarias); pipa-tchais (cantadeiras-prostitutas); lai-si (prenda em dinheiro); garrida (leviana); seda-bicho (seda natural); sapeca (submúltiplos do avo de pataca; dinheiro); 14 Kilates (associação de crime organizado em Macau e Hong Kong); \*[dialeto cantonense] pak-fan (heroína, narcóticos; ‘pó branco’); m’koi’a (obrigado); choi sam (grelos de couve); pak choi (couve branca); cabeça-de-cobra (agente de imigração clandestina); cabeça-de-galo (juramento admitido em Juízo pelo Código dos Usos e Costumes Chineses, perante decapitação dum galo); fat-kun (sr. Juiz); Tsing Tao / San Mig (cervejas da região); lai si (gratificação; pagamento ilícito); chou san (bom dia); lan (estabelecimento de venda de peixe por grosso); fong soi (sorte); Ho Mun ian (macaense); m’ou man tai (não é problema); Porcelana (tigelas usadas nos restaurantes chineses); van-tan-min (sopa de massa chinesa com pastelinhos de camarão cozidos a vapor); kou-lau (restaurante chinês); Saion-Kuai (portugueses metropolitanos; ‘diabos do Grande Mar’); piloto (proxeneta); tai-tais

expressões em língua inglesa têm uma utilização grande em toda a narrativa. Confirma, assim, que a ‘literatura macaense’ nasce com registos linguísticos diferentes dos do sistema englobante: a literatura portuguesa<sup>5</sup>. Como registam Irene Blayer e Dora Gago, em entrevista a Rodrigo Leal de Carvalho:

— Por que motivo recorre com frequência a frases e expressões em Inglês e outras línguas? Será uma forma de conferir realismo aos diálogos e às narrativas?

— Nem mais. Sendo as minhas histórias todas sobre Macau e as suas gentes, facilmente se compreenderá que a verdadeira protagonista é a própria Cidade do Nome de Deus. E a mais fascinante das suas características era o colorido cosmopolitismo da pequena cidade, para o qual contribuía indiscutivelmente a proliferação de línguas que aí se praticava. Porque cerca de 97% da sua população (números não confirmados mas que cremos próximos da realidade) era de etnia e origem chinesa, de várias regiões da China com a grande maioria da zona da Cantão, predominava naturalmente o Chinês, no dialeto cantonense; o lugar de segunda língua seria disputado entre o Português (falado por macaenses, metropolitanos ou oriundos de outras Províncias Ultramarinas – o *Patois* ou antiga língua maquista caíra praticamente em desuso e só resistia heroicamente entre algumas velhas donas de Macau e nos divertidos escritos do meu amigo José dos Santos Ferreira, o Adé das revistas musicais no Teatro

---

(senhoras chinesas); m'tak (não pode ser); iam-cha (refeição chinesa entre as 11h e as 13h); kussec (jogo de azar chinês); ou Mun Ian (estes ‘macaístas’); vitasoy (leite de soja); Kun Iam (Deusa das Mercês); Pang iao (amigo); Ikebana (arte japonesa dos arranjos florais).

<sup>5</sup> Leia-se a propósito o excerto de Mata (2014, p. 81): “E, neste contexto, a questão que se levantaria no estudo comparado com a literatura macaense seria: será a língua portuguesa um dos marcadores da “nacionalidade literária” macaense? A ser assim, em que língua se expressaria, a haver um, o Orientalismo português? Estas são questões que um estudo comparado dos “pós-colonialismos” poderia elucidar a fim de que se possa empreender uma sistematização (diacrônica e sincrônica) da produção macaense. Em contraponto com o estudo da produção de países africanos que, crê-se, já vai mais adiantado”.

D. Pedro V – e o Inglês que, em Macau, assumia foros de língua franca, pois era conhecido pela generalidade dos macaenses já que era praticado não só entre os estrangeiros de origem anglo-saxónica, mas ainda como língua de recurso de outros residentes de origens várias. A estas línguas, outras, múltiplas, acresciam entre os pequenos núcleos de outras etnias ou nacionalidades: russos, japoneses, malaios, filipinos, indianos, eu sei lá ... Assim sendo, a que melhor e mais colorida pincelada de realismo poderia eu lançar mão para dar cor local às minhas histórias? Só lamento não ter maiores conhecimentos de chinês e dos demais idiomas que aqui se praticavam para prodigamente os semear por entre a melancólica prosa de açoriano de passagem por Macau. (Blayer & Gago, 2016, p.118)

#### 4. Três décadas e duas narrativas: a imagem da mulher chinesa em metamorfose

Sendo, portanto, a produção de motivação “ultramarina” uma constante na literatura portuguesa, desde os tempos da literatura de viagens e das literaturas ultramarina e colonial (conforme as conveniências temporais da sua “classificação”), hoje ela tem uma feição diferente, embora persista a hesitação quanto ao seu lugar no sistema literário português e nos outros sistemas. A trajetória de experiências e vivências é determinante para a história da presença do outro na produção literária em português ou para as relações entre as literaturas em português, pois a questão da história pessoal do escritor, assim como o significado do seu “capital social” não são, neste caso, irrelevantes. (Mata, 2014, p.74)

Se é a condição trágica da mulher chinesa que Maria Pacheco Borges documenta em *Chinesinha*, em 1974, com uma empatia da narradora por uma futura modificação do estatuto das personagens femininas, já com Rodrigo Leal de Carvalho, em *O romance de Yolanda*, de 2005, essa transformação completa é exposta e revisitada enquanto reação a uma milenar tradição castradora.

Porém, o final trágico da protagonista Yolanda mostra ao leitor que a nascente tradição de emancipação da mulher chinesa se

pode tornar, além de menos moral (ou *tout court* amoral), também ela castradora dos valores supremos da liberdade individual e de uma ética da justiça social. A associação ao mundo da corrupção e da criminalidade acaba por coartar a liberdade sentimental a que Yolanda se sente com direito, revelando o pior das características psicológicas do indivíduo que acaba por se descobrir ostracizado no sistema social.

Parece-me claro que os contextos vivenciais de Maria Pacheco Borges e Rodrigo Leal de Carvalho influenciaram a exposição de duas imagens da mulher chinesa que se tornaram, em tão pouco tempo, tão díspares. Mas se alguns dos contos de Maria Pacheco Borges revelavam a posição do narrador e sua empatia com as alterações futuras, já *O romance de Yolanda*, com a cumplicidade irónica do narrador, deixa o leitor face a um desafio não resolvido: o sofrimento da mulher chinesa dita ‘emancipada’ será, afinal, menor do que o da tradicional, de ‘condição trágica’?

Provavelmente só o futuro da ‘literatura macaense’ e a sua constituição num cânone específico, divulgado e investigado nas instituições de ensino superior, abrirá novos caminhos a esta questão. A transformação dos ‘usos e costumes’ faz-se por caminhos cujas rotas ainda desconhecemos e poderão fazer ler diferentemente quer o passado quer o presente dos *corpora* literários. Toda a metamorfose nos traz surpresas...

### Referências bibliográficas

- Alves, A. C. (2002). A Mulher Chinesa na Sociedade Contemporânea. *Administração*, 15(57), 1015-1028.
- Amaro, A. M. (1988). *Filhos da terra*. Macau: Instituto Cultural de Macau.
- Amaro, A. M. (1991). A Mulher de Macau segundo os Relatos dos Viajantes. *Revista de Cultura*, 15 (julho/set.). (disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30015/1631>).

- Bai, X. (2018). *Chinesinha, de Maria Pacheco Borges: histórias de mulheres*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro (<http://hdl.handle.net/10773/22886>).
- Blayer, I. & Gago, D. (2016). Espaços e estórias na obra de Rodrigo Leal de Carvalho: Encontro com o Escritor. *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies*, 5, 111-124. (disponível em [https://scholar.google.com/scholar?hl=pt-PT&as\\_sdt=0%2C5&q=O+romance+de+Yolanda%2C+de+Rodrigo+Leal+de+carvalho&btnG=](https://scholar.google.com/scholar?hl=pt-PT&as_sdt=0%2C5&q=O+romance+de+Yolanda%2C+de+Rodrigo+Leal+de+carvalho&btnG=) )
- Borges, M. P. (1995). *Chinesinha*. Macau: I. Cultural de Macau & I. Português do Oriente.
- Brookshaw, D. (2002). *Perceptions of China in Modern Portuguese Literature: Border Gates*. Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press.
- Brookshaw, D. (2014). Foundational Fictions: The Domestic Romances of Macao and Hong Kong. In K. Wong & C. X. George Wei (Eds.), *Macao: Cultural Interaction and Literary Representations* (pp. 45-55). Abingdon, Oxon [England]; New York, NY: Routledge.
- Carvalho, R. L. (2005). *O Romance de Yolanda*. Coleção Macau/Leituras. Macau: Livros do Oriente.
- Carvalho, R. L. (2011). “Os romances do senhor magistrado”: Interview with Catarina Domingues. *Magazine, Macau* (<http://www.revistamacau.com/2011/12/06/os-romances-do-senhor-magistrado/>)
- Chun, W. (1995). A Literatura Macaense de Expressão Portuguesa. *Revista de Cultura*, 23 (abril/junho). (disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30023/1789>).
- Cristóvão, F. (2008). *Da Lusitanidade à Lusofonia*. Coimbra: Almedina.
- Hao, Zh. (2011). *Macau History and Society*. Hong Kong: Hong Kong University Press; Macau: University of Macau.
- Mata, I. (2014). Literaturas em Português: encruzilhadas atlânticas. *Via Atlântica*, 25, 59-82.
- Mimoso, A. (2011). Autores lusófonos (Macau) esquecidos. Rodrigo Leal de Carvalho: entre os Açores e Macau. *Atas/Anais do 15.º Colóquio da Lusofonia / 6.º Encontro Açoriano*. Macau. 11 a 15 abril. (disponível em <https://www.lusofonias.net/images/pdf/atas%202011%20Macau.pdf>)
- Pereira, J. C. S. (2015). *O Delta Literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.

- Puga, R. M. (2011). Paisagens Etnográficas de Macau e do Sul da China em *A Chinesinha*, de Maria Pacheco Borges, e *Aquarelas de Macau 1960-1970*, de Ana Maria Amaro. *Review of Culture / Revista de Cultura. Macau*, 39, 65-87.
- Ramon, M. (2021). Centro e periferia da biblioteca lusógrafa. A literatura de Macau no sistema literário em língua portuguesa. *Rotas a Oriente. Revista de estudos sino-portugueses*, 1, 119-132. <http://repositorium.uminho.pt/bitstream/1822/74695/1/Rotas%20a%20Oriente%201-%20Micaela%20Ramon.pdf>
- Rangel, A. S. de S. F. H. (2010). *Filhos da Terra: a Comunidade Macaense, Ontem e Hoje* (Dissertação de Mestrado). Lisboa, Universidade de Lisboa. (<http://hdl.handle.net/10451/3906>)
- Seabra, L. (2007). Traços da Presença Feminina em Macau. *Campus Social*, 3-4, 197-208. (<https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/1940/1/artigos11.pdf>)
- Sena, M. T. (2010). Carvalho, Rodrigo Leal de. *Ditema, Dicionário Temático de Macau. Vol. I* (pp. 276-277) (Ed. Maria Antónia Espadinha). Macau: Universidade de Macau.
- Wong, Y. L. (1995). Women's education in traditional and modern China. *Women's History Review*, 4(3), 345-367. (<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09612029500200092>)





# Retrato do escritor quando etnógrafo: imagens da China na obra de Ernesto Leal

**Paulo Alexandre Pereira**

Universidade de Aveiro

ppereira@ua.pt

ORCID: 0000-0003-2539-4248

*À memória de António Fournier,  
que não cheguei a conhecer,  
mas que generosamente me apresentou  
ao homem que comia névoa.*

**1.** Numa crónica intitulada “O caso singular de Ernesto Leal”, o jornalista e crítico literário Fernando Midões dava conta da clamorosa desatenção do público e da crítica em relação à obra excêntrica de um obscuro Ernesto Leal, autor de três coletâneas de contos e duas peças de teatro, relatando o assombro de um amigo próximo, ao ler, pela primeira vez, o conto de abertura de *A Velha e o Barco*:

Um amigo da roda, por exemplo, para quem Macau, onde viveu alguns anos, tem hoje o sabor mitificado de paraíso perdido, lamentava, com inteira razão, quanto a literatura portuguesa e, de um modo geral, a europeia, desconhecem o Oriente, se descontarmos certas falsidades romântico-sentimentais, certas “gravuras” de exotismo balofo e turístico. Foi então que lhe perguntei se já lera Ernesto Leal e ante a negativa lhe coloquei nas mãos o livro de contos *A Velha e o Barco* onde a Província-Enclave, vizinha da China, aparece através de tintas inigualáveis [...]. Mesmo ali, o bom amigo leu o breve primeiro conto – alguém recordou, então, comparativamente Saroyan – que dá o título ao livro... e revelou o seu pasmo: “Mas como é possível eu nunca ter ouvido falar de Ernesto Leal?”. (cit. em Fournier, 2007a, p. 170)

A perplexidade do “bom amigo” de Midões não andar muito longe da minha própria, quando, há já mais de duas décadas, tive oportunidade de ler esse conto prodigioso trazido até mim através do generoso entusiasmo de António Fournier. É, portanto, da descoberta deslumbrada desse segredo bem guardado que é a obra discreta e singular de Ernesto Leal que aqui quero deixar testemunho, iluminando algumas das imagens da China e, mais especificamente, de Macau – esse “sonho confuso de Portugal”, como, no seu *Diário*, o descreveu, com lírica lucidez, Miguel Torga (1995, p.1480) – que nela ficcionalmente se projetam.

2. Injustificadamente arredado do cânone das escritas de Macau, de que, em reexame metódico, se tem ocupado, nos últimos anos, uma abundante bibliografia – e reveladora desse silêncio crítico é, por exemplo, a ausência de qualquer menção ao autor no monumental estudo *O Delta Literário de Macau* (2015), de José Carlos Seabra Pereira –, as relações de Ernesto Leal, nascido no Funchal em 1913, com o baluarte extremo-oriental do império português, onde se fixou e desempenhou funções como oficial do exército entre 1939 e 1946, em plena Segunda Guerra Mundial, revelaram-se especialmente fecundas, tanto no domínio experincial, como no terreno artístico-criativo. Evocando a sua missão macaense, confidenciar, mais tarde, Ernesto Leal que “em Macau viu, sofreu e aprendeu” (cit. em Santos, 2007, p.143) e que os sete anos passados no enclave foram “como um segundo curso dos Liceus, prático” (cit. em Carita, 2007, p.46). Esse eufórico balanço pedagógico era, contudo, flagrantemente destoante da generalizada incultura da metrópole colonial relativamente ao território, periferia obscura de um vasto império, megalmano e fantasmático, que Salazar garantia estender-se do Minho a Timor:

A nossa ignorância sobre aquela terra que diziam pertencer ao império luso era completa. Não tínhamos ideia alguma da civilização chinesa, como aquela gente comia, vestia, dormia.

Com o bulício, a cor, o cheiro da comida nas ruas, os caracteres da escrita nas fachadas, os magotes de crianças, essa total estranheza logo se transformou em fascínio. (cit. em Santos, 2007, p.140)

O enredado tecido étnico-cultural de Macau, a complexidade da sua paisagem antropológica e o seu singular estatuto colonial<sup>1</sup> não escapam ao olhar escrutinador de Ernesto Leal que, nas suas gentes e na sua cultura, encontra renovados motivos de interesse sociológico, muito para além da sedução turística por uma superficial cor local:

Macau tem comunidades branca, chinesa, indiana e tem Governador, Ministros, Polícia, e tudo isto é visto em corte, em gráfico, à transparência, ao pé do nariz, com relevos. Muito interessante. (cit. em Carita, 2007, p.46)

Em larga medida conformada pelas muitas andanças (Madeira, África, Macau, Goa) deste autor *globetrotter*, a obra de Ernesto Leal torna evidente, logo a partir da sua estreia com a coletânea de contos *A Velha e o Barco* (1959), a insistente reciclagem literária daquela que foi a sua fértil experiência autobiográfica por terras macaenses. A interlocução ficcional com a cultura macaense, ou mais amplamente chinesa, ressurgirá mais tarde, ainda que com

---

<sup>1</sup> Como justamente argumenta Monica Simas, “é possível considerar que, apesar de Macau não ter sido propriamente uma ‘colônia’, até porque o seu estatuto político só foi clarificado, no período de transição, depois que Macau foi inserido no contexto dos ‘tratados desiguais’ e, ainda, principalmente, depois que a tese histórica de Fok Kai Cheong, acerca das bases da instalação dos portugueses na região, começou a circular, existiu, em Macau, uma administração colonial, uma educação em acordo com as sociedades coloniais e formas de socialização afins às coloniais e, portanto, a região foi eivada de discursos no âmbito dos colonialismos, de forma muito marcada, no período de 1880 até os anos de 1970 em que o capital cultural chinês começou a preponderar. O que quero afirmar é que associar Macau à crítica pós-colonial é perfeitamente possível” (2017, p. 87, nota 8).

menor assiduidade, em algumas das narrativas breves coligidas em *O Homem que Comia Névoa* (1964) e *Em Jerusalém, o Canalizador* (1991) e, como tema exclusivo, na peça *Fêne-Cá-Ló*, representada, em 1993, no Teatro da Trindade.

Por razões de pertinência e de economia, ocupar-me-ei unicamente dos textos que ficcionalizam aspetos da experiência macaense, próxima ou distante<sup>2</sup>, do autor ou que, convocando uma ambientação reconhecivelmente chinesa, tematizam a radical alteridade do Outro oriental. Deixo claro, ainda assim, que a obra de Ernesto Leal, permeável à caleidoscópica diversidade das várias geografias físicas e humanas que a atravessam, está longe de subsumir-se a este repertório orientalista, que é apenas parcela da inesgotável “comédia humana” nela encenada, como muito justamente assinalou António Fournier:

Essa experiência de vida reflecte-se na sua obra ficcional, onde para além da memória de infância, se podem destacar vários temas: o olhar europeu mas humanista sobre a Ásia, o relato costumbrista da comédia humana, a que se alia um notável espírito de observação, uma curiosidade fraterna sobre o Outro, uma invulgar capacidade transmitir a cor local e finalmente um aguçado sentido crítico, todos eles atravessados por uma saudável veia humorística, porventura o seu traço estilístico mais marcado. (2007b, p. 154)

**3.** Como desde cedo se torna inequívoco – e os contos incluídos logo na coletânea inaugural *A Velha e o Barco* reiteradamente documentam –, a obra de Ernesto Leal é indesligável do que aqui

---

<sup>2</sup> Como propõe António Fournier, os contos macaenses de Ernesto Leal “podem ser divididos em dois grupos: aqueles em que a distância entre o vivido e a narração é mínima, como acontece com ‘A velha e o barco dentro do barco da velha’, ‘A aldeia de Ou-Mun’, ‘O ovo e o espeto’ e ‘Uma alegria!’ (in *A velha e o barco*, 1969), e aqueles em que sobre o vivido se aplica o filtro analítico da memória como acontece com ‘O resto da réstia’ e ‘Mai ap tchai’ (in *Em Jerusalém, o canalizador*, 1991)” (2012, p. 162).

designarei como *efeito de etnografia* que, aliás, já David Mourão-Ferreira não deixava de, com a sua costumada argúcia, acentuar, numa leitura pioneira, ao notar que

[...] os contos de Ernesto Leal constituem quase sempre não são só condensados e preciosos documentos de natureza etnográfica ou costumbrista, mas também conseguidos artefactos de ordem literária, em que as qualidades de observação e de análise, de transposição e de síntese vão de par com a fragrância das atmosferas, a economia das descrições, a naturalidade dos diálogos. (Mourão-Ferreira e Seixo, 1980, p. 537)

Pervasivo na tradição literária do orientalismo português, onde, quase sempre, surge instrumentalmente colocado ao serviço de uma didática do exótico, o discurso etnográfico que, sob espécie ficcional, vários narradores e poetas têm integrado nas respectivas obras, é consonante com a pressuposição, aliás apoiada pela moderna ciência etnográfica, de que “an ethnographer is not only a researcher, but also a storyteller” (Heikkilä, 2020, p. 4). Com efeito, na sequência da viragem textualista que, sobretudo a partir da década de 80 do século passado, passou a sublinhar a irrecusável dívida retórico-literária do discurso antropológico<sup>3</sup>, torna-se óbvio

---

<sup>3</sup> O designado *textualist turn* surge frequentemente associado à publicação, em 1986, do volume *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, coordenado por James Clifford e George E. Marcus, onde se argumentava, por exemplo, que “it is possible to suggest that ethnographic writing is as trope-governed as any other discursive formation” (Pratt, 1986, p. 27). Como, a propósito do impacto epistemológico deste conjunto de ensaios, observa Michelangelo Paganopoulos “Clifford famously highlighted the significance of allegory and the ‘poetic dimensions’, or ‘plural *poesis*’, of the genre of the ethnographic text. [...] In this semi-autobiographical context, ethnography was seen as essentially a semi-fictional genre; the ethnographer as an *auteur*; the monograph as a chronotope; and the ethnographic text as an incomplete ‘true fiction’: a ‘system or economies of truth’. The turn to subjectivity not only undermined the ‘scientific’ claims of the anthropology, but also further opened its scope towards the representation of everyday life in a reflective manner as a poetic

que aos trabalhos de etnógrafo e de ficcionista preside uma mesma “plural *poesis*” (Clifford, 1986, p. 17), fundada na aliança cúmplice de facto e ficção, experiência e textualidade, e assente numa atitude comum de observação participante. Não é, esclareço de partida, minha intenção argumentar aqui que, enquanto contista, Ernesto Leal foi um etnógrafo *manqué*, mas antes ensaiar a hipótese de que várias das suas narrativas breves podem, com pertinência interpretativa, ser lidas como fábulas etnográficas híbridas, de tonalização lírico-dramática, permitindo-lhe suprir, pelo valor acrescentado da ficção, as insuficiências do realismo etnográfico tradicional, ainda crente na mimética neutralidade da paisagem devolvida em texto.

O conto que abre a coletânea, que recupera, em quiasmo, o título do conjunto – “A velha e o barco dentro do barco da velha” – constitui uma excecional ilustração deste etnografismo transmutado *na e pela* ficção. Tratando-se de tornar inteligível para um público ocidental um cenário exótico, a preocupação descritiva do narrador é indisfarçável, ainda que nitidamente se renuncie a qualquer intenção de impassibilidade fotográfica. Cruzando reminiscências infantis com analogias domésticas, inspiradas na sua experiência insular e rural, o olhar do narrador – nitidamente cúmplice com o do autor – parece antes inquinado por um etnocentrismo de evidente alcance irónico. Com efeito, confrontado com a alteridade da geografia colonial, o narrador força a sua semelhança com os modelos metropolitanos, que são tanto os seus como os dos leitores visados, consciente, contudo, do desajuste entre os comparantes que lhe são familiares – toldo de carro de bois, cabaça, quintal – e da estranheza não restituível da paisagem exótica:

O tancar é um barco airoso, na forma duma gaivota que, assente no mar, tivesse o pescoço cortado cerce. A proa fica do lado da

---

mimesis of reality. Seen under this light, Clifford redefined ethnography as a poetic representation of Otherness, similar to a painting or a Shakespearean play” (Paganopoulos, 2018, p. 4).

cauda da gaivota. Mede de 4 a 5 metros de comprido por, talvez, metro e meio de largo na sua maior largura. Pelo meio, mais puxado à ré, há um toldo de carro de bois, pequeno, redondo, rígido, que cobre menos dum terço da superfície do barco. [...] Nos portos da China há uma multidão de tancares dentro dos quais uma população nómada feminina nasce, vive e morre. Os homens vão a terra, que as “casas” são pequenas; e trabalham cá fora, no que aparecer; ou não trabalham. As mulheres novas ainda “saem”; porque vão ao mercado; ou porque são bonitas, ou jovens, e vão ao mundo. Quem fica a bordo é a velha e o miúdo. Ao miúdo põem-lhe um cordão por baixo das axilas com uma cabaça amarrada que lhe fica às costas. Se o pequeno cair à água, flutuarão, ele mais a cabaça. E como, de barco a barco, colocam pranchas para o movimento dos peões e dos cães, – quem viver longe terá que passar muitas pranchas e muitos barcos antes de chegar ao seu tancar – o miúdo vai brincar com os outros miúdos para o “quintal”, isto é, para as pranchas. Fica a velha. Fica sempre a velha. (Leal, 1960, pp.9-10)

A velha que dá título ao conto é, como se deduz, a tancareira, tipo emblemático que comparece em muita ficção de ambientação macaense, como a de Henrique de Senna Fernandes que, uma década antes, compusera, ainda em Coimbra, o conto “A Chan, a tancareira”, posteriormente coligido em *Nam Van – Contos de Macau* (cf. Pereira, 2015, pp.201-204). O tratamento ideológico e as opções formalizantes que subjazem ao retrato de uma mesma figura por ambos os autores não podiam, contudo, ser mais díspares: se, em Senna Fernandes, A Chan é heroína de um complicado drama erótico, em *décor* colonial e declinação interétnica, a tancareira anónima de Ernesto Leal, protagonista silente de um conto sem espessura fabular, é objeto de um retrato alternante entre o lírico e o grotesco, obsessivamente fixado no estranho mutualismo metamórfico, em resultado do qual a velha se converte em barco e

este se converte naquela, numa ilustração paroxística do seu *modus vivendi* anfíbio<sup>4</sup>:

No tancar, os braços, as mãos, as pernas, as costas da velha safaram os ângulos rectos. A madeira clareou; ficou da cor da pele da velha. A pele da velha escureceu; ficou da cor da madeira; e ficou também encerada. A pele castanha da velha tem laivos como a madeira. O barco tem veios como as veias. O corpo da velha adapta-se a todos os ângulos do barco. Os dedos dos pés e das mãos, as próprias mãos, os próprios pés, entram em todos os buracos do barco. [...] O barco respira com os pulmões da velha, geme com a garganta da velha, trabalha com as mãos da velha. As raízes da velha no mundo são o barco. (Leal, 1960, pp. 10-11)

À percepção deformante deste narrador-espetador, nitidamente fascinado pela secreta osmose entre a velha e a sua casa-barco flutuante se deve, portanto, um duplo movimento de metamorfose que

---

<sup>4</sup> Sobre o estatuto periférico dos *tan ka*, informa Monica Simas que “na China imperial, a população que habitava este espaço, designada *tan ka*, era considerada ‘bárbara’, ‘baixa’ ou ‘desprezível’; não se enquadrava nas quatro classes (letrados, agricultores, artesãos e comerciantes) da estrutura social tradicional; não tinha nem mesmo o direito de habitar a terra até, pelo menos, meados do século XVIII. A discriminação em relação aos *tan-ka* devia-se ao fato de a sociedade tradicional chinesa fixar um alto grau de importância ao valor da terra, valor da imobilidade, principalmente no que se refere à condição da mulher dentro da organização familiar. Os *tan ka* rompiam esses valores na medida em que constituíam elementos móveis e que, por situarem-se na periferia, poderiam atuar de modo ambivalente, escapando do controle mais acirrado dos poderes políticos e/ou servindo de meio de propaganda política. [...] A situação da mulher também era diferente em relação à tradição mantida por outras categorias sociais, por causa das condições próprias de vida dos *tan ka*. As mulheres eram economicamente ativas e não alteravam o tamanho dos seus pés, costume que prevaleceu até o início do século XX; tinham contato com estrangeiros e maior liberdade, inclusive sexual. Os *tan ka* eram, na perspectiva chinesa, ‘periféricos de dentro’, ao passo que os estrangeiros (portugueses) eram vistos como ‘periféricos de fora’. Por isso, Macau estaria situada em uma espécie de dupla periferia” (2007, pp. 173-174).

o conto magistralmente documenta: um primeiro, de objetificação despersonalizante da mulher, tornada embarcação; um segundo, correlativo do anterior, de animização antropomórfica do *tancar* transformado em velha. “Conto suspenso no tempo, imobilizado num presente e numa localização indefinidos, que parece sair dos domínios da prosa para entrar nos da poesia” (Abatti, 2007, p.31), nem por isso a refração poética do mundo observado, apoiada num rigorosíssimo trabalho de filigrana verbal<sup>5</sup>, impede o narrador de nele entrever ocasionais incidências de um grotesco que se diria de memória expressionista ou de mais contemporânea influência neorrealista<sup>6</sup>:

A velha urina na água e lava os dentes com a mesma água. A velha deita fora na água a água suja e tira da mesma água a água

---

<sup>5</sup> Sobre o notável apuro retórico-estilístico do conto, onde se torna ostensiva a exploração concertada de processos que concorrem para um efeito geral de harmonia imitativa, salienta Orietta Abatti: “O enunciado *A velha do barco dentro barco da velha* institui-se como um quiasmo que se traduz numa imagem poética extremamente eficaz, graças ao efeito expressivo do movimento oscilatório que deriva da disposição cruzada dos termos, o próprio ondular do *tancar* em absoluta sintonia com o corpo e, em última análise, com a própria existência da *velha*” (2007, p.32). Cf., ainda da mesma autora, o seguinte comentário: “A série anafórica, a insistência iterativa do andar, as disposições quiásmicas, as aliteraões, conseguem capturar a essência da vida desta mulher no interior do seu próprio meio, como se para traduzir de maneira mais eficaz a recordação daquele microcosmos, o narrador se tivesse transformado num ‘eu’ lírico que com rápidas mas incisivas representações coagulou, em prosa poética, aquela forma peculiar de sentir a vida no Oriente que encerra e conserva “a antiqüíssima aceitação da realidade, a cálida intimidade com as coisas, a assunção do próprio sofrimento” (2007, p.33).

<sup>6</sup> Reconhecendo o insulamento estético-literário de Ernesto Leal e a problemática arrumação geracional e periodológica da sua obra, Orietta Abatti salienta que “os contos do nosso autor, reverberando a própria experiência biográfica e as realidades observadas e experimentadas no decurso da mesma, desenrolam-se em âmbitos temáticos e formais que, de facto, lembram a estética neo-realista, na aguda capacidade de observação da cor local, das realidades rurais e urbanas, nos comportamentos sociais” (2007: 30).

limpa. A água é da cor do barco. Castanha. A água é o meio, a atmosfera. [...] Quando a velha vai à penteadeira, pentear-se, anda na rua de lado, com um ombro à frente e outro atrás, como os caranguejos. As pernas dobradas e os joelhos para fora, tão alta como uma criança. O barco vai a limpar o fundo e tem ar reles, *gauche*. O barco e a velha, um sem o outro, ficam tortos. Quando vem o tufão, o tai-fôn (o vento grande) o barco e a velha entram no peito da água. Desaparece o barco na água e desaparece a velha na água. (Leal, 1960, p. 11)

Verdadeiro poema em prosa, o conto lírico que inaugura a coletânea é, até certo ponto, excepcional no conjunto dos textos nela reunidos. É verdade que a rigorosa oficina poética que nele se intui não suscita grande surpresa num autor que insistia em aproximar o trabalho do conto ao *limae labor* exigido pelo poema e que abertamente admitiu que: “[...] tanto eu gostaria de ter sido escultor; para mim, escrever um conto é esculpir um conto, e fico a suar” (Leal, 2007, p. 160)<sup>7</sup>.

Esta contaminação lírica parece diluir-se em face da ostensiva apetência teatral que, mais expressivamente, se deteta em vários contos<sup>8</sup>, ao ponto de alguns se assemelharem a *sketches* narrativos ou contos-cena de sintaxe rigorosamente dramática, em que se procura reproduzir “o efeito de anedota bem contada” (Dionísio, 2007, p. 64). No caso destes textos, o *nonsense* dos diálogos – reminescente

---

<sup>7</sup> Sobre a exigência construtiva do conto, cf., ainda, as seguintes palavras de Ernesto Leal: “Mas o que mais aprecio são os meus contos – quando me parece que os cinzelei bem, que têm a largura certa, o comprimento certo, as sínteses certas, os sons certos, a cadência certa, os andamentos certos; quando pareceriam ser música, mas não são; quando poderiam ser poesia poesia, mas não; que são só eu. Transpiro. Dói-me. Torço-me. Mas, no fim, fico feliz. Cinzelei-o” (cit. em Gonçalves, 2007, p. 147).

<sup>8</sup> Como justamente assinala Orietta Abbati, a propósito do hibridismo modal que permeia a ficção breve de Ernesto Leal, “poesia e representação em simultâneo, ou uma ou outra, constituem possíveis linhas de leitura dos diferentes contos” (2007, p. 30).

da “poética do teatro do absurdo, em que não vale tanto o que se diz, mas como se diz” (Santos, 2007, p. 81) – e o exercício desenvolvido dessa “forma do desconversar, estratégia desconstrucionista muito típico de Ernesto Leal” (Dionísio, 2007, p. 65) permitem dramatizar a irremediável fenda civilizacional que se abre entre Ocidente e Oriente, colocando em cena personagens-atores condenados, em razão dos atavismos culturais que fatalmente reproduzem, a uma sina de mútua ininteligibilidade. Trata-se, pois, de verdadeiras “fábulas de incomunicação” (Pereira, 2007, p. 77), onde do crónico desencontro de linguagem e de comportamento entre os dois etnotipos em cena – chinês e português – resulta uma ironia decetiva, já nitidamente descrente de todas as utopias bem-intencionadas de ecumenismo intercultural. Como sintetiza António Fournier, “ao contrário de palavras politicamente correctas como diálogo de culturas, aproximações culturais ou pontes luso-sinólogas, Ernesto Leal põe em cena justamente o contrário: a incomunicabilidade entre a cultura portuguesa e a chinesa” (2012, p. 164). Para o efeito, o autor retira rendimento cómico do ato de tradução, de que, por mais de uma vez, se socorre como cenário narrativo ou como *gag* humorístico, tornando claro que o mero *transfer* entre idiomas não é condição suficiente para o real entendimento entre culturas.

O conto “Uma Alegria!” é ilustrativo da comédia de enganos que deriva da colisão dos repertórios culturais português e chinês e da inevitável disfunção comunicativa que ela ocasiona. O Chinês Wom, pai da jovem Flor de Jade, dirige-se ao consultório médico do Dr. Mafarrico na companhia da filha, por, presumivelmente, esta padecer de uma doença venérea que lhe fora transmitida pelo ex-marido português, o senhor Anjo. Vítima do ciúme irracional e violento deste homem que “endoidecia com a ideia de perdê-la” (Leal, 1960, p. 93), Flor de Jade é forçada a abandonar o lar conjugal, procurando refúgio em casa do pai, “com a maior discrição e a mais perfeita dignidade” (Leal, 1960, p. 39). No consultório, à “menina Amália, luso-chinesa, enfermeira-intérprete” caberá a

missão de intermediar o diálogo entre o pai chinês – cerimonioso, polidamente evasivo, circunloquial e eufemístico – e o médico português, brutalmente pragmático:

Chinês (sempre através da Amália): Seria ousadia e ingratidão afirmar que a minha filha flor de Jade esteja doente.

Dr. (sempre através da Amália): Ah!

Chinês: A menina Flor de Jade, minha filha, teve a honra de ter sido esposa do altamente digno sr. Anjo.

Médico: Pois, pois...

Chinês: Os nossos coração e fígado alegram-se extraordinariamente, por outro lado, com a imerecida notícia que tivemos de que o mui alto e digno senhor Lô, um comerciante muito honrado, deseja tomar a minha filha Flor de Jade para sua 12.<sup>a</sup> esposa.

Médico: As minhas felicitações mais calorosas.

Chinês: Muito agradecido. Acontece, porém, que fomos informados que o excelente senhor Anjo tem uma doença de sangue contagiosa, o que, muito sinceramente, lamentamos.

Médico: Que grande malandro! Então o senhor Wom não tem um filho que dê uma carga de lambada nesse Anjo?

Chinês, espantado: Como, sr. Dr. Mafarrico?

Médico: Quero dizer... Bom (encolhendo os ombros) Bom... O sr. Wom só tem esta filha?

Chinês (a rir): Oh! Oh! Oh! Tenho dezassete filhas! Está é a 13.<sup>a</sup>. A 2.<sup>a</sup> da minha 6.<sup>a</sup> esposa.

Médico (a rir): O sr. está bem servido. (Leal, 1964, pp.94-95)

Como notou já David Mourão-Ferreira, através destes diálogos “que nada dizem” (2007, p.129), consegue Ernesto Leal, com incedível mestria, “captar, e assumir alternadamente, as vozes dos dois solistas” (p. 128), teatralizando uma interlocução que, bem vistas as coisas, é bastante mais aparente do que real. O remate do conto não deixa dúvidas sobre a opacidade recíproca das duas mundivindências paralelas, condenadas a nunca se encontrar:

Médico: “Vamos então ver a pequena?” Aproximando-se da Flor de Jade: “Deixa-me ver o seu braço... vamos tirar-lhe um pouco de sangue”.

Flor de Jade: “Ih! Ih! Ih!”

Um silêncio.

Médico, para a Amália: “Anh? O que é que ela diz?”

Amália: “Nada! Está a rir.” (Leal, 1960, p.96)

Na peça *Fêne-Cá-Ló*<sup>9</sup>, o dispositivo da tradução em cena é, de novo, aproveitado como metáfora cômica dessa impossível semiose intercultural. No início do 2.<sup>a</sup> Quadro, uma voz *off* com “sotaque das faldas da Serra da Estrela”, anuncia:

Vamos aqui assistir aos tormentos dum intérprete sensível e inteligente, todavia metido em grande alhada. Não são de invejar, os intérpretes. Já traduzir ao correr da conversa a portuguesa “cebola” pela assumidamente correlativa “cebola” chinesa conduz ao erro avantajado: elas são cebolas assaz diferentes. Mas ao intérprete Tchim não incumbiu, no que se segue, assunto cebolífero, digamos, o refogado, não: antes lhe coube traduzir para cantonês um cozinhado de palavras sem sal (a ouvidos chineses), desenxabidas, ou toscas, ou insignificantes, o que for; e verter para português lenga-lengas infindáveis e amalucadas (a olhos portugueses), falhas na intenção de decifrar a vivência do Celeste Império. No rolar dos séculos vindouros os homens entender-se-ão melhor e de suas filosofias, então universalizadas, sobrarão... o que houver de sobrar, apurar-se-á o que houver de se apurar. (Leal, 1993, s.p.)

Assim, se às anedotas chocarreiras ou escandalosamente blasfematórias, contadas por Afonso, reagem com exuberantes “paroxismos de riso” (Leal, 1993, s.p.) os seus conterrâneos Sancho e Tareja, uma vez traduzidas em cantonês por Tchim, elas só conseguem suscitar no público chinês, cenicamente figurado através de

---

<sup>9</sup> O título, constituído pelos ideogramas pó (*fêne*), mão (*cá*) e tambor (*ló*), significa “fazer teatro”.

mudas “figuras pintadas em cenários [...] vestindo cabaias curtas e calças” (Leal, 1993, s.p.), o mais confrangedor silêncio. À boçal jocosidade do português responde o chinês com a sageza ancestral do poema “As águas do Lume Tou”, de Sü Lime, ou com a parábola sapiencial “O Vento-Homem e o Vento-Mulher”, de Sum Ú. A perplexidade basbaque dos portugueses é mais do que previsível: “Vá lá a gente entender estes gajos!” (Leal, 1993, s.p.).

Este cenário recursivo da tradução impossível, indicial de uma cegueira intercultural que torna altamente duvidosa a suposição de que “no rolar dos séculos vindouros os homens [se] entenderão melhor”, reveste-se de contornos particularmente inovadores em “T’Ai Va (A Grande Palavra, isto é, a Mentira)”, narrativa incluída em *O Homem que Comia Névoa*. Neste conto, três amigos chineses passeiam os seus pássaros – que são, garante o narrador em analogia irónica, “os cães da China: os donos dão-lhe nome e levam-nos a passear” (Leal, 1964, p. 19)<sup>10</sup> –, enquanto o seu diálogo, de uma vacuidade caricata e absurdamente errático para ouvidos ocidentais, vai sendo reproduzido – presume-se que pela intermediação do narrador– “em tradução livre do chinês” (p. 20). A conversa dos três amigos chineses gravita em torno das incongruências que um deles deteta entre hábitos culturais chineses e europeus, relatando o “caso mirabolante” de um banco que avalia a idoneidade dos seus clientes com recurso a um duplo critério:

— [...] E a coisa passa-se assim. Um chinês vai pedir dinheiro emprestado. Tiram-lhe o nome, a morada, as referências, quando quer, etc. Depois dizem-lhe: “Volte cá no dia tantos.” Entretanto, um dos tais polícias vai averiguar acerca do requerente e acha, por exemplo, que é certo ele ter, como declarou, quatro mulheres, dezassete filhos e seis criados. [...] Um homem que tem quatro mulheres, dezassete filhos e seis criados [...]

<sup>10</sup> O hábito de passear as aves de estimação (提笼遛鸟) é uma tradição chinesa antiga, atestada desde a dinastia Qing. Em registo figurativo, a expressão designativa do passatempo é também usada para criticar a indolência alheia.

é um homem, dizem, às direitas, sabe ter responsabilidades, sabe arcar com elas, é bom chefe, é bom organizador, não pode deixar de sê-lo. Muito bem. Decidem emprestar-lhe o dinheiro. Quando o nosso homem volta, no dia apazado, ali tem a maquia. Sim senhores, tudo em ordem...

[...] Até aqui não se passa nada de anormal. Mas depois? Agora, oiçam. Se um europeu vai pedir um empréstimo, a mesma polícia é posta em campo. Dizem-lhe para voltar daí a dias. Etc. A mesma coisa. Ora bem. Se o europeu tem só uma mulher, sim senhores, é homem às direitas, sabe ter responsabilidades, é bom chefe, etc., e emprestam-lhe o dinheiro. Se tem mais do que uma mulher – não presta, não dá garantias, não lho emprestam! [...] Se tiver filhos de duas mulheres, muito pior! É um homem perdido. É que não leva cheta! Isto é verdade. [...] Seguem uma regra para chineses e seguem outra regra, precisamente oposta, para europeus. E as duas regras são igualmente boas! — Mas então...

— O mundo é vário!

— O mundo é estranho! (Leal, 1964, pp. 22-24)

Abismados com o relativismo cultural de um mundo vário e estranho, os amigos despedem-se, não sem antes deplorar a insalubre monogamia professada no ocidente e a triste sina do homem europeu, condenado, em nome de uma convenção contranatura, à injustificada tirania de uma conjugalidade exclusiva. Na sequência final do conto, a livre tradução da conversa vai gradualmente sendo substituída pela sua reprodução na língua chinesa original, com recurso a ideogramas. Numa ironia premeditada, para a qual em muito contribuem a “extraterritorialidade linguística” (Fournier, 2012, p.164)<sup>11</sup> e a estranheza tipográfica, a rigorosa reconstituição

---

<sup>11</sup> Lembra oportunamente António Fournier que “será talvez proveitoso aplicar aos contos de Ernesto Leal a noção de extraterritorialidade teorizada por George Steiner [...]. Se é certo que, ao contrário de Camilo Pessanha, Ernesto Leal não se deixou embeber totalmente pela cultura chinesa, a verdade é que recorre nos seus contos ao uso de uma interlíngua limitada, uma zona híbrida onde chega a integrar ideogramas chineses. Pode-se falar neste caso de uma

das réplicas na língua de partida torna-as, pelo menos para um leitor ocidental, ainda mais intransitivas, numa radical demonstração de que, expressa em língua materna, devolvida em tradução ou numa interlíngua mestiça, a cultura do Outro (oriental) é invariavelmente inapreensível. É essa “percepção pós-babélica da incomunicabilidade humana” (Fournier, 2007, p.99), na feliz formulação de António Fournier, que encerra a narrativa:

E o Sr. Tch’oi:

— D’hoje a oito dias é o Hon-Sêk.

E o Sr. Hai:

— É verdade!

E o Sr. K’ai:

— E no dia seguinte é o Tchek-Su-Tchit.

E o Sr. Hai:

— É preciso não esquecer pendurar à porta o ramo de salgueiro.

E o Sr. K’ai:

— Importante!

E o Sr. Hai:

— E o ramo de pinheiro!

E o Sr. K’ai:

— E o ramo de pinheiro!

E o Sr. Tch’oi:

— E o ramo de pinheiro!

E o Sr. Hai:

— E comamos o belo siu-tchu-iok!

E o Sr. Tch’oi:

— Comamos. 果蒸粽

E o Sr. Hai:

— 蓮蓉粽.

E o Sr. K’ai:

— 視水粽.

E o Sr. Tch’oi:

---

espécie de ‘esperanto privado’ ao ter *ensandwichado* inclusive ideogramas chineses dentro do seu idiolecto literário, em nome de um princípio dialógico que parece orientar a sua mundividência de Macau como território de fronteira” (2012, p.164).

— 三跪九叩拜請...

E pronto, separaram-se, cada um ao seu destino, com os pássaros. (Leal, 1964, pp. 26-27)

As desinteligências de comunicação encenadas nos contos de Ernesto Leal, por meio do recurso assíduo aos expedientes do sem-sentido e do quiproquó, são, portanto, sintoma de uma diferença insanável de mundivisão que parece inviabilizar qualquer projeto de harmonia intercultural<sup>12</sup>. Na narrativa “A Aldeia de Ou-Mun”, ambientada em Macau no período colonial, os tiques da hierarquia castrense surgem nela ilustrados através das personalidades discrepantes do tenente Divor, irrecusável duplo ficcional do autor, retratado como “magro, sonhador, trabalhador incansável”, “no posto avançado do império” (Leal, 1960, p. 13), do tenente Bodiosa, áspero, intolerante e preconceituoso, e do sargento Tires, cronista ávido das novidades do território e portador esbaforido da notícia de que o temível pirata Lu raptara, e presumivelmente liquidara, o comerciante Vo-Hen-Sio. Uma vez apurada toda a verdade, a história vem a revelar-se menos trágica, mas, porventura, mais surpreendente. Efetivamente sequestrado por Lu, o comerciante, amistosamente recebido pelo pirata, consegue acordar com ele, em negociação civilizada, um montante por ambos considerado razoável para o resgate que vem a fixar-se numa “modesta contribuição de 50.000 patacas” (p. 24). Raptor e raptado tornam-se, assim, amigos improváveis, como confirma, em narrativa indignada, já perto final do conto, um desconcertado sargento Tires:

---

<sup>12</sup> Como bem observa Vanessa Castagna, não se verifica, nos contos de Ernesto Leal, “uma recusa íntima em conhecer o Outro, apenas a noção de que a compreensão efectiva da realidade alheia é inatingível para o sujeito que a observa; o Outro continua gnoseologicamente distante, mas isso ocorre apesar de o sujeito tentar aproximar-se dele e de forma independente da sua atenção e disponibilidade” (2007, p. 52).

“Meu tenente. Dei dois murros no Vo-Hen-Sio. No meio da rua. Na cidade. Ali mesmo. Para ensiná-lo a ter vergonha. Estes chineses precisam de ter vergonha. Foi assim. Passava na rua, olhei por acaso para dentro duma casa de chá, e que vejo eu? O pirata Lu e o Vo-Hen-Sio, todo sorrisos, sentados os dois a tomarem chá e a comer bolinhos. Não me pude conter. Fiz sinal ao Vo-Hen-Sio para vir cá fora e perguntei-lhe o que é que aquilo queria dizer. Ele fez que não percebia. Olhava p’ra mim com cara de parvo. Eu disse-lhe: raio, homem, você está a beber chá com um bandido que lhe roubou 18.000 patacas?! Porquê?! Respondeu-me que, então!, era assim mesmo!, tinham-se encontrado, e o Lu tinha sido amável e havia-o convidado a tomar chá. Ora, ele, Vo-Hen-Sio, não podia recusar. Seria incorrecto. Que o Lu era amável!, que podia muito bem ter recebido as 18.000 patacas e não lhe oferecer chá nenhum! Qu’era gentil!! Não me pude conter... Disse-lhe: Ah! Patife que te vou ensinar a ter dignidade. E dei-lhe dois murros!”. (Leal, 1960, pp. 25-26)

Na sua subtileza tácita, a ironia que encerra o conto é exemplar do biperspetivismo conciliatório de Ernesto Leal: “E o Divor ofereceu um rum ao Tires, um rum caro e mau trazido para Ou-Mun, milagrosamente, com risco de vida, por piratas chineses” (Leal, 1960, p. 26). Se, “há de facto, em Ernesto Leal, a consciência de que a comunicação, mesmo quando estabelecida através de uma língua de contacto, não basta para suprir as visões do mundo diametralmente opostas, e não se furta a equívocos, mal-entendidos e incompreensões”, não é menos verdade, como bem assinalou António Fournier que

Perante elas, o autor adopta sempre um posicionamento não judicativo, preferindo expor em toda a sua evidência essas cli-vagens e contrastes que não resolve, porque resolvê-los seria adoptar inevitavelmente um ponto de vista egocêntrico, culturalmente determinado. Dir-se-ia que, neste sentido, a mundividência de Ernesto Leal é pós-colonial *avant la lettre*, sendo

em muitos aspectos precursora do relativismo cultural e do multiculturalismo actuais. (Fournier, 2007, p.100)

Superando a miopia do olhar imperial e eurocêntrico, optando por uma bifocalidade imparcial e culturalmente paritária que regista a alteridade, reconhecendo os muitos entraves que se colocam ao diálogo luso-chinês, mas recusa, ainda assim, prescrever hierarquias entre culturas, Ernesto Leal poderia, sem dúvida, subscrever as palavras de desabafo proferidas pelo tenente Divor em “A aldeia de Ou-Mun”:

Não há maneira. Não há diálogo possível. Não nos percebemos. Brancos, castanhos, amarelos! Que fada boa teria fadado a Europa para que as aldeias ali tenham toda a gente duma cor só?... Aqui... Aqui, só há uma pessoa capaz de entendê-los a todos: o Bodiosa, de Artilharia. E não só os percebe como os classifica. Oh! Esta gente superior, que classifica! (Leal, 1960, p.20)

Nesta recusa em classificar, Ernesto Leal parece, de facto, antecipar, pela voz interposta da sua personagem, posteriores ensinamentos pós-coloniais: ao celebrar o hibridismo, sem, contudo, o fazer em tom ingenuamente triunfalista, o autor revela uma muito moderna consciência de que as culturas não são fenómenos discretos, mas encontram-se antes em permanente fertilização cruzada. É dessa negociação tensa ou mesmo abertamente conflitual entre o mesmo e o outro que podem emergir as mais fecundas identidades. Ou, como certeira e sintetiza uma outra personagem do conto “O Trovão do Senhor”, “cada pessoa só é uma casta inteira...” (Leal, 1960, p. 81).

### **Referências bibliográficas**

Abbati, O. (2007). O tancar de Macau: andamento poético no conto de Ernesto Leal “A velha do barco dentro do barco da velha”. *Margem*, 3(1), 29-34.

- Carita, R. (2007). Ernesto Leal (1913-2005), um militar escritor. *Margem*, 3(1), 43-49.
- Castagna, V. (2007). Identidade e alteridade na narrativa de Ernesto Leal. *Margem*, 3(1), 50-56.
- Clifford, J. (1986). Introduction. Partial Truths. In J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 1-26). Berkeley: University of California Press.
- Donísio, F. P. (2007). Na leveza da palavra de Ernesto Leal. *Margem*, 3(1), 64-71.
- Fournier, A. (2007a). Ernesto Leal. Biobibliografia. *Margem*, 3(1), 164-177.
- Fournier, A. (2007b). O homem que continua a comer névoa. *Margem*, 3(1), 152-155.
- Fournier, A. (2012). Ernesto Leal em Macau: uma inquietude sensível na fronteira dos impérios. In P. Ceccucci (Coord.), *Quarto Centenário da Morte do Padre Matteo Ricci (1552-1610). Macau e o Oriente nas Literaturas de Língua Portuguesa – Receios e Seduções. Atas do Colóquio Internacional* (pp. 161-171). Perugia: Società Editrice Dante Alighieri.
- Gonçalves, J. A. (2007). Se eu fosse Imperador de Portugal mandaria para o degredo os tasqueiros que oferecem aos comensais arroz de passarinhos. *Margem*, 3(1), 145-151.
- Heikkilä, E. (2020). The ethnographer as a storyteller. *MEMORIAMEDIA Review* 5, Art. 7, 1-11.
- Leal, E. (1960). *A Velha e o Barco*. Lisboa: Edições Ática.
- Leal, E. (1964). *O Homem que Comia Névoa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Leal, E. (1993). *Fêne-Cá-Ló*. Funchal: Direção Regional do Arquivo Biblioteca da Madeira. [cópia digitalizada do dactiloscrito do guião da peça, cota D2/B20/E7/PD/10-95].
- Leal, E. (2007). Ernesto Leal por Ernesto Leal. *Margem*, 3(1), 160-163.
- Mourão-Ferreira, D. (2007). Ernesto Leal. Na publicação de *A Velha e o Barco*. *Margem*, 3(1), 128-130. [originalmente publicado em *Motim Literário* (pp. 107-111). Lisboa: Editorial Verbo.]
- Mourão-Ferreira, D. & Seixo, M. A. (1980). *Portugal: antologia de textos de escritores do século XX. A Terra e o Homem*, vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Paganopoulos, M. (2018). Introductory Note. Towards an Anthropology of Fiction. In *In-Between Fiction and Non-Fiction: Reflections on the Poetics of Ethnography in Literature and Film* (pp. 1-17). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Pereira, J. C. S. (2015). *O Delta Literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.
- Pereira, P. A. (2007). *Ferai un cunte de dreit rien*. Notas para a leitura de *O homem que comia névoa*, de Ernesto Leal. *Margem*, 3(1), 72-78.
- Pratt, M. L. (1986). Fieldwork in Common Places. In J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 27-50). Berkeley: University of California Press.
- Santos, C. P. (2007). A invencível curiosidade de Ernesto Leal. *Margem*, 3(1), 138-144.
- Simas, M. (2007). *Margens do Destino. Macau e a literatura em língua portuguesa*. São Paulo: Yendis Editora.
- Simas, M. (2017). Macau: uma literatura plural?. In M. Simas (Org.), *Estudos sobre Macau e outros orientes* (pp. 68-94). São Paulo: Paulistana Editora.
- Torga, M. (1995). *Diário (I-XVI)*. Coimbra: Ed. do autor.







# Sinédoque do encontro: Maria Ondina Braga em Pequim, sob o olhar da Imagologia

**Maria João Simões**

CLP - Universidade de Coimbra

mjsimoes@fl.uc.pt

ORCID: 0000-0001-6648-9097

## 1. Introdução – a imagologia como base interpretativa

O domínio dos estudos literários, tal como muitos outros domínios do saber, exige trabalho, entrega e muita criatividade. Quem gosta de trabalhar nesta área acredita que a literatura é um lugar para pensar, sendo este aspeto também reconhecido por quem se especializa em domínios científicos e tecnológicos, mas não deixa de reconhecer o valor da Literatura.

Porém, tal não quer dizer que os especialistas dos estudos literários não devam estar preparados para responder a algumas perguntas recorrentes: *Literatura para quê?* Ou *Estudar literatura para quê?*

Sobre esta questão já se debruçaram diversos filósofos e estudiosos que, com as suas reflexões, nos podem ajudar a pensar o que está implícito nestas interrogações. Se Jean-Marie Schaeffer, em 1999, já tinha publicado a obra *Pourquoi la fiction?*, no início do século XXI surgiram várias obras que pretendem encontrar caminhos que conduzam a algumas respostas sobre a continuidade do interesse do literário num mundo dominado pelo visualismo. Numa famosa conferência proferida, em 2006, no Collège de France, Antoine Compagnon responde à questão que lhe serve de título – “Literatura para quê?” — ao afirmar que a literatura serve para nos transmitir a experiência dos outros que diferem de nós, tornando-nos sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos (Compagnon, 2008, p. 21). Em

2007, Tzvetan Todorov publica *La Littérature en péril*; em 2011, Cristina Bruns publica *Why Literature?: The Value of Literary Reading and What It Means for Teaching*<sup>1</sup>; em 2012, Vincent Jouve publica *Pourquoi étudier la littérature?* Obviamente, esta não pretende ser uma lista exaustiva sobre o assunto – estes exemplos servem apenas para ilustrar a ideia de que é importante repensar a relevância da Literatura e do seu estudo na contemporaneidade.

Salienta-se, em muitas destas reflexões, o facto de a literatura possuir o grande poder de nos fazer conhecer outros mundos, outros modos de sentir, outras culturas, outras visões. Na verdade, se a Literatura fala aos seus leitores de universos imaginários, e, se ela diz, expõe e difunde ideias através das suas personagens e das suas ligações, neste seu dizer, a Literatura cria objetos discursivo-ficcionais que nos fazem pensar.

Assim, a Literatura, à semelhança de outras artes, tem uma dimensão cognoscitiva, que nos obriga a pensar na diversidade humana. Porém, por vezes esquecemos que a literatura, tal como outros domínios artísticos, é um fazer que cria objetos novos. Esta capacidade criadora da arte, advinda do *fazer* artístico é sublinhada pelo filósofo italiano Luigi Pareyson, que afirma:

A arte revela, frequentemente, um sentido das coisas e faz com que um olhar particular fale de um modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são *reveladores* sobretudo porque são *construtivos* [...]. [Mas] a arte não é só executar, produzir, realizar, e o simples “fazer” não basta para definir a sua essência. A arte é também *invenção*, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. *Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.* (Pareyson, 1970, pp. 25-26)

---

<sup>1</sup> Cristina Vischer Bruns é uma professora americana com um doutoramento na área da educação.

A vertente construtiva da arte será acentuada também por Umberto Eco, cuja teorização, sob o influxo da Semiótica, também se contrapõe a uma excessiva valorização da expressão artística, característica de uma perspectiva idealizante no entendimento da arte<sup>2</sup>.

Ora, se na teorização da Estética se pode observar esta oscilação entre tendências, também na crítica literária se torna visível uma certa polarização, mostrando momentos em que foi acentuada a expressividade da escrita e os outros em que se valorizou sobretudo a construção da obra de arte.

Com efeito, a crítica literária pode examinar as obras dos escritores sob várias perspectivas, as quais tendem umas vezes para uma abordagem mais estritamente técnica e textual e, outras vezes, para uma aproximação mais alargadamente cultural. Tanto a primeira, como a segunda são, na verdade, abordagens proveitosas e legítimas, não só porque respondem a situações e a aplicações distintas, mas também porque os críticos frequentemente não entendem estas duas tendências como excludentes, antes, pelo contrário, se abrem à observação de elementos inseríveis na tendência não predominante.

Assim, se, sob a influência do paradigma estruturalista, a crítica literária atendeu menos à dimensão sociocultural e ideológica das obras, os Estudos Culturais vieram recolocar (e redimensionar) essas vertentes da literatura e mesmo uma vertente pragmática não desprezável.

Ora, a Imagologia, enquanto perspectiva de abordagem crítica, também reconhece o interesse da vertente pragmática e sociocultural da literatura defendendo que ela também deve ser analisada pela crítica literária. Tal não quer dizer que se dilua numa abordagem sociológica (cf. Beller and Leerssen, 2007, p. XIII), nem que, ao refletir sobre os possíveis ensinamentos práticos dos imaginários ficcionais, se apague ou se esqueça o modo como esta feição peda-

---

<sup>2</sup> É reconhecido que um dos maiores representantes desta tendência idealista na estética em Itália foi Croce.

gógica depende e se integra no conjunto das múltiplas vertentes<sup>3</sup> do ficcional, com as quais se conjuga – entre elas, a vertente lúdica e a vertente especulativa.

Na verdade, as ficções artísticas, sejam elas cinematográficas, literárias ou gráficas, revelam a capacidade de construir cenários possíveis, verosímeis ou imprevisíveis, convidando o leitor a acionar uma complexa rede de interpretações aos mais variados níveis: comparações com a sua realidade empírica, deteção e fruição de elementos estilístico-compositivos, raciocínios complexos sobre ideias ou ideologias que movem e comovem o homem.

Neste contexto, a Imagologia apresenta-se como uma abordagem das obras literárias que tem como objeto principal a compreensão e análise de representações culturais, mas tal não quer dizer que descarte a observação de elementos estilísticos, de componemas temáticos e de outras características técnicas que enformam a obra literária.

Convém lembrar dois aspetos que permitem situar o domínio dos estudos imagológicos. Um primeiro aspeto, diz respeito ao facto de a Imagologia ser um domínio de estudos que se insere no campo mais vasto da Literatura Comparada, seguindo uma metodologia comparatista tal como acontece com outros subdomínios da crítica comparatística. Neste sentido, os estudos imagológicos revelam-se cruciais para o estudo comparativo das vozes e perspectivas agenciadas nas narrativas. Estreitamente ligado com este, um segundo aspeto pode ser apontado a partir da formação etimológica da palavra imagologia, pois, ao juntar a ideia de *imago* (que no Latim significa imagem como semelhança, ou imitação, servindo de radical para palavras como imaginação e imaginar) com a ideia de *logos* (que em Grego significa discurso, palavra, compreensão), a palavra imagologia conduz a um sentido interpretativo das figurações mentais.

---

<sup>3</sup> Sobre a forma multidimensional de entender o valor da literatura, veja-se Bruns, 2011, p. 16.

Neste sentido a imagologia visa a compreensão das representações imaginadas sobre os estrangeiros em determinadas obras literárias, conforme sublinha Nora Moll:

A imagologia é um campo de investigação dos estudos literários comparativos centrado no estudo das imagens do chamado “outro” ou “estrangeiro”, através das quais é possível remontar às estruturas mentais individuais e coletivas capazes de formular definições e julgamentos, mais ou menos, constantes sobre quem é estranho em relação à nação, cultura ou grupo étnico de pertença. É, portanto, um estudo do discurso sobre o “outro”. (Moll, 2022, p.111)

Assim, a imagologia estuda como se mostram, nas obras literárias, as imagens que personagens e narradores constroem e expõem sobre os ‘outros’, estrangeiros e diferentes, face às imagens identitárias nacionais, representações essas tecidas por contraponto e contraste ou por semelhança e proximidade. Estas representações são designadas por imagótipos (distinguindo-se os autoimagótipos dos heteroimagótipos) que apresentam muitas vezes preconceitos e julgamentos baseados em generalizações apressadas e culturalmente herdadas.

Assim, os imagótipos revelam um funcionamento que tem uma base semelhante à forma como se engendram os estereótipos, diferindo deles na medida em que se inserem em ficções ou narrativas literárias, ficando, deste modo, dependente das convenções da construção e da montagem literárias (convenções genológicas, cronotópicas, narratológicas, entre outras).

## ***2. Representações de alofilia e de estranhamento na obra Angústia em Pequim***

A obra de Maria Ondina Braga é rica para observarmos representações da cultura chinesa como cultura estrangeira. Trata-se de uma escritora que nos deixou múltiplas representações do Oriente, através da sua escrita reveladora de um conhecimento da cultura chinesa e macaense invulgar para as décadas de 60 e de 80 do século XX.

Em 1982, a escritora parte para Beijing não só para dar aulas, mas também desempenhar um papel importante na revitalização e no estreitamento das relações culturais entre Portugal e a China<sup>4</sup>. Na obra *Angústia em Pequim*, publicada em 1984, a escritora narra situações, encontros, visitas e outras experiências vivenciadas nesta altura.

O que ressalta nesta obra é o grande interesse da escritora pela cultura, pela História e pelos artistas chineses, mas também o reconhecimento de diferenças culturais relativamente a costumes e gentes ocidentais.

Múltiplos temas e tópicos da obra relevam do acionamento de uma *poética da relação*, como advogam Isabel Cristina Mateus e Cândido de Oliveira (2019: XI). Com efeito, aplicando de forma alargada a conceptualização de Édouard Glissant, é possível encontrar nos textos da escritora uma expressão da partilha experienciada, fazendo jus à afirmação de É. Glissant quando diz: “A Relação não é feita de estranheza, mas de conhecimento partilhado. Podemos dizer agora que essa experiência do abismo é a coisa mais bem partilhada” (Glissant, 2011, p. 20).

De entre os vários temas e tópicos da obra, é possível distinguir aqueles que tornam mais evidente a sua *alofilia* e aqueles que expõem o seu *estranhamento* sempre a necessitar de um esforço maior de compreensão.

---

<sup>4</sup> *Angústia em Pequim* (1984), é uma obra que a própria escritora apresentou na altura como expressão do seu reconhecimento ao povo chinês. Aliás, ela viveu com a consciência “orgulhosa” de ter contribuído para o estabelecimento das relações culturais entre Portugal e a China. Segundo as suas próprias palavras, “Não posso esquecer que os chineses tenham julgado útil a presença de uma escritora como eu para reiniciar relações culturais entre os nossos dois países que, de tão distantes, quase um para o outro se tornaram fabulosos” (cf. PORTUGAL. ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA – *Voto de pesar pela morte da escritora Maria Ondina Braga (1932-2003)*. Lisboa: Assembleia da República, 2003, pág.1 (apud Oliveira, 2011, p. 5).

## 2.1. Temas alofílicos

Entre os temas mais alofílicos serão destacados aqui os seguintes:

- a) Admiração e encantamento: a literatura – poesia e ficção;
- b) Curiosidade pela espiritualidade, religiosidade e misticismo chineses;
- c) Reconhecimento do saber oriental da medicina chinesa e em particular da acupuntura.

### a) Admiração e encantamento: a literatura – poesia e ficção

O amor de Maria Ondina Braga pela literatura chinesa passa pela leitura (e pelas muitas citações) de escritores chineses, desde os poetas antigos até aos escritores novos. A autora chega mesmo a afirmar: “acho que jamais me teria assim apaixonado pela China, não fossem os seus poetas. Às vezes penso que gostaria de viver o resto da vida só a ler poesia chinesa” (1984, p. 45).

Com efeito, a escritora portuguesa tanto lê os clássicos como os modernos. Entre os clássicos destaca Po Chu-I (Bai Juyi). Conhece a história do seu exílio, quando é afastado da corte, e simpatiza com os poemas e o que eles expressam, pois, segundo ela, são

... poemas das coisas simples do dia-a-dia: comer rebentos de bambu. Bebericar chá ou vinho quente, podar árvores, receber correio, brincar com as crianças da família, refletir, por exemplo, sobre a sina dos ceifeiros e a dele próprio: “Perderam no imposto o que colheram, / E eu com grão na tulha, a toda a hora.../”. (Braga, 1984, p. 45)

A autora simpatiza com a dor que expressam os antigos escritores chineses ao mostrar o sofrimento dos camponeses na China Antiga, a injustiça e as diferenças sociais extremadas, as arbitrariedades do poder dos reis e imperadores. Por outro lado, deleita-se e entusiasma-se com as descrições metafóricas e sensoriais da beleza natural, das plantas, das flores e das montanhas e dos rios celebrados por poetas e escritores.

Do célebre poeta Po Chu-I (Bai Juyi ou Po Kiu-yi) a autora destaca a não menos célebre balada “A Rapariga do Alaúde”<sup>5</sup> (em fr. *Ballade du luth* ou *Chant du Pipa*; em chinês *Pipa xing*, 琵琶行), composta em 816.

O poema contém uma écfrase na qual são descritos os sons da melodia e a belíssima *performance* da tocadora que encanta os seus ouvintes. Compara-se o som das cordas mais graves à chuva e os das cordas mais agudas a palavras murmuradas, e, logo a seguir, o entrelaçado dos diversos sons é descrito através da imagem de pérolas caindo num prato de jade. Trata-se de um poema célebre que inspirou cantores, compositores, e ainda hoje inspira múltiplos artistas, sendo inclusivamente celebrada e reinterpretada através dança e do bailado.

Mas a escritora portuguesa mostra conhecer também os poetas bêbados e libertinos, como Li-Po e Tu-Fu (Braga, 1984, p.88), e ainda escritores realistas e revolucionários: Lu Xun e Ya Dafu (Braga, 1984, p.113). Mais ainda, refere poetas contemporâneos, por vezes através de outras personagens, como acontece com o seu amigo Mr. Xia, que cita o poeta contemporâneo Zu Difan (Braga, 1984, p.114). Através de alusões, citações e referências a diferentes poetas e romancistas são sublinhados vários subtemas tratados pelos escritores: a beleza da terra, o sofrimento e a crueldade do mundo.

O ponto mais alto deste tema da *admiração pela literatura* será o seu encontro (para realizar uma entrevista) com a escritora Sheng Rang – uma passagem que será abordada com mais detalhe um pouco mais à frente, juntamente com o tema da mulher, por ser este um aspeto fundamental da conversa entre as duas escritoras.

Convém notar que Maria Ondina Braga não cita os escritores chineses para mostrar a sua erudição. As citações surgem seguindo

---

<sup>5</sup> Existe uma tradução portuguesa, publicada na década de 90, de poemas de Bai Juyi (772-846), realizada por António Graça de Abreu (cf. Juyi, 1991).

o fio das suas reflexões, elas sustentam o que vai compreendendo da História, da Cultura e dos costumes chineses. Os excertos de obras dos mais variegados escritores muitas vezes servem para ilustrar os seus raciocínios, mas a sua inclusão não tem uma mera função ilustrativa: na verdade, as ideias transmitidas pelos escritores chineses, bem como as histórias que expressam sentimentos profundos, desencadeiam na autora portuguesa outras reflexões e observações. É construída, assim, uma complexa teia de relações entre as ideias convocadas e as ilações que delas resultam. Por esta via, a escritora ensina ao seu leitor um caminho de aproximação à cultura chinesa como cultura estrangeira, e esse caminho é feito de aproximações, de recuos, de avanços e de interrogações.

#### **b) Curiosidade pela espiritualidade, religiosidade e misticismo chineses**

Um tema reiteradamente presente na obra *Angústia em Pequim* – e também nos contos – é o tema da espiritualidade e da religiosidade. A escritora portuguesa revela uma grande curiosidade pelas religiões orientais e pelos ensinamentos filosóficos e espirituais transmitidos por essas religiões e por essas filosofias.

Este tema aparece representado, por exemplo, através de diálogos com Mei Yü, uma amiga da escritora. Num determinado momento, por exemplo, esta amiga diz

conservar “a memória da avó a ler-lhe ao serão a folhinha budista num cochicho: dizeres sábios: pela paciência é que se desarma a ira.” E também regras de civilidade que continuam a ser mais ou menos seguidas na China Moderna: “não visitar os superiores nem de sandálias nem de socos, não escarrar na relva, não falar de boca cheia”. (Braga, 1984, p. 31)

A um outro nível, o que impressiona a escritora são os ensinamentos budistas para enfrentar a impermanência das coisas, a dor e o sofrimento causados pela insatisfação do homem, ou nas pala-

vas da autora: “a filosofia da origem e da extinção da dor” (*idem*, 31). Este posicionamento contrasta com muitos ensinamentos da religião cristã.

Neste sentido, estas duas correntes místicas são apresentadas frequentemente em contraponto e por contraste. Ilustra isto mesmo, aquela passagem em que a sua amiga Mei Yü diz não compreender como o deus cristão pode atrair adeptos:

Pois enquanto Buda ensina a libertação da dor, Cristo é a própria encarnação do sofrimento, já reparou?” Aprendeu umas coisas de cristianismo, quando serviu de intérprete a uns espanhóis, por curiosidade, mas tudo muito complicado. Sim, muito complicado. Embora inúmeros pontos de contato em comum com o budismo, uma falta de imaginação dos fundadores da Fé. Mas aquele Cristo voluntariamente pregado na cruz! “E chego a pensar, veja lá, se o mal dos ocidentais...” Os nossos nervos de vidro, as noites acordadas não será enfim um reflexo, um exemplo do mártir Jesus? “Que lhe parece?” (Braga, 1984, p. 31)

Este confronto permite à escritora portuguesa recordar os rituais da subida ao Santuário do Bom Jesus de Braga, com a sua igreja barroca remontando a 1786. Embora se confesse agnóstica, Maria Ondina Braga sente aquilo que ela designa como “o romantismo” deste lugar da sua terra natal:

E neste instante, aqui em Pequim, a meio da colina da Longevidade e da Placidez, eu a trepar o escadório do Bom Jesus do Monte pela mão da minha mãe: a Capela da Agonia no Horto, a Capela da Flagelação, a Capela das Trevas, São Pedro debilhado em lágrimas ao terceiro canto do galo. O romantismo desses calvários tão difícil de transmitir a Mei Yü. Ela todavia diz que compreende. Nós as duas paradas na encosta frondosa, a leveza do ar, os seus olhos nos meus. Uns olhos iguais ao do Buda Reclinado, estreitos, escuros e incógnitos. Como valas. (Braga, 1984, p. 31)

Esta passagem é elucidativa da complexidade dos encontros e desencontros culturais. Há um esforço da parte de Mei Yü para

entender o cristianismo e há a tentativa de comunicar o sentimento de religiosidade, experienciado quando era criança, por parte da escritora. Deste esforço resulta algum entendimento da cultura do ‘outro’, mas esse entendimento da religiosidade comum, conseguido também por alguma similaridade dos espaços, não é total – permanece um resto de incompreensão muito difícil de anular. Este exemplo mostra também como a partir da expressão sobre a impossibilidade de percebermos e compreendermos uma pessoa na totalidade, se salta para uma incompreensão cultural de dimensão nacional e vice-versa.

A este propósito, são muito esclarecedoras as reflexões feitas pelo filósofo Emmanuel Levinas quando explica:

... nessa relação com o outro não há fusão, a relação com o outro é encarada como alteridade. O Outro é a alteridade. [...] Na alteridade do rosto, o para-o outro comanda. [...] A sociabilidade é esta alteridade do rosto, do para-o-Outro, que me interpela, voz que sobe em mim antes de qualquer expressão verbal, na mortalidade do Eu, do fundo da minha fraqueza. (Levinas, 1995, p.113)

Nas rememorações e reflexões que Maria Ondina Braga vai tecendo por sobre os diálogos com amigas ou conhecidos, ganha relevo este dualismo do Eu e do Outro, pois, mesmo procurando aspetos ou momentos que lhes são comuns, expressa-se o sentir dessa impossibilidade de compreensão total do outro.

### **c) Reconhecimento do saber da medicina chinesa e em particular da acupuntura**

A escritora portuguesa é melancólica e tem crises depressivas, vive atormentada por esse sentimento de tristeza e angústia que se designa por *pequinação*, que, segundo se diz, atinge os estrangeiros em Pequim. Para tratar este tipo de problemas, a medicina chinesa procura respostas holísticas que ajudem a recuperar o equilíbrio psicofisiológico. Por este motivo, a escritora procura ajuda para ultrapassar a sua tristeza e vai à clínica onde trabalha a doutora Mã, e,

por conselho médico, resolve fazer uns tratamentos através da técnica da acupuntura. Mesmo sob o efeito da sua depressão<sup>6</sup>, Maria Ondina Braga não deixa de fazer comparações e a associa o espetar das agulhas a uma figuração de uma santa: “Não andasse eu deprimida como ando, havia de recordar com uma ponta de ironia aquela santa no painel de uma igreja de Braga. Por que é que lhe espetam um prego na cabeça, minha mãe?” (Braga, 1984, p. 59). Trata-se, muito provavelmente, de uma representação da Santa de Rita de Cássia, embora, neste caso, o prego não represente um martírio, mas sim um estigma – uma marca, uma ferida que surge. Porém, algumas representações pictóricas da Santa Rita de Cássia levam a crer tratar-se de uma tortura e induzem a ideia de martírio. É neste sentido que a autora faz a associação com a sua experiência que descreve, na seguinte passagem:

A doutora Mã enterra-me mais um bocadinho a agulha na coroa da cabeça. Solto um vago gemido. Ri-se a doutora Mã. Bom sinal, atingiu o devido ponto. Ri-se sempre, a doutora Mã: quando o intérprete explica que eu não durmo, que não tenho apetite, que vejo tudo negro em derredor. O intérprete também se ri. Por que se riem? Para encorajar, parte da cura os risos. (Braga, 1984, p. 59)

Convém lembrar que acupuntura era ainda muito pouco divulgada em Portugal nessa época e era encarada preconceituosamente com suspeição – talvez por isso a autora se demore nas descrições. Mas não é só este ramo da medicina tradicional chinesa que é referido, pois, por estar muito magra e tossir, a médica leva a escritora à clínica geral de onde regressa com medicamentos tradicionais, receitados com o intuito de o paciente recuperar o apetite e o equilíbrio físico, numa ligação entre o corpo e a mente tão cara à medicina chinesa e que a medicina ocidental tantas vezes descarta ou não valoriza devidamente.

---

<sup>6</sup> A escritora reflete sobre o tema da Solidão (Braga, 1984, p. 125).

## 2.2. Estranhamento e diferenças

Entre os temas reveladores de estranhamento serão destacados os seguintes:

- a) Estranheza e mistério: grandes e pequenas histórias da História da China;
- b) Aceitação e rejeição: elementos culturais típicos – o chá, a sesta e a comida;
- c) Encontros e desencontros no caminho da afirmação feminista.

### **a) Estranheza e mistério: grandes e pequenas histórias da História da China**

São muitas as histórias e lendas chinesas referidas nesta obra. Mas a escritora vai para além de algumas histórias e mitos mais conhecidos, referindo romances da literatura clássica chinesa que fazem parte da cultura geral difundida. Para além disso, conta também pequenas histórias da História da China que a impressionam. No capítulo intitulado “A ameixoeira da jarra de ouro”, a autora discorre sobre os romances de costumes que fazem a crítica social da sociedade da China imperial antiga. Refere, então, diversos romances, alguns dos séculos XVI e XVII, entre os quais se contam *Ching Ping Mei* (“A ameixoeira da jarra de ouro”), *Sui Hu Chuan* (“História dos Rebeldes”) e *Xi Yóu Ji* (“A peregrinação Rumo ao Ocidente”). Estes romances caracterizam-se por ser muito sarcásticos, com episódios burlescos ou eróticos, criticam muitas vezes as classes altas e a sua vida dissoluta, mostrando a corrupção dos costumes e da política.

Trata-se, pois, de um filão literário que a autora considera importante, o que se compreende se nos lembrarmos da relevância da tradição satírica na literatura inglesa e portuguesa que a escritora conhece dada a sua formação. Por isso, a autora estranha a pouca importância atribuída à prosa chinesa quando comparada com a valorização da poesia e diz:

Ricas em prosa, as três últimas dinastias, a Mongol, a Ming, e a Manchu, obras essas depreciativamente classificadas de “bisbilhotice-das-ruas” ou “conversas-de-mercado”. E assim até ao século XX, num país que sempre endeusou os poetas (ocupando os romancistas, os dramaturgos, um lugar à margem. (Braga , 1984, p. 81)

De entre as pequenas histórias da História da China singularizadas por Maria Ondina Braga destaca-se a história do Poço de Zhenfei:

A nordeste [na Cidade Proibida], ao canto de um sombrio, húmido, sinistro pátio, o Poço de Zhenfei: vingança da imperatriz viúva e déspota, Cixi, sobre a concubina liberal, Zhenfei, corria o ano de 1900: um dos muitos casos de intriga e terror nos anais da civilização chinesa. Esquisito, o poço, do feitio de um forninho de cachimbo. (Braga, 1984, p. 83)

O que impressiona a escritora portuguesa? A rivalidade entre duas mulheres? O tema da vingança aliada a questões políticas? A violência da vingança? De tudo um pouco ou um tanto: a falta de solidariedade feminina, a violência e mesmo a gratuidade dessa violência, mas também o combate feroz das mulheres para serem socialmente reconhecidas.

#### **b) Aceitação e rejeição: elementos culturais típicos – o chá, a sesta, a comida**

Muitos aspetos da cultura e dos costumes chineses maravilham a escritora, mas, sobre alguns outros ela mostra alguma distância. Assim fica sensibilizada e agradada com o modo como o tímido aluno Zhang Zheng Chu prepara o chá vertendo a primeira chávena no bule para fazer abrir as folhas e o seu cuidado de pousar o bule com o bico não virado para as pessoas. Ouve com atenção como o aluno descreve o hábito de beber chá de jasmim dos *pequinenses* e como indica que no Sul gostam de uma grande variedade de chás (Braga, 1984, p. 88). Aprecia o ritmo e a relevância concedida ao ritual de preparação do chá.

Maria Ondina Braga encanta-se também com os mercados que há em Pequim por todo o lado, cheios de frutas, legumes, pão, arroz – inúmeras coisas. Espanta-se que no mercado também se encontre forma de fazer os mais variados consertos: consertar um fecho, consertar óculos, etc. “Mercados do povo e mercados estatais competindo por alguns fens” (Braga, 1984, p.50). Espanta-se de ver tantas flores – agora vendem muitas flores, que se cultivam por todo o lado, embora não tenha sido assim no tempo dos excessos da Revolução Cultural – um tempo em quase todos os jovens foram guardas-vermelhos e destruíram jardins, objetos preciosos considerados burgueses. A crítica a este período é feita pelas figuras e personalidades com quem a autora se vai cruzando, que referem, ainda com algum medo, o exagero da luta contra cultura antiga e a violência que essa luta acarretou, ao querer destronar os costumes e regalias da aristocracia e da burguesia.

Este aspeto surge também nas sátiras e críticas feitas pelos artistas e pelos escritores chineses.

Um outro aspeto cultural que causa estranheza na autora é o facto de se dormir a sesta depois do almoço. Trata-se de um costume típico dos países e regiões com um clima quente, como acontece em Portugal na região do Alentejo. Por um lado, a escritora compreende que as pessoas se levantam muito cedo por causa do calor; mas, por outro lado, estranha a quietude como acontece às pessoas que vivem num clima mais frio e não têm o hábito da sesta.

Muito mais se poderia acrescentar quanto a estes tópicos que têm sido reiteradamente referidos – por isso mesmo não serão aqui tão aprofundados. Prefere-se antes atentar nessa particular atenção que a escritora concede ao papel da mulher na sociedade.

### **c) Encontros e desencontros no caminho da afirmação feminista**

Relativamente à afirmação da mulher na sociedade podemos observar que este é um tema fundamental do livro *Angústia em*

*Pequim*. É um tema que é colocado logo no início e vai ressurgindo intermitentemente ao longo de toda a obra.

Dentro deste grande tema que é a afirmação da mulher surgem várias das suas declinações, que se configuram em subtemas: o casamento, o amor, o lugar da mulher segundo as tradições conservadoras e o papel da mulher na sociedade dos anos 80.

Assim, logo a abrir a narração dos primeiros contatos da escritora com as alunas chinesas se mostra como elas revelam uma grande curiosidade em saber como se caracterizam e como se processam as relações amorosas em Portugal e noutros países europeus que Maria Ondina Braga conhece. Compreende-se esta curiosidade, pois ela surge no rescaldo da Revolução Cultural e numa China em mudança.

A escritora cita a célebre frase de Mao Zedung “Na China, a mulher ocupa metade do Céu” (Braga, 1984, p. 125), porém esta frase é logo seguida da opinião da escritora Shen Rong que tem uma outra ideia: “Metade? Nem um cantinho...” (Braga, 1984, p. 125). Noutra passagem, diz-se que a mulher, depois da revolução, conseguiu um nome, porém não ficou livre de preconceitos. A mulher continua a ser demasiado submissa, a ocupar um lugar secundário relativamente à sogra e a ficar em casa dos pais do marido, se este se ausenta. Convém lembrar que se trata da situação da mulher há mais de 40 anos atrás.

Na obra mostra-se que há muitos problemas ainda por resolver, embora haja um cada vez maior reconhecimento do papel da mulher na sociedade. Porém, nos anos 80 do século XX, esse papel ainda se diluía nos direitos que se pretendia ver alcançados para o povo, pelo menos na perspetiva do Mr. Xia que afirma:

— Causa feminina acho que não temos. Isto é, temos revistas dirigidas e lidas por mulheres, temos associações. Causa, porém, é a do povo, é a da pátria. Homens, mulheres, crianças, velhos. Todos. A causa de todos.

Que as mulheres estão a ganhar pontos em inúmeras áreas, não resta dúvida: o desporto, as letras, e nas fábricas, e na agricultura.

Ah! Sim na agricultura! Indispensável a sua competência e dedicação. “E os seus direitos?” [pergunta a escritora] Que direitos? Um rápido franzir de sobrolhos ofusca-lhe o rosto prazenteiro. Pertencem ao povo, as mulheres, gozam das regalias de qualquer cidadão. (Braga, 1984, p. 112)

Vinda de um Portugal que acabara de fazer a Revolução do 25 de Abril de 1974, a escritora, que conhecia ambientes cosmopolitas franceses e ingleses, sabe que no Portugal dos anos 80 há ainda muito caminho a percorrer para se alcançar um reconhecimento da mulher e dos seus direitos. De forma diferente, nessa altura, os direitos das mulheres na China estavam subsumidos à preocupação dos direitos do povo. De lá para cá, tem havido um progressivo reconhecimento do papel da mulher na sociedade nos dois países, mas isso não quer dizer que não se continue a lutar pelo reconhecimento social e cultural da mulher.

Dado o contexto português dos anos 80 em que a escritora escreve, não espanta que, ao tema dos direitos da mulher, seja mesmo dedicado um capítulo nesta sua obra, intitulado “Mulher da China de hoje”. Maria Ondina Braga colhe informações de amigas e colegas que salientam assimetrias que são globalmente conhecidas: as diferenças entre as mulheres do campo e da cidade, as diferenças entre o Norte e o Sul da China, ou a divisão entre as mulheres mais instruídas e as que não prosseguem os estudos.

Neste capítulo, curiosamente, a autora compara dois textos: o Tratado sobre a Educação da Mulher escrito, no século XVIII, por Lang Ting-Yuan, e a Carta XVI, da mesma época, escrita pelo pedagogo e filósofo, Padre Luís António Verney.

Do autor chinês, Maria Ondina Braga extrai algumas passagens, começando por elencar vários capítulos da referida obra:

Virtudes, Falas, Apresentação pessoal, Deveres: “O bom governo do império depende da moralidade, a moralidade depende da ordem familiar, a ordem familiar depende da esposa. [...] Para uma maior uniformidade nada melhor do que a instrução. [...]

Porém, a instrução de uma mulher não se compara à do marido, que por assim dizer, se prolonga pela vida fora [...] ao passo que a da mulher raro vai além dos dez anos, cabendo-lhe então o encargo das múltiplas tarefas domésticas, o que a impede de prestar qualquer atenção aos livros. [...] Resultado: os seus conhecimentos não lhes permitem alcançar os verdadeiros princípios morais [...]” Por essa mesma altura, em Portugal Luís António Verney escreve na Carta XVI: “Pelo que toca à capacidade, é loucura pensar-se que as mulheres tenham menos que os homens”. E que a maior parte dos maridos não conversava com as esposas “por as acharem tolas no trato”. (Braga, 1984, p.42)

Para a afirmação da mulher na sociedade muito têm concorrido todas as mulheres que ganham notoriedade científica ou artística ou desportiva.

Neste sentido, Maria Ondina Braga dá grande relevo às mulheres escritoras. Ressalta quer a escritora e romancista Hang Yin (Braga, 1984, p.125), quer a escritora Shen Rong – com a qual tem um encontro, onde esta temática é profusamente abordada. Da ficcionista Hang Yin é referido e citado o romance *Ex-esposa*, que retratava a situação apelidada de “divórcio de marido”, expressão que, segundo a romancista chinesa, servia para referir os casos de mulheres divorciadas que continuavam “portas adentro”, ou seja, dentro de casa criando os filhos (Braga, 1984, p.125).

Por seu turno, a já referida entrevista com a escritora Shen Rong, revela a admiração que a escritora portuguesa tem pela sua congénere chinesa – o que se espelha logo no título do capítulo que lhe dedica: Shen Rong: coragem e simplicidade. Trata-se de uma escritora marcante e reconhecida não só China como mundialmente, tendo sido adaptados ao cinema alguns dos seus romances. A propósito desta escritora, Laifong Leung salienta não só que ela faz o retrato de “intelectuais e profissionais na era pós-Mao” como também apresenta uma evolução muito própria:

Shen Rong's most important and successful works undoubtedly are those concerned with Chinese intellectuals and professionals. She covers themes about their suffering under political campaigns and she satirizes their thwarted behavior. Shen Rong started writing with social realism, but she very quickly turned to satire and black humor. (Leung, 2017, p. 214)

Na sua entrevista com a romancista chinesa, depois de lançar a pergunta “Quais os temas que as escritoras gostam de tratar?”, Maria Ondina Braga retém o seguinte:

Cada uma tem o seu tema preferido, mas nenhuma deixa de tocar os conflitos sociais, em particular as feridas ainda mal cicatrizadas da Revolução Cultural. Também, ao lado do homem, a situação da mulher e da criança. Sheng Rong escreveu já três romances de vida de mulheres. Recordo a impressionante cirurgia oftalmologista de *Na Meia Idade*: dezoito anos a cortar, a limpar a coser escrupulosamente retinas, dez horas por dia até sucumbir com um ataque cardíaco. [...] O estoicismo, a dignidade profissional, a humildade de Lu”. (Braga, 1984, p. 55)

A escritora fala também de “um destino muito comum a quase todos os escritores e artistas de então, o exílio no campo”. (Braga, 1984, p. 55)

Precisamente por se ter progressivamente afastado da colagem às ideias do regime maoísta e por abordar temas difíceis do regime de Mao, representando, entre outros tipos de personagens, o intelectual rejeitado na época mais dura do regime, Sheng Rong desempenhou um papel importante na literatura chinesa, como afirma Laifong Leung:

Shen Rong has made a great contribution to post-Mao Chinese literature in three aspects: first, the bringing to the fore of images of intellectuals as central characters in fiction; second, the popularization of the use of the novella form; and third, her skillful

mixture of realism, satire, and absurdity in the depiction of Chinese intellectuals. (Leung, 2017, p. 216)

Através de múltiplas e silenciosas leituras ao longo de anos, através de conversas interessantes com diferentes personalidades – com destaque para o encontro com a escritora Sheng Rong – a escritora irá sentindo uma cada vez maior afinidade com escritoras e escritores chineses.

### **3. Coda sob um viés comparatista: diversidade e comparação**

A obra *Angústia em Pequim* mostra como a alofilia e a admiração pela literatura chinesa, reveladas por Maria Ondina Braga, se processam num constante crescendo – o que explica a afirmação radical referida no início, que a leva a dizer: “Às vezes penso que gostaria de viver o resto da vida só a ler poesia chinesa” (Braga, 1984, p. 45).

Para além das imagens que vai formando dos chineses, Maria Ondina Braga também revela heteroimagótipos sobre outras nacionalidades, apontando diferenças culturais e emotivas quando se encontra face a outras figuras de outros países. Assim acontece, por exemplo, nas suas reflexões sobre colegas espanhóis, sobre um americano, sobre um trabalhador brasileiro, entre outros.

Apesar de Diego, um dos seus colegas espanhóis, ser simpático, o que ressalta no heteroimagótipo dos espanhóis é o tipo de espanhol mulherengo e machista, encarnado pelo vizinho Jesús Montoro (Braga, 1984, pp. 83-84). Trata-se de um poeta andaluz, de quem se diz ter “doze estremosas novias, cada qual à espera que ele se digne elegê-la com a aliança no dedo.” (Braga, 1984, p. 84). O heteroimagótipo do brasileiro apresenta semelhanças com o dos espanhóis, pois o cozinheiro que a narradora conhece anda sempre atrás de saias. Já o americano lhe surge algo distanciado e pouco intrometido, mas sensível.

Na verdade, estes heteroimagótipos negativos, por contraste, acentuam a positividade com que vai sendo construída a imagem dos

chineses, os quais, se, por um lado, ainda não colocam o estatuto da mulher ao nível europeu que a autora defende, têm muito mais respeito pelas mulheres, respeitam as mães e os antepassados, castigam os que praticam violências sobre mulheres e lutam por valor morais.

Neste sentido positivo assenta a alofilia da escritora, funcionando Pequim, nesta obra, como uma sinédoque de toda a China, como apontou Luíz Fagundes Duarte<sup>7</sup>. Mas, poder-se-á acrescentar que o encontro de Maria Ondina Braga com a escritora Sheng Rong funciona também como uma sinédoque do encontro da escritora com qualquer uma outra mulher escritora que sofra as dificuldades da escrita e, por isso mesmo, a escritora portuguesa afirma: “fitamo-nos como se nos reconhecêssemos serenamente tristes” (Braga, 1984, p. 51). Como profunda conhecedora da produção literária da escritora, Dora Gago sublinha a relevância deste mútuo reconhecimento, ao afirmar. “No caso de Shen Rong, a afinidade com a narradora ondianiana é notória, ultrapassando as fronteiras da literatura para transbordar para uma dimensão pessoal” (Gago, 2019, p. 45). Por sobre tudo isto, e atendendo a todo o diálogo cultural e intertextual abordado por esta especialista da obra ondiana, o que ressalta é que este encontro entre as duas escritoras é uma sinédoque metafórica do encontro cultural em geral, sendo precisamente isso que leva Cândido de Oliveira Martins (2022, p. XI) a afirmar que “Maria Ondina Braga (1922-2003) é a escritora mais cosmopolita da literatura portuguesa do século XX”.

Assim, o que a análise destes exemplos permite ver é a construção de um conjunto de representações, as quais, no caso da escritora portuguesa, constituem marcas que sinedocicamente mostram o seu encantamento pela Literatura chinesa e a sua alofilia ou amor relativamente à cultura chinesa. Além disso, fica evidente o

---

<sup>7</sup> Esta leitura encontra-se na recensão que Luiz Fagundes Duarte faz à obra da escritora (*apud* Gago, 2019, p. 38).

modo como a perspectiva imagológica<sup>8</sup> permite observar a complexidade das relações interculturais e como se vão tecendo as reações e emoções na relação com o ‘Outro’. Ora, sobre a complexidade das relações humanas refletiu o conhecido neurocientista português António Damásio, que salienta:

Todavia, a nossa vida emotiva e as imagens mentais que criamos emergem da convivialidade, pois “a maioria das pulsões, motivações e emoções são também naturalmente sociais, em grande como em pequena escala, e o seu campo de ação vai muito além do indivíduo singular”. Neste sentido, é importante reconhecer que a maquinaria dos nossos afetos é educável. (Damásio, 2017, p.163)

Também a alofilia é educável e, por isso mesmo, se deve ensinar a interculturalidade, sendo a Imagologia claramente uma das vias pioneiras para atingir uma compreensão profunda deste objetivo. Ao oferecer-nos um exemplo notável de curiosidade cultural, Maria Ondina Braga permanece uma escritora que nos continuará a fazer crescer e a preparar para esse caminho intercultural cheio de curvas e contracurvas, mas sempre repleto de boas surpresas.

### Referências bibliográficas

- Beller, M. & Leerssen, J. (Eds.) (2007). *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*. New York: Rodopi.
- Braga, M. O. (1984). *Angústia em Pequim*. Lisboa: Caminho.
- Braga, M. O. (1984). *Nocturno em Macau*. Lisboa: Caminho.
- Bruns, C. V. (2011). *Why Literature?: The Value of Literary Reading and What It Means for Teaching*. New York: The Continuum International Publishing Group.

---

<sup>8</sup> Optar pelo viés imagológico implica atentar na dimensão sociocultural da literatura. Porém, ter uma vertente ou uma faceta sociocultural a tratar não quer dizer que a imagologia se transforme numa face da sociologia, conforme se explicou anteriormente (cf. Simões, 2011, p.36).

- Chew III, W. (2001). 'Literature, history, and the social sciences?' An historical-imagological approach to Franco-American stereotypes. In W. L. Chew III (Ed.), *National Stereotypes in Perspective: Americans in France – Frenchmen in America* (pp. 1-53). Amsterdam: Rodopi Press.
- Compagnon, A. (2009). *Literature para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Damásio, A. (2017). *A estranha ordem das coisas*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Di, Y. (2019) *A cultura chinesa na obra A China Fica ao Lado*. Aveiro, Dissertação de Mestrado.
- Gago, D. (2019). Angústia em Pequim: diálogo intercultural e intertextualidade. In I. C. Mateus, & C. O. Martins (Eds.), *Maria Ondina Braga: Viagens e Culturas em Diálogo* (pp. 37-47). Braga: Museu Nogueira da Silva.
- Glissant, É. (2011). *A Poética da Relação*. Lisboa: Edições Sextante.
- Jouve, V. (2010). *Pourquoi étudier la littérature?* Paris: Armand Colin.
- Juyi, B. (1991). *Poemas de Bai Juyi* (trad., pref. e notas de António Graça de Abreu). Macau: Instituto Cultural de Macau.
- Leung, L. (2017). *Contemporary Chinese Fiction Writers. Biography, Bibliography, and Critical Assessment*. New York and London: Routledge.
- Levinas, E. (1995). *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Martins, J. C. O. (2022). Prefácio. In M. O. Braga, *Autobiografias ficcionais*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Mateus, I. C., & Martins, C. O. (Eds.) (2019). *Maria Ondina Braga: Viagens e Culturas em Diálogo*. Braga: Museu Nogueira da Silva.
- Moll, N. (2022). Imagologia intercultural no atual contexto cultural e mediático. In M. J. Simões (Coord.), *Imagologia e Mobilidade. Movidas e Migrações Figuradas* (pp. 111-130). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Oliveira, S. (2011). *Análise Pedagógica-Didáctica dos Contos “A China Fica ao Lado” de Maria Ondina Braga* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Minho, Braga.
- Siebenmann, G. (1996). La investigación de las imágenes mentales: aspectos metodológicos. *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 29, 10.
- Todorov, T. (2007). *La Littérature en péril*. Paris: Flammarion.





# A China (contemplada a partir de Macau) nos contos de Maria Ondina Braga e Fernanda Dias

**Dora Nunes Gago<sup>1</sup>**

CHAM (Universidade Nova de Lisboa)

doragago@sapo.pt

ORCID: 0000-0002-6300-1575

## Introdução

Refere o jornalista António Caeiro, num texto intitulado “Era uma vez na China, doze observações amadoras”, publicado na *Revista Ler*, nº 162 de 2022, que a China no imaginário português “é mesmo o fim do mundo” (p. 106), sendo considerada mais distante do que outros países geograficamente mais distantes como a Austrália. Além disso, cita ainda uma frase escrita por Frei Alexandre Gouveia, ao chegar a Pequim em janeiro de 1785: “na Europa mente-se muito a respeito da China” (Caeiro, 2022, p.106). Com efeito, no imaginário português (e europeu), a China tem sido configurada como um mundo longínquo. Diferente é, todavia, a ótica das autoras cujos contos analisamos, marcadas pela vivência em Macau, território sob administração portuguesa, desde meados do século XVI, até 20 de dezembro de 1999, ponto privilegiado, a partir do qual contemplaram a realidade chinesa.

Nesta sequência, importa referir que Maria Ondina Braga viveu em Macau de 1961 a 1966 e, posteriormente, em 1982, foi leitora de Português no Instituto de Línguas Estrangeiras de Pequim. Com efeito, tanto a China como Macau são elementos relevantes na sua obra.

---

<sup>1</sup> Colaboradora do CETAPS (Universidade Nova de Lisboa) e do Centro de Estudos Comparatistas (Universidade de Lisboa). Este artigo teve como ponto de partida o ensaio publicado em *Colóquio Letras* (Gago, 2013, 35-44).

No caso de Fernanda Dias, a permanência em Macau tem sido muito mais longa e o processo de intrusão com a cultura e a realidade chinesas mais completo e profundo. Principiou a residir em Macau em 1986, onde também lecionou e viveu até 2005. Como *corpus* central deste trabalho selecionaram-se dois contos de cada autora, representativos em termos imagológicos: “A China fica ao lado” e a “A morta” de Maria Ondina Braga, “Sai Kuá” e “A Cidade dos Crisântemos” de Fernanda Dias. Nesta sequência, atendendo aos pressupostos teóricos preconizados por Jean-Marc Moura<sup>2</sup>, D.H. Pageaux<sup>3</sup> e Álvaro M. Machado<sup>4</sup>, no âmbito da imagologia<sup>5</sup>, analisaremos o modo como estas narrativas se assumem como palco de construção de imagens da China.

Deste modo, partindo do conceito de imagem, é essencial conhecer os mecanismos culturais que presidiram à sua formação, o modo como, no seio de determinada cultura e imaginário, ela se pode ou não converter em estereótipo, ou seja, numa forma-limite, redutora e “caricatural”. Isto porque, quando um indivíduo observa uma determinada realidade, o seu espírito encontra-se já preenchido por representações coletivas através das quais a apreende, produzindo significações. É, pois, neste contexto que se enquadra o estereótipo como elemento mediatizador da nossa relação com o real (Amossy, 1991, p. 26). Através de esquemas culturais preexistentes, o indivíduo filtra a realidade circundante, por isso, a imagem não constitui um retrato fiel do real, mas sim uma representação cultural do elemento observado.

---

<sup>2</sup> Cf., entre outras obras, Moura, 1999, pp. 27-38.

<sup>3</sup> Cf., por exemplo, Pageaux (1994).

<sup>4</sup> Cf., por exemplo, Machado & Pageaux (2001).

<sup>5</sup> Considerado um dos métodos mais antigos da Literatura Comparada, a imagologia (ou seja, estudo das imagens do estrangeiro) teve as suas bases lançadas, em França, por Jean-Marie Carré, com a publicação de *Les écrivains français et le mirage allemand* (1947).

Neste contexto e para melhor compreendermos o processo de representação desenvolvido pelas autoras, abordaremos, de forma muito sucinta e esquemática, a evolução das imagens da China no contexto europeu.

## 1. Breve esboço dos olhares europeus sobre a China

Como referimos anteriormente, a China sempre foi uma realidade misteriosa, inacessível, configurada, por isso, no imaginário europeu de forma oscilante, flutuando, por vezes entre a sinofilia e a sinofobia. Estas diferentes facetas através das quais a China é delineada pelos europeus, desde os relatos de Marco Polo até aos finais do século XX, é sintetizada por Army Schweigwer, no capítulo intitulado “China” que integra a obra *Imagology, The cultural construction and literary representation of national characters, a critical survey*, editada por Manfred Beller e Joep Leerssen, em 2007. Nesta esteira, tal como refere a autora supramencionada, uma imagem coerente e muito positiva da China foi difundida, sobretudo a partir do século XVI, por jesuítas como Matteo Ricci (1552-1610), tendo-se prolongado esta visão estereotipada, marcada pela sinofilia até sobretudo ao século XVIII. Segundo Army Schweiger, “Thus the image of the fairytale land was complemented by the utopia of a model state with an ideal political order” (2007, p. 127). É, pois, no domínio da utopia que se enraízam estas primeiras imagens que circulam no contexto europeu.

Já no final do século XVII, Leibniz, na sua obra *Novissima Sinica* (1697), concebe a China como um contraponto do Iluminismo e da Civilização europeia, como duas faces complementares de uma cultura mundial, revelando um certo eurocentrismo. Seguidamente, a partir da segunda metade do século XVIII, principia a evidenciar-se o predomínio de uma visão negativa da China, veiculada, por exemplo pela obra de Admiral Anson, intitulada *A voyage round the world* (1748). Tal como refere Schweiger, este livro torna-se um

ponto de referência para proeminentes intelectuais europeus como Montesquieu, Rousseau ou Herder, que adotaram, por conseguinte, uma posição mais crítica perante a China.

A partir da segunda metade do século XVIII, a imagem da China foi configurada através de características como “estagnação” ou “despotismo”, eivada de uma sinofobia rousseauniana, considerada, por exemplo, por Herder como “an embaulmed mummy, painted with hieroglyphics and bound in silk” (Schweiger, 2007, p. 129). Assim, a visão de uma China senil, despótica, enclausurada num absolutismo rígido, contrastava com a de uma Europa dominada pela fé no progresso e na modernização.

Uma espécie de “demonização” da China desenvolveu-se, de uma forma geral, durante o século XIX e o início do século XX, embora as vozes de alguns intelectuais e escritores se tenham erguido, mostrando a sua simpatia, como foi o caso de Hermann Hess, Alfred Döblin ou André Malraux.

Durante a ocupação japonesa, ocorrida durante a Segunda Guerra Sino-japonesa (1937-1945), a China atraiu novamente a simpatia da Europa, sendo considerada vítima de uma desumana tirania.

Posteriormente, durante a Guerra Fria, este país permaneceu oculto por detrás da denominada “cortina de bambu”, atrás da qual se estaria a edificar uma “nova China”, através da “Grande Revolução Cultural Proletária”, iniciada em 1966, sob as ordens de Mao Tse-Tung. Mais tarde, por volta de 1976, quando vieram a lume as nefastas consequências da Revolução Cultural, a imagem da China revestiu-se de conotação negativa, visto encontrar-se associada a práticas desumanas, campos de trabalho, campanhas contra a “poluição espiritual”, entre outras. Por conseguinte, a China, outrora vitimizada pela invasão japonesa, passa a ser considerada como opressora, devido à questão do Tibete.

A partir de 1980, tal como nota igualmente Irmay Schweiger, durante as políticas de modernização e reforma de Deng Xiaoping, a China passa a ser vista como um inesgotável mercado de poten-

ciais consumidores. Posteriormente, com o seu poder económico a evidenciar-se, este país principia a ser concebido como a terra dos bens baratos, dos produtos de alta tecnologia, da ênfase numa produção intensiva suscetível de contribuir para a degradação do meio ambiente.

No fundo, como refere Jonathan Spence, “there have been so many twists and turns along the way to depicting China during the last four hundred years that no such broad generalisation can hold. And that is as it should be. No one is easy to understand. And more blurred and multifaceted our perceptions of China become, the closer we may be to that most elusive thing: the truth” (1990, p.14).

Em suma, quanto mais rica e multifacetada for a panóplia de representações de uma cultura, mais possibilidades se abrirão para o seu conhecimento. Nesta sequência, a imagem transmitida do “Outro” tem uma função específica no contexto social, constituindo uma expressão parcelar da sociedade. Tal como refere Pageaux, ‘L’image de l’Autre sert à écrire, à penser, à rêver...autrement’ (1994, p. 60).

Nesta esteira, tanto Maria Ondina Braga como Fernanda Dias aportaram em Macau e na China munidas das suas específicas “bagagens culturais”, adquiridas num imaginário social específico, produtor de estereótipos. É depois, através do conhecimento tecido *in loco*, das vivências projetadas para a tessitura narrativa, que ambas esboçam as suas impressões da China, na senda de Fernão Mendes Pinto ou de Wenceslau de Moraes – irmanadas com eles, na necessidade de contar os “novos mundos” desvendados por territórios do “Império do Meio”.

## **2. Maria Ondina Braga: imagens esculpidas no solo do exílio**

“A China fica ao lado”, narrativa que abre a coletânea com o mesmo nome (que contém mais 13 narrativas), publicada primeiramente em 1968, relata-nos a história de uma jovem oriunda de famílias nobres, exilada da China continental aquando da invasão

japonesa, que sobreviveu em Macau, vivendo num templo com a avó, em condições muito precárias. Então, o espaço da ação é o consultório do doutor Yu, também chinês do continente e conhecido da sua família, aonde ela se dirige para fazer um aborto e poupar a avó ao desgosto de a ver dar à luz um filho bastardo. Através da focalização interna, conhecemos a angústia da protagonista e o modo como os valores culturais e religiosos, representados pela figura da avó, a impelem a tomar essa atitude:

A avó nunca compreenderia. Mulher a ter filhos sozinha só a mãe da humanidade no confucionismo. A avó que dera à luz, na luxuosa maternidade do doutor Yu, com baixela de prata, filhos legítimos, desejados, bem-vindos, de primeira esposa de casa nobre. Esposa ou concubina era o que ela conhecia. Tinha de haver senhor, macho responsável, pai a apresentar núpcias, leito conjugal. (Braga, 1991, p.11)

Neste caso, a questão de género é relevante. Assim, na ótica da avó, a mulher é uma criatura submissa numa sociedade tipicamente patriarcal. Ecoam assim alguns dos pontos fulcrais referidos por Patrícia Ebrey (1990, p.197) como constituintes do patriarcado, historicamente desenvolvido na China (embora como sabemos, também exista na cultura ocidental) e que partem do pressuposto de que a mulher, sendo moral e intelectualmente menos capaz do que o homem, deverá estar sob o seu controlo. Aliás, como refere ainda a mesma autora, concetualizando as diferenças entre feminino e masculino em termos de *yin - yang*, as duas forças complementam-se, mas não de forma equitativa, pois para muitos autores, sobretudo, os marcados pelo Confucionismo, o *yang* é considerado superior. Tal como preconiza Ebrey (1990, p. 204), partindo desta ideia, o papel social do homem será liderar e o da mulher, segui-lo. Nesta esteira, também a protagonista se sente subjugada e humilhada por uma gravidez indesejada, fruto provavelmente dum ato de violação.

É ainda pelo mesmo modo de focalização que, através da analepse, desencadeada por um processo de rememoração, são narrados os dramas do seu passado e o motivo que a conduziu ao exílio:

Era a primeira vez que chorava desde que deixara a casa de seus maiores, desde aquela noite de infância em que os soldados haviam desligado os pés da avó, prendido o pai, levado as jóias. Julgava ainda poder ouvir os gritos de dor da avó por entre as gargalhadas dos militares. Pobres pés estropiados!  
(Braga, 1991, p. 11)

Surge neste excerto a referência aos “pés de lótus” que simbolizam os costumes da China tradicional, barbaramente cilindrados pelos invasores japoneses (durante a Segunda Guerra Sino-japonesa) e materializam uma prática ancestral profanada pelos soldados. No fundo, esta profanação funciona como um prelúdio da violação que posteriormente terá ocorrido no corpo da protagonista. Esse momento da invasão, que desencadeou o exílio forçado, correspondeu ao fim dum passado, da educação clássica que ela recebera:

Nessa noite a avó morrera pateticamente e, com a avó, a China de antanho. E ela, criança, assistira, assombrada, a esse fim. [...] Como se a avó e a China virassem fantasmas: o doutor Yu da importante maternidade da capital operando na casa de banho em terra de exílio! A avó agarrada a antigos preconceitos, constantemente a falar de nomes que já não existiam... Sem saber uma palavra de cantonense, a avó com a sua linguagem culta, entendendo-se com os deuses só. Os garotos de Macau, ao passarem pelo pagode alcunhavam-na de dama-pé-de-cabra.  
(Braga, 1991, p. 12)

Assim, a avó simboliza os valores da velha China, do passado destruído. Por isso, ela recusa a integração na terra de exílio, continua a comunicar em mandarim, apenas com os deuses, recusando o cantonense, a inclusão no mundo dos mortais, na decadência que a cerca. De certo modo, quase como se, por vingança, se quisesse

encerrar num mundo superior e inacessível. Converte-se assim numa criatura exótica para os outros, discriminada. Como refere Pageaux (2005, p. 168), “ces deux femmes ne vivent pas: elles survivent et leur vie est une suite de rites, en dehors de toute actualité”. Com efeito, esse modo de vida *sui generis* e marginal parece alcandorado para além das margens do tempo, como se houvesse uma tentativa de o cristalizar num eterno e remoto passado.

Do mesmo modo, também o médico representa a figura do exilado que, após um passado aúreo, se vê destituído do seu próprio espaço, pois antes tinha boas clínicas na China, agora trabalha em condições miseráveis. Neste âmbito, Macau contrapõe-se à China e, para além de espaço de exílio sofrido e de humilhações, delinea-se também como território de sobrevivência e de liberdade, da qual a protagonista revela aperceber-se num momento de dor:

Os seus pés, soltos, poderiam palmilhar todos os caminhos do mundo. Poderia voltar à China ou ficar ao lado da China. O principal era combater o seu combate de mulher só e abusada. E guardar o coração intacto. Para um dia. Para uma verdade. (Braga, 1991, p. 12)

Neste caso, emerge o objetivo de salientar a importância da figura feminina, impondo-a, destacando-a num contexto social dominado pelos homens. Então, o essencial é a luta individual da protagonista para se afirmar contra todas as barreiras culturais e sociais, já que o mais relevante é o seu combate de “mulher só e abusada”.

A focalização interna continua a possibilitar-nos o acesso à evolução dos sentimentos e sensações da protagonista, já que, sob o efeito do sedativo, ela procede a uma analepse, semelhante ao *flashback* dum filme:

Ante os seus olhos pesados do calmante passavam as ruas de Macau, de Hong Kong. Debaixo das arcadas, cegos a tilintar a varinha de osso no copo de bambu, a ler a sorte [...]. Velhos, crianças, aleijados, opiómanos, prostitutas. (Braga, 1991, p. 12)

Notamos que, nesta breve descrição, surgem personagens com características que se afastam da norma, “marginais”, de comportamentos, por vezes excêntricos, que atraem bastante a autora, como sucede também noutros contos – é o caso do opiómano, no conto “homem da meia vida”, ou os leprosos do conto “os Lázaros”<sup>6</sup>.

Deste modo, através da meditação desta protagonista assistimos a uma fusão entre o interior e o exterior, visto que a escritora procura desvendar a alma do “Outro”, neste caso dos chineses, através da focalização interna, que nos possibilita o acesso aos mais recônditos pensamentos da personagem.

Por seu turno, no conto intitulado “A morta”, emerge a voz da narradora homodiegética, professora em Macau, complementada pela da sua colega chinesa (embora nascida na América), Mei-Lai, pertencente também a dois mundos e que desempenha o papel de mediadora entre a cultura chinesa e a de origem. Mei-Lai surge, aliás, noutras narrativas, como por exemplo, em “A Doida” e “Magia”. Neste caso, num dia de tufão, ela recorda a história do misterioso desaparecimento e morte da avó, anos antes, também num dia como esse – “Dia de tufão é dia de morte. Morrem árvores, morrem bichos, morre gente. Há dez anos, num dia como este, morreu a minha avó.” (Braga, 1991, p. 73). A avó é descrita como uma heroína, a força motriz da família, que se impõe na sociedade tipicamente patriarcal:

[...] mulher notável que, apesar de pobre, criara dez filhos para a riqueza. Pequena, magra, ativa, inteligente, mandara seis rapazes para a América, para a terra do oiro, à custa só das leiras de arroz por ela duramente trabalhadas de sol a sol. (Braga, 1991, p. 74)

A América onde Mei-Lai veio a nascer (no Colorado) assume-se como um perfeito eldorado em contraste com a China devastada

---

<sup>6</sup> Sobre esta questão do fascínio pelos desfavorecidos e marginais, veja-se também Gago, 2020, pp. 111-117.

depois pela guerra. Fora igualmente a avó que tivera a ideia da fuga para Macau:

Ela, que tanto amava o rincão onde nascera, achava que não valia a pena continuar ali, após a morte do primogénito. Na terra da China tudo lhe acontecera já, desde ser forçada a enterrar cadáveres de estranhos até ver aquele filho assassinado. Queria agora um lugar longe, para morrer. Se ninguém a acompanhasse, iria só. (Braga, 1991, p. 75)

Nesta esteira, como refere Pageaux (2005, p. 165), “cette femme forte, modèle de courage et de détermination lorsqu’elle était vivante, se change symboliquement en un axis mundi, un principe d’ordre dans ce monde en désordre et un principe d’espérance pour ces fugitifs menacés”. É precisamente nessa travessia “épica” para o exílio, que ela perde a vida. Neste contexto, Macau assume-se como a terra prometida, da libertação, que a avó, ironicamente, não consegue atingir:

Acabaram a noite e a tempestade por os separar. A avó desapareceu. Em vão durante horas a buscarem nas trevas, para de madrugada, a encontrarem enfim num barranco: um fio de sangue a correr-lhe pelo rosto miudinho e ossudo. Na outra margem ficava Macau. [...] A travessia durou uma eternidade. (Braga, 1991, pp. 75-76)

De novo, emerge a dor do exílio forçado, que arrasta consigo a miséria (“atirados a costas estrangeiras como náufragos”; Braga, 1991, p. 76). Simultaneamente, os rituais fúnebres da avó são desenvolvidos, numa autêntica saga e às escondidas. No final do conto, Mei-Lai mostra o anel de jade que usa e que foi usado pela avó durante sete anos debaixo da terra – costume da cultura chinesa. Como referem Chevalier e Gheebant (1964, p. 67), “na China, o anel é o símbolo do ciclo indefinido, sem solução de continuidade: é o círculo perfeito, por oposição à espiral”. Neste caso, poderá representar o elo entre a avó e a neta e uma espécie de rotura em termos culturais

e vivenciais. Indicia, por conseguinte, um vínculo, uma ligação, assumindo-se como signo duma aliança, dum destino associado, representando também a continuidade e a totalidade, um elo com o passado, a história familiar e o país de origem, que parece assegurar uma certa consistência na terra de exílio, ao mesmo tempo que fecha um ciclo e abre as portas para um futuro diferente.

Deste modo, contrariamente ao que sucedia no conto anterior, Macau, espaço de exílio, delinea-se, primeiramente, para aquela família de refugiados, como um lugar “generoso”, onde é possível exercer o culto dos mortos, para que os vivos possam viver dignamente. Posteriormente, também se converte para Mei-Lai como espaço de sucesso e realização, já que ela consegue tornar-se professora e lecionar no mesmo colégio que a narradora. Contudo, o trauma da fuga para o exílio permanece vivo, sendo reavivado pelo aparecimento de um novo tufão.

Em suma, verificamos que em ambos os contos, a China surge delineada numa época histórica marcada pelo conflito, pelas dificuldades de sobrevivência, em oposição a Macau, território de segurança e paz, apesar de todas as vicissitudes inerentes ao exílio.

### **3. Fernanda Dias: da apreensão do espaço estrangeiro ao intrusamento**

*Dias de Prosperidade* é uma obra constituída por dezanove contos, que, tal como refere Lee Shuk Yee no prefácio, se aproximam dos *Fat Gai*, ou contos budistas, que favorecem a atmosfera íntima em detrimento da ação dos heróis. Do mesmo modo, também estes contos centrados em Macau, mas com incursões pela China e pelo Japão, relatam momentos, “um agora sem estrutura fixa, uma atmosfera fluida onde as paisagens, tal como na pintura abstrata, não são meros relatos da natureza visível” (1998, p. 6).

Por seu turno, no conto “Sai-Kuá” (que significa “melancia” em cantonês), a ação localiza-se na China, onde a narradora se encon-

tra de visita, alojada num hotel, com um companheiro chinês, cujo nome é A-Fai. O fascínio perante a realidade estrangeira observada, aliado à sensação de estranhamento, são notórios:

China, China, digo num murmúrio, com a cara encostada no vidro frio. A-Fai inspecciona o mau gosto novo-rico do quarto, estilo *fin de siècle*. [...] Lá fora a pequena grande cidade estende-se sob os meus olhos como um imenso painel bordado de chapéus de bambu, incontáveis, movediços, e vertiginosas rodas de bicicletas. (Dias, 1998, p. 27)

A descrição, elaborada sempre na primeira pessoa, pela narradora autodiegética, sob a ótica da visitante, encontra-se impregnada de poesia, evidenciando uma profunda relação entre o sujeito de observação e o objeto contemplado, despertando as mais diversas sensações:

Esta China que eu piso, cheiro, beijo, olho com olhos rasos de inexplicável mágoa, respiro a longos haustos, esta China, palha de arroz molhada, flor de gengibre, caixilhos azuis, toscos chapéus de chuva, hieráticos búfalos, lama quente, bananeiras flamejantes, cabanas de esteiras, e a multidão dos olhos que me olham, como estrelas negras à flor das faces mates. (Dias, 1998, p. 27)

Verificamos que a realidade estrangeira observada é captada através da sinestesia, numa espécie de sinfonia poética que embara todos os sentidos, numa fusão de sensações dos mais diversos teores (visuais, olfativas, táteis), numa ânsia de apreender mais profunda e intensamente a essência do real. O forte sensorialismo emerge, nesta convocatória aos vários sentidos, pois embora a riqueza pictórica e o visualismo sejam indiscutíveis (aliás, Fernanda Dias também é pintora), a visão não basta para assimilar toda a diversidade experienciada. Também as paisagens sonoras<sup>7</sup> surgem ao serviço de uma apreensão e aproximação dessa realidade tão distinta:

---

<sup>7</sup> A paisagem sonora é formada pelos sons representados na narrativa, que, de acordo com Thompson (2001, p.1), são simultaneamente o ambiente físico e

À tarde passeamos pela cidade, irremediavelmente estranhos à azáfama quase rural. Tudo zune, apita, tilinta, ronca: motores, bicicletas, triciclos, carripanas de varais, carregadas de lenha, bambus, frutos, aves em gaiolas, cestos, ferramentas. [...] Espreito discretamente as cozinhas à flor da rua. De coração transido, apreendo a harmonia do lugar, onde cada objecto polido pelo uso é belo por si. (Dias, 1998, p. 27-28)

A narradora revela uma nítida “filia” relativamente a todos os objetos observados, captando-lhe a beleza que parece oculta pela “ganga” da aparência.

Alguns elementos paisagísticos contemplados, como é o caso dos bancos de jardim, recordam a ambos o tempo da infância, com pontos comuns apesar da distância geográfica, numa ânsia de comunhão, que pretende atenuar as divergências culturais. A China que a narradora presencia afasta-se da que ela imaginara, desde os tempos de infância, inteiramente estereotipada, construída a partir de leituras e de outras informações colhidas:

Quando eu era criança imaginava a China toda em jardim de bambus e peónias, lagos com grous, pagodes, meninas com sombrinhas de seda pintada e *pés-de-lótus*, guerreiros de cenho carregado, em armaduras de bronze e jade. (Dias, 1998, p. 29)

Curiosamente, ao espreitarem para o interior de uma escola, ambos se identificam com esse espaço, que os remete para vivências comuns em lugares tão distintos do mundo. Como contraponto, ao percorrer as ruas, a narradora evoca a China de Pessanha, citando uma passagem da sua obra *China, Estudos e Traduções*:

Penso na China de que falou Pessanha, a China dos mandarins *garridos como araras, da vaidade pomposa e balofa, do cerimonial de intermináveis cortesias no trato quotidiano, aborrecido e rastejantemente servil, feito de solitudes fingidas e hiperbólicas adulações... do luxo ruinoso, à sobreposse de espalhafato-*

---

o modo de o perceber.

*...sas dissipações, em funerais bodas e festins...*<sup>8</sup> dos abomináveis piratas, dos sórdidos mendigos, dos magistrados corruptos, dos perversos carrascos, dos sinistros eunucos, das belas damas de pés estropiados e almas cruéis conspirando nos haréns. Desta China é-me interdito falar, sob pena de pôr o dedo numa antiga, *in praesentia* dolorosa ferida. (Dias, 1998, p. 29)

A evocação de Pessanha espelha o interesse da narradora em conhecer aspetos teóricos, diversas visões da cultura chinesa e, simultaneamente, revela a sua “bagagem cultural”. Não obstante, notamos que ela não sustenta a representação hostil e crítica da China, elaborada por Pessanha, desprovida de contornos “romanescos”, distante, dirigida ao olhar europeu e evidenciadora de etnocentrismo. A realidade presenciada contrasta com a estereotipada China poetizada e de contorno algo *naïf* que a narradora trazia na memória. O horizonte de expectativas construído através das leituras feitas, do conhecimento literário, absorvido no âmago de um determinado imaginário cultural, é abalado pelo contacto com a realidade. Por outro lado, o estatuto de visitante aberta à diferença permite-lhe desvendar elementos específicos da realidade.

Deste modo, constatamos que a novidade, o confronto com o diverso impele a narradora para uma tentativa de definição da sua própria identidade, através dos meandros da alteridade. Por conseguinte, o facto relatado seguidamente enfatiza as profundas diferenças culturais existentes entre os dois membros do casal. Assim,

---

<sup>8</sup> A autora integra no seu discurso, recorrendo ao itálico, esta citação retirada de *China, Estudos e Traduções*, onde Pessanha refere: “O que verdadeiramente desaponta, sem remédio, o mal iniciado investigador de exotismos é o reconhecimento, depressa feito, de que cada uma das abominações que se lhe deparam não é um fenómeno patológico individual, como em outro meio seria um caso esporádico - mas sim (tanto a alma dos chineses é uniforme) um traço positivo da fisionomia da raça. [...] O país encantado do filho do Céu, e dos mandarins garridos como araras, e dos fumadores de ópio, e dos homens de rabicho, e das beldades de pés mutilados, desapareceu para sempre na voragem dos tempos” (Pessanha, 1988, p. 148).

após o passeio pela cidade, compram uma melancia no mercado e é a narradora quem a tem de carregar, visto que o companheiro se recusa a fazê-lo. No início, revoltada e zangada, mas depois submissa, interroga-se acerca dos motivos que desencadeiam a recusa dele:

[...] que orgulhoso preconceito o impede de caminhar ao lado de uma mulher ocidental, carregando fruta num saco de plástico? (Dias, 1998, p. 30)

Este comportamento, incompreensível pelos parâmetros culturais da narradora, gera um conflito, sobretudo interior, não sendo, no entanto, suficiente para conduzir a uma rutura. Neste caso, novamente se impõe a questão de género, pois a narradora revela a sua revolta pela discriminação de que é vítima. No fundo, o facto de ser forçada a carregar a enorme melancia, poderá representar o peso do estigma e do preconceito suportado pela mulher nas mais diversas sociedades. No final, a narradora revela na sua atitude um misto de conformismo e desafio, atingindo, no entanto, uma certa cumplicidade com o “Outro”, o povo chinês, que a olha com espanto e cumplicidade, já que, no fundo, é ela a “exótica”:

Cai a noite, agora que todos largaram o trabalho aumenta a multidão dos passantes. Olham-nos e sorriem-me. Não sei porquê julgo ler em todos os olhos uma centelha cúmplice, não desprovida de travessura. Retribuo o sorriso, é como se lhes dissesse: cá por mim, posso muito bem carregar a porcaria da melancia. Levanto mais o saco amarelo, encostando-o aos seios. A noite faz-se, já sem sombra de revolta. Como uma bandeira de submissão, entro no hotel arvorando orgulhosamente uma melancia. (Dias, 1998, p. 31)

Neste caso, transparece o contraste entre a postura final desta narradora, eivada de certa ironia, ao metaforizar a melancia como “bandeira de submissão” e a protagonista de “A China fica ao lado” cuja imagem final é marcada pela possibilidade de calcorrear todos os

caminhos do mundo em plena liberdade, já que os seus pés (que não são de lótus) o podem fazer, numa luta solitária pela emancipação.

Em suma, neste conto, a representação estereotipada da China tem como elemento mediador a relação com o “Outro” – representado pelo companheiro de origem chinesa. Esta relação entre as personagens espelha uma ânsia de proximidade, de apropriação do espaço estrangeiro, dificultada por múltiplos obstáculos de teor cultural, linguístico e civilizacional, visto que a descoberta reside na estranheza e por ela é impulsionada.

Por seu turno, o conto “A cidade dos crisântemos” parte das fotografias de uma viagem à China mostradas pela protagonista, num almoço semanal de uma Associação de Macau. No conjunto dessas imagens, há uma mais relevante a partir da qual se constrói a narrativa. Nessa foto, tirada durante a visita em excursão à cidade chinesa, evidencia-se um contraste entre o semblante da protagonista e o ambiente que a rodeia, como se o enquadramento festivo a magoasse. Será, pois, essa situação o ponto de partida da narrativa que, através de uma analepse, nos transporta ao âmago dessa viagem à China, cujo desenrolar vamos testemunhando:

O guia adolescente, exausto, contava que todos os sessenta anos ali se festejava a passagem de uma princesa que viajou pelo vasto país da China, tentando esquecer uma desilusão amorosa e ali chegara na estação dos crisântemos. [...]

O calor, a poeira, o pólen murcho, o infernal barulho das indescritíveis viaturas escorrendo caoticamente numa estrada sem contornos, atordoavam-na. (Dias, 1998, p. 116)

Nesta passagem, é descrito um cenário marcado pelo caos, por um ambiente que provoca profundo desconforto na protagonista. Além disso, refere-se uma lenda pautada pela desilusão amorosa, algo que, no final, suspeitamos marcar também a vida da protagonista. Por seu turno, salienta-se a artificialidade do cenário construído para atrair turistas para aquela cidade:

Quando o autocarro se imobilizou no meio do mar de veículos buzinando estridentemente, abandonaram-no e caminharam no labirinto de crisântemos envasados, espartilhados em caninhas e arames. Crisântemos que não ondulam ao vento – presos como pássaros em gaiolas. Trabalho inglório de centenas de jardineiros anónimos. As gentes da cidade passeiam ataviadas com os seus melhores fatos, poeirentos e usados. Olham, rancorosos, os visitantes. Ninguém olha os crisântemos. Finalmente, as moto-retas-táxi, ágeis como vespas, um a um levaram os viajantes todos para o hotel, através do dédalo de ruelas estreitas, casas altas cinzentas, pavimento recém-molhado, tudo desenhado por Moebius, quem viu sabe do que estou a falar. (Dias, 1998, p.116)

Neste caso, tal como sucedeu anteriormente, verificamos uma apreensão da realidade através de múltiplos sentidos, com a representação não apenas das paisagens visuais, mas também auditivas, como sucedeu no conto anterior. Emerge ainda a estreita conexão com as artes visuais, aliás a intermedialidade marca fortemente a obra de Fernanda Dias, consubstanciando-se, neste caso, também na alusão aos desenhos de Moebius, consagrado autor francês de banda desenhada. Por conseguinte, esta referência acentua o teor algo surreal daquela experiência, do modo como sucede a deslocação dos turistas para o hotel, que também é descrito com base, sobretudo, nas inter-relações pessoais e na esfera humana que o caracteriza:

O hotel é igual a tantos outros hotéis na China, gentis ratoeiras para turistas, antros caros do mais atroz gosto. As raparigas, de cabaia fendida até às ancas, muito diferentes das que passeiam nas ruas, são brancas e finas, sabem duas ou três frases em inglês, outras tantas em cantonense, são falantes de mandarim e um dialecto de agures da imensidão da China. (Dias, 1998, p.116)

Novamente, emerge a paisagem sonora, desta vez a referir a diversidade linguística que espelha a diversidade cultural que impregna aquele espaço. Contudo, um dos pontos relevantes é o facto de, na “cidade dos crisântemos”, todos ignorarem as flores,

que no fundo se encontram degeneradas, corrompidas em nome de outros interesses. Tal como é referido:

Num arrepio passa a mão pelos crisântemos das alamedas, são duros e rústicos, como que degenerescentes. Pretexto para aquela festa de aldeia. (Dias, 1998, p. 117)

Todo o ambiente festivo contrasta com o abatimento da protagonista, pois:

Do torvelinho de imagens de bazar emergiam penosas recordações. Sim, estivera muito doente de desencanto e depois estivera doente de descrédito. Agora estava convalescente de renúncia, pronta a ressuscitar lentamente. Mas, ainda doente, pensou, acarinhando culposa, um pensamento proibido e vicioso: Quem sabe ainda? (Dias, 1998, p. 117)

Como tratamento para este estado de fragilidade a amiga da protagonista, Sok I, sugere uma refeição no restaurante Jin Snake, famoso pelos pratos de serpente, pois a sopa de “fénix, tigre e dragão” evidencia propriedades fortalecedoras. Contudo, o final do conto é marcado pelo imprevisto desmaio da protagonista:

A mulher olhou ainda a amiga, um cheiro forte a papoilas vermelhas em seara madura lhe invadiu a despropósito o nariz e a garganta. Porém, em volta era o universo maculado de crisântemos cruéis.

Sentiu o fio da vida oscilando sem ter onde se agarrar. Pensou em Macau como num limbo sem ventura nem angústia. Abriu-se uma pequena clareira na multidão. Incontáveis olhinhos pretos se fixaram nela. Viu Sok I que num longo gesto a protegia, depois caindo, lenta, viu toda a China e o Mundo...

Neste caso, é também a paisagem olfativa que irrompe, a instaurar um universo conotado com Portugal (mais concretamente com o Alentejo, região de origem da autora), naquele país distante.

## Considerações finais

A título de conclusão, podemos referir que Maria Ondina Braga, tendo vivido menos anos em Macau, se mantém como “outsider”, posição a que também não será alheio o contexto histórico e social vivido: os anos sessenta, época em que Macau era administrado por Portugal que se encontrava sob domínio da ditadura de Salazar. Enquanto isso, na China desenrolava-se a Revolução Cultural, aportando a Macau os exilados chineses, que atravessavam as fronteiras do desespero. É sobretudo através da voz atribuída a essas personagens que se delineiam as imagens da China, contemplada através de Macau. Não obstante, evidencia-se uma sede de compreensão do “Outro”, por vezes, considerado distinto, um “alius”, ou seja, segundo a tipologia de Moura, baseada em Paul Ricoeur, o “Outro” indefinido, utópico, considerado à distância (1992, pp.281-283).

Por sua vez, Fernanda Dias, cuja presença no território se prolongou durante mais de vinte anos, retrata-nos a China do final dos anos oitenta, sob efeito das políticas de Deng Xiaoping, enquanto em Macau se sente já a nostalgia do “fim do Império”. Nestes dois contos analisados, as imagens da China emergem *in praesentia*, revelando uma necessidade de intrusão com a cultura estrangeira. Inerente a esta maior proximidade, parece haver uma espécie de “negociação”, que desconstrói uma imagem da China anterior, primeiramente estereotipada, enraizada num imaginário cultural, cujas raízes mergulham no tempo da infância.

Em suma, nas narrativas de ambas as autoras, transparece o olhar civilizacional sem preconceitos sobre o *modus vivendi* e o imaginário chinês. Deparamo-nos com a demonstração duma culturalidade decorrente das vivências reais, modelizada e projetada no retrato das ambiências e da própria língua que as faz adotar termos próprios (ex: *sam-pan*, *sai kuá*, etc....), lançando uma espécie de ponte linguística entre dois mundos tão díspares. Por último, importa frisar que ambas as narrativas são aquilo que J. A. Garcia

Chaves designou por “textos do lugar, da topologia da memória” (2008, p.5), ou seja, contos que colhem a impressão e a naturalidade de cenas quotidianas, geradas num universo cultural distinto do de origem, sendo irmanadas pelo reconhecimento dos valores humanistas, pelo apelo à descoberta do “Outro”, à compreensão e comunhão de mundos, para além de todas as diferenças e divergências.

### Referências bibliográficas

- Amossy, R. (1991). *Les idées reçues, sémiologie du stéréotype*. Paris: Ed. Nathan.
- Braga, M. O. (1991). *A China fica ao lado* (4.ª ed.). Macau: Instituto Cultural de Macau.
- Caeiro, A. (2022). Era uma vez na China, doze observações amadoras. *Revista Ler*, 162, 105-114.
- Chaves, J. A. G. (2008). *Das vozes mulheres, uma escrita acerca das mulheres e das viagens interiores de Maria Ondina Braga*. Amarante: Labirinto.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário dos Símbolos* (Trad. do francês por C. Rodriguez & A. Guerra). Lisboa: Ed. Teorema.
- Dias, F. (1998). *Dias de Prosperidade*. Macau: Instituto Cultural de Macau/IPOR.
- Ebrey, P. (1990). Women, marriage and the family. In P. S. Ropp (Ed.), *Heritage of China. Contemporary perspectives on Chinese Civilization* (pp. 197-223). Berkeley: University of California Press.
- Gago, D. N. (2013). Entre pés de lótus e bambus: configurações da China nos contos de Maria Ondina Braga e Fernanda Dias. *Colóquio Letras*, 184, 35-44.
- Gago, D. N. (2020). *Uma Cartografia do Olhar, Exílios, imagens do estrangeiro e intertextualidades na Literatura Portuguesa*. V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- Machado, A. M., & Pageaux, D-H. (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (2.ª ed. revista e aumentada). Lisboa: Editorial Presença.
- Moura, J.-M. (1992). L'imagologie littéraire: essai de mise au point historique et critique. *Revue de Littérature Comparée*, 3, 281-283.

- Moura, J.-M. (1999). L'imagologie littéraire: tendances actuelles. In J. Bessière & D.-H. Pageaux (Eds.), *Perspectives comparatistes* (pp. 27-38). Paris: Honoré Champion.
- Pageaux, D.-H. (1994). *La Littérature Générale et Comparée*. Paris: Armand Colin.
- Pageaux, D.-H. (2005). Une éclair de grace: une lecture de A China Fica ao Lado de Maria Ondina Braga, In O. P. Martins (Coord.) *Portugal e o Outro* (pp. 159-170), Aveiro: UA Editora.
- Pessanha, C. (1988). *Camilo Pessanha, contos, crónicas e textos de temática chinesa* (org. e int. de A. Quadros). Mem Martins: Edições Europa-América.
- Schweiger, I. (2007). China. In M. Beller, & J. Leerssen (Eds.), *Imagology, the Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey* (pp. 127-131). Amsterdam: Ed. Brill.
- Spence, J. (1990). Western perceptions of China from the late sixteenth century to the present. In P. S. Ropp (Ed.), *Heritage of China. Contemporary perspectives on Chinese Civilization* (pp. 1-14). Berkeley: University of California Press.
- Thompson, E. A. (2002) *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. Cumberland: MIT Press.







# Exotismo, tradição e mistério: três palavras para conhecer Macau a partir do universo ficcional de João Aguiar

**Micaela Ramon**

ELACH/CEHUM - Universidade do Minho

micaelar@elach.uminho.pt

ORCID: 0000-0003-2193-4075

## 1. Introdução

São longas de vários séculos as relações entre Portugal e o Extremo Oriente. Tendo desembarcado nas costas da China em 1513, os portugueses elegeram Macau como destino de fixação mais permanente a partir da segunda metade do século XVI (1557). Tal fixação deu origem a interações e miscigenações múltiplas, com repercussões a nível étnico, linguístico e cultural, que constituem um património comum de povos geograficamente longínquos, mas que estabeleceram entre si fortes vínculos afetivos sedimentados ao longo de mais de quatro séculos de contactos marcados por múltiplas vicissitudes de que um não despiendo acervo literário dá testemunho:

Portugal e o Oriente partilham uma multissecular tradição de relações e intercâmbios vários que remonta aos inícios do século XVI. A Península de Macau, pela sua localização geográfica, desempenhou sempre um papel fundamental nesse contacto de mundos que o Sol ilumina de forma desfasada, tão grande é a distância que os separa. O pequeno território macaense, constituindo-se como espaço de transição e contactos entre a China e a Europa, proporcionou uma importante plataforma para o intercâmbio das culturas ocidentais e orientais. (Morujão, 2022, pp. 44-45)

Não admira, pois, que, quando, às portas da passagem de milénio, se deu a transferência de soberania de Macau para a China, ato com o qual se encerrava o ciclo colonial português, um acontecimento de tal magnitude – real e simbólica – tenha estimulado uma intensa atividade literária, como que traduzindo a necessidade de eternizar, pela arte da palavra escrita, vivências que a memória se recusava a perder, cristalizando, do mesmo passo, por essa via, os traços de uma identidade híbrida que então se temia que pudesse para sempre desaparecer. Na verdade, Macau sempre “atraiu poetas, prosadores, homens e mulheres das letras e das artes” (André, 2015, p. 5) que, ao longo dos tempos, se deixaram tocar pelo fascínio de uma cidade que se notabiliza por ser um *entre-lugar* onde as culturas ocidental e oriental mutuamente se descobrem, convidando ao exercício da interculturalidade.

Neste texto, pretende-se fazer uma leitura do livro de narrativas curtas de João Aguiar, intitulado *Rio das Pérolas*, que abarca quatro contos escritos e publicados nesse tempo epilodal da presença da administração portuguesa em Macau enquanto “pretexto ou [...] fonte inspiradora ou simplesmente [...] local de gestação de artefactos literários [que] são [...] exemplos do entrecruzar da literatura portuguesa com Macau e de Macau com a literatura portuguesa” (André, 2015, p. 5). A leitura que deles se faz visa identificar alguns traços da identidade do pequeno território extraídos a partir do olhar do contista, expresso na construção do seu universo ficcional.

## **2. Macau como alfobre de produção literária em língua portuguesa**

Entende-se por literatura de Macau escrita em língua portuguesa “uma literatura gerada e promovida em Macau, quase sempre aí editada e apreciada criticamente, e aí tendendo a constituir o seu próprio cânone (dialeticamente fruto e penhor da sua singularidade)” (Pereira, 2015, p. 7). Tal literatura abarca não só a produção

dos chamados *filhos da terra*, mas também a de europeus e chineses aí radicados e a de viajantes com períodos de permanência mais ou menos longos no território. Daí a opção pelo sintagma composto, em lugar da utilização do adjetivo *macaense*, para designar as obras produzidas e divulgadas, em português, nesse pequeno território da Ásia.

A literatura de Macau não se circunscreve, pois, aos textos escritos por autores macaenses; pelo contrário, ela abre-se a outros contributos, de origens autorais diversas, que, todavia, apresentam como traço comum o facto de versarem temática local ou de se aclimatarem a cenários autóctones.

Nas palavras de Wang Chun,

Se ainda quisermos avançar mais na nossa análise da literatura de Macau, constataremos que, além da literatura dos chineses e da literatura dos macaenses, há ainda a poesia, os romances ou outro tipo de textos de escritores portugueses aqui residentes, definitiva ou temporariamente, ou em simples visita. A existência destes três ramos literários constitui um tesouro cultural precioso da sociedade de Macau. Independentemente das relações entre eles, estes três ramos literários constituem um todo único, de valor humano sem paralelo, no estabelecimento do conceito de “Literatura de Macau”. (Chun, 1995, p. 69)

Já noutro trabalho tivemos a oportunidade de esboçar uma proposta de tipologia para a literatura de Macau escrita em língua portuguesa (Ramon, 2021), estabelecendo um conjunto de categorias que abarcam precisamente autores com origens étnico-geográficas diferentes e que cobrem um arco temporal que se estende desde o século XVI à contemporaneidade.

Nessa tipologia considerámos romancistas e poetas luso-macaenses (como Henrique Senna Fernandes, Deolinda da Conceição ou Rui Rocha), autores chineses que se servem da língua portuguesa para as suas criações literárias (James Li ou Yao Feng, por exemplo), para além de um alargado número de portugueses, desde os

autores não contemporâneos de narrativas de viagens (com destaque para Fernão Mendes Pinto), aos que viveram na península de Macau por períodos mais ou menos longos (de Camões e Bocage a Camilo Pessanha, Wenceslau de Moraes ou Maria Ondina Braga), sem excluir aqueles que, não tendo necessariamente visitado ou permanecido no território, se deixaram inspirar pelo sortilégio do seu encantamento, produzindo obras ambientadas em Macau ou que a ele e às suas gentes fazem referência. É neste último grupo que se encontra João Aguiar, o autor de cuja obra agora nos ocupamos.

### **3. João Aguiar, um autor multifacetado e prolixo**

João Casimiro Namorado de Aguiar, nascido em Lisboa, a 28 de outubro de 1943, e falecido, na mesma cidade, a 3 de junho de 2010, aos 66 anos, dedicou-se profissionalmente ao jornalismo e ao guionismo, atividades que conjugou com a sua faceta de escritor.

Na infância, viveu em África, na cidade moçambicana da Beira, onde a mãe o ensinou a ler durante um período de doença prolongada que lhe exigia repouso e recato. De regresso à metrópole, frequentou, em Lisboa, os cursos de Direito e de Filosofia, não tendo, todavia, concluído nenhum deles. Licenciou-se mais tarde em Jornalismo, na Universidade Livre de Bruxelas. Como jornalista, trabalhou em vários jornais e revistas, fez rádio e desempenhou funções na Rádio Televisão Portuguesa, como guionista e argumentista. Enquanto autor literário, destacou-se no âmbito do romance e do conto: publicou 15 romances, dois livros de contos e três coleções infanto-juvenis, uma das quais – *O Bando dos Quatro* – foi adaptada para televisão com o mesmo título. Alguns títulos da sua obra literária encontram-se traduzidos em Espanha, França, Itália, Alemanha e Bulgária.

Embora o seu interesse pelas origens de Portugal o tenha motivado a cultivar o romance histórico, João Aguiar ocupou-se também de outros temas e géneros, tendo publicado três obras dedicadas a

Macau: *Os Comedores de Pérolas* (1992), *O Dragão de Fumo* (1998) e *A Catedral Verde* (2000), que integram a trilogia *Crónica de Santo Adriano*. A estes romances junta-se o livro de contos intitulado *Rio das Pérolas*, cujas ficções têm Macau como pano de fundo.

### 3.1. Imagens de Macau no livro de contos *Rio das Pérolas*

*Rio das Pérolas* reúne quatro contos previamente divulgados na III série da revista *Macau*, publicação periódica do Gabinete de Comunicação Social do Governo da Região Administrativa Especial de Macau (RAEM), acompanhando nesta prática alguns dos nomes de autores mais reconhecidos do sistema literário macaense<sup>1</sup>. A recolha completa veio a público no ano 2000, em versão bilingue português-inglês, numa cuidada edição enriquecida por quatro ilustrações, duas da autoria de Joaquim de Sousa e as restantes de António Andrade.

Os contos têm os seguintes títulos: “Sândalo e Jasmim” (*S&J*), “O Deus dos pássaros” (*DdP*), “Sinal nove” (*S9*) e “O princípio da compaixão” (*PdC*). Com exceção talvez do último, todos os títulos contêm em si elementos evocadores de algum aspeto relacionado com o imaginário tradicionalmente associado ao Oriente, seja pela evocação de odores exóticos (*S&J*), seja pela referência a divindades que remetem para a relação particular dos homens com os outros

---

<sup>1</sup> Num artigo intitulado “A Literatura Macaense de Expressão Portuguesa”, Wang Chun escreve: “A partir dos anos 40 deste século [o século XX], começam a ser editadas várias obras da literatura macaense. Entre as mais representativas contam-se: uma coleção de poemas de Leonel Alves, *Por caminhos solitários*; uma coleção de contos de Deolinda da Conceição, *Cheong-sam: a cabaia*; uma coleção de poemas de José dos Santos Ferreira, *Macau, jardim abençoado* e a sua *História de Maria e alferes João*; de Senna Fernandes, o romance *Amor e dedinhos de pé*, a sua antologia de contos *Nanvan* e o seu último romance, *A trança feiticeira*; de Maria Edith Jorge de Martini, *The wind amongst the ruins*. Algumas destas obras tinham sido anteriormente publicadas em órgãos da Imprensa local de língua portuguesa, como é o caso do *Notícias de Macau*” (Chun, 1995, p. 67).

seres (*DdP*), seja ainda pela associação a fenómenos naturais muito característicos daquela zona do globo (*S9*)<sup>2</sup>.

Todas as narrativas são contadas na primeira pessoa do singular por um narrador que relata experiências da sua vivência em Macau. Na primeira, *S&J*, um protagonista inominado dá conta de um encontro fantástico com Sèong Ngó, a deusa da Lua, e com Na Cha, outra divindade lunar, durante um festival tradicional consagrado a tais entidades e destinado, na sua origem, a celebrar o fim das colheitas. O conto inicia-se com uma advertência ao leitor no sentido de o preparar para a suspensão do pacto de verosimilhança que vai servir de antecâmara à irrupção do fantástico e do insólito que dominam a intriga:

A história mui verdadeira que vou contar sucedeu num **lugar, estranho entre todos**, chamado Macau, no ano da graça do Senhor de 1998, corria, julgo eu, o mês de Setembro. E se alguém disser que ela não pode ser tão verídica quanto eu acabo de vos afirmar, responderei singelamente que **nenhuma pessoa é capaz de conhecer todos os palcos da realidade**. (*S&J*, p.7, negritos nossos)

Esta advertência, aliás, pode estender-se e aplicar-se a todos os restantes contos, porquanto em todos tem lugar alguma espécie de acontecimento misterioso e que contraria os princípios da racionalidade lógica.

No segundo conto, *DdP*, o leitor é introduzido à prática cultural chinesa do fabrico artesanal de gaiolas que são transportadas por “velhos patriarcas” até aos jardins públicos e aí penduradas nos ramos das árvores, com os respetivos pássaros dentro, enquanto os seus donos “repousavam pachorrentamente à sombra, lendo o jornal, conversando ou deixando perder o olhar em quem passava, enquanto ouviam os trinados das aves que haviam trazido a espaire-

---

<sup>2</sup> Esta sugestão torna-se mais visível no título dado à versão inglesa do conto, o qual se revela mais explicativo: “Typhon signal nº 9”.

cer” (*DdP*, p. 23). Neste caso, o insólito acontece quando o narrador, na sequência de um sonho preditivo a partir do qual se antecipa o desfecho da ação, leva o seu pássaro artificial a passear no jardim de Lou Lim Ioc, o seu “lugar preferido [...] por estar situado numa parte velha da cidade e por ser, a [seus] olhos, um permanente e discreto milagre [...]” (*DdP*, p. 27). Ora, o dito pássaro, desafiando todas as leis da racionalidade<sup>3</sup>, uma vez a gaiola aberta, ganha vida, começa a voar e transforma-se numa águia-real:

Abri-lhe a porta. O passarinho caiu do poleiro. Ao tocar no fundo, abriu as asas, bateu-as, ganhou altura. Saiu da gaiola a voar e era evidente que estava bem vivo. Mal saiu, começou a descrever círculos. E a cada bater de asas aumentava de tamanho até atingir as dimensões de uma águia real. Então, voou lentamente, majestosamente, em direcção ao Sol”. (*DdP*, pp. 29-30)

É possível para o leitor conhecedor da obra de João de Aguiar aperceber-se do recurso a técnicas narrativas características da chamada literatura para a infância e juventude, a que o autor também se dedicou. À semelhança do que ocorre nos contos de fadas, também este pássaro inanimado se transforma num novo ser, marcado pela beleza e pela graciosidade associadas aos príncipes e princesas, aqui simbolicamente representados pelo espécime mais nobre do reino das aves.

A história de *S9*, terceiro conto da coletânea, é contada em três andamentos a que o narrador chama capítulos: “Esta história, embora simples e breve, compreende três capítulos” (*S9*, p. 39). A ação dos dois primeiros decorre num mesmo local, o Porto Interior

---

<sup>3</sup> O próprio narrador parece sentir a necessidade de apresentar uma nota justificativa, dizendo: “A minha racionalidade insurgiu-se, muito saudavelmente, contra essa ideia: já seria insólito que eu, ocidental, levasse para um jardim uma gaiola com pássaros verdadeiros. Não seria incoerente, é verdade; mas, repito, seria insólito. Porém, levar uma gaiola com um pássaro artificial – seria caso, não para um psicólogo e sim para um psiquiatra, e com direito a internamento” (*DdP*, pp. 26-27).

de Macau, e tem os mesmos protagonistas: o narrador, Cheong-Pac, um velho patrão de junco, e uma bela rapariga, Jasmim, que, no primeiro encontro, o narrador julga fazer parte de um grupo de mulheres de “profissão inconfessável” (S9, p. 39)<sup>4</sup>. O último capítulo, consideravelmente mais curto, decorre no “templo da Barra”, onde o narrador encontra o velho marinheiro a “colocar um gordo molho de pivetes diante da imagem da deusa A-Mah” (S9, p. 46), em gesto de agradecimento pelo milagre ocorrido por intervenção da deusa. De facto, Jasmim, a bela rapariga que repetidamente se oferecera para acompanhar os dois homens nas suas viagens de barco pelo rio das Pérolas, revela-se, afinal, uma encarnação da deusa, cujos poderes divinos permitem à tripulação do velho junco sobreviver à tragédia certa provocada por um forte tufão, daqueles que frequentemente assolam a região:

[...] o mês, agora, era Agosto, o ar carregava em suspensão quase tanta água como o Rio das Pérolas, o termómetro não parava de subir. E no mastro da Guia estava içado, desde as seis horas, o Sinal Um de tufão. (S9, p. 41)

Também neste caso, o relato verosímil de um acontecimento atmosférico extremo é perturbado pela irrupção do sobrenatural, atribuído à intervenção dos deuses na vida dos homens:

E então, deu-se o segundo prodígio do dia. Não serei capaz de o descrever em pormenor, as minhas recordações são confusas. Direi que à nossa volta uma vaga imensa ergueu-se. Foi uma cortina de água que se levantou, que rodeou completamente o junco. E no espaço assim delimitado o vento deixou de soprar; a embarcação tombou pesadamente sobre um leito liso e ficou imóvel, por instantes. Depois, ouvi o motor ronronar com

---

<sup>4</sup> A explicação da expressão surge em jeito de nota, no corpo do texto: “Peripatéticas, isto é: as que funcionam em movimento, as que fazem o *trottoir*. É um eufemismo francês de origem grega. Encontro-lhe grandes méritos poéticos e filosóficos” (S9, p. 40).

pachorra e o *Dragão Contente* começou a navegar a direito, sem balanços... Quem o conduzia não sei. Porque Cheong-Pac e Chen-Lo haviam largado o leme, e estavam ambos prostrados sobre as tábuas, como em adoração. (S9, pp. 44-45)

O último conto constitui uma espécie de meditação filosófica sobre o conceito de *compaixão*. Desta feita, o narrador protagonista encontra-se com um padre católico da ordem dos Jesuítas, missionários no Oriente, em busca de algum conforto para o estado de perturbação em que se encontra, manifestação da ansiedade sentida pela iminente partida de Macau, como consequência da restituição do território à China:

O seu problema, admito, é bem mais terreno e nada tem de teológico: muito prosaicamente, você **não consegue habituar-se à ideia de que vai deixar Macau em breve. - Em breve e para sempre** – sublinhei. O seu sorriso abriu-se: – Dizer “para sempre” é uma ousadia um pouco estouvada, não acha? [...] Agora, devo confessar-lhe que sinto algo mais em si do que tristeza ou saudade antecipada e é esse algo mais que me preocupa: você está irritado e ressentido, também. Não quer explicar-me com quem e porquê? (PdC, p. 56, negritos nossos)

O encontro entre os dois homens é o pretexto para a explanação de uma teoria sobre o “princípio da compaixão”, enquanto instigadora de atitudes de “tolerância e benevolência perante os atos alheios” (PdC, p. 57). De acordo com a argumentação apresentada, tal princípio não é “uma inovação cristã” (PdC, p. 58), mas antes uma característica transversal à espécie humana que encontra expressão no ideário de múltiplas religiões: “Encontramo-lo não só noutras religiões e filosofias como também nos comportamentos espontâneos, aqueles que não são ditados por doutrinas ou ideias. O princípio da compaixão faz parte da natureza humana” (PdC, p. 58).

Esta teoria, que, na prática, faz equivaler todas as religiões, mormente num contexto multirreligioso como é o de Macau, é

reforçada, no conto, pela convergência de características encontradas numa imagem de Nossa Senhora das Dores (católica) e noutra da deusa Kun Iam (budista). Tais similitudes decorrem de práticas multisseculares entre povos oriundos de ambas as culturas, as quais criaram a identidade particular de Macau, como ponto de confluência entre o Oriente e o Ocidente:

Senhor padre Januário, esta Nossa Senhora das Dores parece-se estranhamente com a deusa Kun Iam. O padre assentiu sossegadamente. – Para si, isso não devia ser uma surpresa, você conhece Macau. Quanto a esta imagem, é uma estátua muito antiga. Pelo que sei, veio de uma capela que havia em Pequim, no século XVII. O escultor era com certeza um chinês cristão. E é quase certo que também ele associou, no seu espírito, Nossa Senhora a Kun Iam, a deusa da misericórdia. É até possível que não distinguisse muito bem entre as duas. [...] A confusão Entre Nossa Senhora e Kun Iam – prosseguiu então – não é canónica, admito, no entanto é particularmente justificável e faz-nos pensar. (*PdC*, p. 58)

Ainda neste conto, o fantástico também se faz presente, desta vez sob a aparência de uma espécie de alucinação que persegue o narrador, assumindo a forma de um homem indiano que se vem a revelar, afinal, Avalokiteçvara, a divindade que simboliza o princípio da misericórdia e que, quando o budismo se implantou na China, passou a ser representada sob forma feminina com o nome de Kuan Yin, Guan Yin ou Kun Iam.

#### 4. Considerações finais

A afiliação de João Aguiar àquilo que designamos por “literatura de Macau” justifica-se, como ficou dito, pelo facto de ser autor de obras aí ambientadas. A despeito de Aguiar não ser um *filho da terra*, nem ter permanências longas naquela península durante o período correspondente à formação da sua identidade (nem pessoal, nem literária), na trilogia macaense e, muito particularmente, no

livro de contos de que nos ocupamos, descortina-se o seu jeito de ver e de dar a ver este longínquo território asiático, tão *ex-cêntrico* quando tomada como ponto de partida a metrópole portuguesa. Essa *ex-centricidade* revela-se na forma como o autor aborda a representação da alteridade.

De forma sucinta, três palavras podem caracterizar tal visão: exotismo, tradição e mistério. O fascínio causado pelas tradições chinesas leva-o a deter-se nas referências a festividades pagãs embora associadas ao culto dos deuses (*S&J*); a descrever artes manuais, práticas comerciais e hábitos de lazer estranhos ao mundo ocidental (*DdP*); ou ainda a fornecer detalhes sobre rituais de culto nos templos budistas (*S9* e *PdC*). O mistério, como pensamos ter ficado claro da leitura que fizemos dos quatro contos, percorre-os a todos, sendo mesmo um ingrediente essencial que permite aproximá-los da designada literatura fantástica, na medida em que, nos seus enredos, se misturam deliberadamente elementos sobrenaturais com relatos verosímeis. O exotismo, por seu lado, decorre da surpresa e do espanto provocados por cheiros indefiníveis<sup>5</sup>, por objetos nunca antes vistos<sup>6</sup>, por locais marcados pelo hibridismo característico do encontro de culturas e da coocorrência de realidades parecendo pertencer a tempos diferentes<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> “[...] reparei no cheiro a comida, que, embora mitigado, ainda nos atingia, fora substituído por outro mais agradável. Muito mais agradável, mesmo: um misto **indefinível** que me fez pensar em sândalo e jasmim” (*S&J*, p.10, negritos nossos); e “Havia no ar um perfume complexo, feito de jasmim, incenso e óleo de sésamo. Por instantes, deixei de ouvir o que o padre Januário dizia para **tentar descobrir a origem desses odores**” (*PdC*, p.55, negritos nossos).

<sup>6</sup> “Mas o que mais me espantou [...] era que vinha sobre uma roda com pedais, um monociclo de um género que **eu nunca vira antes**” (*S&J*, p. 11, negritos nossos).

<sup>7</sup> “Gosto particularmente do jardim de Lou Lim Ioc por estar situado numa parte velha da cidade e por ser, a meus olhos, um permanente e discreto milagre: afrontado já por prédios enormes que vão substituindo impiedosamente as antigas casas, no meio do tumulto do trânsito, aquele espaço como

Apesar de os três substantivos escolhidos poderem remeter para a estereotopia associada ao Oriente, a visão que *Rio das Pérolas* transmite ao leitor, longe de denunciar uma atitude etnocêntrica por parte do autor, mostra antes uma capacidade de captar cenários, ambientes, costumes e perfis humanos que dão cabal conta da singularidade de Macau, cidade onde se cruzam mundos distantes que correm paralelos, num diálogo intercultural sobre o qual assenta a sua identidade.

### Referências bibliográficas

#### A)

- Aguiar, J. (1992). *Os Comedores de Pérolas*. Lisboa: Asa.
- Aguiar, J. (1998). *O Dragão de Fumo*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Aguiar, J. (2000). *A Catedral Verde*. Lisboa: Asa.
- Aguiar, J. (2000). *Rio das Pérolas*. Lisboa: Livros do Oriente.

#### B)

- André, C. A. (2015). Prefácio. In J. C. S. Pereira, *O Delta Literário de Macau* (pp. 5-6). Macau: Instituto Politécnico de Macau.
- Chun, W. (1995). A Literatura Macaense de Expressão Portuguesa. *Review of Culture*, 23 (II.<sup>a</sup> série, abril, junho), 67-84.
- Morais, C., Ling, SH. & Han, Y. (Eds.), (2022). *Sentimentos orientais na literatura de Macau em língua portuguesa. Arte e Poesia*. Aveiro: UA Editora.

---

que absorve o ruído, é um local de paz e de beleza” (*DdP*, p. 27); e “Quanto às flores de jasmim, estavam ali mesmo, à nossa beira, no jardim do padre Januário, um pequeno recinto que verdejava e resplandecia, ignorado, metido no meio de velhas casas. Numa dessas casas vivia o padre; o seu acesso, que era também o do jardim, fazia-se por uma azinhaga retorcida, apertada entre prédios decadentes e muros arruinados. Não direi mais pormenores: aquele minúsculo espaço, oculto num bairro antigo da antiga Macau, é uma relíquia que não desejo ver profanada” (*PdC*, p. 55).

- Morujão, I. (2022). Asas para Oriente. A primeira viagem aérea de Portugal a Macau (1924): texto, contexto e pretexto. *Rotas a Oriente. Revista de estudos sino-portugueses*, 2, 43-68.
- Pereira, J. C. S. (2015). *O Delta Literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.
- Ramon, M. (2021). Contextos periféricos de criação literária em língua portuguesa: o caso de Macau. In C. Morais et alii (Eds.), *Diálogos Interculturais Portugal-China. Vol. II: Literaturas, Artes e Línguas em diálogo* (pp. 157-167). Macau: Instituto Internacional de Macau / Instituto Confúcio da Universidade de Aveiro.







## “Is this love?”: Alison Moyet e Macau, ou da persistência do paradigma amoroso nalguma poesia relacionada com Macau

**Vera Borges**

City University, Macau

borgesvera@cityu.mo

ORCID: 0000-0003-3893-7360

1. As imagens da China na literatura portuguesa de que nos ocuparemos, vamos encontrá-las nalguma poesia contemporânea que tematiza Macau, a partir fundamentalmente de três perspetivas diferenciadas que os textos espelham. Curiosamente, todas elas se entretecem do elemento biográfico, mas ele é utilizado com diferentes implicações. Distinguiremos três campos de análise que se desenham a partir de uma relação com Macau, a vários títulos nuclear, em diferentes aceções. Encontramos a evocação da China como autopreservação ou consideração de uma herança genética em Carlos Marreiros, Carolina de Jesus e Cecília Jorge; como adentramento, ou incorporação, de uma cultura em Fernanda Dias; como elemento metapoético a fornecer (também) uma experiência de poesia a partir da qual se revisita a dicção poética *lato sensu*, em Carlos Morais José e Duarte Drumond Braga. Em todas estas manifestações está implicada a questão da emocionalidade, menos como efeito de uma construção retórica, mais como uma dimensão intrínseca à experiência poética, noção que os mais eloquentes e lúcidos desconstrutivismos não conseguiram erradicar.

No pórtico da nossa proposta de leitura colocaremos um passo de Jaime do Inso, que tomamos como metonímia de toda uma perspetiva de representação do Oriente português, em função de uma

premissa ideológica e de um programa político. O romance “de cariz etnográfico” (Puga, 2016, p.541) de Jaime do Inso, *O caminho do Oriente*, escrito em 1932 e premiado no VI concurso de Literatura Colonial, “faz [...] parte dessa rede de textos ideológicos que funciona como alegoria e imagem do poder colonial português” (Puga, 2016, p. 543), ao serviço do “projeto nacionalista colonial do Estado Novo” (Puga, 2016, p. 550). Acompanhamos a viagem dos dois protagonistas, dois jovens homens de negócios, até Macau, numa jornada que se pretende exemplar, de incentivo à juventude portuguesa para que se decida a restaurar a glória (de que se descobrem inúmeros vestígios na paisagem física e humana percorrida) de um império colonial de que se recorda a natureza providencialista e civilizacional. No seu périplo até Macau, que surge aos olhos das personagens como um “pequeno Portugal de cariz orientalista construído na China” (Puga, 2016, p. 546), os protagonistas confrontam-se com o exotismo do mundo visitado, pontuado ou integrado por marcas da presença colonial portuguesa. Esse exotismo, assinala Puga, “metáfora representativa do encontro de diversas esferas civilizacionais”, na verdade é percebido como “marca do império luso” (Puga, 2016, p.544), como um dos traços distintivos da ação civilizacional do colonialismo português. Detenhamo-nos num momento da jornada até Macau. Em “Singapura” (capítulo X), é oferecido aos viajantes um almoço na Missão Portuguesa:

Os escombros do nosso grande Império do Oriente!  
E que milagre de vontade, de esforço e dedicação não representa o manter-se ali a Missão Portuguesa?  
Tradição servida por alguns meios materiais, valiosos ainda é certo, do outrora riquíssimo Padroado Português do Oriente e que, ao pisarmos aquela casa, estrangeira apenas na arquitetura imposta pelo clima dos trópicos, ao ouvirmos falar só português, na expansibilidade alegre dos missionários por terem perto compatriotas, ao sentarmo-nos a uma mesa onde todos os pratos são genuinamente portugueses e só se veem dos nossos vinhos, ao respirarmos naquele ambiente, tão longe e como que

perdido noutro mundo, o hálito puro das terras de Portugal, nos faz sentir uma impressão profunda, misto de admiração, de saudade e de respeito!

[...] Parecia que se estava num solar de Portugal. Mesa farta e vasta, com todos os acepipes da cozinha portuguesa onde não faltavam o refogado, o moscatel, o arroz-doce... [...]

E chegaram, assim, a esquecer que se encontravam a tantos milhares de milhas da mãe-pátria e que havia um abismo entre aquele mundo e o que tinham deixado, tão familiar lhes parecia já aquele ambiente cheio de uma tão carinhosa e reconfortável hospitalidade! (Inso, 1996, p. 55, sublinhado nosso)

Ainda que “em escombros”, num momento de óbvia crise e decadência, porque o tempo começa a ser adverso para os impérios<sup>1</sup>, os convivas reencontram na sua essência Portugal, a “milhares de milhas da mãe-pátria”, no que será uma celebração simultaneamente da vastidão do território colonial de que se acrescenta a metrópole<sup>2</sup> e da surpreendente vitalidade da presença portuguesa. Os comentários que envolvem a descrição física da missão transformam este passo num excuro de louvor à nossa história colonial, que sempre se reclamou de um fundamento providencialista de cariz religioso. No entanto, há uma nota aparentemente dissonante, neste quadro de exaltação da presença portuguesa num Oriente remoto, metonímia de um império que se imaginaria eterno, e inconsútil, como a túnica de Cristo.

---

<sup>1</sup> A crescer ao facto de o império português ter saído especialmente combalido do século XIX, por obra e graça de urdiduras de outras potências europeias, com destaque para a Inglaterra.

<sup>2</sup> Lembremo-nos de que o mapa de propaganda da política nacionalista colonial do Estado Novo, intitulado “Portugal não é um país pequeno”, surgirá em 1934, no âmbito da 1.ª Exposição Colonial, organizada no Porto, sendo este conceito uma das traves-mestras ao serviço da imagem de uma pátria portuguesa que só se concebe em função do império de que se acrescenta e que lhe confere grandeza e sentido.

Uma figura apenas, apagada e deslizando leve como uma sombra, imprimia uma nota estranha naquele quadro vivo de Portugal: era um china de longa cabaia branca, servindo à mesa, mudo e inerte como um símbolo, mas impondo enigmaticamente o poder da raça! (Inso, 1996, p. 55)

A aparente nota dissonante é dada pela presença humana, discreta, insidiosa, tanto mais ameaçadora, de um china, representação do Outro por excelência, o irrevogavelmente estranho, inassimilável. Dissemos presença humana, mas talvez devêssemos corrigir esta percepção, em obediência ao texto: ele não é percebido como tal, mas sim como um sinal, um símbolo tangível desse irremediavelmente Outro, a corporização de um enigma, um mistério absoluto, desconhecido e insondável. A designação “o poder da raça” traduz a atração da diferença, e de um diferente muito particular, materializado no império do Meio, mítica “orla do mundo” onde “o absoluto existe” (de um poema de José Tolentino Mendonça<sup>3</sup>). Os escritos de Victor Segalen e a sua proposta de reconceptualização do exotismo (Segalen, 1978) documentam justamente isso, na descrição factual do império que calcorreou, e na teorização que dela decorre: a China sempre se revelou como o lugar de eleição para o estranhamento, como experiência de um irredutível absoluto, que se apossa de consciências e existências, *constructo* que decorre da sua situação geográfica, da imensidão do seu território, da especificidade da sua civilização dominada pela permanência de objetos, relações, regras e cânones imemoriais, ainda mais visivelmente imutável no princípio do século XX (Segalen, 1929).

A nossa deriva para Oriente oferece-nos, portanto, o confronto com uma raça, cultura ou civilização poderosa e indecifrável. Lem-

---

<sup>3</sup> “Na orla do mundo o absoluto existe/ Mas apenas de modo análogo/ Pode ser dito” (Mendonça, 2011, p. 164). Assim se enuncia todo um programa poético e epistemológico, que transporta consigo também o fascínio por uma certa ideia de um mítico Oriente, enraizado na escrita da poesia.

bremos *A Quinta Essência* de Agustina Bessa-Luís (1999), e a sua recorrente referência (disfórica) aos olhos dos chineses que povoam a intriga como “frinchas”, a assinalar a sua radical impenetrabilidade. Não permitindo o nosso espelhamento neles, fecham-se a qualquer leitura, sugerindo ainda que somos o alvo de uma percepção que escapa completamente ao nosso controle, e da qual tudo ignoramos.

Num escrito de 1988, “The Myth of the Other: China in the Eyes of the West”, Zhang Longxi aborda esta problemática, do sentido da representação da China na perspetiva ocidental. Lembra a premissa platónica e spinoziana, de que se pode apenas conhecer através de um ato de diferenciação. Esta mesma contingência epistemológica, chamemos-lhe assim, explica que a Ocidente e a Oriente se tenha construído reciprocamente uma visão extremada do que se constituía como o Outro – “the ultimate Other” (Zhang, 2016, p. 110), dado que a determinação assentaria numa negação (Zhang, 2016, p. 113). Desta forma, a apreensão de um Oriente de que sublinha o exotismo, *constructo* cultural inquestionavelmente decorrente de um confinamento na *episteme* ocidental, tem a sua replicação a Oriente num discurso igualmente polarizado de estranhamento do Outro (que nalgumas obras só será concebível num percurso imaginado de imitação ou assimilação da cultura a partir da qual é percebido<sup>4</sup>).

Longamente percecionada a Ocidente como mito e símbolo da diferença (Zhang, 2016, p. 115), dentro do eixo de construção de um Oriente que ganha foros de uma geografia discursiva, a China, fixada na tradição ocidental como presa num isolacionismo imobilista (o

---

<sup>4</sup> Zhang apresenta o exemplo do capítulo 52 do clássico *Sonho do Quarto Vermelho*, obra de Cao Xueqin, no século XVIII, do acolhimento de uma “foreign beauty”, celebrada pela excelência da sua escrita de poesia...chinesa, que funciona como o rito de iniciação na única cultura concebível pelas personagens, num espelhamento da percepção egocêntrica, exclusivista, determinante (Zhang, 2016, p. 124).

que pode fazer dela uma instância modelar ou uma impenetrável aberração à lógica ocidental), funcionaria, portanto, como potencial limiar ou fronteira a possibilitar percursos de transformação identitária. Nestes se incluem os percursos que serão de reconfirmação da identidade de partida, como sucede em Jaime do Inso, apesar da atração pela cultura que se apresenta como enigma, com o regresso aos símbolos familiares, que permitem uma navegação tranquila, projetando sobre os mapas da Ásia, contornos e figuras que neles inscrevem a supremacia arreigada da civilização europeia... Nesse quadro, a representação do Outro sob o signo do exotismo, para além de contribuir para o efeito realista do registo (requisito indispensável para que a obra cumpra o seu objetivo político, de mobilização ideológica a determinar as opções de vida), é, como afirma Puga (2016), um dos elementos intrínsecos à tessitura do romance de Jaime do Inso. No passo que citámos, é na “raça” que simbolicamente se coloca o peso dum diferença irreduzível, numa representação da China que congrega todos os sentidos que viemos recolhendo, na revisão da síntese crítica de Zhang Longxi, em que à tradução de uma relação política de subjugação (“servindo”) sobreleva a insinuação de um poder que se afirma na estranheza do traje e da pose imóvel, hierática, que se furta à dominação do conhecimento. Na exclamação de síntese, “o poder da raça”, ergue-se uma fronteira intransponível, entre o familiar mundo devassado pela intrusão ocidental, e uma civilização que se lhe opõe na forma de um estratificado hieratismo atávico, com o seu quê de ameaçador:

um china de longa cabaia branca, servindo à mesa, mudo e inerte como um símbolo, mas impondo enigmaticamente o poder da raça! (Inso, 1996, p. 55)

Macau ficará do lado de lá dessa fronteira, e no território projeta-se a sombra dessa figura enigmática da estranheza humana e cultural da China, marcada pela personagem do fragmento de *A Caminho do Oriente*, de Jaime do Inso. Vejamos primeiro a ima-

gem da China como parte intrínseca da paisagem de Macau – da paisagem humana de Macau.

2. Começamos o nosso périplo por um poema do macaense Carlos Marreiros, sobretudo conhecido como arquiteto e artista plástico, menos como poeta. “Espelho da minh’ avó”, muito citado em antologias, datado de 1978, foi publicado na *Tribuna Magazine*, em 1993, inserido-se na série “Quatro Estações do dia”, conjunto de poemas acompanhados por alguns desenhos. Distingue-se a autoria dos textos, atribuídos a “Sanches de Miranda,” da dos desenhos que os acompanham, de Carlos Marreiros, numa interessante dissociação.

O poema é uma evocação da sua “avó chinesa”, imaginada através do “espelho de mandarim”, objeto mágico que transporta consigo a sua memória e presença.

O espelho biselado  
com moldura de pau preto  
e requinte ornamental chinês.  
Baço pelo tempo,  
Passo a passo  
em água se tornara.  
O brilho há muito voara,  
deixando cinzenta  
a planície espelhada.  
A minh’ avó chinesa  
há muito que não me aparecera  
no espelho de mandarim.  
E com as últimas águas se foi  
com os arrozais  
para nunca mais.

Siu Kan, 1978 (Marreiros, 1993)

Marreiros apaixonou-se pela matéria e pela forma dos muitos objetos que refere nos seus versos, tendo este espelho, no entanto, uma presença singular. Ele remete para essa ancestralidade chinesa,

uma herança que é genética, e próxima, e implica a pertença a toda uma civilização e cultura, requintada, distante no tempo; muito concreta, mas também muito subtil. A relação com o metonímico espelho é o sinal dessa memória e pertença afetiva, como se se reivindicasse nesta evocação uma herança que é genética, mas também cultural e civilizacional, e nesse aspeto talvez sobretudo estética.

De uma forma muito curiosa, a dicção poética, ao nomear o espelho, fazendo-o aparecer ante os nossos olhos, bem como a avó chinesa, ao nomeá-los, portanto, na sua concretude, na verdade dilui-os: “passo a passo/ em água se tornara”.

O espelho que contém a imagem da avó remete por si só para a representação ou presença das coisas, a que a superfície do espelho permite o acesso pelo reflexo que nele constitui a sua imagem. Portanto, é já de si problemática a perceção ou conhecimento que o espelho faculta, porque a imagem que nele se aloja é o reflexo invertido de algo... E este espelho é “biselado”, “baço”, diluindo-se, assim, as formas ou imagens que poderia conter, como as que se refletem nas águas, insubstanciais, moventes e fluidas. Na superfície do espelho diluem-se, perdem-se a avó e as paisagens icónicas de arrozais, carregadas pelas águas em que o espelho se transforma. Escolhemos este poema porque ele corresponde a uma reivindicação da herança genética e estético-cultural chinesa, materializada num objeto que magicamente a exhibe, ao mesmo tempo que nos cola à perceção lírica do sujeito, da evanescência ou até irrealdade duma remota ancestralidade, delida, mas a que o liga à sua linhagem familiar.

A China está presente desta forma na comunidade macaense, que transporta consigo a sua ancestralidade chinesa.

A inscrição em duas matrizes civilizacionais, ou talvez até mais o peso da herança oriental pode tornar-se, porém, problemática e receber uma configuração política, documentando um momento da história do território. Este tratamento está presente em vários poemas de Carolina de Jesus, também macaense, que já ante-

riormente abordámos (Borges, 2021), e que muito sumariamente recordamos. O poema “Nego...”, datado de “Macau, 5 de setembro de 1986”, podemos tomá-lo como o comentário simbólico, cristalizado num momento, do sentido do período em que Portugal negociou com a China o regresso de Macau à Mãe Pátria, durante a década de 80. Ressalta dele sobretudo o efeito traumático de todo o processo, na perceção da comunidade macaense, que se descobre “de alma repartida”, convidada a “negociar as suas raízes”. Ante o embaixador português, Rui Medina,

Medindo o Medina  
Com o meu olhar  
Luso-chinês,  
cumprimentei-o  
no meu melhor  
português. (Jesus, 1997, p. 42)

Carolina de Jesus retrata a sua hibridez cultural identitária, assumindo a língua, ironicamente (“o meu melhor português”), como a manifestação tangível exibindo e comprovando a vinculação a Portugal, por parte de uma comunidade mestiça, de que se sublinha no entanto a irredutível diferença ou estranheza (mesmo que mitigada...) dos traços genotípicos e fenotípicos, a conjugar aparência física e qualidade da perceção – “o meu olhar luso-chinês”. Desta identidade compósita complexa resultará o dilaceramento metafísico, “com a alma repartida”. Os macaenses, como outras comunidades crioulas da Ásia, terão escapado às consequências da racialização estigmatizadora<sup>5</sup> de que foram vítimas outras comunidades. António Manuel Hespanha, no seu estudo sobre o Império sombra, refere que “o preconceito europeu em relação aos chineses (“alvos como nós”) era menor” do que sucedeu com outras

---

<sup>5</sup> É o que concluímos ao ler Leonel Alves, Henrique de Senna Fernandes ou José dos Santos Ferreira, não tanto a Deolinda da Conceição de “A esmola”, em *Cheong-Sam – A Cabaia*, (publicado em 1956), por exemplo...

populações em outras latitudes (Hespanha 2019, p.203). Mas esse fator não obstará ao desencontro entre a ligeireza (aos olhos dos macaenses) da diplomacia portuguesa e as suas implicações trágicas para os “filhos da terra”:

[...] chega a hora  
De eu ter de partir,  
Sem me despedir  
Das mil ligações  
De gerações  
Que trago hoje comigo. (Jesus, 1997, p. 42)

Noutro poema a mesma autora pranteará a incompletude a que o abandono do solo de Macau, consequência do descaso e abandono de Portugal, a condenará, numa perceção da sua identidade irremediavelmente cindida (numa perceção de contornos culturais inequivocamente chineses, da necessidade de completude do corpo depois da morte). É essa identidade cultural híbrida que determina o traumático desenraizamento, independentemente do solo a que se acolher (Portugal ou a Macau regressada à Mãe-Pátria chinesa), porque não há regresso ou recuperação possível da matriz híbrida coincidente com a vivência na Macau inscrita na memória da comunidade macaense.

Sondando o mesmo filão da paisagem humana neste inquérito sobre imagens da China a partir de Macau, encontramos o poema de Cecília Jorge, também macaense, sobre a casa ancestral, projeção da identidade familiar do sujeito (como nos ensina Bachelard, 1961). As ruínas da casa da família, em “Lilau 2”, materializam a completude de uma síntese perfeita entre Ocidente e Oriente, idílica, anterior à divisão ou dilaceramento interior de Carolina de Jesus:

Nas ruínas  
Paira um sonho nobre  
Ancestral  
Na confluência de

civilizações  
Dois mundos  
Partilham um patamar  
Harmonizados num só  
[...]  
O elo subsiste  
Gerações se seguem

E o sonho permanece  
No seu olhar (Jorge, 2020, p. 58)

O mesmo “sonho” ou utopia (vívda, recordada) é referida na evocação de um *in illo tempore* por poetas de outras comunidades crioulas, como por exemplo Vimala Devi, de Goa. Essa utopia coincide com as vivências da infância, portanto, em certa medida, por definição, com um idílico tempo irremediavelmente perdido; mas corresponde também à materialização de uma intrínseca fusão cultural, que perdura para lá dele, na evocação que dele fazem estas duas poetas macaenses. Uma Cecília Jorge lutuosa (“ruínas”) salmodia o “sonho/ nobre/ ancestral” que se mantém espectralmente nos vestígios da habitação em que se materializou a experiência vívida da convivência de culturas dentro de uma mesma família, resgatando-a do presente que a nega através da sua projeção no futuro apenas assegurado pela memória (e continuidade) da comunidade macaense. A Macau de Cecília Jorge, uma comunidade e a sua cultura, não é mais um espaço físico, mas a imagem que dela preservará as gerações futuras, que nessa memória encontrarão também o solo que as enraizará na sua identidade.

3. Vejamos agora a modalidade das imagens da China sob a forma do adentramento do sujeito na cultura que elas metonimizam, ou da incorporação de uma cultura em Fernanda Dias. Já vimos em estudos anteriores (Borges, 2022) como Dias regista na sua obra poética o seu enamoramento por Macau, em que ancorará a ressonância oracular da sua voz poética. Mesmo numa Macau

assolada por um urbanismo cúvido e depredador, “o céu sempre cura as chagas do caos” (Dias, 2016, p. 49). “De coração transido” (Dias, 2011, p. 28), Dias move-se na China como o neófito marcando com gestos rituais o percurso que o instalará no centro sagrado do universo (tal como o definiu Mircea Eliade). Assim, “No centro do (seu) mundo sempre soa(rá) música / De alaúdes, tambores e trombetas festivas” (Dias, 2011, p. 11).

Em “O Chá” temos a polarização Ocidente/Oriente, já não na interioridade bipartida do sujeito, mas projetada no par amoroso, envolvido no emblemático ritual do chá.

Serves-me o chá com gestos de alquimia  
Sentado na minha frente, paraste o tempo,  
e o teu rosto de súbito revela  
que arde em ti a memória de milénios  
Quem me sorri na tua face séria?  
Que parentesco mineral nos liga,  
Sol e Lua, Ouro e prata, água e ar?  
e eu, a estranha, que estrela me chamou aqui?  
Ponho o negrume da rosa sobre a mesa  
bebo o teu olhar e o chá. E espero  
Espero que me digas o que fomos  
que antiga fraternidade é esta  
que tenaz e sôfrega nos une. (Dias, 1992, p. 34)

De acordo com uma linha de sentido axial na poesia de Fernanda Dias, este ritual opera uma forma de mediação que permite a aproximação (com regras, por isso segura) do sujeito poético, “a estranha”, fascinado e subjugado, ao objeto do seu fascínio, aqui rosto, olhar e cultura: “bebo o teu olhar e o chá”. Nesta sedução que se diz como fascínio por uma “memória de milénios”, está presente o mesmo mistério e a mesma suspensão de uma revelação iminente, da referência em Jaime do Inso à figura do “china” e ao poder da sua civilização. A intensidade da atração amorosa polarizada no

Outro é como que amenizada pelo seu entretecimento com o fascínio pela sua cultura e sabedoria de milénios.

Em “Espera” temos um outro momento, também recorrente, deste enredo amoroso. Ignorada e abandonada numa relação que a vota à solidão, numa paisagem física e social que é o resultado de uma interação que cruza coordenadas culturais e políticas precisas ( “Seis mil anos pesam no meu destino / É por causa de umas vagas caravelas que aqui estamos”, 1999, p. 43), temos a imagem da desolação amorosa, dita igualmente através do recurso à mediação cultural, aqui, a projeção nas “damas tristes” dos poemas de Li Bai, uma forma de presença da China, que protege o sujeito da intensidade destruidora do desejo que o consome:

Em silêncio espero a noite cúmplice.  
Escolho a música, rego a camélia da varanda  
mais uma vez.  
Lá para as tascas do Porto Interior  
Já tinem os fai-chis e as tijelas  
E as freiras de S. Mazarello  
Já rezaram a vésperas.  
Hoje não disseste: volto cedo. Quando soar o pregão hãm-ioc-t'chong  
Chorarei sozinha nos lençóis frios  
Como as damas tristes dos poemas  
Que Li Bai escreveu. (Dias, 1992, p. 35)

O enamoramento pelo Outro é (também, ou já anteriormente, ou em consequência...?) materializado no enamoramento pela sua cultura, de tal forma que a pena do sujeito encontra o seu *simile* catártico em criações da literatura chinesa, “as damas tristes dos poemas/ que Li Bai escreveu”. O sujeito de enunciação transporta-se para o universo dessa cultura, num trajeto consolador, talvez a prova última dessa interiorização, ou amorosa identificação com a cultura chinesa de que já a “foreign beauty” do *Sonho do Quarto Vermelho* dera provas, e pela qual fora celebrada entre os “locais” (Zhang, 2016, p. 124). Se pensarmos que muitos dos poemas de

Fernanda Dias nos abrem horizontes sobreponíveis aos que a arte chinesa configura, concluiremos que esta obra nos oferece, como poucas, uma muito interessante modalidade de enamorada aproximação ou o percurso de adentramento em, ou identificação com o que foi um mirífico e impenetrável universo por alguns séculos para alguma cultura ocidental.

4. E passamos à consideração das imagens da China, uma China presente em Macau, como elemento metapoético, em poemas de Carlos Morais José e Duarte Drumond Braga. As suas imagens da China, mediadas por Macau como instância discursiva, decorrem, acima de tudo, de uma relação com a literatura, e convertem-nas em matéria de ponderação ou inquirição sobre as circunstâncias da sua produção, a sua natureza e o seu funcionamento.

Carlos Morais José é um “estranho de passagem” que deitou raízes em Macau<sup>6</sup>. A sua obra, multimoda, tem como eixo, fundamento e meta uma relação muito particular com a literatura, a trabalhar mais demoradamente noutra ocasião. Destacaremos as leituras que dele fizeram Sara Augusto, Duarte Drumond Braga, Mônica Simas e Seabra Pereira. Em *Macau – O livro dos Nomes*, cada poema corresponde a um fragmento de uma deambulação por espaços emblemáticos de Macau, decorrendo cada texto da toponímia da cidade, passando os nomes dos lugares a ser a invocação dos mesmos, numa litania singular. Funcionam como momentos de um diálogo numa relação polarizada, em que os intervenientes podem não ser correferentes. O diálogo instituído com um outro que se diz em clave amorosa, suportado apenas por uma voz, é para além disso, na verdade, uma interlocução consigo mesmo, com a cidade e com a literatura em geral e algumas das suas vozes em particular. Consideraremos neste périplo apenas dois desses momentos. O primeiro, de que se reproduz a mancha gráfica, é

---

<sup>6</sup> Recuperando uma classificação usada em Borges, 2021.

### **Rua da Felicidade**

É isto: não sei estar quieto, não sei ser feliz. Farei minha, no entanto, a tua rua: a de portais vermelhos e infâmias de antanho. E por ela passarei todos os dias, ainda que nunca me espreites, quando assobio o fado da Rosa Tirana e tilinto moedas no bolso das minhas calças. (José, 2010)

Está literalmente em cena uma forma de viver o amor, a partir de uma incapacidade ou insuficiência (“Não sei estar quieto, não sei ser feliz”). O espaço coloca em interação, entretecendo-os, dois estereótipos, no contexto descrito, que é o de uma relação amorosa enunciada a partir da perspectiva e voz de um sujeito masculino, português, de cultura vagamente marialva, que passa assobiando o “fado da Rosa Tirana”, de mãos nos bolsos, na forma de corte insofrida e malograda que conhecemos desde as cantigas trovadorescas. Passa na rua da amada, solicitando masoquista e ingloriamente uma atenção que não vai ter. O destinatário, feminino, dito metonimicamente pela “rua da felicidade”, a “tua rua”, será então uma mulher chinesa, com o encanto de uma jovem cortesã, como as que dos “portais vermelhos e infâmias de antanho” entretinham a clientela masculina, sobretudo cantando e tocando instrumentos musicais. Refira-se *en passant* que uma grande percentagem das narrativas em português relativas a Macau contribui para o estereótipo do fascínio erótico da mulher oriental na perspectiva de um sujeito masculino ocidental, e talvez seja irresistível evocar a Rua da Felicidade sem fazer dela uma metonímia desse género de abordagem ou discurso. Temos então aqui uma sùmula simbólica, a partir da encenação assente na imagem da “Rua da Felicidade”, da tensão amorosa que cristaliza uma forma tradicional, recorrente, de um enredo amoroso, expressão e resultado de uma cultura, também decorrente da trama histórico-política aludida por Fernanda Dias.

Num outro plano, mais recuado, poderíamos talvez vislumbrar por segundos nesta figura, que se move em cenários culturais

de que nos deixa a imagem, que “tilinta moedas no bolso das suas calças”, a evocação de um poeta à imagem do jovem Rimbaud de “Ma Bohème”, no seu passo ligeiro de sujeito permanentemente em trânsito, ignorando ditames e imposições sociais e morais, movendo-se apenas em função da liberdade que a errância traz associada à necessidade de dizer poeticamente. Aqui temos um Rimbaud preso a uma circunstância que, mais do que biográfica, é literária, poética, movendo-se na teia de uma tradição discursiva que combina o estereótipo da longa coita d’amor com um contexto histórico colonial.

Seabra Pereira considera “Arco do Oriente” um “texto axial” do livro *Macau – O livro dos Nomes* (Pereira, 2016, p. 539).

### **Arco do Oriente**

Por mais voltas e elipses que imprimas  
ao meu andar, nobre vento, pouco faltava ao pensamento  
para iludir a ilusão. Não cheguei, é certo, ao Oriente, o  
que é sempre depois do Oriente. Fiquei às voltas, nobre  
vento, neste constante arco. (José, 2010)

Temos nele um olhar ambivalente, semi-irónico, sobre um dos monumentos erigidos pelos portugueses em Macau na hora de despedida. Lê-se o monumento, que em si proporia uma síntese do percurso imaginário dos portugueses no Oriente, um Oriente mítico, vetor ou direção da nossa história e trave mestra do nosso imaginário coletivo. O Oriente, fronteira que se abordou (física e metafisicamente) também em Macau, é um referente abstrato que abstrata e simbolicamente se pretendeu assinalar na paisagem concreta de Macau. O poema é uma leitura do sentido dessa representação, colando-se a enunciação ao próprio objeto, que se transforma num ícone a assinalar o que há de falacioso, de intencionalmente mitificador, logo (nesta leitura) mistificador, no percurso (histórico) e no pensamento que sobre ele se construiu. A falácia da intenção representativa e mistificadora encontra a sua

materialização no arco celebrativo. O sopro marcial, intrínseco à retórica de glorificação de percursos nacionais a coincidir em larga medida, fatalmente, com impérios coloniais, está ironicamente presente sob a forma do “nobre vento” A perspectiva do sujeito, e a nossa, por ela determinada, fica perpetuamente presa nas aporéticas “voltas e elipses” do monumento, que assim é (apenas) a imagem da vacuidade perplexa e irremissível do pensamento, ou ilusão, a dar um sentido ao que será, em consequência, um aporético percurso (histórico e metafísico), emblematizada no (malogrado) “arco do Oriente”. O recuo para o Oriente metafísico, político, ideológico e literário, “ao Oriente, que é sempre depois do Oriente”, foi inviabilizado pelo encerramento (metafísico) no “constante arco” que em Macau se ergueu, votivamente. Este Oriente abstrato, interior à nossa autoimagem, à construção de uma identidade nacional que procura o seu sentido, consistência e coerência num destino além de si mesma, é uma das modalidades das imagens da China, geografia imaginária, abstrato e metafísico ponto de referência a articular com a da Índia, que as vivências de Macau ajudaram a alimentar.

Para terminar a ponderação de imagens da China a partir de alguma literatura ligada a Macau, atardemo-nos nalguns versos do poema “Macau, Lou Lim Ioc”, do muito recente *Salitre*, de Duarte Drumond Braga (2021), que veremos como uma revisão metapoética de muito do que aqui se evocou. A sua escrita coloca-se, e a Macau, desde o início, sob a égide da morte, talvez o tema por excelência da poesia (“Every poem is an epitaph”, na formulação elliotiana...). Neste poema de Duarte Braga, está em causa em particular a morte na forma da representação cultural que dela encontramos em museus do século XIX e também sobretudo, nalguma poesia francesa de fim de século. A imagem, inicial, rebarbativa, transforma Macau num museológico espaço fantasmagórico, de preservação e exibição da morte, para satisfação de um conhecimento classificatório finissecular, portanto datado e crepuscular.



Temos aqui Fernanda Dias, como teremos Eugénio de Andrade e outros, para dizer de Macau e de um modo de relação com a hibridiz cultural que é a sua imagem de marca:

Eu queria escrever  
Essas palavras frescas  
Que tão bem conheces  
bambu espelho mirada

Sintetiza-se toda uma vivência de Macau que se faz também, ou sobretudo, da literatura que à sua custa se tem produzido, numa descrição até de contornos sociológicos de um modo de produção e do seu resultado, um determinado tipo expectável, previsível de discurso poético:

Seria mais um  
Poeta de fim de semana,  
Pago pelas fundações  
E institutos,  
Que vêm  
Dizer como é  
O encontro entre ocidente e  
Oriente e como são bonitos os peixes  
Nas águas, nisso parecidos  
Às aves no céu, [...] (Braga, 2021, p. 31)

A paráfrase parodística de alguns tropos poéticos marca este texto, podendo nós tomá-los como sinédoque da expressão poética em português sobre “objetos” chineses (tendencialmente descritos com o recurso a imagens que se relacionam com a cultura de que fazem parte, de acordo com vários estudos sobre esta poesia em português que tem por objeto Macau<sup>7</sup>). Na sua belíssima recensão a *Salitre*, Hugo Pinto Santos sublinha o afloramento crítico, nos versos de Duarte Braga, de formulações da estética finissecular

---

<sup>7</sup> Vide Almeida, 2018.

(Santos, 2022, p. 227); assinalaríamos aqui a sugestão da reversibilidade das imagens do barroco, que contribuem para criar neste poema o efeito da energia verbal de alguma linguagem poética desse período, indiciando o princípio poiético da febre ou delírio analógico em ação nalguns desses textos:

[...]  
e como são bonitos os peixes  
Nas águas, nisso parecidos  
Às aves no céu, ou aos  
Homens em automóveis  
Que rodam lá fora  
a caminho da fronteira (Braga, 2021, p. 31)

O real factual do quotidiano banal, trivial do território, intromete-se no arrolamento dos tropos poéticos que funcionam – têm funcionado – para descrever os objetos “poéticos” por excelência, quer dizer, os objetos de que se tem construído a poesia que tem Macau por alvo. Este texto, de que acompanhamos a elaboração, que se pensa à medida que se faz, balança entre o que os outros são, e ele poderia ser, e de facto também é, e aquilo em que deles difere, talvez a incorporação de uma realidade física a marcar a osmose entre a cidade e quem a habita:

Escreveria os teus  
peixes rápidos  
e as lágrimas que rolam  
na tua face, mas  
ocultaria a comparação  
com o suor  
de setembro, [...]  
  
(apreciável  
imagem, a de  
uma cidade que goteja, e daí lemos:  
Macau, jardim chinês, tempo parado  
(Braga, 2021, p. 32)



do poema, tal como o espaço de Macau, fica preenchido pela morte, como realidade física. Entre a vida, a morte, a poesia, as imagens que as dizem, que fronteiras existem?

Camadas de sal,  
Do suor de que  
há pouco disse:  
cobria a tua,  
a minha face

O Ferreira do Amaral [...] Também  
acabou com as mãos salgadas [...] (Braga, 2021, p. 34)

5. Das três modalidades de presença de imagens da China nalguns poemas relacionados com Macau, vimos que em quase todos está implicada uma forma de ligação amorosa, a manifestação de um fascínio muito forte, a determinar uma identidade, uma vivência de autorreconhecimento e de exaltação. *Poemas para Macau* são título ou subtítulo de obras de Cecília Jorge e de Fernanda Dias. Também sobre *Macau – O livro dos Nomes* diz Carlos Morais José que funciona como uma declaração de amor a Macau. Duarte Drumond Braga diz de Macau criando uma distância crítica em relação ao discurso poético que se tem construído sobre ela, e o seu celebrado “encontro entre ocidente e Oriente”. Tal como Carlos Morais José, opera a desconstrução de uma poética, que no entanto se entretetece com os fios dessa mesma poética, processo que data dos primórdios do século XX, e que se vai apurando, complexificando e refinando.

Talvez a epígrafe de *Salitre*, de Duarte Drumond Braga, nos ajude a pôr em perspetiva as imagens da China de que aqui nos ocupámos: “I chose never to forget.” Trata-se de uma citação de Alison Moyet, cantora Pop, de um dos seus sucessos dos idos dos anos 80 do século XX, a canção intitulada “Is this love?”. Se nos lembrarmos da celeuma que acompanhou a atribuição do Prémio

Nobel da Literatura a Bob Dylan, em 2016, num tempo em que poderíamos pensar que a demarcação entre o que já se designou como alta cultura e a cultura popular seria mais fluída, percebemos que a escolha de Braga comprova a sua recusa de fronteiras entre diferentes esferas da realidade, as imagens que as dizem, as representações culturais e as expressões artísticas que no-las oferecem. Faz-se, portanto, da poesia que a esta epígrafe se cola, a instância de afirmação de um sujeito. Talvez mais significativo: por detrás da escolha do sujeito, está a sua razão, o seu fundamento, que é emocional. Mas essa assunção tem que ser mediada. No contexto histórico-literário em que Braga se insere, esse enfeudamento a um princípio de intensidade emocional ou a uma modalidade sentimental só pode ser dito através de uma estratégia retórica de mitigação.

Instalando-se a evocação poética de Macau no terreno da desconstrução e dessacralização, do ponto de vista da desmistificação ideológica e discursiva, claramente no terreno da problematização da escrita poética, plena de ironia, em Carlos Morais José e Duarte Drumond Braga, em todos os poemas que citámos reconhecemos a manifestação, variada, de uma intensidade emocional implicada na evocação da China através de uma experiência (diversa) de Macau. Como disse Alyson Moyet, não pensando certamente em Macau, numa pergunta que Duarte Braga prende a Macau, numa outra voz que não a sua, numa estratégia de retração emocional: “Is this love?”... Será isso amor?

### Referências bibliográficas

- Almeida, C.N. (2018). Do Olhar Português sobre Macau: algumas representações poéticas contemporâneas, *Matraga*, 25(45), 566-578.
- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'Espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bessa-Luís, A. (1999). *A Quinta Essência*. Lisboa: Guimarães Editores.

- Borges, V. (2021). Apontamentos sobre poesia de Macau: as várias faces de uma mesma moeda. *Rotas a Oriente. Revista de estudos sino-portugueses*, 1, 147-170. DOI: <https://doi.org/10.34624/ro.v0i1.26160>
- Borges, V. (2022). Mitos, amor e morte em duas vozes femininas da poesia em português: Sophia de Mello Breyner Andresen e Fernanda Dias. In *No centenário de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2019): navegação a Oriente*, “Mapas Esquivos” (vol. 2, pp. 230-248). Macau: USJ-University Library and Academic Press.
- Braga, D. D. (2020). A poesia de Carlos Morais José. In A. P. Laborinho, G. Cordeiro, M. P. Pinto, & A. Nunes (Orgs.), *Macau. Novas leituras* (pp. 81-87). Lisboa: Tinta-da-China.
- Braga, D. D. (2021). *As índias espirituais. Fernando Pessoa e o Orientalismo português*. Lisboa: Tinta da China.
- Braga, D. D. (2021). *Salitre*. Macau: Capítulo Oriental Limitada.
- Dias, F. (1992). *Horas de Papel (Poemas para Macau)*. Macau: Livros do Oriente.
- Dias, F. (1999). *Rio de Erhu*. Macau: Livros do Oriente.
- Hespanha, A. M. (2019). *Filhos da Terra. Identidades Mestiças nos Confins da Expansão Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China.
- Inso, J. (1996). *O caminho do Oriente*. Macau: Instituto Cultural de Macau.
- Jesus, C. de (1997). *Mergulho de alma*. Macau: Tipografia Martinho.
- José, C. M. (2010). *Macau – O Livro dos Nomes*. Macau: COD.
- Jorge, C. (2020). *Poemas para Macau*. Macau: Livros do Oriente.
- Marreiros, C. (1993). Sanches de Miranda, “Quatro Estações do dia”, in *Tribuna Magazine*, Macau.
- Mendonça, J. T. (2011). *A papoila e o monge*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pereira, J. C. S. (2015). *O Delta Literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.
- Pina-Cabral, J., & Lourenço, N. (1993). *Em Terra de Tufões – Dinâmicas da Etnicidade Macaense*. Macau: Instituto Cultural de Macau.
- Puga, R. (2016). ‘A imaginação de um ocidental’ rumo à alteridade: Representações dos espaços (semi)coloniais de Macau em *O caminho do Oriente* de Jaime do Inso”, *Hispania*, 99(4), 541-552. [https://www.academia.edu/es/41311823/\\_A\\_imagina%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_um\\_ocidental\\_rumo\\_%C3%A0\\_alteridade\\_Representa%C3%A7%C3%A3o\\_](https://www.academia.edu/es/41311823/_A_imagina%C3%A7%C3%A3o_de_um_ocidental_rumo_%C3%A0_alteridade_Representa%C3%A7%C3%A3o_)

C3%B5es\_dos\_espa%C3%A7os\_semi\_coloniais\_O\_caminho\_do\_Oriente\_de\_Jaime\_do\_Inso (acesso em 4/2022).

Santos, H. P. (2022). Recensão crítica a ‘Salitre’, de Duarte Drumond Braga. *Colóquio-Letras*, 210, 225-228.

Segalen, V. (1929). *Équipée – Voyage au pays du Réel*. Paris: Plon. <https://www.larevuedesressources.org/equipee-voyage-au-pays-du-reel-3,2605.html> (acesso em 3/2022).

Segalen, V. (1978). *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*. Paris: Fata Morgana.

Zhang, L. X. (1988). The Myth of the Other: China in the Eyes of the West. *Critical Inquiry* 15(1), 108-131. <https://www.jstor.org/stable/1343606> (acesso em 5/2022).







# A paisagem íntima na obra poética de Carlos Morais José

**Sara Augusto**

Instituto Português do Oriente  
Centro de Literatura Portuguesa, FLUC  
saramrma@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-7238-9452

## 1. Literatura, pintura e paisagem

No tratado sobre pintura de Guo Xi, com o título *Comentários sobre Paisagens (Sanschui Xun)*, cuja primeira edição data de 1271, diz-se o seguinte:

A montanha da Primavera é embrulhada numa extensão contínua de nevoeiro e neblina e os homens estão alegres. A montanha de Verão é rica de folhagem, o que proporciona sombras e as pessoas estão em paz. A montanha de Outono é serena e calma com folhas caídas e os homens são solenes. A montanha de Inverno é pesada com nuvens de tempestade e retirada, e as pessoas são tristes.

A observação destas pinturas desperta no homem as disposições correspondentes. É como se ele de facto estivesse nessas montanhas. (Carmo, 2020a, p. 72; Carmo, 2014, p. 15)

A pintura e o tratado de Guo Xi, nascido cerca de 1020 na Província de Henan, tiveram grande influência sobre todos os pintores da dinastia Song (Carmo, 2020a, p. 52), estabelecendo uma relação entre a observação da paisagem e a sabedoria vivenciada e expressa pela arte, fosse pintura ou poesia, cada uma com as suas leis e regras. Interessa-me, sobretudo, observar a forma como a paisagem influi nas emoções humanas e como a pintura é capaz de transformar essas emoções em arte, através da imaginação e da estilização do traço. Os tratados de pintura chineses reforçam

esta relação entre paisagem e pintura ao longo dos séculos. Shen Hao, que foi também pintor e poeta nascido no século XVI, ainda na Dinastia Ming, no seu *Discurso sobre a Pintura (Hua Zhu)*, refaz a ideia em tudo semelhante: “As montanhas na Primavera parecem estar alegres. As montanhas do Verão parecem exprimir rivalidade. As montanhas do Outono parecem que sofrem. As montanhas de Inverno parecem que estão a meditar” (Carmo, 2020b, p. 118). Claramente se entende que é o sujeito que vê, que pinta e que escreve, que é capaz de sentir a paisagem e de expressar as emoções que ela desperta, criando objetos de arte que são sempre uma interpretação, a maior parte das vezes codificada, do que é visto. Da mesma forma, a produção poética, com códigos, teorias e práticas distintas da pintura, apresenta a visão do sujeito poético como princípio orientador da descrição. O poema de Du Fu, “Contemplando a montanha Tai” (2015, p. 105), a mais sagrada das montanhas da China, lugar de peregrinação, culto e oração, é um exemplo:

Eis a montanha das montanhas,  
um mar de verdura entre dois reinos,  
criação, esplendor da natureza,  
madrugada e entardecer, luz e sombra.  
De peito aberto diante de terraços de nuvens,  
os olhos faiscantes com as aves de regresso ao ninho.  
Ao alcançar o cume da montanha, um olhar.  
Todas as outras montanhas, tão pequenas.

Esta interpretação pessoal por parte de quem vê, de quem pinta e de quem observa a pintura (e também do poeta), que transforma o facto visto em experiência artística, faz parte também da teorização sobre arte na Europa, definindo-se como objeto artístico aquele que se apresenta esteticamente como visão do mundo e como expressão de ideias e de emoções. No segundo capítulo do Livro I dos seus ensaios e diálogos, o *Da Pintura Antiga*, datado

de 1548, Francisco de Holanda apresenta um conjunto de observações sobre “que cousa é pintura” (atualizamos o texto para maior facilidade de leitura).

A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. [...] É esta arte copioso tesouro de infinitas imagens e figuras elegantes, o qual se não poderá nunca acabar nem diminuir. É honor das artes, e uma mostra do interior homem, semelhante à delicadeza da alma e não à do corpo. É proporção das formas perfeitas e imperfeitas e espelho em que reverbera e se vê a obra do mundo. É história de todo o tempo. É mantimento e pasto do entendimento e recreação do grão cuidado. É verdadeiro fingimento e arrazoado. É alma do espírito e da mente. É corpo da memória. [...] E é finalmente a pintura fazer e criar de novo numa tábua limpa e lisa, ou num papel cego e inobre, criar e fazer de novo quaisquer obras, divinas ou naturais, com tão perfeita imitação que pareça naquele lugar estar tudo aquilo que não está; e ser longe o que está tão perto e chegar-se ou afastar-se de nós como vero e incorporado, o que é imaginado e incorpóreo [...]. (1918, pp. 67-69)

Francisco de Holanda reforça a visão da natureza como experiência subjetiva, uma vez que ela é declaração do pensamento, que mostra o interior do homem e a delicadeza da alma, convocando a memória, e sendo, sobretudo, criação e imaginação, sempre a partir de um ponto central que é o sujeito que pinta e o sujeito que escreve na literatura. Desde a Antiguidade Clássica, a pintura atribuía sentidos alegóricos às obras de arte, representando episódios míticos, religiosos e familiares, de acordo com uma linguagem pictórica pré-estabelecida. A interpretação da pintura e da literatura vem exatamente do facto de elas não serem cópias do real, mas, já em si mesmas, representações de uma visão, que foi mais ou menos formatada ao longo dos tempos. E a paisagem ocupa um lugar fundamental nesta representação e nas relações que o pintor e o escritor estabelecem com ela.

Os estudos de Michel Collot são, no campo do pensamento sobre a paisagem, de leitura fundamental. Publicados em Paris, pela editora Corti, contemplam títulos mais antigos como *Paysage et Poésie*, de 2005, *Pour une géographie littéraire*, de 2014, ou, recentemente, *Un nouveau sentiment de la nature*, de 2022, para além de *La pensée paysage*, de 2011, e de outros títulos igualmente significativos, de produção individual e coletiva. A tradução para português de alguns dos textos mais representativos resultou no volume *Poética e filosofia da paisagem* (2013), coordenado por Ida Alves, organizados de forma a dar uma ideia de conjunto de todo o seu trabalho em torno da palavra poética e sua relação com a paisagem.

Baudelaire, nas suas *Curiosités Esthétiques*, relacionando o tratamento da paisagem com a capacidade criativa e não apenas reprodutora de cópias, afirmou que “l’imagination fait le paysage” (1868, p. 333), acrescentando que “Si tel assemblage d’arbres, de montagnes, d’eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n’est pas lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l’idée ou le sentiment que j’y attache” (1868, p. 325). É o olhar próprio, e tudo o que traz consigo de conhecimento, experiência e memória, que transforma a paisagem numa expressão particular, ou seja, em arte. Ao encontro de Baudelaire, também Michel Collot, define a paisagem como “produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (2013, p. 18). Este “olhar” é determinante: é ele “que transforma o local em paisagem e que torna possível sua ‘artialização’, mesmo que a arte o oriente e o informe em retorno [...]. É um ‘ato estético’, mas também um ato de pensamento” (Collot, 2013, p. 18). A experiência da paisagem, revelando a secreta continuidade entre mundo, corpo e pensamento, estabelece particulares relações entre natureza e cultura, tendo o sujeito lírico como ponto central (Collot, 2013 p. 40; Souza, 2015).

Vêm todas estas observações a propósito da obra poética de Carlos Morais José, onde a paisagem e a sua interpretação, pela

descrição, pela memória e pela ficcionalização, assumem um papel preponderante.

Nascido em 1964, Morais José vive em Macau desde o início dos anos 90, é diretor do jornal *Hoje Macau* e editor da COD e da editora Livros do Meio, que têm tido, nestes últimos anos, uma função interessante na tradução e estudo de clássicos chineses. Por outro lado, os estudos académicos têm apontado como temas principais da sua poesia o tema da viagem, da paisagem e da memória, através do diálogo constantemente estabelecido entre a literatura e as artes, e a reflexão do sujeito poético sobre a relação que estabelece com o mundo circundante, entre a percepção melancólica e irónica (Simas, 2016; Augusto, 2019, 2020a, 2020b, 2021, 2022). Para além disso, é necessário considerar que se trata de um dos escritores mais consistentes no contexto do cânone da literatura de língua portuguesa produzida no território de Macau, tal como é assinalado por José Carlos Seabra Pereira, no seu *Delta Literário de Macau* (2015).

A escolha da obra de Morais José justifica-se ainda por outra ordem mais intrínseca de razões. Refiro-me ao conjunto consistente e contínuo da sua produção literária, construído desde o início da década de 90 (o livro de crónicas, *A Coluna da Saudade* é de 1993), uma produção caracterizada pela variedade de géneros literários, da ficção narrativa, à crónica, ao ensaio e à poesia. Deve ser acrescentado um terceiro facto essencial: a prática da intertextualidade, que desenha mapas de leitura e de memória literária, e o exercício interartes, aspetos fundamentais da sua produção poética. Quanto a este último aspeto referido, a relação com as artes alcança outro nível na obra do autor, com duas vertentes: a primeira diz respeito ao diálogo da poesia com a pintura e com a fotografia, construindo, a partir da expressão literária e da expressão pictórica, uma obra de arte única e mais ampla. Como exemplo, veja-se a relação com a pintura (a mitologia e os azulejos de Ana Jacinto Nunes, em 2021 e 2022), a relação com a fotografia (colaboração com Rosa Coutinho

em 2021, e com Sara Augusto, em 2022) e, em *Anastasis*, cuja primeira edição é de 2013 (a segunda edição, revista e aumentada, é de 2019), é constante a interação do exercício de viagem, com a poesia, a arquitetura e a paisagem. A segunda vertente tem a ver com o entendimento da obra de Morais José nas suas múltiplas vertentes artísticas: da ficção ao teatro e ao cinema, da poesia ao ensaio, do verso à pintura e às artes gráficas e à edição de obras chinesas em língua portuguesa, de que resulta um discurso artístico compósito, complexo, contínuo e coerente.

## 2. O autor e a obra

A atenção à paisagem, que resulta da constante viagem, tanto física como metafórica, através da leitura e do exercício de escrita poética, permite ter em conta as imagens do espaço, também da China. O espaço do poema transforma-se nesse “entrelugar”, tal como referido por Silviano Santiago (1978), onde confluem intertextos de características e de origem diversa. Se na poesia de Morais José é possível verificar um constante diálogo com a literatura anteriormente produzida, sobretudo portuguesa (Augusto, 2020), também neles se encontra um universo poético que conjuga as imagens e os conceitos da cultura e da literatura chinesa com a expressão em Língua portuguesa e no estilo multimodo que é o de Morais José.

No conjunto da obra literária de Morais José, são de ter em conta as seguintes obras de poesia e de ficção narrativa, pela relação maior que estabelecem entre universo literário e o espaço de Macau: *Visitações* (Macau, 2013), *Macau. O Livro dos Nomes* (Macau, 2022) e *A morte são quatro noites* (Macau, 1996). Em todas elas, sobressai a voz do sujeito poético e do narrador, neste caso na última obra referida. Mas, é sobretudo a poesia que dá corpo maior à presença do sujeito poético, filtro centralizador do universo subjetivo.

É este sujeito poético que é possível encontrar em *Anastasis*, que teve a sua segunda edição em 2019, em Lisboa. A sua particularidade resulta do facto de se configurar como “poesia em movimento”, uma vez que resulta de um exercício de viagem e de escrita que alterna entre a memória poética, musical e cultural, e a experiência da paisagem. Assim, saindo de Lisboa, primeiro movimento descrito na “Abertura”, o sujeito poético deambula por uma geografia que se movimenta para oriente, ocupando a sua maior parte no Médio Oriente. A experiência do espaço passa pela arquitetura, pela paisagem, ou seja, por uma geografia física, mas também por uma “geografia do pensamento” (Nisbett, 2003), que implica a absorção não só de textos literários, como estabeleceu Julia Kristeva em relação à intertextualidade, mas também de expressões musicais, religiosas e culturais. Contudo, a paisagem não se torna o desígnio poético de *Anastasis*. A poesia do livro não se configura como guia de viagem, longe disso. Procedendo à devida alegorese, a partir do título que significa “ressurreição” em língua grega, *Anastasis* conjuga o exercício de viagem com os movimentos interiores do sujeito poético, representando um percurso mais amplo, da melancolia introspetiva ao reencontro, através da observação, da memória e da escrita poética.

Apesar da distância percorrida pelo exercício da “poesia - viagem”, o poeta não chega ao Oriente, cuja proximidade se anuncia, como se observa no título da parte final do livro (apenas referido no índice): “mais além a China” (2019, p. 51). E, por este motivo, não é ainda em *Anastasis* que se podem encontrar as desejadas imagens da China.

Com o universo de Macau, relacionam-se as duas obras poéticas já referidas: *Visitações* e *Macau. O Livro dos Nomes*, respetivamente de 2013 e de 2022. Ambas configuram o espaço a partir da visão do sujeito poético, seja em relação ao espaço e ao intertexto, na primeira obra, seja em relação ao espaço emotivo, na segunda. Quanto a *Visitações*, o conjunto dos 25 poemas apresenta uma

associação entre a poesia de determinado escritor, considerando as formas e os temas do espaço que ocupa na literatura portuguesa, e a reinterpretação de Moraes José, a partir de uma segunda associação, neste caso com os lugares e a paisagem de Macau. A maior parte dos autores escolhidos como intertexto pertence ao cânone da literatura portuguesa, mas, entre eles, surgem referências distintas como acontece com Kafka ou Hafez, entre outros. Os últimos dois poemas, que invocam Li He e Álvaro de Campos, estabelecem curiosas relações entre si (tendo em conta os dois últimos versos do poema que toma Li He como referência), relação intertextual de segundo nível estabelecida por Carlos Moraes José. Com efeito, para além da intertextualidade que Moraes José estabelece com o estilo e temas preferenciais de Li He e de Álvaro de Campos, faz ainda que com que os dois poetas se relacionem entre si, estabelecendo uma continuidade entre o niilismo melancólico do final de um e do início do outro (“nunca”, “nada”).

Li He *Jardim Lou Lim Iok*

Sorrisos de orquídeas embalsamadas.

\*

Que pescador saberia trazer para casa  
as escamas do arco-íris?

\*

Não sei ver, no translúcido ribeiro, o peixe que bebe a presente  
água. Ele está contente: sabe exactamente o que lhe convém.

\*

Nunca fui verdadeiramente nada e nem esse nada cheguei ver-  
dadeiramente a ser. (2013, p. 51)

Álvaro de Campos *Terminal do Jet-Foil*

Nada somos sem os outros e sem o mundo,  
mas deles e dele não fazemos parte.

Não temos mapa, não chegaremos a oriente algum.  
Não há ilhas encantadas. Nada existe nesse mar.

Sobras tu. O real, lembrás-te?  
Só é real o que se ama ou alguma vez se amou.

\*

Macau, três da manhã. As mãos frias e uma sede pirómana, capaz de incendiar o mundo. Yat-lo-ghiiiiiiii... (2013, p. 52)

O conjunto de cada um dos poemas, que resulta da associação entre referência poética e espaço de vivência do sujeito poético, revela a leitura atenta do hipotexto, mas sobretudo a capacidade de reinterpretção e de integração num espaço de vivência íntima e na paisagem da península recortada no delta do rio das Pérolas.

Quanto a *Macau. O Livro dos Nomes*, na edição revista e aumentada de 2022, os 88 poemas que o compõem estabelecem uma relação particular entre o espaço e a sua evocção poética. Qualquer um dos exemplos retirados da obra, revelará, contudo, o profundo investimento do sujeito poético.

*Porto Interior* Acostar aqui, neste porto interior, que de longínqua se fez próxima a viagem. Vem e descansa que em breve de novo partiremos. É assim um porto, ainda que interior: uma sustentada passagem. Há braços de estivadores que levantam mundos neste porto, meu amor, neste porto interior. (2010, s.p.)

Mais do que a descrição do espaço, interessa a visão interior que vem da vivência amorosa entre o eu lírico e a sua “interlocutora”, presente nos curtos textos em prosa poética pela evocção e pela invocção. Assim, as imagens de Macau são claramente particularizadas, correspondendo, de forma muito própria, às características da poesia lírica, à função do poeta lírico e à construção da voz que especificamente fala em cada poema.

Em 2021, a publicação da obra *O comedor de nuvens*, ampliou o espaço de intervenção poética. Convém referir que esta obra apresenta características particulares. A primeira, visível à primeira vista, diz respeito ao diálogo estabelecido entre a poesia e

as imagens do “comedor de nuvens”, resultado das pinturas em azulejo, da autoria de Ana Jacinta Nunes, que acompanham todo o livro, desenvolvendo em dupla voz a metáfora que serve de título ao livro. Este diálogo com a pintura estende-se à presença constante de vozes poéticas, leitura e referência de Carlos Morais José, como são Camões, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, sobretudo o heterónimo Álvaro de Campos. Este exercício interartes e intertextual apresenta-se como uma das formas preferenciais de o poeta sair da sua esfera, ganhando espaço, tempo e substância, sendo que, na forma como os versos convocam outros versos e outras vozes, fazendo dialogar estilos e géneros, há sempre uma multiplicação do sentido, contando ainda com o efeito de reconhecimento por parte do leitor. Acrescente-se ainda que os diversos poemas de *O comedor de nuvens* partilham das características formais da poesia de Morais José, do discurso e do estilo já sedimentados: uma poesia multiforme, uma poesia múltipla, atenta às variações temáticas, adequando os versos a diferentes expressões e resultado numa variedade estrófica e métrica, onde a prosa poética assume um lugar privilegiado.

### **3. A montanha na paisagem**

Entre os diversos aspetos que compõem *O comedor de nuvens* interessa a revelação poética de determinadas imagens da China. A viagem, a contemplação de obras de arte, a leitura de tratados de pintura e dos poetas clássicos chineses, permitiram uma relação muito particular entre a poesia e a paisagem.

Tal como tinha acontecido com *Anastasis*, também o livro *O comedor de nuvens* começa com uma “Abertura”. O conceito, relacionado com estruturas musicais e com as artes performativas, pretende apresentar o fio condutor do livro, tanto no desenho da paisagem como na interpretação ensaiada pelo sujeito poético.

Aprendi em terras do Oriente, para lá dos Himalaias, um costume de despojamento em solidão de montanhas. Uma imersão ascensional em espaços desabitados, onde a única voz presente aspira ao silêncio e, nesse movimento, devir mestra do vazio. É, pois, sobre vales enevoados que os homens descobrem o irreprimível riso da consciência. Repastos de neblina, embriaguez de brumas, banquetes de nevoeiro. As nuvens são a sua droga e alimento. Delas extraem a beleza primeva do mundo e nelas redimem o sentido parco da vida. No centro de cada um de nós, perdura uma dessas montanhas. Há que percorrê-la e habitá-la. Nenhuma outra viagem será preenchida de tão imponderáveis e fascinantes aventuras. (2021, p. 7)

É sob o signo da viagem, das montanhas e das suas nuvens, em terras do Oriente, que se vai desenvolver o livro e a alegoria, explicada nas últimas linhas: esta montanha, de dimensão mágica, existe dentro de cada um. É necessário conhecer-se a si mesmo, lição já tão antiga, ou seja, percorrer essa montanha, que não é mais do que a própria vida, preenchida de imponderáveis e fascinantes aventuras. São estas montanhas, tão particularmente ilustradas na pintura chinesa, tão profusamente referidas nos tratados de pintura, que são referidas em todo o livro.

Entre outros exemplos, veja-se a fábula contada na prosa poética do “Chá de nuvens”, onde o poeta invoca o magnífico cenário de Huangshan e a companhia poética do mítico Han Shan, do amado Li Bai, da Dinastia Tang (618-906 d.C.) e do pintor Mi Fu, da Dinastia Song (960-1279 d.C.).

Subi os dez mil degraus para beber um chá de nuvens com Han Shan, Li Bai e Mi Fu, mas no cimo da montanha somente o riso das nascentes me acolhia. Ainda assim, fiz arder o carvão e aqueci a água num bule de nevoeiro. Era tarde quando o vento separou as brumas e rios de nuvens tombaram avermelhados dos setenta e dois picos, verdadeiros mestres de horizontes e visões. Foi em vão que ascendi e em vão me procurei em Huangshan: nada havia para encontrar. [...]

Pegadas na bruma, não as segui. De nada me valeu procurar Huangshan, de nada me serviu beber o chá de nuvens: sob o céu, tudo era, doravante, um labirinto e eu, minotauro coxo e cego, tacteava impudente, sem guia e sem destino, orando baixo aos deuses surdos para que nunca me deixassem encontrar uma saída. (2021, pp.55-59)

A alegoria do poema de abertura continua: que importa subir à montanha se o poeta continua cego e impudente, incapaz de seguir os princípios dos grandes mestres?

Da pintura das montanhas houve vários mestres. Veja-se Mi Fu, referido no poema de Morais José, ou Shi Tao, de época posterior, da Dinastia Qing (1644-1912 d.C.). A pintura do mestre Jing Hao, pintor que viveu entre o declínio da Dinastia Tang e o surgimento da Dinastia Song, é também um exemplo. Pouco se sabe sobre Jing Hao, apenas que teria vasta cultura e estudos. Em 906, ter-se-á refugiado nas montanhas Taihang, onde morou e pintava na mais completa solidão. Escreveu o pequeno tratado “Notas sobre o método do pincel” (Carmo, 2020a, pp.33-51) onde, de forma dialogada, fala sobre princípios da pintura.

A imagem da montanha e das nuvens assume ainda outros desenvolvimentos em *O comedor de nuvens*: veja-se o poema “Exaustas nuvens”, onde são protagonistas as nuvens observadas no céu:

Sabendo redonda a Terra,  
como definir Oriente, Ocidente;  
Oriente do Oriente, Ocidente do Ocidente?

Recito uma nuvem. Nimbo indeciso.  
Verso prenho, mas indeciso. O céu anão,  
ao alcance de um afago, e lágrimas, em ápices de ruas,  
de cidades, de crateras de outras luas.

A recta daria uma qualquer tracção à vida  
mas, por mais que seja sentida, as nuvens  
são prova das águas sujas do tempo, da leveza  
da matéria que oscula o sofrimento.

Sublime no céu, a composição não espera. Lento  
a Leste me quero, mas agitado a Oeste me atendo,  
a celeridade das coisas antecipa o nevoeiro.  
Por toda a casa, só às nuvens apetece repousar,  
entediadas, exaustas de tanto flutuar. (2021, p.97)

Através da comparação entre as nuvens e o poeta no seu ato de escrita revela-se o movimento e a ambivalência entre oriente e ocidente, indeciso nos movimentos e nas vontades, deixando nuvens e poeta exaustos no fim de tanta agitação e de tanta hesitação.

Do mesmo universo enublado e alcandorado nas alturas, vem o poema “Saudades de Penglai”, com o subtítulo significativo “Ilhas em neblinas ocultas”. O Monte Penglai é uma terra lendária da mitologia chinesa, onde viviam os imortais, e serve de pano de fundo a uma pequena narrativa que permite estabelecer duas dimensões no sujeito poético: a do real, que permite sensações e emoções e que termina com a morte, e a do irreal, uma terra mítica, sem idade, de que o sujeito guarda memória e saudade.

Lembro-me de quando algo em mim era imortal e profundo.  
Flutuava de ilha em ilha, renascendo de fogueiras  
ou ascendendo do mar para incendiar o mundo.

Sim: fui fénix e fui dragão, fui água e fui sabão,  
e fui também a porcaria que lavava.  
Mas nada disso bastava. Tratei então de deslizar:  
pela estrada, por métodos e função, do que alguém  
se atreveu a chamar de coração.

Ausência do tempo, constância do corpo,  
ininterruptos prazeres, sob um regime ideal?  
Sem morte não há diferença e assim percorria  
um mundo excessivamente igual.

E tanto me obcecava. Dormia, por desfastio,  
e gotas de suor caíam da noite exausta.  
E era eu quem por ali inano me julgava.

Dias mais tarde, dei pela morte, que era nada,  
espaço de abismo em bruto. E pedi-lhe para esperar.

Ela, condescendente, sorria.

“O que pretendes antes de partir?”, perguntava.

“Um amor absoluto”.

E a morte, impaciente, retorquia: “Por quem?”

“Por ti, claro. Por quem havia de ser?”

A tua barca é miserável, o teu barqueiro  
mudo e imbecil juiz, mas levar-me-ás  
a Penglai onde serei eternamente infeliz”.

(E assim passei quinze dias de um  
incomparável fervor religioso, rasgado  
pela saudade de um lugar sem idade) (2021, pp. 67-68)

Exilado de Penglai e da sua perfeição, levado pela vontade de sentir a morte, o coração e o amor absoluto, o sujeito poético mostra a contradição entre Penglai, “onde serei eternamente infeliz”, e, por outro lado, essa “saudade” de um lugar sem idade, “quando algo em mim era imortal e profundo”. Ser imortal, contudo, não é condição para o poeta ser feliz. Interessante observar também o cruzamento de mitologias: o encontro com a figura da Morte, a barca e o barqueiro da mitologia ocidental. Tal como as nuvens fundem a paisagem, parecem também fundir os mitos.

Este mesmo sujeito poético pode ser encontrado no poema “O comedor de nuvens em Kaiping”. Trata-se de outro cenário, este real e não mitológico, situado no sul de Guangdong, a poucas horas de Macau.

Do alto desta torre avistam-se dois mundos.  
Mas em cada viga, mora uma lágrima;  
Em cada tijolo, habita um suspiro;  
Em cada quarto, reside uma dor.

Em terra estrangeira laborei pela vida.  
Tive, contudo, de voltar  
para a meus ossos dar descanso.

E, neste torrão familiar, fiz por erguer uma torre.  
Não sei se algum dia nela chegarei a ser feliz.

Nenhum país acolhe de bom grado mortos alheios.  
Só enquanto vivi deram alguma utilidade à minha pele. (2021,  
p. 84)

O tema aponta para a imagem da morte e do regresso à terra. A região é a terra ancestral de muitos chineses que emigraram no século XIX para a América. Leia-se o poema: o sujeito dividido em dois mundos, aquele em que foi útil, em vida, e este, simbolizado na torre, onde espera o descanso eterno, mas talvez não a felicidade.

Outra imagem, esta de “Nuvens sobre o lago”, está claramente associada ao Lago Oeste, em Hangzhou. No poema instala-se uma melancolia que vem da substituição do cenário por imagens: o lago e a montanha pelos olhos e pelo corpo da amada. Sentir a ausência provoca dor, tanto a ausência dela como a da paisagem.

Não era o lago mas os teus olhos,  
não era a montanha mas o teu corpo,  
e eu, súbdito do verde de um lugar,  
logo me encerro nesta ânsia  
de não ter sentidos porque,  
quando a noite de novo apaga o mundo,  
ao prescindir da tua beleza,  
sentir é um mero sinónimo de dor. (2021, p. 124)

Da poesia, da pintura e da paisagem chinesa tratam ainda dois textos: “O estrangeiro”, onde o poeta assume a sua voz “de fora” e onde se fala de Su Shi (1037-1101), académico chinês, poeta e também pintor da dinastia Song, e de Panyu, cidade fundada nessa mesma dinastia, em Guandong. O protagonista é o sujeito poético, situando-se nesse tempo de mistério, feito de deuses e de poesia, conduzido pelas emoções dirigidas a uma interlocutora feita presente pela convocação. Este procedimento ocorre com frequência, como foi visto no livro *Macau. O Livro dos Nomes*.

Naquele tempo ainda rufavam os versos de Su Shi.  
Era o tempo em que a fénix sobrevoava as cidades,  
sem lugar onde pousar. Muitos erravam pela terra.  
Outros desciam às ladeiras e mostravam os dentes  
como fazem os lobos no Inverno.

Foi então que em Panyu te encontrei,  
naquele tempo vazio de deuses  
e onde manda a certeza das famílias.

Passaria os meus dias contigo  
se as minhas palavras te comovessem  
e por ti não voltaria a arder no meu país. (2021, p. 102)

O segundo texto é “Pedra de tinta”, um dos poemas mais breves de todo o livro, que tem como tema os instrumentos da pintura e da caligrafia, a pedra que funciona como tinteiro, sendo que algumas pedras de tinta são verdadeiras obras de arte. A interrogação feita no poema mostra a importância da pedra e da tinta na expressão poética e, como é óbvio, na pintura.

O que sou eu?  
Serei a pedra em que a tinta dos dias se desfaz?  
Ou serei a tinta que se esfrega no mundo  
para nele escrever os meus dias? (2021, p. 115)

Termino esta sequência com o poema “As minhas paisagens”, composição que fecha a leitura alegórica começada com a “Abertura”:

Montanhas desabridas,  
vales poluídos de insanos,  
planícies desavindas,  
praias rasgadas de enganos:  
  
eis as paisagens que regem  
meu lado escuro do mundo.  
Na aparência, fecundo,  
mas, na verdade, tão fútil  
ou não fossem as paisagens  
de uma criatura inútil. (20121, p. 129)

Se as montanhas enevoadas anteriores mostraram sobretudo um poeta comovido com paisagem, com os mitos, a poesia e a pintura, neste poema o sujeito poético trata das “suas paisagens”, experimentando um espaço inverso (montanhas desabridas, vales poluídos, insanos; planícies desavindas, praias rasgadas de enganos), que não é mais do que o lado escuro do mundo do poeta, aparente, fútil e inútil. Torna-se evidente a presença de Camilo Pessanha, poeta que viveu e escreveu em Macau, no soneto que serve de intertexto, “Foi um dia de inúteis agonias” e onde se refere o dia de “falsas alegrias”, “o dia fútil mais que os outros dias” (Pessanha, 1933, p.104).

#### 4. O comedor de nuvens em Macau

Como não podia deixar de ser, a paisagem em Macau ganha cores e aspetos distintos. No poema “Macau revisited” torna-se evidente o diálogo com Álvaro de Campos e o seu “Lisbon revisited”, de 1923, de que lembro os versos iniciais: “Não: não quero nada / Já disse que não quero nada”, mas também da “Ode Triunfal”, datada de 1914, de que faz parte o último verso: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!”. A visão de Macau é filtrada pela reflexão do poeta, já por si leitor de Campos, sobretudo da última fase. Na verdade, o tom épico da ode triunfal desmaia-se logo no verso inicial: “Eu aqui sou tudo, porque não sou nada”, diluído, como nuvem, num cenário que se confunde com as experiências e as memórias da cidade, apesar dos versos seguintes: “mas sinto a maçada de ser como se as nervuras do mundo realmente existissem e em mim se conjugassem em descargas de uma bizarra energia”.

Eu aqui sou tudo porque não sou nada.  
Mas sinto a maçada de ser como se as nervuras do mundo  
realmente existissem e em mim se conjugassem em descargas  
de uma bizarra energia.

Rodeado de estranhos, nunca fui estrangeiro nesta terra,

e isso aborrece-me porque é uma porta que desemboca  
no pátio do tédio, nas lisas alfombras familiares.

Foi para isto que viajaste e te albardaste de culpa? O mundo  
é igual em toda a parte como te dizia o teu avô, que nunca  
saíra da aldeia, a não ser para ir à guerra e isso bastou-lhe.

-----  
Odor de incenso, de chinoiserie, de cloisonné,  
da insensata troca que aos mesmos deuses convoca.  
Cirando quando regresso pelos becos da saudade  
deste Macau revisitado, brinquedo de puro jade  
nas mãos de um homem cercado.

Sombra de amores exilados, passos inscritos  
na terra incerta, de confissão encoberta,  
sonho louco, sensual, sede extinta e renovada,  
retratada nos rebiques de nuvem lenta e pateta.  
Renasço ateu ajoelhado, revolucionário sensível,  
cientista embriagado. Mas poeta?..  
Pouco, além de avalanches letradas, dobadas de mel e fel,  
cascatas de águas ridentes, mulheres doridas, largadas,  
acoitadas na brancura nublada do papel.

-----  
A cada passo um mito, oiço o abafado grito  
de um povo alienado: história, glória manca,  
o telhado fumegante de um passado esfumado.  
Uma flor de paixão abotoada à lapela,  
ladainha de martírios, rosa em cruz à janela,  
vaso pleno de lírios, sonho de cravo e canela.  
Ó delírio mudo de ser luso, pelo desejo de tudo!  
Sinto, a de gente, na lonjura do mundo libertada!  
Já disse que sou tudo, por saber que não sou nada! (2021,  
pp. 63-64)

Diz o poeta que nunca foi estrangeiro naquela terra, de tal  
modo se vê misturado na diversidade e no movimento que carac-

teriza Macau. Mas os becos são da saudade, os amores são exilados, a terra incerta, de confissão encoberta, a cada passo um mito feito de memória de uma história e de uma glória manca, impossibilitada pela sua própria natureza, que parece ser também a do sujeito poético: o desejo de tudo, e, sendo tudo, não ser nada.

Para terminar, veja-se ainda “O comedor de nuvens em Macau”, poema que ensaia uma forma inesperada e inusitada na escrita poética de Carlos Morais José. A imagem das nuvens e da paisagem conjuga-se com a expressão intensa da consciência de si mesmo, através de uma visão que acentua uma certa decrepitude, nem sempre serena, mas sempre melancólica. Expulsos os verbos dos versos, a forma sincopada amplia o sentido que vai crescendo até ao último verso, isolado da estrofe: “exílio de tudo, exílio de mim”.

Nuvens cinzentas sob o sol

Solidão, colina, ascensão, farol

Melancolia, silêncio, atento

Grito, canto, suspiro, tormento

Água, gente, amálgama, rio

Noite, branco, insónia, cio

Igreja, templo, palácio, ruínas

Praça, rua, beco, heroínas

Escrita, ponte, velho, jardim

Exílio de tudo, exílio de mim (2021, p.126)

A enumeração do espaço, que decorre do movimento das nuvens sobre a cidade, funde-se com o sentir do sujeito poético. Não é qualquer colina ou farol de que fala o poema, é da memória associada àquela colina e àquele farol, como a solidão e a melancolia. No final, Macau instaura-se como espaço de exílio, espaço que permite ao “comedor de nuvens” ensaiar movimentos entre si e o mundo que o rodeia.

## 5. Conclusão

Não conheceremos a China pela poesia de Carlos Morais José, nem é essa a função da poesia. O que recolhemos de *O comedor de nuvens* são impressões e ficções, provocadas pela paisagem no sujeito poético. Cada um dos poemas referidos resulta de um processo mais complexo: recolhe um conjunto de impressões, detalhadas e atentas, e o seu exercício de poesia sobre elas é a sua forma de construção da memória. E esta não pode ser um conjunto de traços, de luzes e sombras, mas terá de ser o discurso que interioriza, conceptualiza, que dá corpo à experiência, à impressão.

Assim, a sua imagem da China não é a descrição das montanhas de Hangshan, do Lago Oeste ou das paisagens do sul. As imagens da China oferecidas n' *O comedor de nuvens* resultam da visão particular de um sujeito poético que desenvolve o seu discurso (sobre si, sobre a arte, sobre os outros, sobre a paisagem) a partir de um detalhe unificador: as nuvens que habitam as montanhas. Para o comedor de nuvens a China é um lugar imaginário e, como disse Alberto Manguel na introdução à edição portuguesa do seu *Dicionário de Lugares Imaginários*, entendendo a viagem como um processo sequencial, que não permite o retorno, qualquer viajante “está condenado a recordar um lugar que já não existe. Neste sentido, toda a nossa geografia é imaginária” (2020, XXXI). Desta forma, todas as viagens, reais ou imaginárias, são uma preparação para outro rio depois daquele, para outra montanha envolta em nuvens depois daquela.

Depois de *O comedor de nuvens*, Carlos Morais José publicou, já em 2022, um outro livro, *Nove pontos na bruma*, que parte de dois versos de Li He, poeta do século IX, que dizem isto: “Visto de longe, o que é o país do Meio? Nove pontos na bruma”. Depois de cada ponto, envolto em nuvens, haverá sempre mais outro.

## Referências bibliográficas

- Augusto, S. (2019). À procura de um tempo perdido: de Camilo Pessanha a Carlos Morais José. *IJPFS: Interdisciplinary Journal of Portuguese Diaspora Studies*, 8, 9-23.
- Augusto, S. (2020a). Poesia de viagem a Oriente: Quanto pode uma viagem ainda incomodar? In A. M. Ferreira, C. Morais, M. F. Brasete, R. L. Coimbra (Eds.), *Pelos mares da literatura em português* (pp. 231-246). Berlim: Peter Lang.
- Augusto, S. (2020b). Reescrita e ressurreição na poesia de Carlos Morais José. In J. C. Ramos et al. (Org.), *Macau e a Língua Portuguesa: novas pontes a oriente* (pp. 151-163) Macau: IPM / IPOR.
- Augusto, S. (2021). “Caminhos de flores e de memórias”: viagem e ressurreição na poesia de Carlos Morais José. In C. Morais et al. (Eds.), *Diálogos Interculturais Portugal-China 2* (pp. 87-103). Macau: Instituto Confúcio da Universidade de Aveiro / Instituto Internacional de Macau.
- Baudelaire, Ch. (1868). *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs.
- Carmo, P. M. (2014). *O Pintor no seu labirinto. Histórias da pintura chinesa*. Macau: Livros do Meio / Casa de Portugal em Macau.
- Carmo, P. M. (2020a). *Teoria da Pintura Chinesa. I: Os eixos da tradição*. Macau: Livros do Meio.
- Carmo, P. M. (2020b). *Teoria da Pintura Chinesa. II: O fascínio do gesto*. Macau: Livros do Meio.
- Collot, M. (2005). *Paysage et Poésie*. Paris: Corti.
- Collot, M. (2011). *La pensée paysage*. Paris: Corti.
- Collot, M. (2013). *Poética e filosofia da paisagem* (Trad. Ida Alves). Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel.
- Collot, M. (2014). *Pour une géographie littéraire*. Paris: Corti.
- Collot, M. (2022). *Un nouveau sentiment de la nature*. Paris: Corti
- Du Fu (2015). *Poemas de Du Fu* (Tradução, prefácio e notas de António Graça Abreu). Macau: Instituto Cultural.
- Holanda, F. (1918). *Da Pintura Antiga* (Comentários de Joaquim de Vasconcelos). Porto: Edição da Renascença Portuguesa.
- José, C. M. (1993). *A Coluna da Saudade*. Macau: COD

- José, C. M. (2022). *Macau. O Livro dos Nomes*. Macau: COD.
- José, C. M. (2013). *Visitações*. Macau: COD.
- José, C. M. (2019). *Anastasis*. Lisboa: Abysmo.
- José, C. M. (2021). *O comedor de nuvens*. Macau: COD.
- José, C. M. (2022). *Nove pontos na bruma*. Macau: Livros do Meio
- Kristeva, J. (1969). *Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil (coll. Points Essais).
- Manguel, A. (2013). *Dicionário de Lugares Imaginários*. Lisboa: Tinta da China.
- Nisbett, R. E. (2003). *The Geography of Thought. How Asians and westerners think differently and why*. NY: The Free Press.
- Pereira, J. C. S. (2015). *O Delta literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.
- Pessanha, C. (1983). *Clepsidra*. Apresentação de Tereza Coelho Lopes. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Santiago, S. (1978). O entre-lugar do discurso latino-americano. In *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural* (pp.9-26). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Simas, M., & Marques, G. (2016). *Contributos para o Estudo da Literatura de Macau. Trinta Autores de Língua Portuguesa*. Macau: Instituto Cultural do Governo da R. A. E. de Macau.
- Souza, J. A. X. (2015). Poética e filosofia da paisagem. *Revista da Casa da Geografia de Sobral*, 17(3), 156-161.





SÉRIE ESTUDOS



universidade de aveiro  
instituto confúcio  
阿威罗大学孔子学院

