

*José Carlos Seabra Pereira*



# O DELTA LITERÁRIO DE MACAU

## O DELTA LITERÁRIO DE MACAU

*José Carlos Seabra Pereira*



澳門理工學院  
Instituto Politécnico de Macau  
Macao Polytechnic Institute

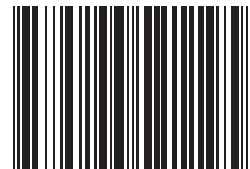
2015



澳門理工學院  
Instituto Politécnico de Macau  
Macao Polytechnic Institute

2015

ISBN 978-99965-2-119-5



9 789996 521195

O DELTA LITERÁRIO  
DE MACAU



JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA

# O DELTA LITERÁRIO DE MACAU



澳門理工學院  
Instituto Politécnico de Macau  
Macao Polytechnic Institute

2015

版權頁

FICHA TÉCNICA

書名 (Título): O DELTA LITERÁRIO DE MACAU

編著 (Autor): José Carlos Seabra Pereira

封面設計 (Capa): 華輝印刷有限公司 (Welfare Printing)

封面圖片 (Foto da capa): Carlos André

出版機構 (Editora): 澳門理工學院 (Instituto Politécnico de Macau)

電郵地址 (E-mail): cpclp@ipm.edu.mo

地址 (Morada): 澳門新口岸高美士街 (Rua de Luís Gonzaga Gomes, Macau)

印刷 (Impressão): 華輝印刷有限公司 (Welfare Printing)

印數 (Tiragem): 800 冊 (exemplares)

版次 (Edição): 2015 年 12 月第一版 (Dezembro de 2015 – 1ª edição)

定價 (Preço): 澳門幣 180 圓 (180 MOP)

ISBN 978-99965-2-119-5

## PREFÁCIO

Chegaram os Portugueses a Macau, no auge do século XVI, ainda em pleno período de euforia pelo encontro com um mundo novo e desconhecido. Os séculos foram passando e a pequena cidade à beira do grande Delta foi-se afirmando na sua identidade de encruzilhada, a que hoje se chama encontro de culturas.

Parte integrante da grande China, que nunca deixou de ser, e cais de chegada e partida de marinheiros, soldados e comerciantes, Macau soube preservar, até agora, essa sua marca identitária.

E foi essa mesma marca, qual assinatura sem dono e que o tempo não apaga, que atraiu poetas, prosadores, homens e mulheres das letras e das artes. Uns aqui floresceram, seja porque a cidade à beira China os viu nascer, seja porque aqui aportaram para por cá ficarem, outros por aqui passaram, mais fugazmente uns, mais alongadamente outros.

Nenhum ficou insensível ao fascínio da cidade onde dois mundos se encontram e se enlaçam, sem se fundirem e sem perderem o seu rosto. Essa quase magia e a luz trémula das águas do Rio das Pérolas, que de longe vem e em mil longos braços se alonga, e as ruas estreitas entre paredes carregadas da marca dos anos e da marca da humidade e da marca de povos que à sombra delas se misturam, tudo isso foi a atracção de quantos (e tantos são) que deambularam nesse encontro de culturas e deixaram na palavra a memória do seu peregrinar.

De Camões, se o foi, a Sena Fernandes, de Camilo Pessanha a Maria Ondina Braga, de Wenceslau de Moraes a Miguel Torga, sim, ele mesmo, e a tantos outros a quem Macau serviu de pretexto ou de fonte inspiradora ou simplesmente de local de gestação de artefactos literários, são muitos os exemplos do entrecruzar da literatura portuguesa com Macau e de Macau com a literatura portuguesa. Visitações mútuas ou percursos em um e outro sentido, de ambos os polos se faz a literatura nestas páginas visitada.

O Centro Pedagógico e Científico da Língua Portuguesa, criado em 2013 pelo Instituto Politécnico de Macau para apoiar o desenvolvimento do ensino

do Português em Macau, na China continental e na Ásia, posto que tenha por objectivo estratégico a língua, não esquece as culturas que nela se plasam e as literaturas que dela fazem uso e instrumento da sua realização estética. Por isso, o IPM convidou o Professor José Carlos Seabra Pereira, da Universidade de Coimbra, para passar um ano em Macau, como professor visitante e investigador no CPCLP. Entre os grandes objectivos que de comum acordo foram estabelecidos figurava um estudo, original e exaustivo, sobre a “literatura portuguesa em Macau” e “Macau na literatura portuguesa”. O repto era de monta e foi aceite; a missão fica nestas páginas cumprida e com qualidade invulgar. Em boa hora o convite foi feito e aceite; as expectativas foram superadas, a avaliar pelo caloroso acolhimento de alunos pela qualidade do trabalho aqui deixado.

Desta forma, o Centro Pedagógico e Científico da Língua Portuguesa cumpre-se, ele também, naquilo que é a sua essência e prossegue um dos objectivos que lhe foram traçados no acto da sua fundação. E o Instituto Politécnico de Macau cumpre-se, de igual modo, na sua nobre missão de instituição do ensino superior e soma mais uma etapa no seu percurso de excelência.

Ao Professor José Carlos Seabra Pereira, o IPM e o CPCLP manifestam o seu reconhecimento por ter aceitado este desafio, pela forma como o superou, pela dedicação de que deu mostras inequívocas e pela actividade desenvolvida.

CARLOS ASCENSO ANDRÉ, PhD

*Coordenador do Centro Pedagógico e Científico  
da Língua Portuguesa do Instituto Politécnico de Macau*

## LIMIAR

«medito um rio imenso feito delta  
cujas águas cismaram de ser mar»  
(FERNANDA DIAS, *chá verde*, p. 71)

Situado na foz do rio da sua história e nas margens do rio da sua actualidade, há em Macau um úbere delta cultural, que é o terreno de aluvião do campo literário, com a forma aproximadamente triangular ditada pela afluência de obras de literatura portuguesa, por um lado, e de obras de literatura chinesa, por outro lado, ao espaço dominado por diferente veiga de criação literária.

Sem embargo de efeitos de interacção, para esta última criação literária conta menos a inserção no cânone da literatura portuguesa ou no cânone da literatura chinesa do que a vinculação placentária à dinâmica do campo literário macaense. De acordo com o conceito de Pierre Bourdieu, é portanto uma literatura “de Macau” no sentido de que é uma literatura gerada e promovida em Macau, quase sempre aí editada e apreciada criticamente, e aí tendendo a constituir o seu próprio cânone (dialecticamente fruto e penhor da sua singularidade).

Essa “literatura de Macau” foi e é maioritariamente escrita em língua portuguesa; por essa razão, e em virtude também dos limites da nossa competência linguística, o que nesse delta vamos estudar é, nos seus nexos diacrónicos e sincrónicos, o conjunto de obras de literatura em língua portuguesa (embora não deixemos de, em momento oportuno, referir produções literárias macaenses em *patois* e em chinês).

Por exigência epistemológica e desejo de esclarecimento prévio dos leitores sobre os pressupostos e o horizonte do nosso projecto, impõe-se dupla dilucidação de conceitos e, conseqüentemente, dupla delimitação do *corpus* literário visado: no domínio da história e da geografia literárias, que fronteiras “de Macau”



para a literatura a estudar? no domínio da tipologia dos discursos e da pragmática comunicacional, que fronteiras para a “literatura” de Macau a estudar?

Não deixando de referir e correlacionar textos tributários de códigos de género híbridos – memórias, diário, biografia e autobiografia, narrativas de viagens e relatos históricos, reconto etnográfico e, em especial, crónica (com tantas e valiosas realizações, sobretudo entre Luís Gonzaga Gomes e Jorge Rangel, mas também nos seus predecessores e sucessores) –, consideraremos a “literatura” no sentido específico de criação imaginativa em arte verbal.

Enquanto autores (Carlos Pinto Santos e Orlando Neves) da antologia por excelência que é a série monumental *De Longe à China*, senhores sem dúvida do mesmo princípio diferenciador, criteriosamente assinalam em subtítulo o duplo tipo discursivo associado no objecto formal da sua recolha selectiva – *Macau na Historiografia e na Literatura Portuguesas* –, aqui visaremos apenas o *corpus* textual que se distinga como arte literária na autonomia ficcional da sua semântica. Será, por consequência, um conjunto aberto, não de textos de referencialidade imediata e de valor dependente da sua validade documental, mas sim de textos recepcionados como monumentos artísticos, com referencialidade mediata passível de múltiplas recontextualizações.

Por outro lado, esse *corpus* peculiar pela ficcionalidade literária será constituído por obras líricas, narrativas e dramáticas de autores que se reconhecem e se realizam como escritores no espaço macaense do funcionamento institucional da literatura (produção, publicação, difusão, recepção, avaliação, canonização, etc.) e só enquanto tal costumam ser tidos em consideração tanto a Ocidente como a Oriente.

Na demarcação das fronteiras da “literatura”, teremos presente que, ao contrário do que pretendia o paradigma imanentista com base no conceito formalista de literariedade, não se trata de invocar um conjunto de predicados essenciais na constituição intrínseca do próprio texto como objecto artístico. De acordo com o relativismo pragmático e num paradigma semiótico-comunicacional, trata-se de verificar se esse texto, tendo de viver, não como entidade significativa auto-suficiente, mas como entidade comunicativa em interacção com a competência de leitores empíricos em múltiplos contextos, oferece condições para funcionar como literário segundo as convenções da comunicação estética (com que operamos na senda de Siegfried Schmidt). Procuraremos, pois, aferir com abertura se cada texto em causa pode sustentar a sua leitura como mensagem liberta dos critérios de verificação da veracidade e da conveniência dos referentes textuais perante as realidades do mundo empírico (tal como julgamos conhecê-lo); e, se, por conseguinte, pode funcionar como mensagem vocacionada para a polivalência, isto é, isenta do dever de transparência semântica e de eficácia monossémica, em favor da parcial indeterminação do seu sentido.

Daí decorre que, no nosso modelo biactivo de leitura, o *corpus* literário nunca está totalmente fixado, nem as suas fronteiras se revelam imutáveis e estanques, antes vão em parte variando por razões históricas e contextuais. Pode assim acontecer que um ou outro texto – desde a literatura de viagens à crónica de actualidade, passando pelos recontos de matriz etnográfica à maneira de Ana Maria Amaro, por exemplo –, que originariamente não parecera inserir-se na autonomia da ficcionalidade estética, afinal permita um protocolo de leitura que como tal o interpreta e valora.

Quanto à demarcação da “literatura” como “**de Macau**”, fica clarificado que essa afectação não decorre necessariamente do nascimento do escritor em Macau (e muitas vezes assim não acontece), nem da eleição de temática peculiarmente macaense (embora muitas vezes a inclua). A “literatura de Macau em língua portuguesa” é a criação estético-literária de aurores que em Macau se descobrem ou afirmam escritores em língua portuguesa, que em Macau são editados e/ou criticados, reconhecidos e avaliados como escritores – acrescento 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.).

Assim, essa “literatura de Macau em língua portuguesa” não esgota a presença de Macau em obras de criação estético-literária de língua portuguesa (para já não falarmos de obras equivalentes em língua chinesa, inglesa e outra). Felizmente essa presença estende-se a numerosas obras com posição mais ou menos forte no cânone da literatura portuguesa; por isso dedicaremos o nosso próximo volume a essa outra literatura em língua portuguesa, produzida conjunturalmente em Macau ou em estreita ligação com significativa estadia em Macau. Analisaremos então as fortes incidências temáticas, imaginíficas e prosódicas da experiência macaense nas obras de ficção narrativa de Emilio San Bruno e Joaquim Paço d’Arcos, de Josué da Silva e Luciana Leitão, tal como nas reconfigurações poéticas de Eugénio de Andrade e António Manuel Couto Viana, José Augusto Seabra e José Valle de Figueiredo, de José Jorge Letria e José Alberto Oliveira, de Fernando Correia Marques e António Graça de Abreu, de António Augusto Menano e Manuel Afonso Costa. Nesse próximo livro, consideraremos ainda outros casos, de passagem ocasional ou fugaz do escritor por Macau, mas de que decorrem outras tantas formas de presença de Macau na literatura portuguesa (na poesia de Miguel Torga, Sophia de Mello Breyner Andresen, Pedro da Silveira, Alexandre Pinheiro Torres, Manuel Alegre, Yvette Centeno, Casimiro de Brito, António Cabrita, Jorge Sousa Braga, Miguel-Manso; no romance, na novela e no conto de Agustina Bessa Luís, António Rebordão Navarro, Altino do Tojal, João Aguiar, Paulo José Miranda, Miguel Real; na literatura infanto-juvenil de António Torrado, Alice Vieira, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada).

O presente livro não é um estudo histórico-literário de pretensão exaustiva no elenco de autores e no inventário de obras, nem na exploração da bibliografia crítica que lhes foi já consagrada. Preparado e redigido durante os meses que, desde o Outono de 2014 até à Primavera de 2015, vivi em Macau como Professor Visitante do Instituto Politécnico e como Investigador Convidado do seu Centro Pedagógico e Científico da Línguas Portuguesa, e correspondendo aos intuitos de ambas essas instâncias académicas (superiormente dirigidas pelo Prof. Lei Heong Lok e pelo Prof. Carlos Ascenso André), este livro é um ensaio longo de interpretação e valoração dos escritores e textos mais significativos do que consideramos “**literatura de Macau** em língua portuguesa” – a completar noutro livro pela pesquisa sistemática de textos idênticos (e também da produção no género da crónica) nos jornais e revistas macaenses.

Há porventura algumas obras que poderiam ou deveriam ter sido contempladas já no presente livro e que, no entanto, deixámos para novo trabalho (os sonetos anteriores do Padre Júlio Augusto Massa, *A carne do rosto* de Rui Cascais Parada e a poesia de autores como António Bondoso ou Marques Robalo, os romances históricos de Maria Helena do Carmo, o *Beco do Engano* de João Manuel Amorim e *A rapariga do chapéu com asas de helicóptero* de Isabel Henriques de Jesus, etc.). Razões circunstanciais ditaram alguns lapsos e lacunas – exemplo flagrante é a ausência de António Conceição Júnior no capítulo XIV –, de que me penitencio e que procurarei resgatar em futuro próximo.

Assim me seja dado, *Deo iuvante*, continuar a explorar o delta literário de Macau.

# I

## PRELÚDIO

Toda a escrita é, de algum modo, registo de certo momento de uma identidade em processo, num devir de estabilização ou de crise. Mas a escrita literária revela-se, ao longo dos séculos e em todas as latitudes, um modo especial de dizer esse momento; e revela-se também um fazer ou refazer da sua contingência em processo de comunicação (e de autocomunicação).

Assim, quer nos géneros da “escrita do eu” (diário e memórias íntimas, epistolografia e narrativa autobiográfica, etc), quer no endosso ficcional a personagens romanescas ou dramáticas, a literatura desde sempre figurou e reconfigurou trajectos de formação de identidades – individuais e comunitárias, grupais e nacionais –, fazendo sentir que isso envolve muito de história das relações da subjectividade ou da entidade colectiva com o seu mundo próprio e com o universo espacial e temporal dos outros seres e das outras comunidades.

Todas as individualidades e todas as comunidades vivem aí a passagem da ordem da natureza para a ordem da cultura; todas vão modelando o real de acordo com suas línguas e demais sistemas de signos, com a historicidade das mundividências, dos horizontes de saber e de crença, dos sistemas de valores e de comportamento; e todas prosseguem a redefinição das fronteiras do corpo ou território próprio e das interdependências existenciais, com um sentimento de continuidade temporal.

Este sentimento radica na memória singular e colectiva de um património de experiências e ideais, exige empenhamento nas tarefas do presente, gera expectativas e pede projectos para o futuro. Embora o cuidado de definir conceitos de identidade e o interesse em explorá-los no jogo de forças dos indivíduos e das comunidades seja típica da modernidade, a vivência dessas identidades e o confronto com outras identidades atravessa toda a história do humano, sofrendo metamorfoses no processo de permanências e mudanças que lhe é inerente.

Talvez também se deva pensar o mesmo em relação a outro aspecto que, no entanto, se foi tornando mais forte e mais consciencializado na era contem-

porânea: deu-se a erosão dos modelos identitários tradicionais e do seu discurso monológico com suposta base numa essência, e, em contrapartida, vem prevalecendo a convicção da relatividade histórica e contextual das identidades, da sua natureza pluridimensional e da sua interdependência de outras identidades.

Assim, sendo inegável que continua a fazer-se sentir a necessidade de «reconhecimento» em que se joga uma função identitária, confirma-se hoje o que talvez já pudéssemos ter lido nas representações e figurações literárias do passado, isto é, que o humano individual e colectivo, interpessoal e internacional, deriva sempre numa dialéctica de identidade e alteridade, de inclusão e exclusão, de estranhamento e acolhimento.

Mas a literatura, e em particular a literatura de autores ocidentais portugueses cujos caminhos e descaminhos da vida passaram pelo Oriente, mostra-nos mais: é nesse processo do confronto com o outro e com a sua diferença étnico-cultural e é no debate sobre a exclusão ou o acolhimento dessa alteridade que o sujeito da identidade em causa se pode conhecer melhor. Reconhece-se então com outros contornos e profundezas, sente o apelo de outra autenticidade, transforma enfim a sua identidade em função do confronto ou encontro com o outro.

Além disso, lendo sob nova luz essa literatura, daí ressalta que muitas vezes se trata da descoberta do «outro de si mesmo»: o abalo ou perturbação, que a aparente hiperidentidade do eu ou da comunidade sofre no encontro ou no confronto com o outro, gera condições propícias para aquela revelação do «outro de si mesmo».

Convém lembrar agora que, pensando que a subjectividade se funda na distância da consciência de si, Levinas dizia: «o sujeito é hóspede e hospedeiro»; o sujeito há-de acolher o outro, porque desde logo tem de se acolher a si mesmo como um outro.

Por isso, certa linha actual de renovação da leitura literária centra-se nessa relação de hospitalidade que abre a perspectiva da diferença e da sua compreensão vivencial.

Partindo dos próprios géneros tradicionais da «escrita do eu», essa interpretação da escrita como hospitalidade e como auto-hospitalidade estende-se depois a todas as realizações da lírica, da narrativa e da dramática. Não tem dificuldade em se ilustrar na análise de diários e memórias íntimas, de obras de epistolografia e de autobiografia, etc; mas, ao mesmo tempo que vai evidenciando como todas essas modalidades de escrita do eu se tecem numa tensão entre o sonho impossível de plena fusão em si mesmo e de consciência das reservas de alteridade que em si se escondem, também não tem dificuldade em descobrir a urgência de introspecção e auto-retrato em autores de memórias histórico-sociais (caso de Raul Brandão e tantos outros), de ensaios (afinal, desde a matriz em Montaigne...), de escritos aforísticos (caso de escrita hospitaleira dos pensamentos singulares), de

biografias (a tal ponto era pressionante a emergência de traços idiossincráticos e existenciais do autor por detrás da história do biografado, que hoje entrou em voga o romance do biógrafo...), etc.

Esta orientação de leitura traz assim nova valorização do alcance antropológico da literatura como auto-interpretação e imaginação simbólica do humano.

Essa valência da antropologia literária reforça-se ainda porque muitos textos comprovam que os gestos e movimentos de reconhecimento e de hospitalidade buscam e motivam gestos e movimentos de reciprocidade. E comprovam que, mesmo quando falta essa reciprocidade, os ganhos de autoconhecimento e auto-acolhimento podem proporcionar e acalentar processos de resiliência das identidades fragilizadas, feridas, prostradas. Podem motivar recuperações de autoconfiança e superar situações adversas à realização das potencialidades de cada homem ou de cada povo.

A refração poliédrica que o humano encontrou na literatura de todos os tempos, e com especial acuidade na literatura moderna, traz-nos sem dúvida a contraface dessa hospitalidade na escrita e dessa resiliência pela escrita, isto é, não deixa de patentear tendências de repúdio da hospitalidade (e até da auto-hospitalidade, como se vê, por exemplo, em Rimbaud) e de exclusão violenta, com regressões do humano à cruel bestialidade (como se vê em Conrad, por exemplo).

Mas essa contraface não exclui a outra face da natureza humana nas contingências da historicidade – facto de que temos a contraprova irónica na retórica da alteridade que durante muito tempo estruturou, de forma mais ostensiva ou mais subtil, o discurso da novidade trazida pela viagem (como no caso português muito bem exemplifica a escrita da famosa *Carta do Achamento* do Brasil, por Pero Vaz de Caminha).

Ora, um tipo de literatura onde o entrechoque de tais tendências melhor se manifesta é precisamente o que incide na viagem – quer pensemos no sentido genológico do que habitualmente se designa por “literatura de viagens” (e já aí deparamos com enorme variedade de motivações, de características temáticas e formais, de efeitos pragmáticos), quer alarguemos a nossa visão para todas as modalidades de figuração da vida (e da morte) como viagem (outra valência antropológica da literatura, na medida em que representa ou imagina a condição do ser como *Homo viator*, em religiosa peregrinação para a Transcendência celeste ou por deslocação agnóstica na imanência terrena), quer tentemos actualizar o tópico da obra ou da escrita como viagem – viagem que é significado e metonímia, viagem que é significante e metáfora.

Em qualquer caso, temos matéria para constatar, em relação ao jogo de identidades (individuais e colectivas) *in progress*, a ambivalência do que nos dizem estes versos da recém-falecida Ana Hatherly:

A viagem que o meu ser empreende  
Começa em mim,  
E fora de mim,  
Ainda em mim se prende.

Depois, a modernidade literária trouxe uma melancólica auto-reflexão – uma melancolia que, no fundo, está relacionada com a incerteza que o sujeito passa a sentir acerca de si mesmo, tanto quanto passa a pensar-se não como um dado determinado e estabelecido *a priori*, mas sim como uma possibilidade que tem de ser constituída no texto... e que nunca lhe garantirá uma identidade definida e definitiva.

E tudo isto tem muito a ver com a obra de tantos escritores portugueses que aportaram ao Oriente<sup>1</sup> (e alguns a Macau), e praticaram a arte literária das longuras<sup>2</sup> (nem sempre hipotecada à construção do “orientalismo” como modo de discurso colação da estratégia imperialista do Ocidente<sup>3</sup>), desde Camões<sup>4</sup> e Fernão

---

<sup>1</sup> Além disso, importa ter presente o valor simbólico que devemos atribuir à emergência de um imaginário orientalista ou de uma mitografia orientalista em escritores que nunca viajaram para fora da Europa ou mesmo para fora de Portugal (Gomes Leal, António Feijó, Eugénio de Castro), quer quando a temática e a imagística orientalistas obedecem a programas estéticos e ideológicos de estilos epocais (Romantismo, Parnasianismo, Decadentismo, etc.), quer sobretudo quando surge como impulso incontrolado para «o Oriente do Ocidente» de que falava Baudelaire... a caminho do que Fernando Pessoa insinuará na poesia do seu heterónimo Álvaro de Campos como «um Oriente ao oriente do Oriente». Veja-se a esse propósito, e por entre numerosíssima bibliografia aduzível, Álvaro Manuel Machado, *O mito do Oriente na literatura portuguesa*. Lisboa, ICLP /Biblioteca Breve, 1983, e Luísa Nóbrega, «Navegante Navegado – Do Oriente desejado ao Desejo orientalizado, a sintaxe reversiva da Descoberta», in AA. VV., *Literatura e Pluralidade Cultural*. Lisboa, Edições Colibri, 1999, pp.929-936; Duarte Drumond Braga, *Transformações do Orientalismo em poesia portuguesa do início do século XX (Camilo Pessanha, Alberto Osório de Castro e Álvaro de Campos)*, Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2014.

<sup>2</sup> Entre outros, veja-se Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains: histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Paris, Honoré Champion, 1998.

<sup>3</sup> Edward Said, *Orientalism*. New York, Vintage, 1979 (ed. port. *Orientalismo*. Lisboa, Cotovia, 2004); James Clifford, «On Orientalism», in *The Predicament of Culture*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1994, pp. 255-276; E. Said, *Culture and Imperialism*. New York, Vintage, 1998; A. L. MacFie et al., *Orientalism – A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000; Ana Paula Avelar, «Construindo um conceito: o Orientalismo nos primeiros escritos portugueses sobre a China e Macau», in AA. VV., *Macau na Escrita, Escritas de Macau*. Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus, 2010, pp. 81-92; Duarte Drumond Braga, *Transformações do Orientalismo em poesia portuguesa do início do século XX (Camilo Pessanha, Alberto Osório de Castro e Álvaro de Campos)*, Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2014.

<sup>4</sup> Refira-se, a propósito, que o actual Presidente do Instituto Politécnico de Macau foi pioneiro a assinalar a progressiva atenção prestada a Camões pelos meios académicos e editoriais da China ao longo do século XX (cf. Li Xiang Yu, «Camões na China», in *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*. Ponta Delgada, 1984, pp. 763- 765).



Mendes Pinto até Ruy Cinatti e Maria Ondina Braga, passando por Bocage e Tomás Ribeiro, por Camilo Pessanha e Wenceslau de Moraes, por Alberto Osório de Castro<sup>5</sup> e António Patrício<sup>6</sup>.

Quanto até aqui ponderámos sobre a experiência literária da problemática de identidade e alteridade e sobre as condições de uma escrita da hospitalidade, mormente num contexto de “viagem” a Oriente, ganha particular acuidade e, ao mesmo tempo, feição diversa na leitura dos autores da literatura de Macau em língua portuguesa<sup>7</sup> – bom exemplo de valência da literatura como espaço de aprendizagem da alteridade<sup>8</sup>.

Assim é desde logo pela condição alocêntrica que lhe reconhecemos, em relação quer à China quer ao Ocidente português, e pelo substrato genotextual

---

<sup>5</sup> Veja-se José Carlos Seabra Pereira, «Vestígios de Verdade e Beleza para o retorno à Luz.», introdução a Alberto Osório de Castro, *Obra Poética*. Lisboa, INCM, 2004, vol. I, pp. 7- 45.

<sup>6</sup> A errância de António Patrício como diplomata nas primeiras décadas do século XX conduziram-no à China e fizeram-no morrer em Macau, mal aqui chegara. Na requintada fidelidade da sua escrita à estética da sugestão em que o Simbolismo formara a sua sensibilidade neo-romântica, os anos na China não podiam provocar qualquer concessão aos engodos do pitoresco e das adesões superficiais. Todavia, terão reforçado a densidade de sentidos aludidos numa linha de fuga onde haviam de coincidir vinculações patrióticas e aspirações universalistas – que outros leriam, aliás legitimamente, como feição peculiar da maneira portuguesa de estar no mundo, cuja interpretação e concretização tanto oscilou na história e na literatura. Quanto a Macau, o desenlace do efêmero encontro não terá possibilitado a desenvolvimento de novos projectos entretanto congemidados pelo bardo de «Somos navegadores pr'além da Morte»...

Felizmente tal não aconteceu com Camilo Pessanha, nem com Osório de Castro (o grande amigo de juventude de Camilo Pessanha, que foi magistrado e poeta em Moçambique e em Timor), nem com Wenceslau de Moraes (outra grande amizade de Pessanha, mas esta forjada aqui em Macau, onde foram colegas como professores do Liceu).

<sup>7</sup> Veja-se díspares e similares conceptualizações in: Wang Chun, «A Literatura Macaense de Expressão Portuguesa», in *Review of Culture, Macau*, 1995, pp. 67-69 e 82; Cheng Wai Ming, «Literatura chinesa de Macau entre os anos 80 e os princípios da década de noventa», in *Administração*, N.º 29, Vol. VIII, 1995, pp. 501-523; Wong Chon, «Sobre a definição da literatura macaense», in *Tribuna de Macau*, 21.VI.1995; Ana Paula Laborinho, «Por uma literatura de Macau», in Jorge Arrimar & Yao Jingming, *Antologia de Poetas de Macau*. Macau, Instituto Cultural de Macau / Instituto Português do Oriente, 1999, pp. 17-21; Mónica Simas, *Margens do Destino – Macau e a literatura em língua portuguesa*. São Caetano do Sul, Yendis Editora, 2007; David Brookshaw, «Literatura de Macau – A Pluralidade na Singularidade e a Singularidade na Puralidade», in *Review of Culture*, Macau, 2008, pp. 131-136; Ana Paula Laborinho, «Macau e a escrita. Termos de um problema.», Introdução a AA. VV., *Macau na Escrita, Escritas de Macau*. Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus, 2010, pp. 9-17. ...

<sup>8</sup> Maria Alzira Seixo, «L'écriture du voyage et la recherche de l'altérité», in AA. VV., *Literatura e Pluralidade Cultural*. Lisboa, Edições Colibri, 1999, pp. 777-783; M. Abdallah-Pretceille, «La littérature comme espace d'apprentissage de l'altérité et du divers», in *Synergies Brésil*, n.º special 2, pp. 145-155.



que por isso pressupomos perante as suas criações estético-literárias, mas também pela condição peculiar do contexto macaense.

Com efeito, Macau distingue-se como espaço histórico de multiculturalismo, primeiro na coabitação desigual das comunidades portuguesa e chinesa e no alheamento ou desdém preconceituoso perante as respectivas culturas, mais tarde em progressiva diluição das fronteiras entre “cidade cristã” e “cidade china” e com avanços e recuos na atenção mútua aos traços peculiares das ancestrais tradições socioculturais, aliás refractárias a movimentos de hibridização.

Com raras quebras dessa ausência de interacção de culturas ao longo dos séculos, é recente o pendor de práticas verdadeiramente interculturais, peculiares da contemporaneidade – sem rasurar as incompreensões, patentes ou veladas, que são afinal inerentes aos fenómenos de contacto entre culturas e povos (como oportunamente alegoriza Ana Maria Amaro na última narrativa, «Aves de arribação», das *Aguarelas de Macau*).

A literatura de Macau foi despertando primeiro para o pitoresco de usos e costumes chineses ou a “cor local” do espaço macaense de multiculturalismo, sobretudo através do etnografismo lírico e romanesco. Só hodiernamente vem reflectindo (e desse modo reforçando) a interculturalidade, com o jogo de relações intertextuais, de traduções e recriações, de citações e empréstimos linguísticos, de apropriação de símbolos e mitos, etc.<sup>9</sup>

Se Macau se distingue por esse processo faseado de estádios de multiculturalismo e diferentes estádios de interculturalidade, a literatura de Macau em língua

---

<sup>9</sup> Veja-se, entre outros, Wang Chun, «A Literatura Macaense de Expressão Portuguesa», in *Review of Culture*, Macau, 1995, pp.70-82; David Brookshaw, «The Fiction of Henrique de Senna Fernandes and Leung Ping-Kwan – Urban Space and Social Change in Macao and Hong Kong», in *Review of Culture*, Macau, 2007, 23, pp. 85-88; idem, «A Colonial Diaspora Between Empires – The Macanese and the Fiction of Henrique de Senna Fernandes», in *Review of Culture*, Macau, 2008, 27, pp. 135-141; Gustavo Infante, «Rio de Pérolas, Rio de Confluências – Marcas Civilizacionais nos *Contos Chineses* de Deolinda da Conceição», in *Review of Culture*, 2009, 32, pp. 139-146; Celina Veiga de Oliveira, «O Conto na Obra de Henrique de Senna Fernandes», in *Administração*, Macau, Nº 93, Vol. XXIV, Setembro 2011, pp. 853-859; Carlos Filipe G. Figueiredo, «Fragmentos Picarescos Senna Fernandinos – Contributos Literários para a Captação do Factual da Macau Antiga em *A Trança Feiticeira* e *Amor e Dedinhos de Pé*», in *Review of Culture*, Macau, 2011, 38, pp. 31-53; David Brookshaw, «Politics, Patriarchy, Progress and Postcoloniality – The Life in the Fiction of Henrique de Senna Fernandes», in *Review of Culture*, Macau, 2011, 38, pp. 7-21; idem, «A Cuisine of Nostalgia – The Role of Food in Senna Fernandes’s *A Trança Feiticeira*», in *Review of Culture*, Macau, 2011, 38, pp. 139 segs.; Maria de Lurdes N. Escaleira, «Deolinda da Conceição. No Centenário do seu Nascimento.», in *Review of Culture*, Macau, 2013, 43, pp. 7-21; Mónica Simas, «Trauma e Memória nos Contos de Deolinda da Conceição», in *Review of Culture*, Macau, 2013, 43, pp. 23-29; Fernando Manuel Margarido João, «Macau, Cidade Multicultural? – Marcas de Multiculturalidade em *Os Dores* de Henrique de Senna Fernandes», in *Revista de Cultura/Review of Culture*, Macau, 2013, 44, pp. 44-57.

portuguesa também se distingue pela comparticipação faseada nesse processo, ao mesmo tempo reflectindo e promovendo a componente intercultural da identidade plural e aberta de Macau.

E, se a literatura é o espaço da plenitude funcional da língua (como ensinou E. Coseriu), o que se joga na componente literária da interculturalidade macaense (e nas fronteiras porosas dessa componente)<sup>10</sup> implica também o destino da língua portuguesa no devir dessa experiência intercultural<sup>11</sup> – num espaço coabitável de reconhecidas diferenças e de descoberta ou construção, se não de afinidades, pelo menos de «diferenças não-indiferentes» (como diria F. Rosenweig).

---

<sup>10</sup> Cf., a esse propósito, Luís Filipe Barreto, «História e Literatura: Breves Comentários à Ambivalência de uma Fronteira», in AA. VV., *Homo Viator – Estudos em homenagem a Fernando Cristóvão*. Lisboa, Edições Colibri, 2004, pp. 499-503, e Ana Paula Laborinho, «Literatura e Descobrimientos: Viajantes Portugueses na China no Século XVI», *ibidem*, pp. 135-147.

<sup>11</sup> No quadro de uma problemática mais vasta (cf. Rosa Bizarro et al., *Eu e o Outro – Estudos multidisciplinares sobre identidade(s), diversidade(s) e práticas interculturais*. Porto, Areal Editores, 2007), veja-se Maria José Grosso, «O olhar sobre as línguas nas escritas de Macau», in AA. VV., *Macau na Escrita, Escritas de Macau*. Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus, 2010, pp. 107-119.



## II

### NA PROTO-HISTÓRIA DA LITERATURA DE MACAU

#### 1. Duas referências míticas: Camões e Fernão Mendes Pinto

«A memória é uma poderosa criadora de mitos.»  
(Carlos Morais José, *Visitações*, 2013, p. 35)

##### 1.1. *Camões*

Pouco se pode dissertar sobre literatura de língua portuguesa nos tempos modernos sem se remontar a Camões. Mas no caso da literatura de Macau muitos pensam que há razões suplementares para esse movimento imperioso de retrospecção: por um lado, um vínculo decisivo a Macau de certos anos da vida de Camões e da composição de certos trechos da sua obra épica e lírica; por outro lado, em contrapartida desse papel propiciatório de Macau, o elemento aurático que Camões constitui para a literatura macaense.

Não se pode, por conseguinte, elidir a *uexata quaestio*: Camões viveu e escreveu em Macau ou não? Mas pode-se e deve-se perspectivar a sua relevância em termos pertinentes, consoante a área de saber em que ela se coloca e em congruência com os pressupostos teórico-metodológicos da análise em causa. Para a ciência historiográfica de Macau e de Portugal no Oriente, tal como para a fixação da biografia de Luís de Camões, não se pode rasurar nem depreciar essa questão. Já para os estudos de análise textual e de hermenêutica literária, libertos de uma caduca epistemologia positivista e da hipoteca do biografismo crítico, a questão perde relevância em termos documentais, sem que se tornem despididos os reflexos de toda uma narrativa multissecular na leitura dos textos literários criados sob sua sugestão.

Os dados históricos seguramente apurados, os elementos aduzidos mas ainda sob caução e as teses que pretendem fundar-se nuns e noutros (e, por vezes, já

por si derivadas de pré-juízos sobre eles), estão sobejamente explanados e reiterados, sem que daí decorra uma conclusão unívoca irrefragável. Os partidários da asseriva convicção de estadia e escrita de Camões em Macau encontraram seus mais fogosos paladinos em Mons. Manuel Teixeira, José Hermano Saraiva e Eduardo Ribeiro<sup>12</sup>. Sem embargo dos méritos que reconheçamos aos seus trabalhos no plano heurístico, levantam-se reservas à sua fundamentação que encontraram o seu mais decidido intérprete no historiador Rui Manuel Loureiro<sup>13</sup>; quanto às inferências correlacionadas, a montante e a jusante, com a leitura dos textos épico e líricos de Camões, aplicam-se-lhes exemplarmente a demolidora crítica de Aguiar e Silva aos vícios de biografismo crítico e de obliteração do carácter ficcional da obra literária de que padecem os escritos camonianos de José Hermano Saraiva (em particular, a tentativa de biografia *Vida Ignorada de Camões*).

Seja como for, para a compreensão e avaliação das criações temático-formais que ao longo dos séculos nasceram e vicejaram no húmus do delta literário de Macau – e algumas delas querem-se ou tornam-se mitográficas, e podem até acolher ou gerar, de acordo aliás com estruturas antropológicas do imaginário, uma valência mítica de lugares do Território macaense, como a Ilha, ou a Fonte (do Lilau), ou a Gruta (... de Camões!) – é irrelevante que Camões tenha estado efectivamente em Macau ou não, e que estejam documentalmente atestados o número e a demora das passagens de Mendes Pinto por Macau. Mas é multiformemente relevante tudo o que se congeminou, imaginou e escreveu com pressuposições afirmativas daqueles vínculos históricos (e até o que se investigou, invocou e escreveu para negar razão a essas pressuposições e negar esses vínculos).

Camões e Mendes Pinto são referências míticas para a cultura literária de Macau, porque são motivo e fonte de *mythos* como narrativa poderosa, que se torna inerradicável e incontornável, que ganha uma forma de existência e de influência a salvo de inquirições de veracidade histórica, que vive na literatura posterior pela escrita que a busca como intertexto e nela se abebera. Para a cultura literária de Macau, desde os começos do século XVII e reforçadamente desde Garrett e o Romantismo, desde Humboldt<sup>14</sup> e Teófilo, a estadia de Camões em

---

<sup>12</sup> Cf. Padre Manuel Teixeira, *Camões esteve em Macau*. Macau, DSEC, 1980 (2.<sup>a</sup> ed. Macau, Fundação Macau & Instituto Internacional de Macau, 1999); José Hermano Saraiva, «Camões em Macau», in *Revista de Cultura*, Macau, N.º 22, 1995 (2.<sup>a</sup> ed., em 1999, a par com o texto de Mons. Manuel Teixeira no volume indicado); Eduardo Ribeiro, *Camões em Macau – Uma verdade historiográfica*. Lisboa, Ed. Labirinto de Letras, 2012.

<sup>13</sup> Cf. Rui Manuel Loureiro, «Camões em Macau – Um Mito Historiográfico.», in *Review of Culture / Revista de Cultura*, Macau, 2003, N.º 7.

<sup>14</sup> Para alguns, sobretudo para os que liam as obras camonológicas de Teófilo Braga, Humboldt reforçava a aura garrettiana em torno da gruta macaense de Camões, na medida em que na obra cimeira do seu reputado magistério de naturalista por ela fazia passar a sua enfatização

Macau foi “existindo” fecundantemente – a tal ponto que, mesmo que houvésssemos de partilhar as teses negacionistas, teríamos de continuar a reconhecer, com as devidas consequências, que como o Ulisses da *Mensagem* pessoana «Foi por não ser existindo. / ... / Por não ter vindo foi vindo / E nos criou.» Já a clarividência de um poeta maior, Camilo Pessanha, considerava em 1924, a propósito de «Macau e a gruta de Camões» que estávamos perante a razão de ser das tradições consagradas: «Se as tradições estão bem arreigadas e vivas, não será a demonstração da sua inexactidão histórica que as poderá destruir.»<sup>15</sup>

Realidades empíricas na História ou não, as vinculações de Camões e de Mendes Pinto a Macau permanecerão míticas, por que são nostalgia de uma possibilidade (como a autêntica saudade, diz o *Atlas* de Gonçalo M. Tavares).

Mais: se o mito corresponde a uma possibilidade do humano e a configura em narrativa fabulosa, a “narrativa” da vinculação de Camões e de Fernão Mendes Pinto a Macau cifra uma possibilidade do humano neste nosso Oriente do nosso Ocidente.

Mas, sendo embora assim referências míticas da literatura de Macau, as presenças de Camões e de Fernão Mendes Pinto estão, como aliás todas as fábulas mitológicas em maior ou menor grau, prenhes de verdades históricas, de substrato experiencial para a presença que aquela literatura a si mesma vai dando e ao mundo dos mossos dias, e de valores estético-literários que essa mesma literatura retoma ou contesta ou reconverte.

Que imagem evocam e convocam à intertextualidade, que figura constroem e chamam à colação? Que ofereceu Camões ou nele foi visto como substrato genotextual à literatura de Macau? Que se julga que ele lhe oferece hoje?

Pois, sem dúvida, o poeta cimeiro do cânone literário de língua portuguesa e o soldado intemerato, o herói das letras e da «disciplina militar prestante», o amoroso sedutor e apaixonado, o homem desventurado e o injustiçado, o desterado e o vagamundo, o humanista de alta cultura e o intelectual fiel ao espírito do Povo, em suma e sobretudo o génio que, na indissociabilidade de vida e obra, personifica o génio português e dignifica a sua moderna língua, sintetiza a identidade nacional e profetiza o destino da Grei, enfim faz d’*Os Lusíadas* a «Bíblia da Pátria» e canta tanto o interesse do Estado português quanto o interesse humano

---

da flagrante veracidade dos novos dados sobre os elementos e fenómenos do mundo empírico: «Este carácter de verdade, que nasce de uma observação imediata e pessoal, brilha no mais alto grau na epopeia dos Portugueses. Sente-se flutuar como um perfume das flores da Índia, através deste poema escrito sob o céu dos Trópicos, na gruta de Macau e nas ilhas Molucas [...]» (*Apud* T. Braga, *Camões – A obra lírica e épica*, pp. 355-356, e *apud* Hernani Cidade, *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, 2.<sup>a</sup> ed., vol. I, Coimbra, Arménio Amado Lda., 1963, p. 346).

<sup>15</sup> *Apud* Camilo Pessanha prosador e tradutor (Organização, prefácio e notas de Daniel Pires), Macau, Instituto Português do Oriente & Instituto Cultural de Macau, 1992, pp. 301-302.

universal (pelo conhecimento transmitido, pela lição de heroísmo activo e moral, pelos problemas que levanta e pelo desafio de superação prospectiva tentada pelo titanismo da ultrapassagem dos «vedados términos», pela denúncia desassombrada da injustiça e da prepotência, pelo combate contra a cobiça e a tirania, a hipocrisia e o servilismo, pela lucidez de análise pessimista e pelo resgate com «o estrutural optimismo das almas fortes»<sup>16</sup>). Especificando esse legado no plano das relações entre *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, escritores e outros agentes do campo literário de Macau procuravam praticar o louvor e beneficiar dos múltiplos aspectos mercê dos quais em Camões, sem abdicar do pressuposto de universalidade dos princípios cristãos e do direito/dever de expansão ecuménica da Igreja católica, Ocidente e Oriente, Portugal e China, «Duas grandes partes do Mundo, na verdade, se aproximavam para as consequências que de tais aproximações resultam sempre – embates de interesses, às vezes sangrentos, preparando de longe a fraterna conjugação de actividades» e, em última análise, proporcionando «o aumento da consciência, que parece ser a finalidade de todo o mal e de todo o bem que na terra se praticam»<sup>17</sup>.

O texto recebido de Camões foi prevalecendo também como exemplo estimulante de criação inconfundivelmente singular de arte, entendida por gesto de mais funda intuição da vida e mais exaltante estímulo à sua elevação, mas valendo também como criação dum génio nacional formado e enriquecido no clima espiritual do vasto «mundo português». Além da observação inédita de quadros de natureza insólita, Camões veio sendo mestre da descrição de cenas de vida exótica, da tipicidade de costumes orientais (por vezes decalcada sobre as narrativas precedentes dos cronistas, como a festa de recepção da tripulação do Gama em Melinde) e, quase em contraponto, das situações temerosas ou desgraçadas nos embates com as intempérides, os naufrágios, os inimigos, as doenças e tudo o que enchia a História Trágico-Marítima dos portugueses cantados por Camões.

Camões foi constituindo modelo de imaginação, mitográfica e outra, como processo mais impressionante de, pela beleza plástica, pela dramatização transcendente e pela síntese do significado filosófico, interpretar e visionar com mais vivacidade a própria realidade (natural e anímica, histórica e moral). Com base no «saber de experiência feito» e nessa imaginação, Camões impôs-se nos cumes da literatura de viagens e vai mais longe e mais alto, vendo e reconfigurando a luta do Homem universal para senhorear o mundo, ora dominando-o pela vontade, ora penetrando-o pela inteligência.

Ontem como hoje, a leitura de Camões a Oriente e a sua recepção criativa na literatura de Macau incidem com frequência na figura autoral e textual de

<sup>16</sup> H. Cidade, *op. cit.*, p. 329.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, pp. 332-333.

errância e na personificação do ideal de superior realização do Homem simbolizado no tópico das Armas e das Letras.

Por um lado, tendo a existência de Camões sido marcada pela errância, quase sempre aventureira, raramente empolgante, muitas vezes forçada e penosa, as elaborações temáticas que a sua personalidade e vida inspiraram na literatura portuguesa e internacional, sobretudo após a mitificação romântica como modelo de “poeta maldito”, não deixaram de explorar essas vicissitudes, suas conexões histórico-culturais e suas implicações vivenciais e artísticas. Assim proliferaram também as glosas de célebres passos camonianos d’*Os Lusíadas* e das *Rimas*, em especial dos lapidares versos «porque ficasse a vida/pelo mundo em pedaços repartida» (canto IX) e os trechos da biografia poética exemplar que a estética do desafoço, com sua correlação retórica de *imitatio uitae* e *imitatio stili*, dita na canção X: «Destarte a vida noutra fui trocando; /.../ agora peregrino vago e errante, /vendo nações, linguages e costumes, /céus vários, qualidades diferentes, /...». Mas o motivo do «apartamento», e não apenas na comovida separação de amantes (v. g. soneto «Aquele triste e leda madrugada»), sob o poder implacável do «destino fero, irado», que por vezes se serve da morte (son. «O céu, a terra, o vento sossegado», son. «Alma minha gentil, que te partiste», etc.), torna-se tópico tão importante na dialéctica camoniana que surgiu mesmo uma proposta de análise isotópica da Lírica (partida, despedida, ausência, engano, desengano, «estado incerto», «peregrinação cansada», solidão, abandono, etc.) polarizada por aquele «arqui-tema», como ensinou Aníbal Pinto de Castro.

Por outro lado, desde as representações literárias até às iconográficas, durante séculos Camões foi figurado «numa mão sempre a espada e noutra a pena» – como ele mesmo se enalteceu n’*Os Lusíadas* (VII, 79,8), ao mesmo tempo que, saturniano e profético, lamentava suas «tamanhas misérias» e denunciava a injustiça dos «senhores da Pátria». Trata-se da exploração de um tópico principal da cultura renascentista europeia, que ganhou particular feição no contexto português de Quinhentos, em que a excelência no saber e nas letras havia de manifestar-se na experiência de vida ao serviço do Estado nacional em expansão imperial. Extraordinário em Camões é o facto de o tópico se transformar em esteio de toda a epopeia, com a inerente valorização da cultura na relação com o heroísmo e com o mecenatismo (como vem propondo Maria Vitalina Leal de Matos).

Com efeito, o ideal de conciliação das armas e das letras é, n’*Os Lusíadas*, parâmetro de valor cimeiro nos heróis enaltificados – v.g. «Vai César subjugando toda a França/E as armas não lhe impedem a ciência;/ Mas, nua mão a pena e noutra a lança,/ Igualava de Cícero a eloquência.» (V, 96, 1-4). Mas, por isso mesmo, é também parâmetro de depreciação de todos aqueles, sobretudo os detentores do poder sociopolítico, que não estão à altura das suas responsabilidades. Tanto assim é que, entre os sinais assustadores da decadência nacional, Camões acentua o embotamento do apreço pela criação artística, porventura já ancestral



(V, 98:«Mas o pior de tudo é que a ventura/ Tão ásperos os fez e tão austeros,/ Tão rudos e de engenho tão remisso,/...»), mas desanimadoramente agravado no seu tempo:«No mais, Musa, no mais, que a lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida,/ E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida» (X, 145).

Além disso, a meio do seu poema épico Camões modula o tópico de modo a sobrepor a importância do canto à da gesta histórica nele eternizada:«Enfim, não houve forte capitão/ Que não fosse também douto e ciente,/ Da lácia, grega ou bárbara nação,/ Senão da portuguesa tão somente./ Sem vergonha o não digo, que a razão/ De algum não ser por versos excelente,/ É não ver prezado o verso e rima,/ Porque quem não sabe a arte, não na estima.// Às Musas agradeça o nosso Gama/ O muito amor da Pátria, que as obriga/ A dar aos seus na lira nome e fama/ De toda a ilustre e bélica fadiga;/...»(V, 97-98).

Por fim, a par dos desenganados juízos que formula sobre os homens do seu tempo à contraluz do heroísmo ideal, Camões parece dar primazia ao próprio Poeta como modelo alternativo da grandeza humana:«Nem me falta na vida honesto estudo,/ Com larga experiência misturado,/ Nem engenho, que aqui vereis presente,/ Cousas que juntas se acham raramente.// Pera servir-vos, braço às armas feito,/ Pera cantar-vos, mente às Musas dada»(X, 154-155).

Eses e outros traços da imagem e figura de Camões com potencialidades de recepção criativa na literatura de Macau inserem-se num quadro de recepção crítica que tem vindo a convalidar ou a invalidar, a consolidar ou a contestar, aspectos legados pela camonologia ao longo dos séculos e tem vindo a aduzir novos dados e novas hipóteses em ordem a uma visão e valoração mais adequada da lírica dialéctica de Camões e d'*Os Lusíadas*.<sup>18</sup> Qual o horizonte de síntese que daí decorre para a cultura literária de Macau?

---

<sup>18</sup> Quanto às Cartas, ultimamente muito valorizadas por reputados camonistas como Hel-der Macedo, importa não as esquecer, nem obliterar que o seu estatuto sémio-comunicacional não é o mesmo da ficcionalidade literária das *Rimas* e d'*Os Lusíadas*.

Da provavelmente abundante correspondência epistolar que a formação cultural, a existência movimentada e a apetência de escrita terão motivado a Camões, conhecemos apenas duas cartas de Lisboa, uma carta de Ceuta e outra da Índia. Em cada uma delas é notório que Camões teve em certa conjuntura, por finalidade comunicar com um destinatário bem individualizado; e, embora a poesia possa evidenciar-se como assunto de carta (v.g. na enviada de Ceuta), o registo adoptado é o da abertura autêntica e da confiança espontânea – quer para desabafo abatido, quer para conversa zombeteira. Porém, tal não impede que a parca epistolografia que nos resta se revista de cativante interesse, tanto por repercutir motivos psicológico-morais trabalhados na sua Lírica e traços da crítica ético-social d'*Os Lusíadas*, pelas referências literárias e pelos lances de intertextualidade (Virgílio e Petrarca, a *Crisfal* e Boscán, a *Arcadia* de Sannazarro...), quanto pela ductilidade estilística, pelo pitoresco da linguagem, o potencial expressivo das metáforas e da apropriação de provérbios.

Na ausência de uma organização macrotextual das *Rimas*<sup>19</sup> à semelhança do *Canzoniere* de Petrarca, pode-se proceder a leituras estruturantes do *corpus* lírico

---

<sup>19</sup> No caso d' *Os Lusíadas* temos uma obra publicada em vida do autor, em edição por ele autorizada. Porém, há séculos que a controvérsia se instaurou em torno das variantes e da fidedignidade de versões igualmente datadas de 1572. Durante muito tempo, predominou a disputa entre a *princeps*, com portada ornamentada por cabeça de pelicano voltada para a esquerda do leitor (ed. Ee) e outra impressão em que essa cabeça de pelicano surge voltada para a direita (ed. E); e tendia-se a considerar só a primeira como autêntica e a segunda como contrafacção ou, pelo menos, como variante imperfeita. Porém, uma linha minoritária de argumentação alternativa, intermitente ao longo do séc. XIX e do séc. XX, viu-se confirmada recentemente por investigações (Dias Agudo, Xavier Coutinho, K. David Jackson) que comprovam a multiplicidade de *testemunhos*, pela existência de exemplares com variantes que correspondem a estados sucessivos da tiragem de 1572, isto é, sucessivas correções no decurso do longo processo de impressão, numa edição cuja unidade está todavia assegurada por erros técnicos que estão presentes em todos os exemplares. Tendo perdido relevância as diferenças nas xilogravuras moventes dos frontispícios, impõe-se agora a análise acurada do já vasto *corpus* de versões conhecidas, a colação com a versão manuscrita do Canto I contida no *Cancioneiro de Luís Franco Correia* e a comparação com o texto das duas primeiras versões castelhanas.

No caso do teatro, os *Enfatriões* e o *Filodemo* foram publicados em 1587 numa colectânea de *autos e comédias portuguesas*, de vários autores, enquanto *El-Rei Seleuco* só foi impresso em 1645, numa edição da primeira parte das *Rimas*. Os *Autos* de Camões foram recentemente objecto de uma cuidada fixação (*Teatro completo de Camões*, edição Vanda Anastácio, 2005).

Já a Lírica camonianiana constitui o problema textológico mais ingente dos estudos de literatura portuguesa. Nunca se tendo recuperado a compilação referida por Diogo de Couto – «um livro mui douto, de muita erudição que intitulou Parnaso de Luís de Camões, porque continha muita poesia, filosofia e outras ciências» –, a poesia lírica estava quase toda inédita à morte do escritor e manuscritamente dispersa pelos correntes «cancioneiros de mão». A 1.<sup>a</sup> ed. das *Rimas* só apareceria em 1595, provavelmente compilada pelo poeta maneirista Fernão R. Lobo Soropita; e, apesar dos cuidados afirmados no «Prólogo ao leitor», essa edição inseria composições que já então ou logo depois se soube pertencerem a Diogo Bernardes e outros autores. Em 1598, a 2.<sup>a</sup> edição acrescenta novos poemas ao *corpus* lírico atribuído a Luís de Camões; esse movimento expansivo acentua-se em sucessivas eds. (sobretudo 1616, 1668, 1685) e, paralelo ao prestígio literário crescente, à representatividade nacional e ao mito pessoal de Camões, crescerá sempre até à edição Juromenha (1860-1869) e ao *Parnaso de Luís de Camões* com que em 1880 Teófilo Braga coroa as comemorações centenárias. A patente falta de critérios rigorosos, que havia permitido essa inflação do *corpus*, só começou a ser decisivamente contrariada pelos trabalhos filológicos de dois lusófilos alemães, W. Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos que nos finais do séc. XIX originaram um movimento de drástica redução das composições atribuídas a Camões. Apesar desse esforço crítico, culminante no séc. XX nas edições de H. Cidade e de Costa Pimpão, permanece em aberto o duplo problema ecdótico: determinação da autoria (identificar os textos que são indiscutivelmente da autoria de Camões, distinguir os textos que são provavelmente da autoria de Camões, demarcar os textos que foram apócrifa ou erroneamente atribuídos a Camões) e a fixação crítica do texto no *corpus* desse «cânone» da lírica camonianiana. As tendências dominantes nas melhores investigações têm sido: apurar a eficácia heurística dos testemunhos (não

que hoje incontroversamente se atribui a Camões, sem se confundir a ordem de sentido assim construída com um itinerário poético-vivencial do autor segundo uma ordem cronológica (para que, aliás, nos escasseiam dados documentais). Tais leituras estruturantes têm de reconhecer na lírica de Camões: uma vocação de conhecimento, endógeno ao próprio discurso poético, que resiste à tentação do canto «Sem mais especular nenhum secreto», recusando o lirismo de evasão alienante ou de mero desabafo compensatório; o debate íntimo de um eu hipertrofiado, sedento de plenitude, mas abalado pela reflexão lúcida sobre a existência e, por conseguinte, tentando sucessivas hipóteses de vã euforia e enfrentando outras tantas experiências de crise; a conformação maneirista dessa deriva entre engano e desengano, mas através da reelaboração de elementos temático-formais oriundos do Renascimento; o papel fundamental que nessa experiência maneirista de crise cabe à dialéctica amorosa e, nesta, ao petrarquismo sombriamente reconvertido pela ascese augustiniana e, assim, tornado incompatível com o eudemonismo neoplatónico.

Nessa perspectiva, pode-se ler a lírica de Camões a partir da erosão de um vector próprio do Classicismo renascentista: a pletora natural, a pansensualidade radiosa e a erótica hedonista, com seus tópicos do *locus amoenus* (e do banho, e da contemplação deslumbrada e excitada do corpo feminino), do *carpe diem* e do *collige, uirgo rosas*, emergem nos sonetos «Está-se a Primavera trasladando» e «Se as penas com que Amor tão mal me trata», resplandecem na ode «Naquele tempo branco» e sofrem irónica corrosão na famosa Écloga dos Faunos. Não é menos exíguo o *corpus*, nem menos amarga a corrosão que conhece outra hipótese de visão eufórica do amor e da existência com matriz no *dolce stil'nuovo*, isto é, a reelaboração camoniana do amor edificante pela *donna angelicata* e do optimismo espiritual (son. «Um mover d'olhos brando e piadoso») e suas derivações (son. «Fermosos olhos que na idade nossa», «Alma minha gentil, que te partiste», «Cara minha inimiga em cuja mão»). Mais ampla e mais densa é a presença da síntese neoplatónica, destinada todavia a idêntica questionação: exercendo sem dúvida forte atracção sobre a poesia deste humanista cristão, encontra assimilação original na ode «Pode um desejo imenso»; surge, porém, o desajuste entre a adesão mental a essa visão eufórica do Amor (e do Homem) e a reacção existencial perante as suas implicações iniciáticas e ascensionais, que

---

necessariamente) quinhentistas, alargar e aprofundar o estudo de fontes manuscritas (cancioneiros hispano-portugueses e outros textos do séc. XVI-XVII) encontrados em arquivos e bibliotecas de Portugal, Espanha e outros países, valorizar a edição de obras dos poetas quinhentistas que viram composições suas serem incluídas em eds. das *Rimas*, enfim retirar da análise dos textos indubitavelmente camonianos um “modelo” de características linguísticas, estilísticas, métricas e semânticas, identificativas do idiolecto do Camões lírico (porém, com a cuidadosa atenção da semiótica literária à forte impositividade de códigos epocais).

traz a suspeita da inconformidade da natureza humana. Nesse debate e na consequente crise de confiança são explorados tanto o intertexto pretarquiano quanto termos e conceitos de origem platónica e/ou aristotélica (son. «Transforma-se o amador na cousa amada», «Pede o desejo, Dama, que vos veja»). Depois, o legado do petrarquismo nos motivos do enamoramento vai sendo desencaminhado na poesia camonianiana de análise da tensão subjectiva, de visão paradoxal do Amor e de mundividência problemática (son. «Quando o sol descoberto vai mostrando», «Aquele triste eleda madrugada», «Amor é um fogo que arde sem se ver», elegia «Aquele que de amor descomedido»), cujas graves implicações metafísicas e religiosas se entrevêem nos sonetos «Ah! minha Dinamene! Assim deixaste» e «Quando de minhas mágoas a comprida». O adensamento da visão desenganada do amor e a condenação moral do desejo erótico coloca a lírica de Camões sob o signo da solidão angustiada e da morte absurda (son. «Em prisões baixas fui um tempo atado», «O céu, a terra, o vento sossegado»).

Entretanto, progride dolorosamente a lucidez no exercício do canto, arrastando consigo a desconstrução de tópicos da cultura literária pós-renascentista e, em particular, da tradição petarquista. Assim, têm impacto exemplar a identificação do «bem passado» como tempo de desconhecimento e do «mal presente» como tempo de conhecimento (son. «Doces lembranças da passada glória», «Eu cantei já, e agora vou chorando», «Com grandes esperanças já cantei») e a transformação do tema da «mudança» em inquietação profunda perante a labilidade e a confusão da vida humana: a dialéctica lírica descobre a razão oscilante entre o herdado pressuposto do «regimento» do mundo e a vivência do «desvario» universal ou entre a crença na Providência divina e a angustiada hipótese de um Deus *absconditus* e *otiosus* (son. «Correm turvas as águas deste rio», «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades»). Por isso, também o tema do «desconcerto» do mundo é questionado a vários níveis: a perspectiva tradicional sobre o seu sentido ético-social adquire vibrante pessoalização (cf. «Esparça sua ao concerto do mundo», «Labirinto do autor queixando-se do mundo», etc); o seu sentido psicológico-moral desemboca numa vivência agónica do dissídio petarquiano e petarquista, enquanto a autog-nose avança na cisão íntima (veja-se o soneto «Tanto de meu estado me acho incerto» e o «caso de Actéon» na Écloga dos Faunos); finalmente, o tema do concerto ganha alcance metafísico, sob a suspeita do absurdo; e tudo isso se encadeia nas oitavas «Quem pode ser no mundo tão quieto».

Passa a reinar na lírica camonianiana a inquietação do sujeito pela responsabilidade da desventura, do erro e do sofrimento. Em textos como o soneto «Erros meus, má fortuna, amor ardente», a exasperação emocional e discursiva parece querer impor-se como a única resposta. Mas é a luta com o destino que polariza as energias narcísicas do Poeta e lhe sustentam a grandeza maldita e o orgulho desesperado (son. «O dia em que eu nasci, moura e pereça»). O verbo lírico que

aí se exalta conduz, porém, o sujeito para uma situação profética, sugerindo o poder demiúrgico da poesia (son. «Depois que quis Amor que eu só passasse»). Repõe-se então o problema da viabilidade e do alcance da poética do «desafogo» que assoma em múltiplos poemas e encontra o seu apogeu e a sua falência na canção «Vinde cá, meu tão certo secretário» e na sua tentativa de catarse pela construção de uma biografia modelar. A persistência do bloqueio do Homem perante o desconcerto do mundo, a laceração da alma na melancolia e a angústia perante a arbitrariedade do destino cruel podem remeter o eu para o refúgio derradeiro numa fé que não ilumina a razão oscilante, nem rege o desvario existencial, como se vê nos sonetos «Verdade, Amor, Razão, Merecimento» e «Vós outros, que buscais repouso certo». Mas na poesia de um humanista cristão não colhe essa solução evasiva e no canto palinódico das redondilhas «Sôbolos rios que vão» Camões assume a responsabilidade pessoal no combate cristão, a Fé ilumina a razão no confronto com os «mundanos acidentes», a ascese e a oração fortalecem a alma na sublimação dos «afeitos» humanos e a Graça redentora do Cristo garante a salvação eterna. Essa via de realismo cristão, isto é, de pessimismo antropológico e de optimismo escatológico, não traz apenas a superação das anteriores aporias metafísicas; traz também a superação do cepticismo em relação à poesia, na medida em que a palinódia leva dos «cantares d'amor profano» aos «versos d'amor divino», logo magnificamente cultivados na elegia «Se quando contemplamos as secretas».

*Os Lusíadas* (1572) vieram satisfazer uma aspiração crescente na cultura portuguesa, decorrente da exaltação nacional com a Expansão marítima e da importância do género épico para a afirmação da literatura vernácula moderna. Enquadrando-se, em especial pela componente de «crónica metrificada», numa imitação estrutural e extensiva do modelo narrativo da *Eneida*, o poema de Camões não se mostra apegado às proezas inacreditáveis de um herói singular e muito menos interessado nas fantasias novelescas à maneira de Boiardo e de Ariosto (I, 11): por um lado, «por muito que se afinem / Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas / A verdade que eu canto, nua e pura, / Vence toda a grandíloca escritura» (V, 86-89?); por outro lado, tal como a epopeia virgiliana, importa, através da representação dos feitos de heróis devotados a uma causa nobre de alcance nacional e universal, sondar o sentido da grandeza humana e, à luz dessa representação ou superando as suas disforias, propor formas exemplares de comportamento e metas utópicas de realização humana. Assim, cantando o passado, intervindo no presente, orientando para o futuro, *Os Lusíadas* satisfazem uma intenção estética e cumprem uma missão cívico-pedagógica (privilegiada nas leituras imediatas, como se vê em Diogo do Couto).

Ao título, facultado pelo humanista André de Resende, tem correspondido ao longo dos séculos a leitura do poema como celebração épica, não de Vasco

da Gama (apesar de uma ou outra tentativa hermenêutica, como a de R. A. Lawton), mas de um herói colectivo – o Povo Português, que desde a «pequena casa lusitana» vai, «por mares nunca dantes navegados», dilatando a Fé e o Império, com ímpeto titânico (« mais do que prometia a força humana») que só pode ser condignamente cantado pela «tuba canora e belicosa». Embora proceda com a selectiva contenção da sua *dispositio* narrativa, a uma perspetivação teleológica de toda a experiência histórica nacional, a narração centra-se na primeira viagem de Vasco da Gama à Índia (1498), circum-navegando o continente africano; e ao tematizar, em torno desse motivo, a nova conformação do mundo pelo espírito de descoberta, Camões constitui *Os Lusíadas* no «primeiro poema épico que, pela sua grandeza e pela sua universalidade, fala em nome do homem moderno» (C.M. Bowra). A obra-prima de Camões ilustra, pois, o conceito de epopeia segundo G. Lukács – com o destino do mundo a conferir conteúdo aos acontecimentos e a comunidade orgânica no seu cerne, como unidade rica de sentido em si mesma –, quer nas leituras patrióticas tradicionais, quer nas modulações hermenêuticas recentes.

Desde a predestinada situação geográfica até ao valor providencial atribuído aos fastos da sua historicidade (VII, 3, 5-7), Portugal surge como Nação eleita, para agir em prol de uma superior realização civilizacional dos valores cristãos (VII, 84-86) e, logo, de promoção do Homem à luz do paradigma lusíada da *virtú*. *Os Lusíadas* enaltecem esse movimento progressivo e ascensional nos planos do conhecimento, da moral e da beleza, formulando as consequentes exigências e valorações de justiça e piedade, de cultura e heroísmo, de arte e amor. Nesse sentido, ganha realce a profecia de Júpiter, logo em II, 46: «.../ E por eles [os portugueses], de tudo enfim senhores, /Serão dadas na Terra leis melhores». Assim, a gesta em causa n' *Os Lusíadas* é uma gesta inconclusa, *in progress*, e o canto épico é aberto: poema sem clímax nem desenlace (Filgueira Valverde), *Os Lusíadas* não cabem na configuração cíclica da épica clássica, tal como os feitos dos cavaleiros e nautas portugueses não rematam a gesta de Portugal e o projecto messiânico para o mundo, cujo horizonte resplandece numa leitura neo-platónica do episódio da Ilha dos Amores (IX, 18-X, 143), para além da valência alegórica e do alcance ético que o próprio poeta explicitou. A tematização contextualizante do desconcerto do mundo (IX, 25-29) responde a criação, por Vénus ou o Amor divino, da ilha paradisíaca, a apoteose nesse *locus amoenus* da ascensão divinificatória dos «barões assinalados» (desde a euforia libidinal dos seres até à harmonia interpessoal e à contemplação da «máquina do mundo»), aliás antevista *a contrario* por Baco no Consílio dos deuses marinhos do canto VI, e a geração de «uma progénie forte e bela» por heróis e ninfas (correspondente ao *leitmotiv* prometeico e evemerista do poema). Assim, a Ilha dos Amores vem decerto compensar «eternamente» com bens simbólicos a empresa prometeica de heróis que na Índia não colhem



em bens materiais a compensação equivalente aos seus feitos e sofrimentos; e vem decerto inserir os prazeres invocados numa ordem moral de valores. Mas essa «encenação da plenitude» (Ofélia Paiva Monteiro) vem sobretudo projectar o cumprimento da profecia de Júpiter para o plano da crença na exequibilidade histórica do messianismo lusíada, ou, segundo outros, para o plano da «catarse total, não apenas de todos os recalcimentos, mas das misérias da vida no tempo de Camões e fora dele» (Jorge de Sena) e da «evasão na utopia, procurando-se a Harmonia à margem da historicidade humana» (Aguiar e Silva).

Entretanto, ao mesmo tempo que evidenciam como *Os Lusíadas*, elaborados entre 1555 e 1570, se integram no sistema épico-demonstrativo renovado (hegemónico antes do paradigma aristotélico-tassiano) e como os objectivos da retórica laudativa neles determinam a orientação pedagógica e condicionam o tratamento digressivo da intriga (multiplicidade de acções e personagens), estudos recentes relacionam a redacção do poema ao longo daquelas décadas com uma evolução de Camões em relação às consequências imperiais dos Descobrimentos e em relação à poética estruturante do seu discurso: Camões parece passar de uma atitude de euforia para outra avaliação mais sombria, em troca de novo entusiasmo pela cruzada em Marrocos; e parece também verificar-se uma alteração do plano inicial do poema, perceptível em VII, 78-87, porventura com passagem de uma estética de orientação mimétrica (representação de gesta histórica de Portugal) para uma estética de orientação platónica (projectção do paradigma ideal).

Compostos em dez cantos com número desigual de estâncias (oitava rima ou oitava real) de versos decassílabos (maioritariamente heróicos, mas também sáficos, anapésticos e outros), com esquema rimático abababcc, *Os Lusíadas* partem das regras formais do género épico, adoptando o esquema canónico de proposição (I, 1-3), invocação (I, 4-5), dedicatória (ao rei D. Sebastião; I, 6-18) e narração da acção *in medias res*, a cargo de narradores com estatuto comunicativo diverso e recurso a analepses e prolepses. Mas o poema está longe de se conformar rigorosamente ao modelo eufórico da épica clássica-renascentista.

*Os Lusíadas* inserem na narração episódios ora mitológicos<sup>20</sup>, ora novelescos (Os Doze de Inglaterra), ora pitorescos (Fernão Veloso), ora líricos («Formosíssima

---

<sup>20</sup> Sob o ascendente renascentista dos modelos greco-latinos, a diegese d'*Os Lusíadas* chega-nos por uma narrativa que se desdobra entre o plano da acção humana e o plano de interferência dos deuses pagãos – ficcionalizando um conflito, de consequências simbólicas, entre Vénus (adjuvante) e Baco (obstáculo).

Esse recurso à mitologia greco-latina dinamiza e orna a acção, que ao mesmo tempo eleva pela alegoria por um significado intemporal (quer no sentido de fábula prometeica trans-histórica quer no sentido de absoluta mas por vezes perturbadora e difícil de compreender, dependência dos sucessos humanos da vontade divina, dada a figuração da «Santa Providência» em Júpiter, X.83), dá excelente contributo para o estilo «grandiloquo» e desempenha múltipla função téc-

Maria», Inês de Castro), ora de confronto estratégico-ideológico (Velho do Restelo), que introduzem pausas e variedade na intriga, por vezes imprimindo um tom de lirismo melancólico ou elegíaco, se não mesmo trágico. É o que acontece, por exemplo, com o episódio do Adamastor, figura fabulosa do gigante tremendo criada por Camões no canto V, como animação e prosopopeia do Cabo das Tormentas, e que tem função axial para a dimensão titânica dos feitos portugueses, mas também para os vínculos do poema à dialéctica amorosa da Lírica camoniana, na medida em que personifica o amante condenado à tortura de um desejo insaciável.

Por outro lado, Camões reivindica repetidamente que só narra «puras verdades» (V, 23, 7-8), oriundas de um saber «só de experiência feito» («Os casos vi», «Vi claramente visto», etc.), fiel no fundamental aos factos históricos (trabalhados nas melhores fontes cronísticas, sobretudo Castanheda e Barros), tão realista no retrato das personagens como na representação da Natureza (que já A. von Humboldt enaltecia). Com frequência, pois, surgem observações disfóricas e lances anti-heróicos (hesitações, dúvidas, medos) que, junto aos passos de severa pedagogia moral e cívica, quebram a unidade de tom glorificante e dissentem da orgulhosa afirmação apolínea, própria do Homem renascentista, embora assim o poema ganhe em moderna densidade humana. Além disso, essa visão realista correspondia a uma época de crise da Europa cristã e a ameaçadores sinais de decadência nacional, carregando o discurso d'*Os Lusíadas* com manifestações de inquietação e pessimismo, cujas motivações por vezes não são apenas circunstanciais, mas antropológicas. Aliás, o poeta que, noutra faceta moderna perante a tradição do género épico, assume declarado protagonismo nesse discurso é, ao mesmo tempo, um humanista e um cavaleiro cristão que oscila entre a confiança nas capacidades e nos direitos imanentes do Homem e a crise espiritual pós-renascentista. Em muitos aspectos, *Os Lusíadas* são já uma grande epopeia dominada pela mundividência e pela poética do Maneirismo, na versatilidade estilística com que exerce a retórica do «som alto e sublimado» (I, 4,5).

Importa agora assinalar que, por sobre as variações da recepção crítica e da recepção criativa de Camões, durante séculos, em Macau e no Portugal europeu, de algum modo no Ocidente, julgou-se saber com segurança e clareza qual era

---

nico-compositiva, pois a estruturação do poema assenta em três grandes episódios de conteúdo mitológico, estrategicamente situados no princípio (Consílio dos deuses no Olimpo I.20-41), no meio (Adamastor, V.37-60) e no fim (Ilha dos Amores, IX.18-X, 143) – este, aliás, preparado *a contrario* por outro episódio mitológico, o Consílio dos deuses marinhos (VI, 6-37).

Aliás, como o próprio censor inquisitorial, o culto e arguto Frei Bartolomeu Ferreira, pragmaticamente invocou na benévola licença da primeira edição («todavia, como isto é poesia e fingimento, e o Autor como poeta não pretende mais do que ornar o estilo poético»), o maravilhoso pagão reforçava a percepção de ficcionalidade semiótico-comunicacional.



em Camões «a ideia-força suscitadora e criadora de formas superiores de vida»<sup>21</sup>, características das grandes criações do génio humano. Hoje, não se nega que haja tal ideia-força, mas tem-se uma visão menos unívoca, se não problemática, da sua substância e forma – e tal passa sobretudo pelas repercussões tão enriquecedoras quanto perturbadoras que a errância pelo Oriente teve no quadro de convicções, de valores, de juízos e de projecções de Macau.

Ora, com se tal não bastasse para exigir que aqui ponderemos essas repercussões, a isso nos move o facto de que tal transparece também na presença multimoda de Camões na obra *in fieri* dos melhores escritores contemporâneos do delta literário de Macau.

Reobservando a viagem que n' *Os Lusíadas* e nas *Rimas* se constitui *entre* o que poderia ter sido só o refazer renascentista da(s) perigeia(s) e o que chega a vislumbrar-se como fascínio da peregrinação iniciática – e assim reobservando a viagem que nesse *entre-lugar* se constitui diferentemente em deriva existencial e em deslocação discursiva –, proponho-me assinalar algumas das repercussões da viagem na contingência do discurso legitimador do Poder, na experiência subjectiva de crise (ética e noética), no abalo do paradigma antropológico eurocêntrico, e ponderar, enfim, plausíveis repercussões da viagem na inflexão ideológica e estética do programa de composição do canto camoniano.

A leitura dos efeitos da viagem – cuja multidimensionalidade (física e interior, de acção e de pensamento, de catábase e de anábase, histórica e mítica, empírica e simbólica) foi reexplanada com erudita energia interpretativa por Helena Langrouva – pode inscrever-se (e ser matizadamente equacionada) sobre o seguinte quadro de tradição e renovação crítica.

*Os Lusíadas* estruturam-se como obra tensa, com dois eixos – história de uma *fundação* e história de uma *viagem* – que obedecem a lógicas ao mesmo tempo complementares e contrastadas. Em sentido mais óbvio, mas talvez não mais verdadeiro, a *fundação* vem de trás (no curso do que se foi apodando de «crónica rimada»), mas destina-se a consumir-se como «novo reino» no termo da história da *viagem*: o discurso da *fundação* é biunivocamente retrospecção histórica e profecia!...- e à *viagem* é que cabe o foco do texto. A *fundação* visa criar a identidade da grei («peito ilustre lusitano», I, 3: 5), *prima facie* identidade sem ambiguidade, necessária na economia providencial da História universal; por seu turno, a *viagem* não coincide com o pressuposto modelo da fundação de uma identidade exemplar e da necessidade de um destino colectivo. Com efeito, no presente vivo d' *Os Lusíadas*, em que o tempo da narração vai de par com o tempo da acção e reina a estilística da evidência (iconicidade, deícticos, aspecto verbal de imperativo e indicativo...), a *viagem* expõe os seus protagonistas nacionais ao desconhecido, à diferença, à incer-

<sup>21</sup> H. Cidade, *op. cit.*, p. 334.

teza, e desenrola-se segundo a modalidade do possível e do contingente, de ambos os modos intensificando no *anthropos* a auto-consciência da condição de «bicho da terra tão pequeno». Mas, *fundação* e *viagem* não se opõem apenas; iluminam-se e activam-se mutuamente, num processo que afinal reforça o impacto da *viagem* e o alcance semântico-pragmático da sua sintagmática.

Ao mesmo tempo que evidenciam como *Os Lusíadas*, elaborados entre 1555 e 1570, se integram no sistema épico-demonstrativo renovado e como os objectivos da retórica laudativa determinam a orientação pedagógica do poema camoniano e nele condicionam o tratamento digressivo da intriga (pela multiplicidade de acções e personagens), estudos recentes relacionam a redacção desse poema ao longo daquelas décadas – afinal, em tempos e espaços de «viagem» para o próprio autor – com uma evolução de Camões em relação às consequências do regime imperial e em relação à poética estruturante do seu discurso. Nessa óptica, é *sob o efeito da viagem* que Camões parece não só passar, como se disse, de uma atitude de euforia para outra avaliação mais sombria, mas também, sem renegar o louvor da Pátria, nem repudiar o princípio de que o Cristianismo é o destino do mundo, quebra o *pathos* da ideologia triunfante e põe sob caução o messianismo lusíada – ao mesmo tempo que a projecção do paradigma ideal surge em acutilante contraste com a realidade empírica!

Emerge, pois, e impõe-se um discurso literário mutante, também ele *viagem* em curso de reconfiguração estrutural – ele que já se consubstanciava numa escrita de antecipações, ecos e recorrências...

Como recapitulou magistralmente Aníbal Pinto de Castro, toda a obra de Camões, na épica como na lírica, é discurso de *homo uiator* – do homem português da diáspora imperial, com a vida «pelo mundo em pedaços repartida», e do singulo inquieto e irrequieto, «peregrino, vago e errante». Assim o sintetizam versos como estes de *Os Lusíadas*, num dos passos em que a «voz nua e descoberta» do Poeta / autor textual se impõe: «Olhai que há tanto tempo que, cantando / o vosso Tejo e os vossos Lusitanos, / a Fortuna me traz peregrinando, / novos trabalhos vendo e novos danos: / ...» (VII, 79).

Na épica, o «saber só de experiência feito» da viagem pode parecer sustentar certa euforia epistemológica (epocalmente cristalizada em torno do *ver*: «vi, claramente visto», «os casos vi», etc.), mas não garante duradoura euforia existencial e mundividente. Consonantemente, na lírica, a deslocação como «apartamento» e outros movimentos circunstanciais (mas não seguramente contingentes) convergem com múltiplas experiências que conduzem não só à desautorização vivencial das doutrinas eufóricas sobre o amor, mas também à iminente adesão a uma concepção desastrosa do amor no quadro de uma visão negativa da vida. Numa reversão irónica das ilações da soberania do *ver*/saber, o sujeito do discurso poético assevera, em função do curso da sua vida: «vi mágoas, vi misérias, vi

desterros» e «Na vida desamor somente vi». Graves inferências daqui decorrem, naturalmente. Mas, tal como também descobrirá para o sujeito colectivo da *grei lusíada* em que se integra, vai ainda mais fundo a desconstrução da perspectiva optimista com que se lançara na viagem da existência: atinge radicalmente a confiança nos dotes e aquisições gnoseológicas – «Conheci-me não ter conhecimento» – e motiva um peremptório juízo negativo sobre o decurso da existência pessoal e sobre o seu entendimento projectivo ou/e retrojectivo: «Errei todo o discurso de meus anos».

Em contrapartida, tal processo de desmistificadora viagem existencial e cognitiva comporta ironicamente esta potencialidade de emancipação do espírito: «já perdi / o que perder o medo me ensinou».

Por isso, a «viagem» pode redundar em fenomenologia da indiscernível experiência existencial e discursiva – da vida como trânsito, como curso, como decurso, e do discurso como itinerário verbal do processo de conhecimento, que é conhecimento em processo.

Sob o fogo da *viagem* que se revela não só experiência do diferente, mas também deriva para diferente discurso (entendimento e dicção) da diferença experimentada, esse conhecimento processa-se através da sequência dialéctica de adopção, de testagem e de desconstrução de sucessivos modelos na mundividência e na concepção antropológica.

Sob o fogo dessa *viagem* até a crise epistemológica espreita por via do confronto insofismável com os «casos». O Caso é, no discurso inquiridor e problematizante da épica e da lírica de Camões, o acidente imprevisto, marcante e estranho; mas, sendo-o exponencialmente, afigura-se afinal outra dimensão do real: mais do que accidental, o «caso» camoniano é perigosamente aleatório; mais do que marcante, o «caso» camoniano é quase o acontecimento heideggeriano após o qual a realidade (ou a relação do sujeito com ela) se torna irreversivelmente outra; mais do que estranho, o «caso» camoniano é perturbadoramente «duvidoso» – não no sentido de passível de ser posta em dúvida a sua incoerível irrupção, mas no sentido de reinar a mais inquietante dúvida sobre a sua natureza, sobre a sua causa ou razão de ser, enfim sobre o sentido que lhe deva ser atribuído ou o sem-sentido que dele decorrerá. Daí que o «caso» seja factor formidável da vertigem de absurdo que irrompe na deriva discursiva de Camões, a dada altura sob o signo da suspeita de que na vida humana e no mundo reina o «desvario» e não o pressuposto «regimento» (do sentido e do divino). Ora, na épica como na lírica, a *viagem* defronta o sujeito humano com manifestações do «caso duvidoso», cujo impacto se revela ainda mais extraordinário do que o dos desconhecidos e tremendos fenómenos naturais e sociais que traz consigo a errância por novos mares e novas terras ou os encontros e desencontros com novas gentes sob novos céus.

Compreende-se, pois, que tenham surgido leituras de uma dimensão iniciática, diversa da das viagens rituais do orfismo, na *viagem* lusiada em Camões ou na *viagem* camoniana. Na presente revisitação, não se impõem tanto as sugestões de semântica oculta tributárias de leituras com pressupostos sistemicamente esotéricos (como as que António Telmo levou a cabo) ou de sondagens dos detectáveis veios gnósticos, quanto as desvelações da leitura com instrução arquetípica desenvolvida por Helder Macedo.

Nessa perspectiva hermenêutica, a *viagem* camoniana configura-se como viagem para o desconhecido num duplo plano. No plano cívico, depara-se-nos a viagem colectiva que, guiada por Vénus/Amor, equivale a processo de elevação da experiência em conhecimento, de regeneração do «apetite em razão» e da «cobiça e prepotência em justiça e aliança»; mas assim vale também como alargamento da identidade comunitária a um sentido superior da História e a uma concepção outra de Humanidade. No plano autoral e discursivo, essa *viagem* propicia a iniciação do próprio Camões à imortalidade na responsabilidade bárdica do canto, na aprendizagem da livre humanidade para além do medo, no inconformismo do conhecimento perante a desrazão do mundo.

Assim se redimensiona o que, mesmo à margem da imputação iniciática, julgo cifrar-se em inalienável património hermenêutico da camonologia.

Com efeito, com a *viagem* sobe sintomaticamente no discurso camoniano o índice de reivindicação das «puras verdades» oriundas de dados de presença ao mundo que, pelo seu carácter extraordinário aos olhos do receptor que é o Homem ocidental, exigem essa enfática garantia de veridicção para serem reconhecidos como verdadeiros. Trata-se sem dúvida de (contactos com) elementos de *nova* paisagem física, como já A. von Humboldt clamorosamente enaltecia nesse marco histórico-cultural que foi o seu *Cosmos*; trata-se identicamente de *nova* paisagem humana (gentes e costumes, crenças e ritos) e até de captar os insólitos aspectos daquela paisagem física (por exemplo, a flora) em função das insólitas formas de vida humana a que aqueles aparecem ligados aos olhos de moderno antropólogo que Gilberto Freire generosamente quis descobrir em Camões.

Contudo, sob o estímulo ou o choque provocado por esse contacto experiencial com a diferença radical do mundo e do humano, mas também sob o efeito de outras razões circunstanciais ressentidas no contexto de crise espiritual que é o do crepúsculo do Renascimento, o *novo* que as «puras verdades» trazem consigo é também e sobretudo o da requestionação da auto-representação do Homem ocidental (se não da auto-imagem de Camões) e dos seus parâmetros empírico-intelectualistas de conhecimento, dos seus padrões e critérios axiológicos, das suas certezas antropológicas e metafísico-religiosas.

Por consequência, na lírica como na épica, o discurso camoniano sente-se compelido a ensaiar a reconstituição problemática de, pelo menos, um paradig-

ma antropológico, ao mesmo tempo que vai pondo em causa a confiança nas capacidades e nos direitos imanentes do Homem – o que, além do mais, em muito contribui para que, parecendo constituir-se segundo o modelo da épica no Classicismo renascentista, *Os Lusíadas* se reconfigure, tal como as *Rimas*, em perturbadora poesia maneirista.

Não foi essa apenas a alteração de leitura que a *viagem* veio suscitar em relação a *Os Lusíadas*. Antes foram surgindo, com uma exuberância indagadora e um brilho argumentativo mais ou menos convincentes, leituras pós-imperiais que – quase sempre prevalecendo-se também de perspectivas não neo-aristotélicas que põem em causa o reconhecimento da unidade de tom, da unidimensionalidade dos heróis, do acantonamento dos episódios, em favor da valorização da plasticidade retórica, da flexibilidade técnico-compositiva, da polidimensionalidade das personagens e de outros macrossignos, da articulação na diversidade dos episódios, etc. – vão corroborar as reservas que já em estudos tradicionais mereciam o modelo de heroicidade patriótica tão lisonjeiramente reconhecida aos portugueses e integrá-las num requisitório mais contundente. Se já para Bowra o «sense of justice» dos protagonistas portugueses em várias conjunturas históricas «verges on cruelty», as referidas novas interpretações d’*Os Lusíadas* – mais atinentes ao enunciado e seus vectores ideotemáticos, umas, mais centradas na enunciação e na estrutura compositiva, outras – deslocam-nos para outro plano de requisitório.

Essas leituras não se limitam a dilatar o inventário dos elementos que tradicionalmente eram arrolados na lista mais ou menos embaraçosa das estranhezas ou dissonâncias discursivas e a aprofundar as suas corrosivas consequências semântico-pragmáticas. Se já assim ganhariam incómoda evidenciação o estatuto da vociferação do Velho do Restelo, os excursos do Poeta a interromper o curso heróico da narrativa e a pôr em causa a sua legitimação, o papel do maravilhoso pagão, a contraposição das conotações dos episódios da vitória do Salado e da morte de Inês de Castro, etc., o certo é que, potenciados pelos efeitos de incerteza ou de retractação experienciados nos transes da *viagem*, esses elementos passam a ser entendidos como sinalizações patentes ou subreptícias não só de um sentido mais complexo, mas sobretudo de um seu estrato semântico-pragmático de alcance subversivo – espécie de «veneno encoberto» (V, 105) ou «engano fabricado» (I, 76), urdido já não pelo mouro perverso mas pelo próprio programa subliminar do poema!...

Porventura demasiado dirigidas por um «commitment to the political analysis of that problem which effectively goes on in the poem» (Hélio Alves, «Post-Imperial Bacchus: The Politics of literary criticism in Camões studies 1940-2001», in *Post-Imperial Camões*, Dartmouth, 2003), essas leituras não podem deixar de intervir na reponderação das repercussões da *viagem* no discurso camoniano.

Apostando indiscernivelmente na viragem da leitura d'*Os Lusíadas* no sentido da análise retórica e da crítica ideológica, Hélio Alves marca indelevelmente um modelo de leitura, com a sua tese doutoral e com trabalhos posteriores.

Segundo ele, Camões escreve *Os Lusíadas* com base nos esquemas de compreensão e composição codificados pelas teorias retóricas para o sistema épico-demonstrativo renovado (hegemónico antes do paradigma aristotélico-tassiano). Logo, Camões escreve *Os Lusíadas* num quadro primordialmente *oratório e moral* (com seu discurso epidíctico e suasório), à luz do qual promove uma axiologia do heróico a que afinal os supostos “heróis” portugueses da *viagem* muitas vezes não correspondem; e em particular Vasco da Gama mostra, com o devir da *viagem*, não estar à altura desse nobre conceito ético-social e cultural de heroísmo! Por outro lado, como *Os Lusíadas* vão dizer louvor e censura, projecto e denúncia, tanto sob o influxo retórico horaciano(-vergiliano) quanto sob o crescente prestígio (aliás, denunciado por Camões) de Ariosto, n'*Os Lusíadas* vai irromper, e ir ao encontro daquelas tensões ideológicas, a variedade de tom, de acção, de tipo heróico, etc.

Nessa perspectiva, para Hélio Alves e os camonistas que o secundam, é especialmente Baco quem vai representar aquilo e aqueles que não tinham lugar no ecumenismo legitimador da expansão imperial portuguesa (do Poder ocidental e da religião católica) e também as classes sociais que em Portugal (e na civilização cristã da Europa) eram desfavorecidas, desprestigiadas, marginalizadas, ou silenciadas.

É nas proximidades do modelo de Hélio Alves, mas agora privilegiando a conexão da crítica ideológica com a mitoanálise e a exploração das relações paragramáticas do texto camoniano, que emerge com Luiza Nóbrega o maior paladino da significância de Baco longo tempo ignorada ou confiscada.

Na verdade, Luiza Nóbrega vem desenvolvendo uma análise inferencial de implicações contextuais e intertextuais (parcialmente mitocríticas) com forte coeficiente de dissidência ideológica (individual e de facção) perante o que seria a superestrutura político-religiosa do Império – «imposição dogmática tridentina» *versus* «compreensão mais profunda dos cultos mítico-iniciáticos», regime imperialista do «avanço civilizacional mercantilista» *versus* abertura intercivilizacional do paradigma da «lusitana antiga liberdade». Daí, a aposta na detecção e valorização de uma isotopia camoniana da «contradição da proposição épica» por figuras, com valor arquetípico (e provável presença subliminar de Garcia da Orta), de Velho Sábio, de aspecto venerando mas descontente e admoestador, que não vão só do Velho do Restelo ao Adamastor, antes surgem noutras latitudes com insólitas fisionomias, falas, atitudes e insígnias (tirso, coroa de ramos e ervas não conhecidas no Ocidente, etc.), tão peculiares quanto indiciantes de alternativa dionisíaca: as personificações do Ganges e do Indo, as figuras do Mouro e de



Luso (explicitamente ao serviço de Baco-personagem, enquanto agentes dionisiacos na trama semântica do discurso poético) e sobretudo Baco, que, de papel decorativo como frustrado opositor ao desígnio oficial dos heróis lusíadas e da divina Providência (católica), passaria a peça-chave da actualização, já em tempos alvitada por Jorge de Sena, do arquétipo de divindade proscrita mas irreduzível e de humanidade epocalmente submetida mas inconformada.

Com inestimáveis dotes de exploração das virtualidades significativas da aura dionisiaca em torno das «cabeças esclarecidas», a deriva hermenêutica de Luiza Nóbrega em sua dissertação doutoral e em ensaios posteriores vai desde a discutível mas fecunda hipótese interpretativa de ler a polifonia camoniana que no decurso da «viagem» se desenvolve, como estratégia textual de «equivocidade» e «duplicidade», até uma postulação infundamentada de que o canto épico de Camões é «uma prática elogiosa que significa o repúdio de si mesma».

Na verdade, quer o esforço recorrente para colocar o discurso da *viagem* sob uma intencionalidade autoral (camoniana) de perspectiva crítica, quer as vozes outras que na viagem alcançam a primazia ideal do Amor e da Justiça, a prevalência do saber sobre o poder, a supremacia dos valores e da liberdade sobre as convenções e sobre a ordem vigente (tão estamentária quanto preconceituosa), podem ser lidos (e com maior coerência de aferição pela hermenêutica textual, como vemos em V. M. Aguiar e Silva e em Thomas Earle) sem ruptura com o Argumento proposicional d'*Os Lusíadas* e, como aprendemos em Luís de Sousa Rebelo e outros camonistas, em congruência com o humanismo cívico (neo-ciceroniano e cristão) que impregna a obra poética de Camões.

Aliás, creio que não podia ser de outro modo, na medida em que a polifonia discursiva de Camões, enquanto poeta maneirista dessa assimilação cristã do humanismo cívico, antecipa a advertência de Simone Weil: «A força [e a pretensão de Verdade totalizante] petrifica(m) as almas, mesmo quando se tem razão...»

Com estes devidos resguardos de hermenêutica textual e acertos de história das mentalidades, certas intuições, mais do que intuitos, de Luiza Nóbrega tornam-se compatíveis com a fulgurante indagação de Fernando Gil, sem com isso se tornarem menos instigantes.

Como evidenciou Fernando Gil, o programa matricial d'*Os Lusíadas* visa o efeito de veridicção da História (a História identitária, matéria de memória e esquecimento, tornando-se verdade pelo discurso) e o efeito de validação da *viagem* (a viagem arrancada à errância e à problematização do sentido para ser inscrita na teleologia da fundação). Logo, acrescentaria eu, se a *viagem* não o propiciar ou não o consentir, *Os Lusíadas* acabam por nos confrontar com o estádio problemático do «Mar Português» pessoano: falta descobrir o novo sentido para as Descobertas feitas nos séculos passados...

Ora, dado que o eixo da *fundação* quer a si chamar o discurso da *viagem*, e dado que a lógica da fundação se chama segurança e poder societários do Estado nacional e católico em expansão (veja-se, *a contrario*, a condenação dos grandes amores e a má fortuna dos grandes amorosos, enquanto factores de perturbação, transgressão e subversão da ordem estabelecida), a dominação política segue-se imediatamente ao achamento. Mas, como Tétis ensina ao Gama no ápice do episódio da Ilha namorada, a *viagem* é o modo de atingir o conhecimento superior – não apenas nem sobretudo o conhecimento exógeno do universo físico-natural (o da «máquina do Mundo» e outro), mas antes do mais o conhecimento endógeno «pera que vejas por onde vás e o que desejas» como *anthropos*; e assim a significação derradeira da empresa histórica portuguesa é descobrir, mais do que dominar.

No entanto, os portugueses viveram a *viagem* em grande parte como a ante-vira o «velho honrado» do Restelo (e outros Velhos «sábios» e «venerandos»), isto é, como experiência de separação e de perda; e, em grande parte, sobrepuseram à *viagem* aquilo que Baco induz ao Xequê de Moçambique como ponto de vista dos povos “descobertos” e queridos como “subalternos”: a Conquista, isto é, predação, engano, destruição, roubo, redução à servidão... (I, 78-79).

Em todo o caso, um dos aspectos mais positivos do inesperado da *viagem* – a diversa humanidade que ganha vida n’*Os Lusíadas* – vê corresponder-lhe a proliferação dos pontos de vista, principais e secundários, nas diversas falas em nome próprio ou citadas directamente, «com o mesmo direito à palavra, sem censura política». Como reitera Fernando Gil no termo do seu ensaio sobre *O efeito Lusíadas*, «A missão, a delegação da comunidade na *viagem* não relegam para o lixo a perspectiva do Velho do Restelo, do Samorim e dos seus acólitos, dos melindanos, dos mouros e idólatras inimigos da *fundação*. O mesmo vale para os marinheiros (Leonardo!) ou para os personagens mitológicos.»

Aí ressaltam, em contraste com o estilo grandiloquo das obrigações genológicas d’*Os Lusíadas*, os limites da aplicação à *viagem* dos valores próprios da *fundação*: onde o discurso desta diz missão providencial e promessa de êxito, os discursos daquela dizem violência ideológica e ferocidade contra um inimigo que não depõe as armas ou não se deixa assimilar – pois o mouro e o gentio não cedem à Conquista o reconhecimento que a deveria legitimar... e, relevando de uma ordem de vida não cristã, mitologicamente figurada, Baco ganha no decurso da *viagem* a existência de direito que não lhe parecia caber no primordial (e sempre primacial) programa camoniano.

Tudo isso conota outra modalização da antropologia literária que ao mesmo tempo sustenta e decorre do devir diegético e discursivo d’*Os Lusíadas*.

De facto, na *viagem* da grei e do seu bardo e vate (e, afinal, retroactivamente também na *fundação*), tanto é posta à prova o *ethos* da (auto-)superação quanto



é posta em causa o *ethos* do titanismo. Sempre que prevalece o discurso de «Velho honrado» (do Restelo ou outro), é o «fogo de altos desejos» de Prometeu e a arrogância de Faetonte e de Ícaro que se vêem convocadas para diagnose da errada hipóstase da fundação messiânica.

O mesmo se diga para a *viagem* (iniciática) do Poeta. Nessa epopeia e na lírica das *Rimas*, ao mesmo tempo que viaja pelas profundezas e potencialidades da sua natureza humana, pelas suas ricas potencialidades e pelos seus incontornáveis perigos (que a *voz* de Baco também traz à poesia de Camões), o Poeta avança penosamente na aceitação do seu destino mortal e também no reconhecimento de uma antropologia do limite, segundo a qual o desejo de perfeição ou de plenitude imanente não respeita a ontológica condição de criatura; e assim o Poeta conquista arduamente uma ética da superação no respeito dos limites da universal condição humana...

Porém, essa *viagem* outra, essa gradativa conversão a uma antropologia do limite, que vai de par com a assumpção da responsabilidade pelo exercício do livre-arbítrio e por boa parte das vicissitudes existenciais, não envolve cedência a uma poética da evasão ou da alienação, nem a uma ética da rendição ou da acomodação. N'Os *Lusíadas* como nas *Rimas*, o Camões que diz (pensa e vive) *virtude* como verdade operativa e eficiente (veja-se, por exemplo, a elegia V, «Se quando contemplamos as secretas») coincide com o Maquiavel dos *Comentários a Tito Lívio* neste ponto fulcral: a *virtù* é meio de resistir à submissão *cega* aos efeitos da Fortuna.

Enquanto na semântica da sua poesia prevalece pessimista visão do mundo e da vida, submetidos ao absurdo «desvario» determinado por um Destino malévol e consentido por um *Deus absconditus et otiosus*, resta ainda – perante o bloqueio do «livre alvedrio» e o desmentido da Providência divina – a resistência da consciência lúcida e a proto-nietzscheana liberdade na necessidade; e, ao passo que n'Os *Lusíadas* a conversão através da *viagem* interior da grei e do Poeta (*viagem* paradoxalmente *ancorada* num centro de amor e sabedoria, unificador das forças carnis, anímicas e espirituais) projecta o desejo de festa e de luz, de razão e de paz, para o horizonte da mudança visionária no episódio da Ilha dos Amores, nas *Rimas* aquela mundividência negativa é agonicamente enfrentada e dialecticamente superada, pela razão iluminada pela Graça e pela vontade ascética confortada pela oração. E, então, a antropologia do limite ganha as fronteiras do augustiniano «entendimento superior» e da livre, embora condicionada, responsabilização pessoal no *agone christiano* contra as forças adversas da Natureza amoral e contra as múltiplas e insidiosas formas de desconcerto do mundo (os vícios e prepotências dos homens no desconcerto ético-social, a vertigem do absurdo e da injustiça transcendente no desconcerto metafísico-religioso).

Talvez a *viagem* nos conduza a alguns dos mais altos lugares do poético quando a leitura de Camões nos confirma a convicção de Herberto Helder de que Poesia

é «clandestinidade na tirania do mundo». Nesse sentido, não custa reconhecer que o poético resgata (e fortalece-se com) as resistências dialógicas que a experiência aventurosa da *viagem* levanta à consecução unívoca do programa estético-ideológico do argumento d'*Os Lusíadas* ou do horizonte de expectativas liminarmente convocado por certas realizações dos géneros maiores da Lírica camoniana.

### 1.2. *Fernão Mendes Pinto*

A relação de Fernão Mendes Pinto com Macau esteve sempre mais abrigada da polémica do que a de Camões<sup>22</sup>; e, embora Macau não seja directamente referida na *Peregrinação*, certa descrição da «cidade portuguesa de Liampó» parece contaminada por aspectos do estabelecimento macaense.

Mas, em convergência e em contraste com relatos orientistas de missionários jesuítas, de cronistas e outros aventureiros dos séculos XVI e seguintes, que ofereceu Fernão Mendes Pinto como substrato genotextual à literatura de Macau? Que lhe oferece ele hoje?

Obviamente, de imediato ocorre à resposta o legado insuperável de exotismo e o de um insólito regime discursivo.

Por um lado, com efeito, nem Camões, muito mais atento às façanhas dos heróis do que aos novos cenários e ambientes em que elas se realizavam, iguala Fernão Mendes Pinto no flagrante da cor local – a da vida oriental surpreendida *in loco* e conhecida por dentro, experiencialmente, na feira e no tribunal, no albergue e no pagode, na procissão e na domesticidade da casa, etc.

Incomparável se mostra Mendes Pinto na captação do pitoresco da vida exótica ou na sua fantástica exageração – perante os cenários e os costumes, as deslumbrantes magnificências dos palácios, todo o oiro de que são cozidos coruchéus e paredes de templos, todas as monstruosidades criadas pelo terror religioso, todo o movimento cerimonial, pomposo como a linguagem, da vida oriental. São bons exemplos a descrição da casa da judicatura do crime no cap. CIII, mais o retrato do chaem, além de outros aspectos e figuras secundárias

O pitoresco da linguagem resulta em boa parte, na *Peregrinação*, do fascínio pela magnificência do estilo oriental na escrita de memória e recriação imaginária: «o riso da sua boca», como a carta do rei Brama para Gonçalo Pacheco e sua magnificência lírica; e sucessivas cartas – v. g. do embaixador do rei Aaru para os capitães da fortaleza de Malaca – e sucessivos discursos – como o do Mitaquer, capitão do rei dos Tártaros...

---

<sup>22</sup> Cf. Jin Guo Ping, «O valor documental da *Peregrinação* – Contributo para a história da presença portuguesa na China e da fundação de Macau.», in *Administração*, n.º 72, vol. XIX, 2006 – 2.º, pp. 771-783.

Viajar pela palavra (com os tópicos dos géneros e dos modelos literários, com os tropos da retórica e da intertextualidade) e/é também viajar na palavra – que se vai buscando e recriando na fenomenologia e na estilística do narrar e do descrever.

Essas qualidades da escrita de Fernão Mendes Pinto coligam-se com um conhecimento do Extremo Oriente e em particular da China – matéria de cerca de um terço das páginas da *Peregrinação* – proveniente sem dúvida da experiência pessoal de soldado e mercador, missionário e embaixador, corsário e náufrago, homem rico e escravo, ao longo de duas décadas (entre 1537 e 1558) de deambulação a leste de Ceilão e com maior regularidade nas faixas marítimas das províncias meridionais da China (sendo certamente mais fantasioso o périplo que reivindica pelo interior do Celeste Império), mas também de fontes locais, escritas e orais, e de vasto conjunto de obras impressas sobre as “coisas orientais” (os cronistas maiores e menores, os roteiros e as cartas de marear, etc.). Enquanto *thesaurus* de notícias pioneiras a *Peregrinação* distinguiu-se extensivamente, por se reportar em boa parte a regiões fora do âmbito da Expansão oficial do Estado português, mas por onde iam surgindo e desaparecendo pequenas comunidades de mercadores e aventureiros dele originários.

Acontece que na *Peregrinação* não deparamos com uma versão superficial de exotismo, antes com uma rara versão de orientalismo, que não sofria nem sofisma o estranhamento perante a diferença, mas penetra esse estranhamento de abertura etnológica – questionante dos pressupostos de superioridade civilizacional do Ocidente cristão (até ao relevo concedido às palavras condenatórias do eremita Pilau Angirou) – e dessa abertura passa uma e outra vez à simpatia pela China quinhentista, e desta chega à admiração (levada quase ao nível utópico) pela sabedoria ancestral da cultura chinesa, pela arte de governação e pelo sistema de justiça na China.

Como em Camões, nesse viajante maior que foi Fernão Mendes Pinto há sobretudo uma viagem de conhecimento inter-relacional e inter-comunitária em que a identidade, pessoal e nacional, se reconfigura em processo tanto de expansão e aquisição, quanto de autoquestionação e autorectificação.

Mas, que tipo de texto traz esse pitoresco, esse exotismo, esse poliédrico orientalismo, à disponibilidade paragramática da literatura de Macau?

Se, em termos de tipologia discursiva e textual, por Literatura de Viagens entendermos o subgénero literário que desde o século XV entrecruza ficção literária com História e Antropologia, indo buscar temas, motivos e formas à viagem real ou imaginária – e «não só à viagem enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, também ao que, por ocasião da viagem, pareceu digno de registo: a descrição de terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes, bem como

os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais»<sup>23</sup> –, então Fernão Mendes Pinto, o mais célebre viajante português do século XVI, leva-nos aos lugares mais altos dessa literatura com a sua extraordinária *Peregrinação* (1.<sup>a</sup> ed. 1614). Nesse quadrante, a obra distingue-se logo pela forma insólita como combina núcleos que, na cartografia genológica quinhentista e seiscentista, diríamos de “relação de memórias”, de “contos de proveito e exemplo”, de “diário de bordo”, etc.; e, livro de Aventura mais do que de aventuras enquistadas na História, destaca-se ainda mais por nessa imbricação de tipos de discurso, toda ela rica de acção e de caracteres, lavrar um tempo contingente – fonte de variedades do real ou da experiência e fonte de incertezas para o homem.

Todavia, numa modernidade fascinante – com rastros crescentes na literatura dos nossos dias em Macau –, a *Peregrinação* vai além dessa índole compósita na medida em que à coabitação ou à simbiose de relato memorial e efabulação imaginativa acrescenta outra duplicidade constituída com elementos fortíssimos de narrativa autobiográfica e outros vários de auto-ficção – tornando fecundamente difícil, se não aleatório, distinguir entre o processo de em maior ou menor grau efabular como transsubjectiva matéria da experiência pessoal do autor empírico e essoutro, menos comum, de atribuir a essa experiência e a essa individualidade factos e vivências de sua inventiva ou porventura observados noutras personalidades.

Como se tal não bastasse para oferecer ao leitor moderno uma densidade invulgar de *personae* como sujeitos do discurso ou/e protagonistas da bio-grafia, pujante de comunicação de experiências existenciais, a *Peregrinação* acrescenta a ambiguidade de estatuto de António Faria, espécie de duplo para-heróico, mas anticonvencionalmente atreito a comportamentos menos admiráveis e menos idóneos. Só que o autor textual, e narrador principal e protagonista de grande parte dos episódios evocados, também participa dessa feição oscilante – no retrato psicológico-moral, nas vicissitudes da trajectória ao longo da empolgante trama narrativa e até na proposta de tipo do discurso. Assim, multiplicam-se os epidódios para evidenciar a que extremos de miséria física e moral pode chegar um ser humano, sem natural propensão para o mal, apenas deformado pelo teor de vida, como a pessoa de António de Faria ou a do próprio autor/narrador

Com tudo isso, a fisionomia significativa e comunicativa da *Peregrinação* torna-se ainda mais polifacetada em aspectos ao mesmo tempo da sua sintaxe compositiva e da sua semântica: o que poderia parecer por vezes uma sintagmática descosida, com defeituosa articulação de episódios, ganha outra valência e

---

<sup>23</sup> Fernando Cristóvão, «Para uma teoria da Literatura de Viagens», in AA. VV., *Condições Culturais da Literatura de Viagens – Estudos e bibliografias*. Lisboa, Edições Cosmos, 1999, p. 35.

outro atractivo à luz da tradição de narrativa picaresca, em que o fio condutor é justamente e tão-só a personalidade e a fala do anti-herói pícaro. Na aventura e na fala desse pícaro encastram-se a euforia e a lamentação, a ufanía e a humilhação, o nobilitante e o degradante, o sofrimento e a festa, o dramático e o lúdico, o solene e o grotesco, o maravilhoso da época (para nós hoje inverosímil) e o incrível à época (hoje verosímil), a mais intensa sugestão de realismo perceptivo e o mais estranho fantástico (episódio da ilha de Calemplui, monstros de Pocasser, lenda da cidade de Nanquim, episódio de Mateus Escandel, etc.), enfim o paroxístico e patético – desde a luta de morte em jangada perdida nos mares (cap. CLXXIX), até ao extremo da antropofagia, quando uma tripulação esfomeada come o cadáver dum cafre que morrera a bordo (cap. XXXIII) – e, inserida ou não no exótico, a antropologia literária do tragicómico.

O título e a abertura da obra são fundamentais para o horizonte de expectativas do leitor e para a definição do protocolo de leitura, chamando à cena da escrita e da recepção códigos de géneros e o contexto vertical da tradição literária.

O título, aliás duplo, começa por potenciar na leitura hodierna uma dupla valência com uma palavra que ao tempo muitas vezes se usava apenas com o significado global de viagem, mas noutras vezes particularizava o sentido de viagem com razões religiosas, geralmente deslocação de romeiro a centro de devoção especial. Essa duplicidade de significação encontrará razão de ser e ficará corroborada por muitos passos da obra de Fernão Mendes Pinto. Mas, o escritor magnífico não descurara no limiar dessa obra a sensibilização do leitor atento para aquele desdobramento de valor denotativo e a sua preparação para a sobreposição de conotações correspondentes em macro-signos (temas e motivos, situações e personagens, símbolos arquetípicos e mitemas) e em estilemas ou lexemas especiais. Como Eduardo Lourenço entendeu repor em evidência, o desdobrado título da obra é próprio do aventureiro que «volve-se penitente» e esquecê-lo «é adulterar a intenção que nele se exprime»<sup>24</sup>: «Peregrinação de Fernão Mendes Pinto em que

---

<sup>24</sup> «Não é um hipócrita, não toma por bom metal sonante a contrafacção viva que de ordinário lhe apresentavam como sendo a Religião. Ele é e ele sabe-se pecador, mas não está disposto a receber lições de outros pecadores que nem têm como ele a consciência sempre desperta do contraste entre a lei do Cristo e o seu cumprimento.[...] F. M. Pinto é talvez heterodoxo em relação à boa consciência espiritual comum à generalidade do catolicismo do seu tempo, mas não o é diante da sua verdade tal como a podia contemplar em figura de gente sob os traços do “servo de Deus”, Francisco [Xavier]. [...] sucumbe e sucumbe com uma espécie de frenesi que se assemelha a uma salvação. Mas não é um cínico, nem um libertino [...] É um homem de experiência, um observador magistral, um coração endurecido mas sensível, com boa dose de complacência por si mesmo, mas a quem o instinto da verdade ou da simples veracidade não abandonam.» (Eduardo Lourenço, «A Peregrinação e a crítica cultural indirecta», in Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, vol. 2, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Edições Afródite, 1979, pp. XCVI-CII).

dá conta de muitas e muito estranhas coisas que viu e ouviu no reino da China, no da Tartária, no do Sornau, que vulgarmente se chama Sião, no do Calaminhá, no do Pegu, no de Martavão, e em muitos outros reinos e senhorios das partes Orientais, de que nestas nossas do Ocidente há muito pouca ou nenhuma notícia... E no fim dela trata brevemente de algumas coisas, e da morte do Santo Padre-Mestre Francisco Xavier, única luz e resplendor daquelas partes do Oriente e Reitor nelas universal da Companhia de Jesus.»

O início do texto vale como proposição que, em contraste com a dos géneros de narrativa heróica e épica, sobremodo a *d'Os Lusíadas* no caso português, procede a um tal enunciado de chás motivações da errância pessoal que puxa para o *bathos* onde aqueles, invocando altas motivações da gesta da Grei, anunciam e promovem o *pathos* – e por isso logo começou a tanto atrair Aquilino para vertê-la assim: «Sentido da miséria e estreiteza da casa paterna, deslumbrado, não menos, pelo exemplo de muitos que chegavam do Oriente a estojar de ricos, também eu me embarquei para a Índia a tentar a sorte. [...] ».

Depois disto é que nos vem o irresistível livro de Aventura do observador magistral e do imaginativo emocional – que, entre o mais, se revela na comiseração de «tantas das intromissões do narrador para com as vítimas das injustiças ou cruéis prepotências, independentemente da sua raça, religião ou até da qualidade de amigos ou inimigos»<sup>25</sup>.

## 2. O caso Bocage e o efeito Garrett

Tinha 23 anos quando, desertor de Damão, chegou a Macau, por Setembro ou Outubro de 1789, o maior poeta português do século XVIII, Manuel Maria Barbosa du Bocage. O seu temperamento arrebatado e o seu espírito inconformista, contrariados pela sociedade hierarquizada do tempo e pelas convenções éticas e estéticas nela dominantes, não inviabilizaram a sua formação neoclássica, nem a realização da maioria dos seus poemas segundo os padrões e as normas do Neo-Classicismo. Mas, em parte, colocaram-no na periferia dissidente da instituição arcádica e contribuíram para um estatuto de quase poeta maldito na dinâmica conflitual do campo literário coevo – ao mesmo tempo que, na sua fecunda ambiguidade estético-literária (tão bem exemplificada pela cantata «À Morte de Leandro e Hero»), Bocage construía o seu mito pessoal.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Aníbal Pinto de Castro, «Introdução», in Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1984, p. XXXVII.

<sup>26</sup> Veja-se José Carlos Seabra Pereira, «O “loureiro fulminado” (vivência, desafogo e aura mítica em Bocage)», in *Estudos*, Coimbra, C.A.D.C., Nova Série, N.º 5, Dezembro 2005, pp. 529-546, com um «Breve excuroso sobre ideologia e mundividência na poesia de Bocage».

Juntando a esse temperamento revel e a esse espírito inconformista o trajecto de vida oscilante, as errâncias de proscrito e as amargas experiências de desventura e degradação, tidas por injustas, Bocage foi por si mesmo (no famoso soneto «Camões, grande Camões, quão semelhante») e por outros aproximado da personalidade e da sorte de Camões – num gesto com óbvios intuitos de aura prestigiosa, se não genial. A hipertrofia do eu flagelado e revoltado busca formas de ênfase idênticas às de Camões, nomeadamente a de vitimização especial às mãos de um Destino adverso e de um Deus alheado ou ciumento.

Enfim, este conjunto de traços idiossincráticos, de derrotas existenciais e de dons literários encontra, num inédito registo de subjectivismo exacerbado, dicção lírica mais impressiva e mais virada à posteridade numa mão-cheia de sonetos de sensibilidade esfusante e dilacerada (que busca temas consonantes, como o da atracção pávida pela noite, aliás «retrato da morte») e de correlata poética vivencial e expressivista (magistralmente cifrada em «Chorosos versos meus desentoados»), que alguma crítica toma por tendências pré-românticas..

A sua breve estadia em Macau (até Março de 1790) foi suficiente para dar mostras das várias componentes do seu estro e para legar à cultura literária de Macau a percepção de uma lacuna no seu devir histórico – o arcadismo, que aguardará por realizações diferidas (como veremos em José Miranda e Lima, em parte um “arcade póstumo” como se disse de Castilho) – e o gosto de humor satírico, que com intensidade variável se manifestará em todos os períodos subseqüentes (na poesia e na ficção narrativa).

Em Macau, além de uma ode de galanteio hiperbólico<sup>27</sup>, escreveu Bocage vários poemas líricos de condolência e gratidão ou de pedido, com fundo neo-clássico e marcas de melancolia soturna: uma «Elegia» à morte do príncipe do Brasil D. José e outra à morte do pai do seu benfeitor, o negociante Joaquim Pereira de Almeida, uma «Epístola» a Lázaro da Silva Ferreira, governador interino do Território que o acolhia ao seu convívio, a elegia «A esperança» e o soneto «Musa chorosa, que por terra estranha» oferecidos a Senhora aristocrática.

A abertura desse soneto, com ecos de um Camões cuja passagem por Macau Bocage curiosamente nunca refere, constitui variante valiosa, se bem que pouco citada, de um estado de espírito fulcral no processo lírico de auto-retrato ao mesmo tempo disfórico e aurático: «Musa chorosa, que por terra estranha / Tão longe de teu pátrio ninho amado, / Andas errante, suspirando ao lado / Da Saudade fiel, que te acompanha: //...» Todavia, o texto de emergência macaense que ganhou maior ressonância foi o «Soneto» com cáustico retrato do Macau português desse tempo (que com alguma amenização achará metamorfoses até ao romance

---

<sup>27</sup> Cf. António Manuel Couto Viana, «Bocage no Extremo Oriente», in *Revista de Cultura*, Macau, 1998, p. 129.



de Rodrigo Leal de Carvalho), porventura confirmando amarguradamente o poeta não só no seu desgosto por se ver ostracizado «do culto, benéfico Ocidente», mas também na mágoa patriótica perante a decadência nacional<sup>28</sup>:

Um governo sem mando, um bispo tal,  
de freiras virtuosas um covil,  
três conventos de frades, cinco mil  
Nhons e chins, que obram mal;

Uma Sé que hoje existe tal e qual,  
catorze prebendados sem ceitel,  
muita pobreza, muita mulher vil,  
cem portugueses, tudo em um curral;

seis fortes, cem soldados, um tambor,  
três freguesias cujo ornato é pau,  
um vigário-geral sem promotor,

dois colégios, um deles muito mau,  
um Senado que a tudo é superior,  
é quanto Portugal tem em Macau.

Trinta e cinco anos volvidos sobre este episódio bocageano, o grande escritor Almeida Garrett – cuja obra multifacetada e a tantos títulos pioneira e fecundante<sup>29</sup> poucos rastros deixou até hoje na literatura de Macau – veio interferir

---

<sup>28</sup> Cf. José Augusto Seabra, «Macau e os Poetas Portugueses», in *Revista de Cultura*, Macau, 1991, p. 67.

<sup>29</sup> Autor educado no sistema neo-clássico (sob a direcção do árcade ilustrado e sensível que foi Frei Alexandre da Sagrada Família) e juvenil autor de poemas libertinos e de teatro neo-clássico revolucionariamente interventivo, Almeida Garrett incrusta depois um ou outro poema pré-romântico na *Lírica de João Mínimo* (a que anteporá um prefácio cuja prosa é algo de inédito em Portugal e prepara o estilo digressivo e apelativo das *Viagens* ...), publica dois poemas narrativos de carácter transicional (*Camões*, 1825 e *D. Branca*, 1826), para depois se entregar à recolha e reelaboração da poesia popular (*Adozinda*, 1829; mais tarde, *Romanceiro*) e ao esforço sistemático de criação de um reportório nacional de teatro, religado à tradição genuinamente nossa ( *Um Auto de Gil Vicente*, *Filipa de Vilhena*, *O Alfageme de Santarém* ), enquanto lançava o romance histórico com *O Arco de Sant'Ana*. A partir de 1843, já com uma inestimável maturidade e aquele equilíbrio entre tradição e inovação, entre "clássico" e "romântico", de que se orgulhava, Garrett publica as suas obras-primas, onde, além do mais, aprofunda a temática da fractura da personalidade no tempo, construída perante as questionações da mudança existencial: *Frei Luís de Sousa* (que sobre põe tragédia clássica e drama romântico, numa complexidade patenteada sem



poeticamente na querela sobre a presença de Camões em Macau e, selando pacto com a mitografia da gruta como cena da escrita, trouxe novo capital simbólico à tradição literária macaense. Com efeito, no Canto Quinto do poema *Camões* Garrett põe na boca do vate lusíada estas palavras eloquentes:

Oh gruta de Macau, soidão querida,  
Onde tão doces horas de tristeza,  
De saudade passei! Gruta benigna  
Que escutaste meus lânguidos suspiros,  
Que ouviste minhas queixas namoradas;  
Oh fresquidão amena, oh grato asilo  
Onde me ia acoitar de acerbos mágoas,  
Onde amor, onde a pátria me inspiraram  
Os maviosos sons e os sons terríveis  
Que hão-de afrontar os tempos e a injustiça!  
Tu guardarás no seio os meus queixumes,  
Tu contarás às porvindouras eras  
Os segredos d'amor que me escutaste,  
E tu dirás a ingratos Portugueses  
Se português eu fui, se amei a pátria,  
Se, além dela e d'amor, por outro objecto  
Meu coração bateu, lutou meu braço,  
Ou modulou meu verso eternos carmes.  
Pátria, pátria, rival tu foste d'Ela!  
Tu me ficaste só, não desampares  
Quem por Ela e por ti sofreu constante,  
Quem por ti só agora o fio extremo  
Ténue conserva da existência aflita...  
Rosa d'amor, rosa purpúrea e bela,  
Quem entre os goivos te esfolhou da campá?

---

perda de coerência textual) e *Viagens na Minha Terra* (que instaura a moderna prosa literária, com tanta eficiência e sedução nos capítulos digressivos do jornadejar físico e mental, como na novela tipicamente romântica da Casa do Vale). Mais tarde, a lírica impura, mas latejante de desejos e conflitos, das *Folhas Caídas* (1853) estabelecerá um saudável contraste com a degradação convencional da literatura romântica nacional.

### III

## EFEITOS ROMÂNTICOS DE PATRIOTISMO CÍVICO E ARCADISMO DIFERIDO: A POESIA DE JOSÉ MIRANDA E LIMA

Figura grada da vida social e cultural de Macau na primeira metade do século XIX<sup>30</sup>, José Miranda e Lima (1782-1848) distinguiu-se como professor régio e como moralista – para retomarmos o título do estudo de referência que, depois do prestimoso trabalho pioneiro de Mons. Manuel Teixeira<sup>31</sup>, devemos a António Aresta<sup>32</sup>. Mas também conquistou representatividade epocal como poeta, autor de composições dispersas e de dois livros – *Alectorea* (1838) e *Philomena Invicta* (1841) –, depois reunidos com aquelas na edição póstuma de *Poemas Completos* (1866).

Como os próprios títulos indiciam, a sua poesia surge-nos com timbre anacrónico em relação aos quadros diacrónicos do devir da poesia europeia e portuguesa oitocentista. Mas, sob o revestimento da vernaculidade sobrecarregada de helenismos e latinismos, no âmbito do processo tardio de continuada produção literária em Macau e de desenvolvimento institucional (editorial, comunicacional, crítico) de um campo específico de bens simbólicos reconhecido como literatura, a obra poética de Miranda e Lima tem função primordial e responde retoricamente a um duplo diferimento dos inícios da modernidade: as contaminações burguesas da formação neo-clássica e o valor de cidadania profética da imaginação romântica.

---

<sup>30</sup> Sobre produções poéticas anónimas ou de autoria obscura em periódicos oitocentistas e primonovecentistas, veja-se: Graciete Nogueira Batalha, *Poesia Tradicional de Macau*. Macau, Ed. de Autor, 1988; Ana Maria Amaro, *Filhos da terra*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1988; João C. Reis, *Trovas Macaenses*. Macau, Mar Oceano Editora, s./d. [1992]; Wang Chun, «A Literatura Macaense de Expressão Portuguesa», in *Review of Culture*, Macau, 1995, pp. 68-70.

<sup>31</sup> Tenha-se em conta a recuperação parcial da obra dispersa e a salvaguarda do espólio do educador e escritor, in *Galeria dos Macaenses Ilustres*. Macau, Imprensa Nacional, 1942.

<sup>32</sup> António Aresta, *José Miranda e Lima Professor Régio e Moralista*. Macau, Direcção dos Serviços de Educação e Juventude, 1997.

Tal como um ou outro poeta anónimo não perdia ocasião de cultivar o verso panegírico para, com acendrado patriotismo luso, louvar figuras régias e celebrar episódios relevantes, gradativamente inseminando um vocabulário de vibração sentimental (como acontece na aclamação de D. João VI: «... // Se Portugal ausente o está chorando, / E em seu regaço O tem Brasil ditoso, / Macau, grato, leal e respeitoso, / Ao Céu venturas mil Lhe está rogando. // E com amor de Pai que nos Governa / São os Vassalos Seus afortunados, / Pois fazendo felizes Seus Estados / Não lhe esqueceu Macau no fim da Terra.»)<sup>33</sup>, também José Miranda e Lima desde os alvares do século XIX se vota ao canto das efemérides cívicas e dos feitos memoráveis de protagonistas da história lusa de Macau. Entre o treno e o hino, como para certas réplicas de cem anos depois dirá José Marinho, o bardo faz-se vate hodierno em momentos faustos, como o da celebração festiva (a 3 de Junho de 1810) do triunfo do ouvidor Arriaga na destruição da esquadra de Kam Pau Sai, e canta com grandiloquência patriótica e cristã (já denunciando o vezo retórico do catálogo que lavrará nas obras de maturidade): «... // Jamais pois riscarão da fantasia / O nome deste Herói da lusa gente: / E agora, que celebras seu triunfo, / De verde palma vai cingir-lhe a frente. // Da vitória este emblema para ornares, / Lindas flores procura designantes / Daqueles predicados apreciáveis, / Neste filho de Lísia mui brilhantes. // O louro girassol, que sempre segue / O planeta, que os outros ilumina / Designa a bem notória lealdade / Do nosso Herói à prole Bragantina. // Os rubros amarantos, que resistem / Ao vento, à calma, ao gelo, simbolizam / A intrépida constância, nas empresas / Que o nome de Arriaga imortalizam. // A cândida açucena, que dispense / Liberalmente o corcéo, de que goza / E símbolo do seu singelo peito, / Emblema da sua alma generosa. // O lírio, que nascendo d'alta vara / Sendo rei da florida monarquia / Para baixo a sublime frente inclina, / Sua clemência designa, e cortesia. // Das mais virtudes símbolos procura / Noutros lindos matizes dos jardins; / Não te esqueças das rosas rubicundas, / Dos junquinhos, dos cravos, dos jasmims. // De ti receba agora esta coroa / Bem que inferior ao seu merecimento; / Enquanto outra melhor se lhe prepara / No reino superior ao firmamento.»<sup>34</sup>

Este pendor do estro poético de Miranda e Lima estendeu-se à intervenção política de orientação legitimista, traduzida em composições de louvor a D. Miguel... ao passo que a sua visão providencialista da História o levou a aderir depois ao regime liberal (que n'*A Abelha da China* e na *Aurora Macaense* encontrava truculentos partidários). Mesmo ao longo da carreira madura, em que canções líricas como a de lembrança e pranto por filha falecida (1845) e os longos poemas

<sup>33</sup> Cf. Luís Gonzaga Gomes, *Páginas de História de Macau*. Macau, Instituto Internacional de Macau, 2010, pp. 264-265.

<sup>34</sup> Veja-se a reprodução integral do hino lírico in Luís Gonzaga Gomes, *op. cit.*, pp. 127-129.

didáticos, edificantes e hagiográficos, não excluem o gosto do burlesco nem a canónica vernaculidade exclui (aliás de acordo com a grande cultura romântica ocidental) o gosto do *patois* macaense em que redige vários textos publicados na *Ta-Ssi-Yang Kuo* – ambos convergindo na composição inacabada do poemeto *Ajuste de Casamento de Nhi Pancha cô Nhum Vicente*, Miranda e Lima não abjura de tal vertente e a ela volta mais tarde com *Eustáquio Magnânimo*.

À ilharga das ambiciosas construções narrativas em decassílabos ou em rondilha, a canção «O Desengano» é o melhor poema lírico que nos resta para avaliarmos como o vector fundamental da sua escrita literária permanece, através da diversidade dos géneros, a discursividade moralista de fundo religioso – num contexto histórico-cultural, lembremos, em que os valores nucleares do confucionismo enquanto pragmática moral se conciliavam com os desígnios apostólicos do Cristianismo. Se António Aresta pode concluir da análise dos trabalhos pedagógicos de Miranda e Lima que, sobre o conservadorismo social e político, ele «soube conciliar, sabiamente, a tradição ética e moral do cristianismo com a do neoconfucionismo», idêntico juízo podemos fazer sobre a base semântico-pragmática da sua obra poética.

Ao recolhimento em sítio ermo ou em belo recanto da natureza do poeta que não tem pejo de se retratar de alma magoada pelo luto e entregue a «cândida saudade», sucede-se a alegoria onírica de figura personificada do Desengano; e, tal como naquele retiro e devaneio uma sensibilidade tocada pelo Romantismo vinha contaminar o tópico petrarquista transecular, também então essa figura faz pensar nos velhos «de aspecto venerando» que tão significativos se tornaram na multiplicidade de vozes que Camões inscreve n' *Os Lusíadas*; ademais, a prelecção de sagesa de vida que essa figura ministra ao poeta (e, através dele, ao leitor) toda decorre da aplicação moralizante de uma metáfora fundamental na poesia de amor e desconcerto do mundo no Maneirismo e no Barroco: «Pouco depois sonhando / Vi um velho de aspecto respeitável, / Que chegando-se a mim com ar afável, / – Vem comigo – me disse –, / Cousas te mostrarei que nunca viste. / Conheço que andas triste, / Porque, qual mariposa / Em chama deleitosa, / Nos falsos bens do mundo te hás queimado.»<sup>35</sup> A alegoria prossegue de modo a pretextar, entre a síntese pessimista do Eclesiastes – «Que poderio, riqueza, / Não são mais que vaidade das vaidades.» – e a glosa do tópico tradicional *sic transit gloria mundi*, a travessia assombrada de espaço funereamente ilustrativo de que todo o humano neste mundo redunde em «apenas pó». Entretanto, perturbada embora pela efabulação ulterior, ainda assoma a ética burguesa do trabalho e da prosperidade por ele granjeada...

<sup>35</sup> *Apud* António Aresta, *op. cit.*, p. 305.

*Alectorea* é uma máquina de logomaquia versejada em quatro cantos de sextilhas de decassílabos (maioritariamente heróicos, mas de acentuação variável), hoje quase incrível pela seriedade que parece pôr no intuito de poema didático com que, tendo por modelo as *Georgicas* de Virgílio (muito mais apreciadas pelo autor do que *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo)<sup>36</sup>, tenciona... «cantar o galo e a sua família»! Impressionante hoje, em contrapartida, a erudição convocada, a mestria no manejo do hipérbato, da perífrase e de outras figuras de linguagem, a riqueza da linguagem de matriz clássica e pertinência neologística – além de, sobretudo, a capacidade de com esses meios pregressos falar de situações comuns e interesses de actualidade (comezinhos embora) e sobretudo o dom de encastrar nessa mole verbal finos acertos de símiles e metonímias, de metáforas e símbolos.

Nessa exibição de virtuosismo técnico e linguístico, a poética do didactismo («Estes frutos, que são morais doutrinas») – já então anacrónica à contraluz da revolução romântica e em contrafacção à autonomia ficcional do texto autotélico postulada por Baudelaire – concretiza-se à maneira de uma adaptação à vida de família macaense oitocentista, com sua quinta circum-urbana, daquele gosto da temática utilitária e doméstica que os árcades, enfatizou-o António José Saraiva, burguesmente haviam introduzido nos moldes neo-clássicos, com isso minando a cultura senhorial (sua ética e sua estética) que originariamente nesses modelos literários se reveria. Na *Alectorea*, a desinibida mentalidade e sensibilidade burguesa atinge manifestações de extraordinária boa consciência – quais, por exemplo, o roubo amoroso traduzir-se em «A tua economia, Esposa amada, / Com que tanto este peito me penhoras»!...

Essa boa consciência ideológico-social tem par na alta auto-imagem que o discurso poético para si avoca pelas conotações que ecos do paradigma épico e, em particular, de Camões emprestam à narrativa. Sob o signo de «engenho e arte», se modula a altura do canto («Agora minha lira a voz levanta, / Pois to exige o Sujeito deste canto; / ...»); sendo as maiores realizações do cânone épico narrativas de navegação, não é irrelevante que a retórica da subasserção eleja esta metáfora afim: «Cítara minha, o porto vás ferrando, / Vê, não encalhes; pois há também havido / Naufrágio até nas barra miserando, / Depois de largo mar se haver corrido: / Mas, se não tens o vento favorável, / A maré faz-te a barra navegável.»; e o passo que mais guindadamente glosa esse tópico, a fechar o Canto Primeiro, abre com eco de interrogação retórica recorrente na Épica e na Lírica de Camões: «Mas aonde te elevas, fantasia? / Queres-te ver qual Ícaro atrevido, / Que foi por temerária ousadia / De se fiar nas asas submergido? / ...»<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Virgílio é recorrentemente invocado como autoridade legitimadora.

<sup>37</sup> *Loc. cit.* pp. 228, 215, 225, 189.

Não por acaso o faz, antes para rematar quatro estrofes em que o poeta enaltece, como dado adquirido, a experiência macaense de Camões:

Eis porque, ó cantor do ilustre Gama,  
Parnaso achaste aqui no fim da China,  
Que acendendo em teu peito a etérea chama  
Teu nome, tua Musa peregrina,  
Tua clara trombeta altissonante,  
Do tempo omnivoraz fez triunfante.

Onde, senão na triste soledade  
Do monte de Patane, teu Parnaso,  
Gemer ouvindo rolas em saudade  
Dentre opacos bambuais, o triste caso  
Tu carpiste *da mísera e mesquinha*,  
*Que depois de ser morta, foi rainha?*

Não foram os penhascos arrogantes  
Que esse monte povoam, enredados  
Com grossas, duras fibras vegetantes,  
Por furibundas ondas atacados,  
Donde copiaste o enorme Adamastor,  
De catadura tal, que mete horror?

Não foi na tua gruta deliciosa,  
Donde podias ver cada momento  
Despedidas de nautas, que a saudosa  
Pintaste do preclaro ajuntamento  
Que de Lísia partiram denodados  
*A mares nunca dantes navegados?*<sup>38</sup>

Está fora de causa, obviamente, pedirmos vénia ao New Criticism para por uma vez cometermos a heresia da sinopse ou da paráfrase a fim de dar conta da sabença conselheira que Miranda e Lima enfaticamente demonstra sobre o galo, a galinha e sua prole, suas condições de vida e seus préstimos, suas doenças e suas belezas, etc. Mas certos aspectos colaterais merecem ser referidos – a começar por aquele que funcionalmente os viabiliza, isto é, o processo de indução analógica de inclinações e atitudes humanas, de advertências e recomendações, e até princí-

---

<sup>38</sup> *Loc. cit.* p. 188.

pios de ordem política, etc., através da figuração animalista que «Ensina a ensinar eficazmente»: «Eis porque simboliza este animal / A quem contempla a morte humildemente;/ Pois...», «Vê agora o seu chefe denodado / Cujo carácter nobre te retrato; / Sem quem ficara aquela plebe sendo / Um corpo sem cabeça, monstro horrendo.», «O filantropo herói, findo o seu canto, / Nunca de vista perde o povo alado», «Oxalá que a fereza e a fome de ouro / Não seduzissem corações humanos, / Para do galo usar como do touro / Usam com seu labéu povos hispanos! / Não se aviltam os entes racionais, / Que assistem com prazer a jogos tais?», «Quanto aos costumes quer-se o cuidadoso / Em extrair do chão vital comida, / Que a família presente carinhoso, / Chamando-a prestes, quando desunida, / Em defendê-la seja vivo, ardente; / E em recolhê-la a tempo diligente.», «Não deleita ao teu peito brando e terno / Contemplar nestas aves desveladas / Os sinais do engenhoso amor materno, / Quando se acham contentes ocupadas / Com os doces objectos da ternura, / De que as dotou a próspera natura?», etc.<sup>39</sup>

Sem embargo do início do Canto Terceiro – «Um asilo oferece delicioso / Ao meu peito oprimido de cuidados / Este pinhal sombrio mui cheiroso, / ...» –, certos passos de enlevo bucólico devem ser valorizados, não como meros *clichés* evasivos mas enquanto conotadores da proposta de aburguesada *aurea mediocritas*: «Daqui a nossa vista se recreia, / Aquela árvore vendo matizada; / A fresca várzea, qua alegre ondeia, / De espigas inda tenras coroada, / E o cristalino e plácido ribeiro, / Que serpeja por baixo do jambeiro.»<sup>40</sup> A essa *aurea mediocritas* há-de aceder-se laboriosamente, *Alectorea* enfatizando a ética do trabalho que em «Desengano» assinalámos: «... / Ora sus! Acordai, homens ociosos; / Aprendei a manter-vos trabalhando; / Suor do rosto custe o vosso pão; / Não sabeis que sentença teve Adão?»<sup>41</sup>

*Alectorea* oferece, além disto, outros motivos para frisarmos de novo a tese de que nesta poesia de José Miranda e Lima, *nolens uolens*, a literatura de Macau compensava tardiamente duas lacunas sucessivas da sua entrada na modernidade – o Arcadismo e o Romantismo. Com efeito, na abertura e no termo do poema, sem invenção temática de raiz nem quebra do modelo formal, o poeta concede um tom mais vibrátil à invocação da Paz e à perturbação com a Saudade: «Vem, cândida Paz, dádiva celeste, / ... // Nada valem sem ti a mocidade, / Hercúlea robustez, nem formosura, / Prazeres, e riqueza, e autoridade, / Nada valem; sem ti não há ventura; / Teu bafo pois auxílio me preste: / Vem, cândida Paz, dádiva celeste.», «... / Suaves pais!... ah!... dura Saudade! // Saudade! Tu cresces co'o balido / Que ouço da ovelha, ausente o cordeirinho! / Cresces com o piar enter-

<sup>39</sup> *Loc. cit.* pp. 233, 179, 176, 179, 180, 181, 183, 196,

<sup>40</sup> *Loc. cit.* pp. 207 e 191.

<sup>41</sup> *Loc. cit.* p. 201.



necido / Do solitário longe do seu ninho! / Também, Lovia, te enterneces tanto?  
/ Foge-me o plectro! Finalizo o canto!»<sup>42</sup>

Mais breve e menos formalmente ambiciosa, nos seus setenta pares de quadras de heptassílabos (que, tirante o número de sílabas métricas, não soam a redondilhas maiores, devido ao registo erudito de linguagem e às sequelas prosódicas do estilo), o seguinte poema narrativo e edificante, mas agora de índole hagiográfica, canta sob o título *Philomena Invicta* a história de virtudes heróicas da jovem filha de principesco casal grego convertido ao Cristianismo e o seu martírio multiforme às mãos do despeitado imperador romano, fascinado pela sua beleza e cobiçoso da sua virgindade – por ela defendida em cumprimento de voto secreto de castidade plena. *Mutatis mutandi*, Miranda e Lima retoma a evangelização de «Públio, Romano, / Médico douto e de siso, / que hoje está no Paraíso», porque «Seu coração abrasando / As chamas da caridade, / A pregar-lhes a verdade / Da Fé santa o persuadiam. // E inspirado pelo Amor, / Pelo Amor, Deus verdadeiro, / ... / Faz-se da Fé pregador.»; e fá-la culminar em *rappel* do desígnio prosélito do poema: «Aprendeí de Philomena / Que para os céus a estrada / Dos Santos todos trilhada, / É o caminho da cruz. // Louvai a Deus, povos todos, / Que habitais o mundo inteiro, / Chamas do amor verdadeiro / Subam de vós a Jesus.»<sup>43</sup>

Além de gestos rituais e nomes simbólicos – «Filha da luz significa / Este nome que lhe dão.» –, o código de género favorece aparições, milagres e outros lances de maravilhoso cristão – como começara a acontecer na poesia do século XIX com Garrett, a cuja proclamação de mudança por 1826 «... E cristão vate cristãos versos faço.» se assemelha vagamente a Invocação de *Philomena Invicta*: «Não invoco do Helicon / As Musas famigeradas; / Fazem-se tédio as nonadas / Da falaz Teogonia.»<sup>44</sup> Os milagres, mediados pela Virgem ou por Anjos, reforçam o efeito de conversão do próprio martírio: se “sangue de mártires é semente de cristãos”, também «O milagre presenciado / Foi de povo numeroso, / Que procurou pressuroso / Ser do rebanho divino.»

Evidentemente, este poema, sem abdicar de comentários de ordem mundividente ou moral («Oh! Que falsa ideia o mundo / Usa fazer da ventura!»), distingue-se de *Alectorea* enquanto composição narrativa com algum enredo de acção no tempo e no espaço; e aí o escritor revela qualidades de narrador que confirmará em *Eustáquio Magnânimo*. Além do encadeamento dos factos, dá vivacidade à narração introduzindo cenas dramatizadas («Quereis vós que por um homem / Eu quebre o voto que hei feito / Ao esposo só perfeito, / De quem

<sup>42</sup> *Loc. cit.* pp. 174 e 234-235.

<sup>43</sup> *Loc. cit.* p. 253 e 274.

<sup>44</sup> *Loc. cit.* pp. 255 e 251.



todo o bom provém? //... // – Mas então, torna-lhe o pai, / Eras menina de mais, /...») e chamando a si o papel retórico de fingir a interpelação dos protagonistas – «Que fazes, Príncipe excelso? / Onde levas Philomena? / Vê que foi morta Serena / Por ordem desse tirano.»<sup>45</sup>

O lirismo religioso de feição mariana viceja de quando em vez; noutros momentos assume a forma de oração fervorosa dirigida a Cristo pela heroína espiritual:

– Meu Jesus, meu doce esposo,  
Por serdes meu Redentor,  
Quisestes por meu amor  
Da cruz pendente expirar.

Eis-me presa por ser vossa,  
Muito estimo esta ventura!  
Quanto a prisão é mais dura,  
Tanto me sinto alegrar.<sup>46</sup>

Em *Eustáquio Magnânimo*, Machado e Lima regressa à estrofe de seis decassílabos para, numa centena dessas sextilhas, narrar a história edificante de Plácido, general romano a quem o próprio Cristo aparece, «qual a Saulo outrora a alma pungindo», cominando-o a cessar de ser perseguidor de «seus Fiéis seguidores» e chamando-o ao seguimento apostólico – e «Maravilha tão grande, surpreendendo / A Plácido, o converte sem demora: / Pela graça ilustrado e o peito ardendo, / Dos numes tem horror que Roma adora, / Arde por renunciar o Gentilismo, / E abraçar desde já o Cristianismo.»<sup>47</sup> Em rigor, essa história é mais a da subsequente sucessão de provações excruciantes que, após passar «Das trevas para a luz celestial» graças ao sacramento do baptismo e de ter adoptado o nome de Eustáquio, o protagonista suporta qual «paciente Job da Lei da Graça» e, portanto, sem revolta nem dúvida, antes adorando «a mão Divina incompreensível, / E entregando-se à Sua Providência / Com sofrimento heróico e invencível».<sup>48</sup>

A trajectória atribulada do general convertido, cheia de lances quase rocambolescos, propicia mais espaiada intriga a par das estrofes especificamente votadas à exaltação piedosa e prosélita. Todavia, nunca a economia da narração transgride o código de subgénero hagiográfico, de modo a que tornasse inconse-

<sup>45</sup> *Loc. cit.* pp. 257, 258-259 e 256.

<sup>46</sup> *Loc. cit.* p. 262.

<sup>47</sup> *Loc. cit.* p. 277.

<sup>48</sup> *Loc. cit.* p. 277,

quentes a proposição e a sugestão bíblica da invocação do poema: «D'Eustáquio as pelejas e a vitória, / Cantando, celebrar ora desenho; / E que do Vosso Filho para glória, / Virgem Mãe, seja o canto e meu empenho: / De David pois empresta-me o saltério, / Que sempre contra o Inferno teve império.»<sup>49</sup>

O desígnio edificante concede ainda lugar a reflexões de sageza de vida que um moralismo não confessional de bom grado acolheria: «Duras tormentas seguem-se a bonanças, / Cruel inverno do ano à mocidade, / À fausta vida lúgubres mudanças, / Curva velhice à varonil idade; / Vem negras noites após dias claros, / Quanto seus bens o mundo vende caros!» No entanto, o intuito peculiar é, sem dúvida, de ordem soteriológica e assim o enfatiza o facto de o poeta terminar a obra com esta prece tão *pro domo sua* quanto de alcance universal: «Vós, que lá nesse Éden delicioso / Membros sois já da Igreja triunfante, / Bem sabeis que Oceano tempestuoso / Sulcamos os da Igreja militante: / Sobre nós pois os olhos abaixai, / E fazei-nos propício nosso Pai.»<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> *Loc. cit.* p. 275.

<sup>50</sup> *Loc. cit.* pp. 297 e 299.



## IV

### O GÊNIO POÉTICO E O ORIENTALISMO OUTRO DE CAMILO PESSANHA.

#### **Um exotismo diferente**

Quer a trajectória existencial de Camilo Pessanha, quer a sua obra literária e a publicação (intermitente e esparsa) dessa obra, não começam em Macau; nem a vida em Macau suspende totalmente os laços do escritor e da sua poesia ao contexto e às relações interpessoais, aos movimentos artísticos e aos meios de publicação de Portugal. Mas os vínculos indissolúveis que personalidade, vida e obra de Camilo Pessanha entretecem com Macau, com o seu ambiente e a sua história coetânea, não perdem por isso primazia e só ganham em ser considerados no conhecimento dos passos antecedentes.

Em termos de horizonte de expectativas e de protocolo de leitura, devemos, no entanto, ter sempre presentes as consequências da opção de Camilo Pessanha por uma estética de primazia imanente do texto e por uma poética da sugestão: logo, embora sem derogar esse factor da comunicação literária que são as variáveis relações de implicação entre o autor empírico e o sujeito do discurso lírico, tal como entre texto e contexto, a interpretação e a valoração da sua poesia não devem reger-se por pautas biografistas, ou psicologistas, ou sociologistas (tal como devem respeitar a autonomia semântica dos poemas de Pessanha relativamente às manifestações de militância política – v.g. em Fevereiro de 1919 – do cidadão republicano).

Esse pressuposto revela-se tanto mais pertinente quanto a poética dos esteticismos finisseculares, em que a orientação literária de Camilo Pessanha se enquadra, comportava uma nova consciência da literatura como artefacto textual e da alteridade da língua literária, uma dignificação da poesia perante a tendência, pertinaz na tradição lírica portuguesa, para o confessionalismo e para o madrigalesco sem mediação artística, um maior peso da inteligência e da vontade na

criação lírica, uma defesa construtivista da técnica de composição e de figuração contra a espontaneidade emotiva e a imediatez descritiva ou narrativa, uma promoção da estética da sugestão cujas virtualidades excediam, como se confirmou por via modernista, o belo legado finissecular de símbolos e alegorias, de metáforas e símiles.

Para mais, Camilo Pessanha torna-se expoente cimeiro do Simbolismo e este estilo epocal – como escrita alusiva ao subliminar, ao mistério cósmico e ao objecto indefinido do desejo de ser, como poética da iniciação transcendental à mundividência analógica e à comunhão amorosa e cognoscente dos seres, por via da linguagem musicalmente recriada – promove a passagem do circunstancial localizado ao universal intemporal, do psicológico ao ontológico, do transiente histórico ao arquetípico.

A admiração de Camilo Pessanha pela civilização chinesa remonta à sua juventude, muito antes mesmo de vir para Macau no Verão de 1893; e depressa se consolida após a chegada ao Oriente, pelo que se infere da imediata aprendizagem da língua chinesa e da presta predisposição para escrever sobre a China (como revela em carta para o pai, a 8 de Maio de 1894) – a caminho do convívio com a sua literatura, cativado pela prosódia da sua poesia e rendido às demais virtudes de «a mais formosa e a mais sugestiva de todas as línguas literárias vivas ou mortas» (como haveria de ratificar em conferência de 1915).

Essa deslocação constitui, no entanto, uma decisão de mudança radical de vida, que se revelará também irreversível, e que, decerto, embora favorecida por aquele apreço que a China lhe merecia, foi uma decisão sobredeterminada: fuga à proximidade da lancinante situação familiar, concebida sob as espécies literariamente prestigiadas da evasão para o espaço exótico do Extremo-Oriente; compensação da atmosfera envolvente de humilhação nacional pós-Ultimato na retirada para lugar remoto do outrora glorioso Império (num sentimento patriótico que, ao arrepio das suas cartas e das suas parcas intervenções públicas, tem sido quase sempre rasurado no enquadramento contextual da sua obra poética); busca de sucesso económico numa forma de trabalho mais acomodada ao temperamento pouco combativo (professor de liceu que remeteria o foro para profissão supletiva) e que, melhor do que na metrópole, poderia proporcionar mais rendosos proventos com que ajudaria o irmão Francisco a formar-se (cf. carta de Maio de 1894 para o pai); enfim, embora nunca confessada, terá sido causa decisiva a reacção negativa de Ana de Castro Osório ao seu enamoramento e ao pedido de casamento (cf. António Osório, *O Amor de Camilo Pessanha*. Mafra, Edições ELO, 2005), de que então dará transpostos sinais o poema «Canção da partida» e, um ano ou dois mais tarde, terá indeléveis ecos em carta a Alberto Osório de Castro (cf. edição por Maria José de Lencastre de *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana Osório de Castro*, Lisboa, I.N.C.M., pp.49-50).

Em Macau, onde vive até à morte, numa estada entrecortada por quatro vindas à Metrópole (a terceira das quais se alonga por motivo de doença), Camilo Pessanha leva uma existência de aparente adaptação ao meio e aos costumes chineses, de reconhecida capacidade profissional (como secretário do Liceu e professor, como causídico sazonal, desde 1900 como conservador do Registo Predial, como reputado membro de comissões oficiais e, enfim, como juiz desde 1904), tão reconhecido como jurisconsulto de seguro saber e raciocínio ágil<sup>51</sup>, quanto apreciado nas temporárias convivências com escritores, velhos amigos (como A. Osório de Castro) ou conhecidos em Macau (como Wenceslau de Moraes). Acresce que, desde o início, essa existência tem no estudo da cultura chinesa outro centro de interesse, que se revelará fecundo; e que a admiração pela civilização chinesa, vinda dos anos de juventude que precederam a vinda para Macau, se particulariza no estudo do Código Penal chinês e no louvor do monumento de conhecimento humano constituído pela tradição sínica de Direito – em chocante contraste, é certo, com a aplicação da lei durante as últimas décadas da dinastia Cheng, tão contrária àquele consuetudinário espírito de justiça<sup>52</sup>.

Todavia, as cartas de Pessanha e os testemunhos de terceiros revelam um pungente drama psicológico-moral e um contínuo processo de degradação íntima numa personalidade de débil constituição física, de saúde frágil e arruinada pelo clima, pelo deficiente tratamento das concubinas, pelo ópio e, nas férias continentais, pelo álcool, até se retratar em «morto-vivo», no fundo realizando de outro modo a autodiagnose que por 1895-1896 formulara em carta a A. Osório de Castro: «Sabe que eu também ando por esses mares fora sempre a escolher o melhor lugar da minha sepultura?»

A *persona* poética que em Portugal desde há um decénio ia conquistando mais e mais prestígio literário era a de uma metamorfose, supostamente exótica e lendariamente opiómana, do “poeta maldito” romanticamente incompatibilizado com a civilização triunfante do Ocidente.

Alguns equívocos envolvia esta *persona*; e a projecção sobre a recepção da sua obra lírica do pressuposto “orientalista” de exotismo – na acepção comum de atracção ou conformação pela “cor local”, se não de fixação fascinada do homem ocidental num pitoresco remoto – não era o menor desses equívocos.

Se o homem europeu, deslocado para o Extremo Oriente, vivia na cisão nostálgica do desenraizado e no desencontro existencial do angustiado, a sua obra lírica, essa, só apresenta poucos elementos exóticos – que podem até emergir

<sup>51</sup> Cf. Daniel Pires, *Camilo Pessanha, Prosador e Tradutor*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1992, e Celina Veiga de Oliveira, *Camilo Pessanha – o Jurista e o Homem*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1993.

<sup>52</sup> Cf. Celina Veiga de Oliveira, «Camilo Pessanha e o Sistema Judiciário da sua Época», in *Administração*, Macau, vol. XXIV, n.º 92, Junho 2011.

literariamente, como acontecera ao amigo A. Osório de Castro na fase de *Exiladas*, antes da deslocação do autor para o Oriente, como ocorre com o poema «Lúbrica» que em Pessanha data dos tempos de estudante em Coimbra.

De resto, o escritor deixara no texto *Macau e a gruta de Camões* (publicado n' *A Pátria* macaense, a 7 de Junho de 1924) como que um *rappel* nesse sentido aos seus leitores: «Notáveis prosadores (basta lembrar, dentre os contemporâneos, Lafcadio Hearn, Wenceslau de Moraes e Pierre Loti) têm celebrado condignamente os encantos dos países exóticos. Poetas, nenhum. Os poucos que vagueiam e se definham por longínquas regiões, se acaso escrevem em verso, é sempre para cantar a pátria ausente»; e, se neles «se encontram dispersos alguns traços fulgurantes de exotismo, é só para tornar mais pungente pela evocação do meio hostil e inadequado pela sua estranheza à perfeita floração das almas – a impressão geral de tristeza – da irremissível tristeza de todos os exílios».

Nem o horizonte de anulação do ser, aparentado ao ideal nirvânico, esperara pela vinda para Macau para se exprimir, nem na fase europeia da vida do poeta lhe faltavam as motivações existenciais e as sugestões de filosofia irracionalista para tal concepção poética da vida.

Em todo o caso, as repetidas viagens entre a Europa e o Extremo-Oriente e os anos varados em Macau podem ter ajudado, como diferentemente o teriam feito outras circunstâncias de vida, a reforçar certos traços desse exotismo interior que é a condição humana na lírica de Pessanha, numa paradoxal coabitação de experiência agónica e apelo de ataraxia.

São impressões marítimas que, como dá a entender certa carta a Carlos Amaro, de Fevereiro de 1909, confinam com a «ardentia» do início do segundo volante do célebre díptico de sonetos «San Gabriel».

É a impressão da «atmosfera que esmaga» e da paisagem física e humana de Ceilão que confina com a sensualidade que impregna a *Clepsidra* e com aquela volúpia erótico-necrófila que a obra partilha com o melhor Decadentismo ocidental (carta seguinte a Carlos Amaro, de Fevereiro de 1909): «Uma languidez que em nenhuma outra parte se sente, misto de indefinível voluptuosidade e de desejo de morrer...».

É a experiência do baudelairiano paraíso artificial que o ópio propicia e que confina com a técnica proto-interseccionista da gnose intuspectiva e órfica, mediante a qual a *Clepsidra* simbolistamente supera aquele Decadentismo (carta a H. Trindade Coelho, de Novembro de 1916): «Produzia-se pouco a pouco em mim esse delírio lúcido, característico, dizem, da intoxicação pelos hipnóticos, em que sem perder a consciência da situação em que se está, se evoca no espírito, com absoluta fidelidade e perfeita nitidez, uma outra situação, em outro lugar ou em outro tempo, como se se vivessem simultaneamente duas vidas, muito distantes uma da outra.»

São os plausíveis nexos que se poderão explorar entre o Pessanha que fazia arder em Macau, ritualmente, pivetes de incenso «em homenagem da terra e das almas [...] ao Desconhecido» (segundo o precioso testemunho de Alberto Osório de Castro, «Camilo Pessanha em Macau», in *Atlântico*, 1942, reproduzido por Maria José Lencastre) e o escritor que, em artigo sobre as *Flores de Coral* do mesmo Alberto Osório de Castro, discerne um «incognoscível» inatingível pelas ciências e insofismável pelo Cientismo e considera componente inalienável da perene condição humana a atracção, pávida e ansiosa, das almas meditativas por aquele Incognoscível.

É a forma oriental da materialidade em «viola chinesa» e em «barcos de flores» a dar instrumento e espaço de tradição oriental à música axial na interrogação analógica pelo sentido. Será porventura a refração no imaginário onírico de «Violoncelo» – «Lívidos astros, / Soidões lacustres... / Lemes e mastros... / E os alabastros / Dos balaústres!» – de impressões de estranheza perante certa fisionomia da paisagem (física, mas de implicação social) da China, que ao tempo ressaltavam em textos de ocidentais tão próximos de Camilo Pessanha como era Wenceslau de Moraes («Ah! Esta China, [...] Agora a natureza: o quadro alterna, ora em gelos, em longas nebulosidades, pasmadas ora em irradiações de um sol abrasador, tórrido, que nem as lufadas exterminadoras dos tufões suavizam. E sempre um cenário de agonia, de costas sáfaras, de largos rios lodosos, de charcos pestilentos, de arvoredo esguio açoitado das ventanias, a que vem juntar-se, sem conseguir dar realce, a verde aguarela dos arrozais, dos intermináveis arrozais.», in *Dai-Nippon*, 1897).

É o reencontro de vectores formais tão relevantes nos estilos epocais do fim-de-século europeu – a musicalidade, a intersecção imaginífica, a desarticulação e reconversão sintagmática, a exploração dos signos óptico-grafemáticos – na amada e estudada literatura chinesa, na sua língua tonal, não alfabética, sem morfologia flexional e de fluidas regras sintácticas, no seu monossilabismo e na sua escrita ideográfica de superior «poder de evocação», tal como na «concisão epigráfica» da sua «dicção poética» (como sublinham vários textos do volume *China*). É o gosto por a impossibilidade de transpor regras da prosódia dos poemas clássicos chineses lhe permitirem a recriação alternativa no regime de musicalidade simbolista. É a identificação com o modo como a dicção poética chinesa normalmente omite o sujeito e, em contrapartida, investe no implícito do potencial metafórico e simbólico de elementos do universo físico.

Não há como subestimar as motivações empáticas (e as realizações homólogas às da *Clepsidra*) desse trabalho poético com *Oito Elegias Chinesas*, originariamente publicadas em 1910 no jornal macaense *O Progresso*. Como sintetiza, no remate de luminoso ensaio, Yao Jingming, «Na altura em que o Ocidente ignorava a literatura chinesa ou a julgava inferior à dos europeus, Camilo Pessanha



confessou-se um admirador fervoroso da cultura chinesa. O seu acto de traduzir poemas chineses, que era pouco usual acontecer no sistema literário português, constituía um reconhecimento da literatura chinesa e desempenhava um papel importante no sentido de aproximar as duas culturas radicalmente diferentes. Dedicou-se à tradução com muito rigor e cuidado, e procurava conservar, na medida do possível, os elementos essenciais inerentes à poesia clássica chinesa, revelando-se um tradutor/recriador. [...] Debruçou-se com muita paciência sobre a cultura chinesa, tendo fornecido ao leitor de chegada, através do prefácio e das notas, um enquadramento literário, histórico e geográfico.»

Todavia, em contrapartida a arte lírica de Camilo Pessanha confronta-nos com indícios de opção matizada.

Por um lado, até as oito elegias chinesas que remontam à dinastia Ming, escolhidas por Pessanha para a sua recriação em português, centram-se, em sintonia com a *Clepsidra* e com a tónica dos esteticismos finisseculares ocidentais, no sentimento de exílio e nas reacções nostálgicas, com as inerentes notas de solidão e tristeza... e não em qualquer exploração evasiva dos lugares-comuns do exotismo cenográfico.

Por outro lado, «Viola Chinesa» e «Ao longe os barcos de flores», os grandes poemas que partem de motivos orientais para a expressão em harmonia musical da dor da cisão dos entes e da inviabilidade da comunhão na plenitude amorosa e cognitiva, com consequente interrogação pelo sentido e sugestão da vida analógica dos seres, configuram-se segundo o modelo do rondó, canónico na tradição musical e literária ocidental; e nem o indício exótico que os títulos contêm para o leitor eurocêntrico, nem a sua prossecução no corpo dos poemas se confundem com a exploração grata à época, entre realista-impressionista e neo-romântica, do pitoresco da geografia física e humana.

A assimilação hermenêutica da aura exótica no mundo do texto poético deve efectivar-se, não na aceção de ornamentação prestigiosa, nem na de compensação evasiva, mas sim vagamente no sentido em que Fernando Pessoa considerava que «o decorativismo do longínquo nos persegue como uma infância sonhada» e, sobretudo, no sentido de contributo para o que Gilbert Durand distingue como regime nocturno da imagem e como «mística» conjugação de «vontade de união e um certo gosto da secreta intimidade» – com conhecidas consequências na criação artística (nomeadamente na pictórica, na musical e na literária), que se afiguram também hipóteses eficazes para a interpretação intersemiótica das motivações e dos efeitos nesses poemas de Camilo Pessanha.

No sortilégio que desde cedo se desprendia a Ocidente da singularidade poética de Pessanha, uma excentricidade outra era, porém, colateral àquele equivocado pressuposto de exotismo cenográfico. Essa é a excentricidade que fundadamente permanece nas mais esclarecidas recepções que continua a suscitar

a *Clepsidra*: o contraste que com a tradição lírica nacional estabelecem o subjectivismo oblíquo (com impositiva singularidade, mas expressão dissimulada) e a vertigem encantatória da poética da sugestão consumada no seu lirismo de discurso alusivo.

Uma recapitulação *raisonnée* da trajectória de Camilo Pessanha, uma análise dos vectores estético-literários que estruturam as características temático-formais da sua poesia e um exercício de *close reading* sobre o seu poema cimeiro (o rondó «Ao longe os barcos de flores») permitirão situar mais ajustadamente o singular exotismo da sua dicção de tensa modernidade.

### A «infância virtual» e a iniciação literária

Camilo de Almeida Pessanha (Coimbra, 1867 – Macau, 1926) descende da linhagem dos Pessanhas almirantes do Reino, mas nasce como primeiro dos cinco filhos ilegítimos do pai magistrado.

Camilo ficará para sempre marcado pelo sacrifício da mãe e pelo aviltamento da vida familiar («poço de miséria e de dor», diz em carta de 1908). Plausivelmente, essa ferida recalcada não é alheia à escolha e ao tratamento, num dos seus primeiros poemas, do motivo da pecadora sublime dos Evangelhos (cujo nome, Madalena, o pai dera às duas filhas). Nem será alheia ao soneto «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho», de composição próxima do abalo sofrido com a notícia de grave doença da mãe.

O certo é que em carta para o pai, à chegada a Macau, não se pode conter que não gema pela impossibilidade vivencial da própria evasão para a infância como paraíso perdido, aliás em variante testemunhal do primado que na sua poesia cabe ao motivo decadentista da senectude congénita: «Minha infância, virtual, pois eu não me lembro de ter tido uma infância (há muitos cismáticos que nascem velhos).»

A ligação aos familiares do solar transmontano de Marmelos e, em particular, a amizade com o primo D. José Benedito foram desde cedo contraponto de brio de linhagem às separações, às dificuldades económicas e às doenças e desgraças que muitas vezes se abateram sobre o lar paterno, bem como às limitações pessoais de fragilidade física, à figura desinteressante de estrábico franzino, à nula sedução exercida sobre o sexo feminino, ao tendencial desequilíbrio nervoso (em 1889 sofre já com «grave doença nervosa») e à instabilidade psicológica afogada no absinto – como mais tarde estimulará assomos de pundonor do desterrado opiómano.

Desde muito novo manifesta Camilo Pessanha propensão para a criação literária; e por 1885, quando caloiro de Direito, compõe o poema «Lúbrica», que em breve reelaborará, num sintomático esforço de sintetização.

Nos anos da Faculdade contrabalança os insucessos amorosos por uma vida de boémia tangente à camaradagem literária com alguns dos que agitarão o meio académico através de revistas do final da década (desde Sanches da Gama até ao mais relevante Alberto Osório de Castro). Este, depois grande amigo pela vida fora, logo se associa muito à sua actividade como escritor. Com efeito, embora em 1889 pareça ficar à margem da emergência de arte «novista» no despique entre a *Boémia Nova* e os *Insubmissos*, Camilo Pessanha escreve contos e poemas para jornais secundários da cidade (v.g. *Gazeta de Coimbra*) e entremeia a ficção narrativa com a divagação impressionista ou a crítica literária nas «Crónicas da Alta», que começa por publicar na modesta revista *A Crítica*. Ora, é pela mão de Osório de Castro que as «Crónicas da Alta» e episódicos poemas vão continuar a sair, agora no jornal *O Novo Tempo*, que o amigo de Pessanha edita desde Dezembro de 1889 na vila natal de Mangualde (e onde Pessanha colabora desde o início até Novembro de 1890).

Porventura a ligação a Osório de Castro não terá sido alheia também ao facto de poemas de Camilo Pessanha surgirem então em órgãos novistas como *O Intermezzo* portuense. Em todo o caso, quando o grupo renovador do Porto redige *Os Nefelibatas*, opúsculo colectivo de identificação estético-literária, entre a mistificação e o manifesto esotérico, sente que se justifica já incorporar Camilo Pessanha.

Importa, pois, considerar que a distância a que Pessanha se mantém dos grupos literários coetâneos tem sido exagerada e que, pela índole do que fora escrevendo, o jovem escritor nos surge não alheado das novas orientações estéticas, mas próximo da plena sintonia, prefigurando uma condição que nos decénios seguintes se acentuará.

O estilo e a linguagem do poeta lavram já nas crónicas e cartas (cf. os textos recolhidos por António Dias Miguel em *Camilo Pessanha – Elementos para o Estudo da Sua Biografia e da Sua Obra*, Lisboa, 1956, e mais tarde por António Quadros e Daniel Pires), tidas por pouco significativas a despeito da pessoalíssima percepção dos matizes da paisagem física e social e de uma ironia oscilante entre o declive sarcástico e o enublamento melancólico; e num ou outro trecho acusam-se alguns dos pólos temáticos da sua sensibilidade literária.

Quanto aos poucos tentames de contos, apostados ainda em prenderem-se a um intenção de protesto social e cultural (veja-se, por exemplo, «Entre os gaia-tos», saído em Julho de 1887 na *Gazeta de Coimbra* e recolhido por A. Carneiro da Silva em *Camilo Pessanha, Poeta e Ensaísta Coimbrão*, Coimbra, 1968), deve ter-se presente que, de acordo com carta de 1888 para o primo José Benedito, os textos publicados são tidos por Camilo Pessanha como abortada concretização do projecto de «duas séries» (uma novelística, *Solidões*; outra, lírica), sobre as quais se pronuncia em termos que apontam para orientações da sua obra posterior, além de corroborarem a sintonia com os rumos antinaturalistas.

Sem embargo dos temporões tons emancipalistas em favor dos «deserdados da terra», os contos conhecidos permitem valorizar, como quer Daniel Pires, a densidade psicológica no retrato das personagens (por exemplo, «Segundo amante»), e, como fez Barbara Spaggiari (*O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, 1962), abundantes antecipações temáticas e estilísticas da poesia da maturidade. Em «Segundo amante», conto de estrutura circular, ao lado do tema do sonho ligado à figura materna transposta na protagonista Sofia, surge o depois recorrente motivo do berço; e do retrato de Sofia quatro elementos voltarão a aflorar nas futuras poesias de Pessanha. Noutro conto, relevante pelo afinamento da técnica alusiva, surge ainda mais densa dispersão de locuções e imagens que se tornarão, mais tarde, fragmentos de versos.

Por outro lado, o jovem Camilo Pessanha de Coimbra – que Alberto Osório de Castro evocará conquistado já pela *Princesse Maleine* de Maeterlinck – revela-se convictamente oposto aos epigonismos românticos e às suas mesclas com perfunctórias assimilações do Parnasianismo (no sentido da discursividade descritiva ou narrativa, e não menos na sua trivialização academista e *Kitsch*, já visada na personagem Luís Vila Nova do conto «Segundo amante», que «De seis em seis meses escrevia um soneto parnasiano, petulante, vazio, dessa poesia de sala, que se lê, mas passa.»). Quando realiza, por 1888, uma incursão no domínio da crítica literária, subscreve desassombrada desvalorização dos *Versos da Mocidade*, dum António Fogaça então muito festejado – mas sem aquelas capacidades de construção estrutural e de decantação expressiva que, numa implícita colocação de modernidade estética com matriz baudelairiana (e, portanto, de primazia crítica e irónica da consciência artística), Camilo Pessanha julga tão imprescindíveis como um seu próximo seguidor, o Fernando Pessoa denunciador do provinciano caso mental português.

Ao mesmo tempo, dá os primeiros passos significativos da sua singularíssima, mas tão epocalmente representativa, caminhada lírica.

O poema «Lúbrica» é um canto de retenção inibitória, compensada pela fruição imaginativa, onde os desejos parecem escapar à fatal perecibilidade das coisas almejadas, mas na irrealidade do seu objecto («Miragem inconstante, que resvala/No horizonte do louco pensamento»). Já em 1887, «Madrigal» revelava um lesto domínio da ordenação musical dos significantes, enquanto o «Soneto de gelo» desvendara a crise religiosa. Por seu turno, «Na pasta do Abel Aníbal», soneto logo modificado e integrado na tríade «Caminho», depara-nos com um ser enfermiço e temeroso, inseguro do registo dos passos que dá e atormentado por forças misteriosas, presentes sob a forma de presságios; dobrando-se a sensibilidade sobre si mesma e sobre a dor que ressona àquele impacto, um vislumbre de algolania eleva a dor – dita, em magnífica metáfora, «luz desgrenhada que alumia/as almas doidamente» – a inalienável vibração da subjectividade («Sem

ela o coração é quase nada»). Vivendo-se «Em procura de quê», sempre por onde «há muito espinho!», no «monte escabroso e solitário», a dor, por desistência conduzida ao choro, vem a ser extensiva à humanidade.

A este pessimismo do soneto II quer responder o seguinte com a força da revolta individualista (conotada pela anáfora do «eu»); mas, afinal, esta exacerbação erecção egotista é episódico remonte e manifestação de sensibilidade ferida e desequilibrada, que logo se recolhe para lamentosa embriaguês.

Em 1889, n' *O Novo Tempo*, «Interrogação» questiona o objecto de um amor (para-simbolista) que se afirma na sua mesma indefinição e reveste uma aparência de serenidade que não evita, na ausência da amada protectora, o receio da «luz crepuscular», que enerva, que provoca. É justamente esta impressão túrbida do poente (que fora já a hora do esvaimento do espírito masoquista do soneto I de «Caminho») que de seguida se expande em «Crepuscular» («Há no ambiente um murmúrio de queixume»). Pouco depois, o soneto «Estátua» tanto cifra o amor coacto por uma mulher esfíngica, sedutora e terrífica, quanto a tortuosa e torturada demanda de um além, para em todo o caso ratificar a frustração de todo o esforço.

Em 1890, o «Soneto» publicado por *O Intermezzo* não é outro senão «Madalena», com o paragramatismo bíblico (e maneirista) a subtender a expressão da vertigem de redenção no «sangrar, poluir-se, ir de rastos na lama» ou numa morte que estancasse o desgosto de si mesmo.

Formado em 1891, não é um homem determinado ao sucesso profissional, ou seguro das vias desse sucesso, que abandona Coimbra. Por arrastamento do sistema, Camilo Pessanha será em 1892 combativo mas injustiçado e infeliz delegado do procurador régio em Mirandela; por arrastamento da amizade e do superior sentido prático de Alberto Osório de Castro, tentará em 1893 a advocacia em Óbidos. Aqui, o seu imaginário poético impregnar-se-á dos traços medievais na localidade e, sobretudo, aderirá sub-repticiamente ao *genius loci*; e dispõe-se então a colaborar no periódico coimbrão que ficará como o mais extremamente concebido como órgão do movimento literário decadentista e simbolista: *Os Novos*. Aí, o soneto «O meu coração torna para trás» (a incluir, três anos depois, no díptico «Paisagens de Inverno») imbuía de implicações mais complexas o refrear do tumulto afectivo e emocional em que já desembocava a insatisfação incontroável e persistente de «Canção da partida».

Mas nem o convívio com o amigo dilecto, que ali era juiz municipal, nem o interesse pícaro da personalidade do padre António das Caldas (cf. as cartas ao primo José Benedito, transcritas por António Dias Miguel), nem a intervenção na frente artística do fim-de-século, nem o difuso apreço dos jovens escritores pelo seu génio lírico (que em 1893 tem uma primeira proclamação na dedicatória do volume *Miragens*, de um anterior Carlos de Lemos), o prendem a ponto

de evitar a já referida decisão, sobredeterminada, de partir – não para Damão, como chegou a ponderar, mas para Macau, no Verão de 1893.

De qualquer modo, o seu estado de espírito identifica-se de sobejo em expressões das cartas que envia ao pai na viagem e à chegada – sobretudo quando fala do «areal deserto da minha alma» batido pelos vendavais alucinantes de «misantropia, raiva, loucura mesmo», ao sol desolante do desenraizamento de quem se confessa, uma e outra vez, «tão apegado ao passado».

### **«O incessante naufrágio» existencial e a criação poética**

Dois anos volvidos sobre a fixação como professor de Filosofia em Macau, já hostilizado nos seus intuitos forenses por advogados locais e já instalado em residência própria com a primeira governanta chinesa, Camilo Pessanha vem à Metrópole, a conselho de uma junta médica; e, de Agosto de 1896 a Fevereiro de 1897, demora-se em Lamego e Lisboa, numa estada que, pelo menos de início e a avaliar por carta a A. Osório de Castro, o revitaliza.

Mas, antes disso, já pudera constituir 1895 e 1896 em anos grados da sua produção poética, com composições em boa parte publicadas na Metrópole e nem sempre confinadas à gazeta lamecense, antes surgindo, de quando em vez, em quotidianos lisboetas de primeiro plano, frequentados pelos escritores “novistas”, e em periódicos fugazes do próprio movimento literário finissecular.

Primeiro, surgira «Passou o Outono já, já torna o frio», poema simbolista dos recessos psíquicos e da relação da existência de seres e coisas, logo seguido por outro poema das profundezas do eu e de divagações coligadas num fluir arracional da consciência, o soneto «Foi um dia de inúteis agonias», de mais nítido comando musical da evanescência psicológica. Depois, «No claustro de Celas» submete-nos, através de imagens simultaneamente pessoais e epocais, a acentuada impressão de desengano e declínio; «Tornada» envolve-nos em tumultuária crise moral, mas através de avançada expressão simbólica; logo após, a reversão decadentista acentua-se no soneto «Quando voltei encontrei os meus passos», na verlainiana «Água morrente» e em «O meu coração desce». Pouco tempo depois, três poemas relançam, para além da expressão simbólica, vectores de superação da lírica então dominante em Portugal: «Imagens que passais pela retina», pelo inusitado sentir do tempo e da evanescência das percepções; «Vida», pela disponibilidade perante a rebentação das forças naturais; «Castelo de Óbidos», pela exploração do exotismo medievo para incentivar a reacção contra a abúlica inanidade.

De regresso a Macau, convive então bastante com Wenceslau de Moraes; e vê nascer-lhe, em 1897, o primeiro dos seus desventurados filhos. Após Os

*Livres* (Porto) haverem estampado «Depois das bodas de oiro», Camilo Pessanha distingue 1898 com a primeira versão de «Viola chinesa», que na utilização peculiar do rondel requinta o embalo da musicalidade verlainiana. De resto, já daquele embalo irrompia de «longe em longe» a realidade mais autêntica do eu, despertada pelo indizível da música. No quadro dessa agonia melindrosa e dos rasgos de superação, activa e contemplativa, se insere então o díptico de sonetos «San Gabriel».

Finalmente, confirmando que não há que empolar a marginalidade de Camilo Pessanha em relação ao movimento literário que domina o fim-de-século português, o poeta marca presença na primeira série da última grande revista daquele movimento, a *Ave Azul* viseense (sob o título genérico, e problemático, de «Lirismo Fruste», ali reúne os poemas «Depois das bodas d'oiro» e «Foi um dia de inúteis agonias» com o ainda inédito «Na cadeia»).

A rotina macaense é de novo suspensa entre Outubro de 1889 e Junho de 1900, quando o Ministério da Marinha e do Ultramar o chama a Lisboa. Se vinha intensificando as leituras de grandes nomes franco-belgas da poesia decadentista e simbolista, desde o precursor Baudelaire até M. Maeterlinck e Albert Samain, passando sobretudo por Paul Verlaine, apegase agora ao conhecimento de Rúben Darío e complementa os contactos episódicos com os periódicos novistas portugueses, frequentando tertúlias literárias de orientação predominantemente neo-romântica – da qual a sua obra se diferencia, mas a cujo contacto não ficará de todo indemne.

Entretanto, embora não colabore na segunda série da *Ave Azul*, os meses de estadia na Metrópole são férteis em criação lírica, alguma da qual então publica. É o caso do díptico «Vénus» e de «Floriram por engano as rosas bravas», novos cantos do desengano. Mas é também o caso dos sortilégos, e insofismavelmente simbolistas, «Violoncelo» e «Desce em folhedos tenros a colina».

Com o expirar do século, fere-o a morte da mãe. De regresso a Macau e aos expedientes de compensação interior, aviva a paixão pela arte chinesa e o empenhamento na colecção de objectos antigos; e vai aprofundando o conhecimento da cultura e da língua chinesas, que explorará nas traduções-recriações de elegias e nos estudos postumamente publicados por João de Castro Osório no volume *China* (Lisboa, 1944).

A partir da nomeação para juiz, em 1904, vê-se assoberbado com mais trabalho e, para além dos desgastantes processos, suporta o confronto com intrigas de advogados macaenses; a saúde ressentese, e diagnosticada uma anemia palustre, Camilo Pessanha volta a viajar para a Metrópole, onde se mantém entre Agosto de 1905 e Janeiro de 1909. De junta médica em junta médica, de tratamento em operação, de Braga para Vila do Conde ou Leça da Palmeira com o pai, não são afinal tempos risonhos de regresso ao lar, semidesfeito e deambulatório. Camilo



Pessanha continua a viver naquele «estado de exaltação impotente a que me levou a implacável opressão de fatalidade».

Nestes anos dos alvores do novo século, tempos de desagregação do movimento novista finissecular em favor da literatura neo-romântica, curiosamente vão deixar de dispersar-se com frequência pela imprensa poemas de um Camilo Pessanha fiel aos valores estético-literários decadentistas e simbolistas (de que o louvor a Verlaine, em carta a Carlos Amaro de 1908, é apenas o renovado sinal, como o será o rendido deslumbramento perante a beleza das recém-adquiridas obras de Rúben Darío, em carta de 1918 para A. Osório de Castro).

Por 1902, ano de charneira no plano da periodologia literária portuguesa, está composta a maioria da obra poética de Camilo Pessanha e grande parte dela está dispersamente publicada; depois, se bem que em 1907 envie para Timor um caderno de poemas a Alberto Osório de Castro, será preciso que à pressão de Ana de Castro Osório em 1916 se venha juntar a fascinada solicitação de outro movimento literário (o Modernismo de *Orpheu*, que assimila, como uma das componentes fundamentais, o legado dos esteticismos finisseculares), para a obra lírica de Camilo Pessanha se assumir plenamente no plano editorial como mensagem da comunicação literária.

Quando regressa em 1909 a Macau, corre o risco de transferência para Moçambique; mas, afinal, consegue ultrapassar essa crise. Entretanto dedica-se mais à cultura da China, elaborando ensaios sobre as suas constantes estéticas. Em 1912 publica realista introdução a um estudo sobre a civilização chinesa, editado em Macau; em 1913 sai no *Notícias de Bragança* o soneto «Tatuagens complicadas do meu peito» de multistratificada ironia; em 1914, publica n' *O Progresso* macaense versões anotadas de elegias chinesas.

Sempre tão avaro em esclarecer a sua mundividência e em explicitar a sua poética, Camilo Pessanha faculta neste período alguns dados a elas atinentes. Com efeito, em 1910 publica no semanário macaense *A Verdade* uma judiciosa apreciação da terceira colectânea lírica de A. Osório de Castro; e, nos elogios a *Flores de Coral* como nas veladas reservas, o crítico afeito «aos ritmos libérrimos de Stuart Merrill e de Maeterlinck» deixa transparecer o repúdio de uma poesia que se realize pela melancolia «plangentemente romântica» ou pela «filosofia pedantesca didáctica», apreciando, ao invés, que tudo se evolue das *Flores de Coral* «como um perfume subtil», em congruência com a sua liminar aproximação da poesia à música enquanto «Arte essencialmente subjectiva» e quase inefável. Noutro passo, transparece um delicado reparo ao caminho seguido pelo amigo ao arrepio da sua opção própria pela obra lírica como macrotexto, ulteriormente concretizada na *Clepsidra*.

Por outro lado, na sequência de um século de apostilas e réplicas à tese hegeliana da agonia da arte na modernidade, Camilo Pessanha posiciona-se de molde

a salvaguardar a pervivência das criações estéticas em meio do prezado progresso científico e técnico, mas de molde também a ratificar um domínio metafísico na condição humana.

Em Setembro de 1915 vem de novo à Metrópole, gozando férias em Lisboa, onde o pai era então juiz do Supremo Tribunal da Justiça. Esta última estada em Portugal durará apenas até Março de 1916, tendo sido interrompida abruptamente antes de findar o período de férias. São meses em que, além de frequentar tertúlias literárias de cafés e estreitar relações com Carlos Amaro, fazendo-o depositário de vários autógrafos, Camilo Pessanha convive muito com a família Osório de Castro e, em especial, cultiva os serões em casa da Ana Osório de Castro. A este facto vão ficar estreitamente ligados dois aspectos contrastantes e decisivos da estada.

Por um lado, a vivueza da escritora vem ao encontro da persistência do afecto do poeta e reaviva nele a esperança de uma união amorosa. Depara-se-lhe, porém, em Ana a firme disposição de tudo limitar a uma indesmentível, solícita e calorosa amizade, cujas missivas depois permanecerão como «máxima e quase única consolação» das «velhas ulcerações incuráveis» da alma do poeta e da sua «pobre sensibilidade dorida».

Em contrapartida, sob o estímulo da admiração de Montalvor e de Pessoa (que lhe pedira colaboração para *Orpheu* e que em tantos aspectos, sobretudo na poética do ortónimo, seguia o seu magistério poético), em meio de um convívio que vem juntar-se ao dos neo-românticos H. Trindade Coelho e Mário Beirão, Camilo Pessanha admite deixar a Montalvor o substancial conjunto de poemas que sairão na revista *Centauro*; e, sob o incentivo de Ana de Castro Osório e do seu filho João de Castro Osório, aceita ir até à edição da sua summa poética.

Projecta, pois, e organiza com eles a *Clepsidra*. Não só dita ou transcreve os sucessivos textos até aí dispersos ou inéditos, a completar por outros que em vão promete remeter de Macau (alguns dos muitos perdidos, talvez como os sonetos «O Estilista» e «Regresso ao lar», referidos por Fernando Pessoa em carta ao próprio Pessanha), mas parece ultrapassar o intuito de mera colectânea pelo sentido do macrotexto, com a sua intrínseca ordem topológico-temporal, a que nem sequer faltam um poema prologal («Inscrição») e um «poema final» – embora, sob a forma por que a *Clepsidra* nos chegou, permaneça problemática a posição de um ou outro poema nessa plausível ordenação macrotextual e embora continue em aberto o traçado estruturante da sua dinâmica interna (decerto desenvolvimento segundo sucessivas tensões, e não a regular linha evolutiva postulada por antigas propostas hermenêuticas ou pelo contraste dos sonetos com outras formas estrófico-rimáticas proposto em 1979 por A. Falcão Rodrigues de Oliveira em *O Simbolismo de Camilo Pessanha*).

Paradoxalmente, como quase tudo afinal o que lhe foi na existência, é quando menos compõe que Camilo Pessanha vai ganhar um maior ascendente sobre

os poetas e sobre os leitores de poesia – desde esse ano de 1916, com a *Centauro*, e desde 1920, com a edição *princeps* da «esquecida *Clepsidra*», penhorantemente a cargo das Edições Lusitânia de Ana de Castro Osório, e com as sucessivas reacções de entusiasmo crítico perante a sua arte de antiverbalismo desencadeadas por um artigo de um dos de *Orpheu*: «A alma de todos nós, desnorteada, tem, enfim, um relógio» (cf. António Ferro, *Obras*, vol.I, Lisboa, Verbo, 1987, pp.332-336).

Desde o regresso a Macau, Camilo Pessanha continua a leccionar e a advogar, a alienar-se e a conquistar pelo ópio momentos privilegiados de «loucura lúcida», até que a tuberculose pulmonar põe termo à sua inércia morfológica em Março de 1926.

Pelo caminho surgira, em 1916-17, um novo ímpeto de criação poética que ecoa em cartas a Henrique Trindade Coelho e que contende com a reacção paródica aos convencionalismos litúrgico-religiosos e aos pendores, ora revivalistas, ora emancipalistas, de «ressurgimento nacional» com que as correntes neo-românticas infestavam a literatura portuguesa de então.

Depois, decerto, vindo de mais fundo, não só um ou outro fragmento poético, mas também um ou outro empertigamento contra a abulia pessoal e contra a anomia nacional.

Realça-se, nesse sentido, o artigo de comemoração camoniana, em Junho de 1924. Nele ainda refere a patriótica fidelidade ao que faz de Macau não uma relíquia morta ou um recreio exótico do velho Império, mas um «padrão vivo» da estupenda actividade portuguesa no Oriente. E, nele, a sintonia com a reacção mental do fim-de-século ainda ecoa na insurgência contra a destruição das «tradições consagradas» pelos «infatigáveis sapadores» da ciência histórica (cf. «Macau e a gruta de Camões», in *China – Estudos e Traduções*).

### O curso subtil da *Clepsidra*

A magia da «dor lida» no alusivo discurso lírico de Pessanha foi ampla e finamente estudada por Ester de Lemos (*A Clepsidra de Camilo Pessanha. Notas e Reflexões*, Porto, 1956, 2.ª ed. 1981), à luz, não isenta de reverberações psicologistas, da Estilística de Spitzer e de Dámaso Alonso.

Consciencializou-se, desde então, que o visualismo antiparnasiano de Pessanha, particularmente sensível à luz, se exprimia com frequência e finura por efeitos de associação a dados auditivos (também relevantes na harmonia imitativa indirecta), ambos contribuindo para um clima poético em que sobreleva a representação do estado de alma. Apercebendo-se da relação íntima que para Pessanha existe entre todos os elementos da realidade circundante, a análise esti-

lística estava, todavia, mais habilitada a analisar o correlato, mas não equivalente, cruzamento de sensações (aliás, envolto em personificações, hipálages e outros tropos, e numa mais ampla panóplia de impressões sensoriais, nomeadamente quinesésicas, de acordo com a relevância da mobilidade sintáctica e dos verbos de movimento no vocabulário da *Clepsidra*). Daí a valorização dos efeitos sinestésicos que, sempre com discrição, a *Clepsidra* faz proliferar: dados visuais e impressões térmicas («As tuas mãos translúcidas e frias», «Na fria transparência luminosa», «oblíquo, o Sol gelado», «Fulgiam, nuas, as espadas frias»), aproximação de sensações auditivas e olfativas («Uma ternura esparsa de balidos/Sente-se esmaecer como um perfume»), encadeamentos do auditivo com o visual e com o olfativo, e deste de novo com o visual, e assim sucessivamente, no faseado soneto «Fonógrafo»; em «Se andava no jardim», associação do cheiro do jasmim à brancura do luar; em «No claustro de Celas», do visual e do olfativo; etc.

Com o «Fonógrafo» e outros poemas, a análise estilística de Ester de Lemos intersectava outro vector da subtil composição de Pessanha: a vertente da sensibilidade auditiva, tocada de preferência pelos estímulos musicais e resultante em impressões ora expressas imitativamente, ora «sugeridas por imagens visuais que as completam e ao mesmo tempo provêm do estímulo inicial», num contínuo intercâmbio entre audição e visão e numa contínua simbolização de estados de consciência por sons e cores. Assim se torna patente no díptico «Vénus».

Por seu turno, os sonetos «Esvelta, surge!...» e «Quem poluiu...», bem como os poemas «Porque o melhor enfim» e «O meu coração desce», ilustram que os «sons duros, oclusivas surdas, sobretudo RR apicais ou velares, os primeiros às vezes em combinação com as oclusivas, aparecem frequentemente nos passos que se referem a movimentos violentos ou sentimentos ásperos» (*ob.cit.*, p.73), no quadro aliás de efeitos aliterantes mais diversificados (v.g. «Rojam-se cobras pelas velhas lájeas», «Floriram por engano as rosas bravas/No Inverno. Veio o vento desfolhá-las»), mas sempre ligeiros e menos concentrados que no programático uso dos outros novistas finisseculares. «Nos poemas de inspiração instrumental», discernia Ester de Lemos, a harmonia imitativa torna-se mais frequente; a nasalidade insistente de «Viola chinesa» ganha já cariz onomatopaico; em «Violoncelo», ultrapassava a sugestão verbal, com os múltiplos mecanismos associativos (música do violoncelo e arcadas, arcos e pontes, rio e caudais de choro, etc.) que se desprendem dos jogos de matizes vocálicos *a* e *u*, de ditongos, de sibilantes e palatais, de vibrantes e líquidas.

Desde a análise de Ester de Lemos, o leitor de Camilo Pessanha tinha mais nítida percepção de outros segredos da excêntrica atracção exercida pela sua poesia, engastados agora na organização sintagmática dos textos. Realizando na sua própria poesia o que sublinha com encanto na poesia chinesa, Camilo Pessanha cultiva a desarticulação sintáctica, a elipse e a averbalidade, consoante um estilo apositivo e alógico.

Omite os nexos de ordem lógica: «Vergam de neve os olmos do caminho, / A cinza arrefeceu sobre o brasido. / Noites da serra, o casebre transido»; faz rearr as proposições subordinadas, privilegia a coordenação assindética, organiza estrofes com versos sintacticamente independentes, deixa ao papel supletivo da pontuação o encargo de sugerir a sucessão de ideias por associação – *maxime* no soneto «Foi um dia de inúteis agonias» e suas impressões recordadas, mas só semiconscientemente encadeadas. Em «Floriram por engano as rosas bravas» ficam implícitas, plausivelmente, uma comparação e uma causalidade, mas sem nenhuma formulação lógica; logo no seu início, o poema «O meu coração desce / Um balão apagado» revela um poder de visualização impressionista, abolindo o elemento de ligação; em «Na cadeia» – «Serenos...Serenos...Serenos... / Trouxe-os algemados a escolta» –, a distância temporal e a contrastiva proximidade de sentido, que ao mesmo tempo conectam e separam as duas imagens, mantêm-se de forma inexcedível graças à própria ausência de qualquer elemento de ligação; outras vezes, as frases sem conexão lógica são de tipo exclamativo («O espelho inútil, meus olhos pagãos! / Aridez de sucessivos desertos»), como o são também algumas das elipses com que a poesia de Pessanha dá a rapidez e a vivacidade das impressões, acrescidas de alto poder sugestivo («Cada um por seu lado.», em «Caminho – III»; «Inútil!», no início de «San Gabriel – I»; «Com força, soldado! / A passo dobrado! / Bem bamboleado!», nas lacónicas vozes de comando do onomatopaico «Rufando apressado»).

Contudo, a aparência de enumeração de visões, presas ainda às suas raízes inconscientes, nocturnas, divinatórias, deriva especialmente dos recursos da averbabilidade. As frases sem verbo, de índole primitiva, fixam agora cada pormenor, mas não produzem um efeito de todo estático, porque a sucessão sugere movimento, ainda que de retrospecto: é o que se verifica em «Violoncelo», em «Vénus – I», no terceto final de «Vénus – II», na primeira quadra de «Tatuagens», etc. E, antes de evidenciar as motivações e os efeitos de outros traços estilísticos peculiares de Pessanha (anteposição do adjectivo, anteposição do verbo ao sujeito, a ambiguidade dos nexos no interior dos sintagmas por virtude da colocação das palavras, etc.), Ester de Lemos acrescentava: «Algumas frases, não propriamente elípticas, mas suspensas, interrompidas, contribuem para a espontaneidade e intensidade da expressão. A última quadra do poema «Depois das bodas de oiro» fornece o melhor exemplo destas frases balbuciadas: «Nem ficar... E morrer... / perder-te, imagem vaga... / Cessar... Não mais te ver...».

Além disto, a análise de Ester de Lemos demonstrava como em boa parte se poderia explicar o sortilégio enigmático da simultaneamente discreta e elaborada poesia de Camilo Pessanha pela genial intuição e destreza com que ele adopta a rima e o metro, versos e construções estrófico-rimáticas seculares, com especial dilecção pelo decassílabo e pelo soneto (correlata da recusa da facilidade

popularizante da redondilha, sublinhada depois por Coimbra Martins e outros), mas ao mesmo tempo impõe uma iniludível originalidade prosódica através da estruturação musical, e não lógica, do texto poético (v. g. na desenvolvimento e no remate do soneto), da deslocação e variação dos acentos (que garante, por exemplo, valor acrescido ao octossílabo, em «Castelo de Óbidos», «Na cadeia», «Viola chinesa», etc.), das elisões e dos hiatos, pelo emprego das falsas terminações e pelas rimas internas (de «Violoncelo», «Ao longe os barcos de flores», etc.) – sem que a riqueza de meios se torne alguma vez ostensiva ou pareça dispensável para uma perfeita forma do conteúdo.<sup>53</sup>

Como dirá depois Óscar Lopes (cf. *Entre Fialho e Nemésio*), em Pessanha tudo se passa como se o ritmo fosse elaborado muito mais em função de urgências expressivas do que em obediência a prévias regras métricas; e justamente Óscar Lopes pôde prová-lo desenvolvendo, para «Imagens que passais pela retina» e para «Se andava no jardim», a mais notável particularidade prosódica de Pessanha, que Ester de Lemos já assinalara para os tercetos daquele soneto: o relevo e a eficácia de esquemas quantitativos regulares. De resto, a propósito do mesmo poema, Óscar Lopes desenvolve também a ilustração de outro vector da prosódia de Pessanha que Ester de Lemos assinalara: a concentração de factores rítmicos diferentes, em especial a repetição modulada, e não mecânica.

Se em «Violoncelo» e outros poemas a lição prevalecente, apesar de explorada em contravenção à preferência do mestre pelos versos ímpares, é a de Verlaine (como veio reforçar a análise de Jacinto do Prado Coelho, em «De Verlaine a Camilo Pessanha e a Fernando Pessoa», in *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, 1976), não faltam também processos simbolistas mais cultivados por Mallarmé. Para além da ultrapassagem da musicalidade verlainiana pela música como lei estrutural da composição global do poema, deve mencionar-se o processo de iluminar reciprocamente as palavras pela sua simples proximidade, rasgo maior da manipulação vocabular em Pessanha (que Óscar Lopes exemplifica com os sonetos «Quem poluiu...» e «Floriram por engano as rosas bravas»).

Além dos processos estilísticos destinados a realizar o «poder de evocação», considerado fundamental por Pessanha, e dos processos fónico-rítmicos e estrófico-versificatórios destinados a alcançar a «euritmia poética» correlatamente por ele realizada, evidencia-se a intersecção dos dois vectores, por exemplo, no cruzamento da iteração (desde um fonema a um verso inteiro) com os jogos rimáticos, como mostrou Barbara Spaggiari.

---

<sup>53</sup> Sobre a prosódia e a métrica de Camilo Pessanha, veja-se: Costa Pimpão, *Gente Grada*. Coimbra, Atlântida, 1952; Celso Cunha, *Língua e Verso*. Rio de Janeiro, 1963; António Coimbra Martins, «De Castilho a Pessoa – Achegas para uma Poética Histórica Portuguesa», in *Bulletin des Études Portugaises*, Tome XXX, 1969.



Mais discretamente selectiva do que o rebuscamento lexical e sufixal dos decadentistas coetâneos, a linguagem de Pessanha privilegia poucas áreas semânticas, num duplo rasgo de coerência: em perfeita congruência congénita não só com os vectores fundamentais da sua mundividência lírica (desde o fenomenismo que tudo reduz a aparências, a imagens transientes, ao monadismo de seres contingentes, a miragens, até à inquietação religiosa cuja insuficiente rasura transparece na recorrência das vozes litúrgicas), mas também com a constante preocupação do poeta em construir uma obra unitária, efectivamente coesa no estilo com que traduz a concepção do mundo como representação e uma fenomenologia disfórica.

Com igual coerência e pertinência se apresenta o imaginário da poesia de Pessanha, a começar pelo predomínio do elemento aquoso, de plurissignificação tão variada como a alternância de metáforas, de símiles e até de símbolos. No fim-de-século ninguém se eleva tão assídua e formosamente à transposição simbólica, desde «Estátua», de 1890, a «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho», de 1895, desde «Vida» a «Castelo de Óbidos de 1896»; e em Pessanha a cifra simbólica tanto pode realizar-se em dois ou três versos – v. g. «Meus pobres pés dorir, / já roxos dos espinhos» –, quanto pode resultar da unidade estrutural de um poema, como o soneto «Desce em folhedos tenros a colina».

Dedicando um capítulo ao estudo específico das modalidades predilectas das imagens fixas e instáveis, das personificações e animizações, na poesia de Pessanha, até desembocar nas mais frequentes das suas «imagens e visões inacabadas», Ester de Lemos podia evidenciar as analogias não expressas como seu processo figurativo peculiar, enquanto a globalidade do seu estudo evidenciava que toda a imagística dessa poesia era conatural à assimilação (disfórica, sublinhemos) da filosofia intuicionista e do fenomenismo arracional imperantes na vertente negativa do fim-de-século.

Dedicando também um capítulo ao estudo específico das imagens cromáticas, das imagens florais e sensuais, das imagens auditivas, das imagens aquáticas e atmosféricas, em particular das de mar e vento, Rodrigues de Oliveira conecta-as logo com o tratamento dos temas da dor, da solidão, da morte, da transitoriedade e fuga para o nada, enquanto facetas indissociáveis da tentativa de solução solipsista e do consequente processo de anulação da Natureza e de cisão do eu.

Desbravando, com *A Metáfora Cósmica em Camilo Pessanha* (São Paulo, 1977), a exegese da poética dos arquétipos em Camilo Pessanha, Álvaro Cardoso Gomes confirma a complexidade e a cambiante sedução da imagística da *Clepsidra*; e comprova que, num inquieto paralelismo com o pessimismo schopenhaueriano (tão pessoal quanto conatural à crise colectiva do fim-de-século), o imaginário de Pessanha exprime uma tensão entre o absoluto almejado, simbolizado pela luz, e o perecível, traduzido nas imagens da água.



Por outro lado, desde Casais Monteiro a Urbano Tavares Rodrigues, vários estudiosos da poesia de Pessanha viram que a «amargura do inexplicado» é o ascenso nela (como tanto na melhor poesia do Decadentismo e do Simbolismo europeus, quanto nas elegias chinesas traduzidas por Pessanha) dos traumas e pulsões subliminares – podendo mesmo ver-se o esboço de noções freudianas nucleares (v.g. censura e recalçamento) em alguns dos seus poemas. E, tal como já se notava na pesquisa de Álvaro Cardoso Gomes, o subliminar converge com o arquétipo colectivo e religioso – caso do «lago escuro», destruição terminal, de «Imagens que passais pela retina».

### O mundo como representação disfórica

A obra lírica de Camilo Pessanha ilustra, com abundância e intensidade, boa parte da temática cultivada pelo Decadentismo finissecular<sup>54</sup>.

A atitude derrotista do homem surge sob as espécies do cepticismo fenomenista que em tudo vê contingência, aparência e efemeridade; Camilo Pessanha sente sempre como «vão» o seu cuidado e anula desencantadamente a euforia exterior, como no soneto em que a rima torna opressivamente contínuas as «inúteis agonias» e as «falsas alegrias»; se aquele cuidado permanece no «coração vazio», é como tumulto da corrosão dos arrimos afectivos e espirituais («Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho»); às mãos do fatalismo, o sujeito poético vive encadeado na ausência de alternativa feliz para a tristeza e a dor actuais («Meus pobres pés [...] já roxos dos espinhos»), não lhe faltando, entre os temores que lhe suscita cada rota entrevista, a expectativa da morte.

Nas ocasionais tensões deste negativismo com os rasgos de afirmação vital ou de mundividência optimista, sobrepõem-se uma aguda convicção da inconsistência do mundo e da vida, a perecibilidade dos poderes e forças das criaturas, a fugacidade da ventura – como simbolicamente apresenta o soneto «Passou o Outono já, já torna o frio». O acabrunhamento decadentista perante a precipitação desastrosa da existência é particularmente marcado na poesia de Camilo Pessanha, onde, motivando repetidos auto-incitamentos à aniquilação de vãos anseios, se vai exprimindo por transposições cada vez mais indirectas.

Camilo Pessanha funde, em múltiplos poemas («Paisagens de Inverno», «Quando voltei encontrei os meus passos», «Depois das bodas de oiro», etc.), o desengano com a mundividência fatalista e pessimista, de par com os conseqüentes apelos à apatia; e dá especial ênfase ao desencanto decadentista no

<sup>54</sup> Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra, 1975, parte II, cap. III.

soneto «Floriram por engano as rosas bravas» e no díptico «Vénus». De igual modo, campos imagísticos tão tipicamente decadistas como os do deperecimento, arruinamento ou extinção, encontram especial acolhida na poesia de Camilo Pessanha.

Oposto, com os decadentistas, ao protesto oratório e à postura heróica, Camilo Pessanha, em cuja poesia até as exclamações e apóstrofes são apenas processos anti-assertivos da desilusa fenomenologia da percepção, faz a apologia lírica da desistência. Se a aniquilação do sentir surge no Decadentismo como o necessário caminho para abrandar a ulceração do ser humano (causada, entre outras razões, pela agitação vã do espírito confiado, como no poema «Quando voltei encontrei os meus passos», da *Clepsidra*), é nesse sentido que devemos entender também os repetidos apelos de Camilo Pessanha para o refrear da sensibilidade e para o sono abúlico e alheado, que dirige ao coração e aos olhos (em «Canção da partida», «Na cadeia», «Água morrente», etc).

A reacção decadentista perante o fluir do tempo, como baudelairiano «gouffre [qui] a toujours soif», também encontra expressões exemplares nessa obra de título emblemático, a *Clepsidra*: a angústia do tempo recobre a jugulada inquietação metafísico-religiosa de um sujeito oprimido nos limites imanentistas, a amargura da consciência de uma condição humana bloqueada por forças sobranceiras, a consciência dolorosa de limitações transcendentais à expansão ontológica (a que Pessanha dá expressão simbólica, e portanto críptica, no poema «Na cadeia»), o abandono de um *Deus otiosus*, abscondito ou absurdo: «Roteiro da vida,/Quem é que o traçou?», «Não sei de onde venho,/Que azar me fadou!», «Miragens do nada,/ Dizei-me quem sou», «Eu mesmo quero a fé, e não a tenho.../ – Um resto de batel – quisera um lenho,/Para não afundir, na treva imensa,// O Deus, o mesmo Deus que te fez crente.../Nem saibas que esse Deus onipotente/Foi quem arrebatou a minha crença».

Conectado com o ciclo da decadência nacional pela (plurissignificativa) «Inscrição» – «Eu vi a luz em um país perdido./A minha alma é lânguida e inerme» – avulta, porém, o desgosto de si mesmo, cúmulo do desgosto de viver que regurgita como um vômito: pois que o coração, como todo o seu ser, «desce,/Um balão apagado[...]», sobrevém a vontade de o vituperar («O inane, vil despojo/Da alma egoísta e fraca!/Trouxesse-o o mar de rojo,/Levasse-o na ressaca») ou de lhe desejar a destruição («Melhor fora que ardesse /Nas trevas, incendiado»).

É por isso que em Pessanha ganha particular coerência o tópico, frequente na lírica decadentista, da aspiração ao derradeiro adormecimento, a entrega a uma *mors liberatrix* que as dilectas imagens do ciclo rural ironicamente inculcam como continuidade natural da vida: «Porque o melhor, enfim,/...não ouvir nem ver.../Passarem sobre mim/E nada me doer/[...]/Passar o Estio, o Outono,/A poda, a cava e a redra, /E eu dormindo um sono/Debaixo duma pedra.»

Não se esquivava a subtil poesia da *Clepsidra* à estesia decadentista do fúnebre, do disforme, do repugnante. Antes desfoca o tópico ofélico até uma inigualada ebriez com o odor da putrefacção («flor da vaga, o seu cabelo verde,/Que o torvelinho enreda e desenreda.../ O cheiro a carne que nos embebeda!/[...]/Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,/[...]») e imagina a maré a apagar as marcas do seu caminhar «Como um cão que lambe um rasto sangrento».

Aliás, a própria recorrência da visão ofélica do amor inconsumado e da florida flutuação da mulher afogada traduz a assimilação do módulo preferido pelo Decadentismo para exprimir o destino da paixão irrealizada e da beleza submersa pela morte.

### O Simbolismo de Camilo Pessanha

E, no entanto, é simbolista, e não decadentista, a ordem de literatura em que a poesia de Camilo Pessanha melhor se situa.

Não fundamentalmente por se expurgar da perversão cínica, sádica e satânica, nem por se eximir à transferência para o mundo de engano do sumptuário, nem por esbater muito o fetichismo litúrgico e precioso.

Não fundamentalmente por causa dos momentos raros em que, como outras obras poéticas finisseculares, tenta defender-se da crise decadentista, através do contraste da energia venturosa de tempos volvidos («Castelo de Óbidos»), através da oposição ao poder instituído («Na cadeia»), através da aceitação vertical e serena de tudo o que a existência puder oferecer («Vida»), através da inapagada juvenildade de espírito, ao arrepio do envelhecimento fisiológico («Numa despedida»).

Nem mesmo pelas eventuais emergências de valores semântico-pragmáticos e técnico-compositivos que ultrapassam o Decadentismo – a plurissignificação simbolista indissociável já do interseccionismo perceptual (em «Violoncelo» ou em «Passou o Outono já, já torna o frio») ou a indefinição apelativa do objecto de amor simbolista em poemas de suspensão reticente da expressão verbal e de evanescência das imagens perceptivas («Interrogação» ou «À flor da vaga, o seu cabelo verde»).

Trata-se sobretudo de uma superação do Decadentismo a nível de uma recepção global da obra poética de Camilo Pessanha. Impõe-se-nos como simbolista, por uma razão estrutural, esta poesia que começa por nos tornar sensível nos seus caracteres estilístico-formais aquela superação do Decadentismo que tão impressivamente simboliza no êxtase floral em que o sonho se alça sobre o pântano de «Fonógrafo» («Ante o seu corpo o sonho meu flutua/Sobre um paul, ó extática corola») e na «serena imagem», serena e vestida de branco (cor simbo-

lista da tranquilidade readquirida na universal essência), almejada na súplica em *leitmotiv* do soneto «Desce em folhedos tenros a colina».

Uma poesia anticonfessional e antididáctica, antioratória e antidescritivista, antiassertiva e antidiscursivista, comunica-se-nos cheia de sentidos; uma poesia semeada de correlações e imagens negativistas insinua-se-nos prenhe de uma alusiva e recôndita sabedoria; uma poesia de esteticismo implícito e incoercível invade-nos com a serenidade da superação do niilismo pela justificação da existência no acabamento da obra, e da beleza nela. Esta velada mas incontornável assumpção da *poiesis* como fim – afinal também com uma ética do esteticismo similar à de Eugénio de Castro – constitui inquestionável e admirável modalidade da superação do Decadentismo em Camilo Pessanha. Mas não, talvez, a única gerada pelo conjunto do processo estético da sua poesia, que também é poesia nova de reflexão sobre o conhecimento e de captação das realidades profundas.

É certo que assim não acontece, no entender da maioria dos melhores exegetas de Pessanha, como Ester de Lemos e Óscar Lopes. Para a primeira, a *Clepsidra*, embora denunciando uma ânsia quase mística de participação no ser das coisas, situa-se no domínio do Impressionismo, instaurando sobre um fenomenismo de origem schopenhaueriana uma variante da poética bergsoniana do tempo perdido (movimento, *durée*, evanescência das percepções, memória pura). Lendo Pessanha a partir da sua óptica de realismo dialéctico, Óscar Lopes considera que a *Clepsidra* ultrapassa o seu também inegável bergsonismo e apresenta uma nova análise da percepção humana, trazendo «toda a dinâmica até então insuspeitada do momento subjectivo», «desarticulando as dimensões de espaço-tempo como dados mecanicamente exteriores», alcançando, «na expressão estilística concreta (e não sobretudo concepional, como depois em Pessoa), a dialéctica das percepções ou imagens e de uma subjectividade individual».

Para estes exegetas de Pessanha, como depois para Rodrigues de Oliveira, a poesia de Pessanha é simbolista sem integrar afinal o rasgo mais distintivo do Simbolismo: a divinação alusiva de uma natureza analógica da realidade, quer dizer, não apenas sugestão analógica da empatia afectiva ou do processo perceptivo do sujeito (com redutora concepção psicologista das correspondências baudelarianas ou com a sua redutora equivalência ao correlativo objectivo de Eliot), mas cifragem da intermotivação da vida de todos os elementos cósmicos, como seres degredados da sua «pátria» ontológica, como seres degredados da harmonia primigénia do Ser, como seres resultantes da cisão da unidade primordial, como seres sujeitos à errância pela Queda originária.

Quanto a Rodrigues de Oliveira, que aproxima o poeta também do irracionalismo existencial de Kierkegaard, propõe afinal uma interpretação global de Camilo Pessanha segundo a qual o poeta desencadearia um processo de cisão do eu (eu existencial e eu potencial) e de busca do infinito na ataraxia primigénia,

mediante a anulação da Natureza (Nirvana, consciência pura); na arte, e só na arte, como processo dinâmico, Pessanha viria a vislumbrar o eu absoluto, pela elaboração metafísica e simbólica do inefável. Ora, esta elaboração poética de um mundo ideal liberto do jugo do contingente é já simbolista; e se ela deve ser justamente aproximada do sistema poético de Mallarmé, convém ter em conta que na poesia simbolista de Mallarmé a superação da particularidade sensível dos entes releva da constituição de um mundo ideal, não transcendente, mas transcendental.

Cremos, pois, que assim como a inserção magistral de Mallarmé no Simbolismo se realiza através de uma variante poética do idealismo fenomenológico (passagem da atitude natural à atitude transcendental, consciência constituinte, intersubjectividade), também pode considerar-se pertinente a leitura da *Clepsidra* como uma sortílega *epoché* lírica – sem necessidade de qualquer relação histórica com Husserl por parte dessa poesia de cisão do eu, de anulação parentética do mundo natural e de libertação da consciência pura. Nessa *epoché* lírica residirá outra modalidade de superação simbolista do Decadentismo pela poesia de Camilo Pessanha.

Podemos, contudo, não nos deter nessa fenomenologia poética, inserindo o que seriam algumas das suas componentes numa poesia holista (e assim mesmo simbolista) que daria sequência à poesia Cesário Verde, como poesia do devir do conhecimento e como novo visionarismo nascido do *horror vacui*<sup>55</sup>. A demanda de uma poesia para a visão holista do «vivo» e do «real», desencadeada por um Cesário movido pelo Incognoscível spenceriano, encontraria assim prossecução na poesia de Pessanha, em congruente equação com as postulações do já mencionado artigo sobre as *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro.

O certo é que é a esta luz que deve ser colocada também a sugestão de infinito que os mais diversos hermeneutas reconhecem desprender-se da poesia de Pessanha, sem ser redutível em particular a qualquer componente dessa poesia.

Nesse infinito se conciliariam todas as formas de ser e nele se fundaria, como númeno, a vida analógica dos seres, as efectivas (e não figuradas) correspondências entre os seres. É certo que, não havendo em Pessanha uma decidida adesão à transcendência religiosa, nem uma adopção do esoterismo teúrgico, a sua poesia não exprime tanto essas correspondências quanto a mediação entre os seres cindidos e o Uno primigénio, isto é, a dor cósmica.

Melhor que ninguém, Álvaro Cardoso Gomes estudou, com *A Metáfora Cósmica em Camilo Pessanha*, essa presença e esse alcance dos vínculos da dor no Simbolismo de inspiração schopenhaueriana. Todavia, importa recordar (cf. de novo, J. C. Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*) que

<sup>55</sup> Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Cesário Verde – Um Realismo Insatisfeito*, Aveiro, 1989.

a poesia de conhecimento em Pessanha não se cinge à gnose do eu, do trânsito evanescente das sensações, da dinâmica perceptiva.

A amargura pela diversidade monádica dos seres e pela cisão do eu quebra a clausura solipsista, porque a angústia decadentista que domina essa dissociação e essa cisão se identifica, descontínua e veladamente, como estigma do degredo ôntico (v.g., numa leitura simbolista, «Se andava no jardim» e «Na cadeia»); e alude, por intermitências, à reintegração escatológica e à mediação analógica, até à polivalência misteriosa do visionarismo de «Branco e vermelho» (com justa ênfase em leituras de M. S. Lourenço e de António Quadros).

No díptico de sonetos «San Gabriel» (cujo próprio título cataforicamente projecta, com o Anjo da Anunciação, a esperança iniciática), o sujeito poético capta as luzes que só brilham na lonjura do incontrollável e arroja-se ao desejo de Além (apresentando-se este, todavia, em contornos indefinidamente humanistas e partilháveis por um profetismo neo-romântico de regeneração nacional). A fúlgida claridade surge, sem dúvida, associada ao Além, de que inquietamente o poeta não pode alhear-se, mas que ao desejar já sente inalcançável (pela irrealidade do seu doce clarão).

No rondel «Ao longe os barcos de flores», como de outro modo no rondel «Viola chinesa», ao sentido da vida indeterminável e invisível que, ao arrepio da razão aparente e sobretudo sob a forma de sofrimento, fervilha no exílio ôntico, a redimir, de cada ser viúvo da união amorosa da Origem, acresce a assimilação vibrante dos meios (a música que, com a recorrência, sinaliza o arquetípico) por que se exprime aquela existência de cauto mistério e de serena reminiscência.

E tudo isto ganha nova força se, deslocando o «Eu» da errância geográfica para a errância espiritual e movendo o «país» do destino nacional para o destino da Criação universal, entendermos a liminar «Inscrição» como dramático testemunho da iniciação distante ou inconclusa, do inexequível resgate daquele exílio ôntico, do impossível retorno à Pátria primordial do Ser: «Eu vi a luz em um país perdido./A minha alma é lânguida e inerme».

### **Exemplaridade de «Ao longe os barcos de flores»**

Eis um poema que, como vários outros discretamente magníficos de Camilo Pessanha, cativando-nos e estimulando-nos, na nossa presença ao Mundo e na nossa equação problemática com o real, com a complexidade idiomática segredada pela mestria estilístico-formal, conexamente nos patenteia que a sua obra lírica se debate com motivações e vectores mundividentes da crise decadentista (e, logo, transfunde boa parte da sua temática, do seu imaginário e do seu vocabulário) e em simultâneo nos desloca para uma ordem de literatura simbo-

lista, embalando-nos para um exigente e encantatório exercício de cooperação hermenêutica que se compensa em trajecto de conhecimento e experiência de transmutação de valores.

Com este poema, pois, percebemos melhor que a obra lírica de Camilo Pessanha vive às mãos com o *ethos* pessimista do pensamento schopenhaueriano e com uma assimilação disfórica do pensamento intuicionista e arracionalista imperante na viragem do séc. XIX para o séc. XX; e que, consequentemente, se impregna de motivos de desengano, cepticismo, fatalismo, atitude derrotista e regressiva perante a vida, auto-incitação ao aniquilamento dos vãos anseios e à apatia, apelo ao alheamento e ao sono abúlico, angústia do tempo (fuga heraclitiana e finitude) em jugulada inquietação metafísica, sentimento de abandono por um *Deus otiosus* (oculto ou absurdo), estesia do fúnebre, do disforme, do repugnante, do deperecimento, da ruína, da extinção, etc.

Por outro lado, com este poema percebemos melhor que a lírica de Camilo Pessanha é vitória ética e estética da *poesis* tanto sobre a acomodação ao fenomenismo quanto sobre a voragem niilista, porque se constitui em nova poesia reflexiva, em poesia simbolista de captação das realidades arquetípicas – poesia de conhecimento em experiência de relação existencial que não se circunscreve à deceptiva fenomenologia da percepção e à sugestão impressionista do trânsito evanescente das sensações, pois nela (como vemos neste «Ao longe os barcos de flores») a gnose do Eu implica uma «amargura do inexplicável» que corresponde ao ascenso dos traumas e das pulsões subliminares (como a censura freudiana) e, por outro lado, cifra a convergência do subliminar com o arquetípico (colectivo, sacral).

Por isso, as analogias não expressas impõem-se como processo figurativo peculiar e axial, propondo-se-nos no próprio envolvimento da leitura pelo jogo do cruzamento de sensações e da mobilidade sintáctica, de efeitos sinestésicos e aliterantes, de hipálages e personificações, de retoma (afinal tão moderna, como viu Octavio Paz) da versificação acentual, de harmonia imitativa, bem como pelo jogo de conexão das imagens cromáticas e florais, aquáticas e atmosféricas, com o tratamento da dor, da solidão, da morte, mas também com a tensão ontocosmológica (como mostraram Álvaro Cardoso Gomes e outros) entre o Absoluto almejado (luz) e o perecível experienciado (água).

Assim, a amargura pela diversidade monádica dos seres e pela cisão do Eu quebra a clausura solipsista, um apelo de Infinito flui alusivamente em paralelo à dor cósmica, tal como a angústia decorrente se acompanha de nostalgia transcendental ao dar-se veladamente a vivenciar como estigma de degredo ôntico e ao abrir-se, por mediação da vida analógica dos seres, à reintegração ontocosmológica (se não religiosamente escatológica) na Pátria primordial do Ser.

O facto de o poema vir ao nosso encontro com um título nunca seria despiçando; mas no caso da *Clepsidra*, onde isso raramente acontece, a carga catafórica



do título merece acrescida atenção do leitor, que logo se sente estimulado e embaraçado na suspensão prospecção das relações entre esse título e o corpo do poema.

Condicionando o impacto da realidade (ou da sua percepção) seguidamente designada com um dinamismo acentuado pela eliminação da vírgula que na primeira publicação conhecida (1900, diário *Novidades*) demarcava a locução adverbial, «Ao longe» significa seguramente distância, mas não assegura que se trate apenas de lonjura com que a subjectividade se defronte, pois pode tratar-se de separação consumada por essa subjectividade, isto é, distanciamento.

Em qualquer dos casos – distância objectiva, distanciamento subjectivo –, nova frente dúplice se abre no domínio das consequências relacionais (do eu com a circunstância e/ou com o Mundo, da realização interpessoal): «Ao longe» pode valer como apelo frutivo, e logo vislumbre de senda eufórica, ou como factor de impossibilidade frutiva, e logo marco de melancolia, ou de frustração, ou de nostalgia.

As conexões retroactivas que a leitura linear do poema depois suscita (ou que a leitura tabular do texto exige) juntam a essa dúplice significação uma outra potencialidade sémica, paralela mas em nível diferente: «Ao longe» pode anunciar a coexistência ou o confronto de desejo e temor perante certo regime existencial, a oscilação entre a insatisfação e a renúncia; mas também pode incubar o prenúncio ou o propósito de alternativa. Assim acontece na nossa leitura, mesmo se a sequência que lhe damos não coincide com a da oposição que Lélia Parreira Duarte estabelece entre o canto triste e solitário da flauta e a sinfonia feérica da orquestra na expressão do antagonismo entre a atitude de interrogativa insatisfação e de desencantada aceitação.

Mas como acesso ao objecto artístico, pronto a tornar-se objecto estético na multiplicidade das concretizações literárias adequadamente realizadas por receptores actuais, «Ao longe» demarca aquele ponto de olhar ou ângulo de visão que o poema de Camilo Pessanha exige para provocar o efeito de toda a pintura que só de longe se unifica e esclarece (como já para Cesário Verde finamente observou Vergílio Ferreira): é que, podendo e devendo também ser lido como narração elusiva de um episódio (carregado, sem dúvida, de sugestões simbólicas mais ou menos crípticas), o poema proporciona evidentemente a leitura como quadro de uma cena (então se sobrevalorizando o espaço, o visual, o descritivo, em desfavor dos todavia correlatos elementos de tempo, de audição, de narração); e nessa decodificação e recodificação como equivalente semiótico-literário de texto pictórico há-de prevalecer, como decerto tinha em mente Vergílio Ferreira, a arte de Impressionismo. Aliás, o poema também transcodifica processos e desígnios de realização do Impressionismo em textos musicais, segundo um vector que atravessa toda a lírica de C. Pessanha, isto é, o de traduzir por associação a dados auditivos um visualismo antiparnasiano, particularmente sensível às virtudes da luz.

Neste poema encontramos uma especial manifestação das afinidades do lirismo schopenhaueriano de Camilo Pessanha com o Impressionismo catalisado pela soberania do momento e do fluxo evanescente sobre a continuidade e a permanência e, por outro lado, destacando-se do Realismo (e do objectivismo parnasiano) pela interferência decisiva do sujeito na percepção da realidade que na criação artística se refracta.

Neste poema confirma-se-nos, por conseguinte, o que desde Ester de Lemos melhor se captou na intencionalidade artística de Pessanha: como a rapidez do olhar, a fluidez do traço, a indeterminação de contornos, a interpenetração dos tons, a primazia dos efeitos luminosos em função da mobilidade das aparências, a ausência do descritivo minucioso, o esbater dos cenários, a temporização dos espaços, dão características impressionistas ao texto poético. Mas desse Impressionismo poético (para nós, estrato a ser integrado superadoramente, primeiro, na arte da crise decadentista e, depois, na arte da iniciação simbolista) relevam igualmente as associações que transformam as percepções em sugestões de estados de alma e o espaço de representação em ambiência difundida musicalmente.

Com «os barcos de flores» o título acena-nos (e parece querer aliciar-nos) com uma via de propiciação eufórica – quer se refira a pequeno barco, quer menos verosimilmente se refira a paquete em viagem de longo curso.

Nesta última opção a leitura conotaria, com a sugestão intranquilizadora de passagem, a mais lata simbologia existencial do barco como figuração do corpo humano, enquanto veículo do jaspersiano «ser para o naufrágio» ou do heideggeriano «ser para a morte» que, com Lélia Parreira Duarte, podemos activar para a exegese do poema.

Em qualquer das opções, fica-nos a preponderante antevisão do clima festivo, depois sujeita a modulações diversas. Nessa promessa de fruição, o relevo do adorno floral no encanto festivo participa da preferência do esteticismo epocal pela beleza resultante não apenas do dado natural mas sobretudo do artefacto cultural; e, por outro lado, a feição hegemónica desse esteticismo finissecular rever-se-ia nas potencialidades de plural estimulação sensorial e de recriações sinestésicas que nas flores residem.

Não é despidiendo, entretanto, levarmos em conta a precisão interpretativa introduzida por Christine Pâris-Montech em relação aos «barcos de flores», pois, se os identificarmos com as casas de passe flutuantes então comuns nas paragens chinesas, intensificamos antecipadamente as implicações orgiásticas de certa linha de leitura do corpo do poema, reforçamos as possibilidades de sugestões de distância/distanciamento e de não-fruição/alternativa como situação/atitude do sujeito poético (consustancial ou não à flauta), enfim comprometemos em sugestões amoralmente hedonistas ou axiologicamente negativas o contrapólo

da dialéctica proposta por Lélia Parreira Duarte para a leitura da relação entre a flauta e a orquestra ao longo do poema.

De qualquer modo, o título contém assim um indício exótico para o leitor eurocêntrico. Nem esse indício nem a sua prossecução no corpo do poema se confundem com a exploração, entre realista e neo-romântica, do pitoresco da geografia física e humana. Por consequência, não contrariam quantas advertências temos retomado (obedecendo aos próprios princípios assumidos por Camilo Pessanha no escrito sobre «Macau e a gruta de Camões») contra os equívocos que comportaria ler em clave exótica a excentricidade de um subjectivismo oblíquo ou de uma *epoché* poética, que é também vertigem encantatória e iniciática de um discurso alusivo e estranhizante.

Todavia, como postulámos para a globalidade da lírica simbolista de Pessanha, na interpretação de «Ao longe os barcos de flores» a assimilação hermenêutica da aura exótica deve efectivar-se, não na acepção de adorno prestioso, nem na de compensação evasiva, mas sim como potencial conotativo do trânsito da gnose poética entre a melancólica circunstância e o anseio de reintegração ontológica.

Entre o título e o corpo estrófico do poema surge o primeiro tempo suspenso na construção da leitura – intervalo em branco no espaço de realização textual, pausa no curso de realização textual.

Como as seguintes ocorrências desse elemento estrutural, após cada uma das estrofes, esse primeiro tempo suspenso traz consigo um efeito de aprofundamento dos nexos intratextuais e um efeito de distensão do sentido parcialmente indeterminado. Mas neste primeiro momento de suspensão surge para alguns leitores um sinal mais forte de discontinuidade, pois precederia o abandono do valor semântico do título por parte do corpo estrófico do poema.

Na verdade, esse abandono pode ser tido por apenas aparente. É certo que o poema não mais se refere a barcos nem a flores; é certo que não sobrevém a explicitação, assertiva ou figurada, de que a orquestra e/ou a orgia se localizam nos barcos de flores. Todavia não faltam indícios (funcionalmente produtivos, nos planos de coesão e de coerência textuais) que conduzem à exploração hermenêutica dessa implícita coincidência.

Por um lado, como apontou Ester de Lemos, a frase «Ao longe os barcos de flores» vai, com a sua configuração fónico-rítmica já marcada pelo depois recorrente timbre *fl*, ecoar no poema que intitula; e a sua imagem visual, simultânea da imagem auditiva, continuar-se-á nos festões de som que dissimularão a hora, enquanto a orquestra, a orgia, os beijos, a sugestão de ambiente de prazer e talvez de festa oriental se entrevêm ou se imaginam «ao longe».

Em contrapartida, tal não impede que a fugaz impressão de discontinuidade actue positivamente como introdução da valência hermenêutica de «abertura» ou

«falha» no sentido patente do texto, a explorar subsequentemente como espaço semiótico disponível para a gestação dialéctica ou analógica de um sentido outro – que a terminação do título em reticências, na segunda publicação conhecida (1916, revista *Centauro*) parecia querer potenciar.

O corpo estrófico do poema, a que acedemos assim condicionados, assume a forma cultivada do rondel ou rondó antigo, propondo-nos convocar, em sintonia com a renovação estético-literária apregoada pelo programático prefácio de Eugénio de Castro aos *Oaristos*, as ricas virtualidades fónico-rítmicas e conotativas da antiga forma poética fixa e da sua retoma pós-romântica na intertextualidade preferida pela lírica de Camilo Pessanha. Esse rasgo possibilita que «Ao longe os barcos de flores» se distinga como realização excelente de uma das qualidades cimeiras da poesia de C. Pessanha, isto é, que a configuração prosódico-versificatória amolde perfeitamente a forma da expressão à forma do conteúdo – ora induzindo amenidade na cadência suave, se não dolente, ora induzindo crispação na cadência sacudida, se não inquieta.

A circularidade formal que assim ganha o texto poético traz consigo uma sugestão de homologia no desenlace da reacção da subjectividade à sua circunstância e na conformação da sua mundividência. Nessa configuração circular, de fecho inconcluso aliás, inserem-se os valores fónico-rítmicos dos decassílabos e os valores estilísticos inerentes a esses versos sáficos e à variabilidade da sua escansão, a articulação intra-estrófica desses versos e as reiteraões de alguns deles em estrofes diferentes, as pausas que com a pregnância atrás anunciada actuam não apenas após o 4.º e o 8.º versos, mas também e sobretudo após o 12.º (até porque o isolamento final do 13.º verso ressalta mais por contraste com a primeira reprodução do poema nas *Novidades* de 1900, conforme ao esquema canónico do rondó antigo).

Com acentos secundários para além das sílabas 4, 8 e 10, ou por vezes deslizando o primeiro acento principal da 4ª para a 3ª ou a 2ª sílaba (caso dos versos 2 e 8), os sáficos deste rondel aparecem enriquecidos por rimas internas e por variações rítmicas, por recorrências pertinentes de fonemas fricativos, líquidos e sibilantes, e por alternâncias vocálicas, daí resultando efeitos de harmonia imitativa e de sugestão plurissignificativa. Temos a melodia mantida na rede de reiteraões (versos, palavras, rimas finais e internas) e de aliteraões pelas nasais das sílabas rítmicas acentuadas e pela continuidade do grupo *fl* (onde converge o predomínio das líquidas e das fricativas) no efeito ondulatório dos sáficos; e sobre esse fundo melódico inscrevem-se as particularidades fónico-rítmicas de cada verso e os seus inerentes contributos para a harmonia imitativa (da flauta e da orquestra, da festa e da noite).

Logo os dois primeiros versos – que depois se revelarão o *leitmotiv* exequível na exiguidade do corpo textual própria do rondel – evidenciam as alterações de

acentuação eficazes funcionalmente: tão adequada é a cadência lenta do verso 1.º, com seus nítidos acentos e suas pausas bem marcadas, quão apropriada se mostra a quebra de ritmo sáfico e a rápida sucessão de sílabas não acentuadas no verso 2.º. E essa pertinente diferenciação reforça-se quando, com a cadência dominante difundida pelo verso 1.º e pela sua recorrência como *leitmotiv*, vem contrastar o sáfico «E a orquestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,» tão diverso nas elisões e nas ligações, dando um tom ansioso (*et pour cause*, como veremos) às interrogações.

Por outro lado, desde Ester de Lemos sabemos disfrutar da constante dualidade de rimas que acompanha o timbre do *leitmotiv*; a líquida *l* e as sibilantes correspondem ao timbre da flauta (protagonista da cena ou do episódio, decerto com alcance simbólico também primacial), o sete vezes repetido grupo *fl* impregna o poema de fluidez melódica, enquanto a modulação grave-aguda do som da flauta (contraste auditivo/musical que entretanto coenvolve o contraste visual/pictórico dos claros-escuros, num jogo de sugestão indissociável da oposição entre as trevas da noite e as cintilações da festa) nos chega com a alternância dos vocalismos predominantes *o* e *i* (com a estridência deste, em particular, a sugerir a impressão de uma íntima dor lancinante) e por vezes, como em «Perdida voz que dentre as mais se exila...», a ressonância das vogais prolonga-se nas fricativas finais; os efeitos são valorizados pela colocação dos sons mais representativos em sílabas longas, e os acentos recaem maioritariamente em sílabas nasais, assim favorecendo um andamento estirado e maleável («Festões de som dissimulando a hora», «Na orgia, ao longe, que em clarões oscila/E os lábios, branca, do carmim desflora...»).

Nesta mestria de cratilismo secundário, a exploração do código óptico-grafemático secundariza-se, embora sem se anular, como já apontámos para os espaços em branco na mancha tipográfica do texto. A pontuação tem um papel relevante e, nalguns casos, um alcance que, não sendo inequívoco, importa problematizar.

Logo a abertura do primeiro verso – «Só, incessante, um som» – nos traz um desses casos, pois as vírgulas, além de concorrerem com as pausas rítmicas, isolam uma das palavras-chave do vocabulário de Camilo Pessanha: a palavra *Só* que significa ‘somente’, mas que pode (e em nosso entender deve) significar também ‘sozinha’. Daí advirá não apenas uma intensificação do efeito de significação adverbial, mas também uma significação adjectiva de isolamento (no espaço e sobretudo na atitude existencial) e, portanto, uma separação da orquestra que, contrariando o entendimento do seu som como contraste saído do próprio seio da orquestra, faz da réplica dessa flauta um canto alternativo.

Assim, o som da flauta torna-se melodia contrapolar, que emerge noutro espaço físico e anímico e que se contrapõe ao que de festivo e orgiástico na orquestra se centra. Mas opõe-se-lhe não só como expressão de uma vivência disfó-

rica (de solidão sofredora), e sim também como catálise da propiciação cognata (via ascese dolorista) de Conhecimento transracional e da plácida euforia dessa condição esotérica.

O mesmo início de verso – «Só, incessante, um som» – permite-nos e exige-nos enfatizar o cratilismo secundário neste poema de C. Pessanha, no sentido de que nos oferece um dos melhores exemplos de harmonia imitativa e, ao mesmo tempo, a sucessão de sibilantes (que já a esse nível se destaca no jogo fónico-rítmico que figura a continuidade da melodia da flauta) pode ser ainda recepcionada num plano de sugestão de outro significado de perenidade – valendo, então, como primeiro elo de uma isotopia de nostalgia e demanda de arquetípico. E assim encetamos as incidências neste poema de compreensão mais profunda do desígnio simbolista de refontalização da linguagem – a transmutação órfica da língua corrente em recuperação intencional da linguagem dos arcanos («*le haut langage*» mallarmeano) – em inalienável congruência com o valor noético que atribuímos à melodia alternativa da flauta.

Esse «som de flauta» é elemento artístico que, polarizando toda a estruturação temático-formal, mais faz este poema relevar da ordem de literatura esteticista que, com o Decadentismo e o Simbolismo, hegemonizaram o fim-de-século e na viragem do século condicionaram o advento do Modernismo. De resto, esse «som de flauta» (e as suas conexões metonímicas, metafóricas e simbólicas) estão no centro das relações paragramáticas que, como era previsível para uma consciência artística de poeta cultivado, têm sido mobilizadas para a leitura de «Ao longe os barcos de flores» (e nessa intertextualidade hetero-autoral, onde desde há muito avultaram poemas de Baudelaire, de Verlaine e de Rubén Darío, Barbara Spaggiari veio acrescentar Gomes Leal e Christine Pâris-Monte veio destacar António Feijó).

O mais importante, porém, na *close reading* deste rondel é entender a polivalência que a música nele detém.

Por um lado, é a música do som da flauta que protagoniza o episódio ou o quadro evocado, onde outras produções musicais intervêm; e, por consequência, é a presença da flauta e da orquestra que exige boa parte da excelente exploração dos significantes no rondel e, em simultâneo, catalisa os outros elementos de harmonia imitativa. Logo, é a música que acaba por interferir decisivamente no poema mesmo quando o recepcionamos como recriação impressionista (nomeadamente num paralelo da busca verlainiana de envolvimento por um ritmo lânguido, fascinante pela própria persistência).

Com isso, todavia, estamos ainda num plano instrumental da pregnância da música neste poema (e na obra lírica) de Camilo Pessanha: aquele uso impressionista da música num âmbito microtextual (sintagma, verso, estrofe), propenso a uma integração sistémica no Decadentismo (e, logo, objecto de integração supe-

radadora no Simbolismo), que Camilo Pessanha tão bem conheceu e admirou em Paul Verlaine e Rúben Darío (e noutros menores como Albert Samain).

Todavia, «Ao longe os barcos de flores» ilustra bem que para um simbolista como Camilo Pessanha quase sempre a música se instaura e alude ou interroga para além dessa subtil e inebriante musicalidade. Trata-se então da música mallarmeana em sua dupla mas indissociável vertente: sugestão de harmonia arquetípica do real (Cosmos e equação do Eu e do Todo) mediante a estrutura musical do texto como unidade orgânica – aqui com o rondel a reger a sua circularidade pelo *leitmotiv* e, em particular, pela recorrência isócrona do verso «Só, incessante, um som de flauta chora» nas posições determinantes de abertura, charneira e fecho da unidade poemática (1.º, 7.º, 13.º versos), numa contida equivalência literária à estruturação do rondó na tradição musical (alternância de *ritornello* e episódio até à *coda*).

Com uma relação biunívoca, no poema simbolista esta sugere aquela, ou aquela decorre do poder sugestivo desta. Só assim se pode aspirar ao que Mallarmé chamava Poesia como decifração órfica do Mundo; e só assim este poema de Camilo Pessanha pode cumprir em regime simbolista a função que Schopenhauer atribuíra à arte e *maxime* à Música – pacificando até à plenitude e falando do ser transfenoménico.

Não obstante, a flauta chora (como noutro célebre poema de Pessanha choram as arcadas do violoncelo). Assim, esse verso inaugural e depois estruturante abre uma isotopia de animação antropomórfica e de potencial personificação; e fá-lo parecendo confortar a disforia latente. No entanto, permanece indeterminado o sentido, pois podemos estar perante uma vibração emocional perturbadora mas não negativa (que, *in limine*, poderia constituir pranto jubiloso).

Todas estas modulações e virtualidades semântico-pragmáticas se confirmam e esclarecem no verso seguinte (complementar no *leitmotiv*), através da já referida eficácia fónico-rítmica e da figuração da flauta e do seu entorno. «Viúva», mediante a personificação que depois também se dará com a «noite, cauta», a flauta vê-se metaforizada não apenas para acentuar, sob o signo da morte, a componente disfórica da condição existencial simbolizada no rondel – e, na sua forma particular, lançando o papel da cor negra no devir do poema (exemplo do processo de intermotivação, contínua ou descontínua, de elementos textuais na actividade recepcional). Uma coisa e outra alastram de imediato na «escuridão» – que, enquanto «tranquila» e não cenograficamente agónica, logo se inculca plácida e gnosicamente propiciatória – elo supra-decadentista entre Simbolismo e Modernismo, entre Pessanha e Pessoa.

Mas a viuvez, que é em sentido primeiro a quebra da unidade amorosa dos seres pela morte do cônjuge, pode, tal qual a morte vale a um tempo como perda e como passagem, vir a valer como modalidade existencial da falha que, sendo carência, é também abertura para a plenitude.



Ora, justamente a flauta é «Viúva, grácil» e a noite é «escuridão tranquila» (e a escansão do sáfico leva a valorizar o contraste dos significantes de *grácil* com os de *escuridão* e a sua síntese nos de *tranquila*). Nesse verso belíssimo a *persona* recebe uma qualificação de beleza tornada mais tocante ao emergir do horizonte da morte; e a escuridão nocturna torna-se entorno de beleza plácida que, podendo ser de irónica indiferença a envolver a dolorosa condição humana ali figurada (como acontece desde o Camões do remate da écloga dos Faunos ao F. Pessoa/Álvaro de Campos do excerto de ode à Noite), será pelo contrário aliada *sage* na indagação do sentido universal que ainda escapa à alegre inconsciência com que «A ceifeira» de Pessoa cantará sob o insuspeitado signo da «anónima viuvez».

Nem por prosseguir a linhagem pós-romântica (baudelairiana, pré-rafaelita, decadentista) de C. Pessanha a coabitação de beleza e morte deixa de ser associação insólita na figuração da flauta como viúva grácil; e, por isso, não deixa de actuar, ao jeito simbolista, como moderno processo de estranhamento do texto literário, apelando na leitura a uma percepção diferente do real. Se a ligarmos à escuridão tranquila – interpretável como indefenida sugestão ou vago prenúncio de um *genius loci* e de um *genius horae* propiciatórios –, somos então levados ao encontro de uma emoção dolorosa, mas não agónica nem absurda; e somos conduzidos à perspectiva não só da conquista de uma qualquer serenidade na amargura ou no sofrimento, mas sim de uma superação do cepticismo pela reconhecimento e da angústia pela reintegração ôntica (tal como a iniciação analógica do Simbolismo se cumpre através da superação do desencantamento naturalista e da crise decadentista).

Para consecução desse processo, na transformação do «som» da flauta em «voz» (marca de intencionalidade textual surgida pela alteração da versão publicada em 1900 nas *Novidades*), a personificação prossegue para conotar uma condição errática com o motivo do exílio – num bom exemplo da frequente reformulação de tópicos românticos no Simbolismo.

Esse é o ponto menos incerto quando o sentido da qualificação «perdida» fica parcialmente indeterminado (‘que anda perdida?’ ‘que outrem perdeu?’ ‘que, isolando-se voluntariamente ou sendo compelida ao exílio, se perde ou outrem perde’?...?).

Mas a nossa leitura da unidade orgânica deste rondel simbolista não se coíbe de ver, sobre essa indeterminação semântica, a temática da cisão dos seres (e da sua dolorosa impossibilidade de comunicação ou de comunhão) e de entrever, pela sequência do verso seguinte, a aspiração a outro estádio de conhecimento que viabilizaria a reunificação dos seres.

Trata-se de «a hora» que – com aquela sugestão das visões extáticas que a poesia de Pessanha várias vezes atinge através da averbalidade ou do indicativo presente, e com o efeito estilístico do artigo definido nas leituras posteriores ao final da *Mensagem* pessoana – se impõe como tempo qualificado: hora de revela-

ção e aparição para o espírito desalienado, isto é, afastado e liberto da condição existencial de que é expoente a orgia onde os «festões de som» obliteram o momento epifânico.

Assim a festa, que paronimicamente os sinestésicos festões de som tornam mais viva, logo recebe as conotações negativas da orgia, que é simulacro de plenitude e, enquanto tal, manifestação regressiva no património de símbolos que parece corresponder à estrutura antropológica do imaginário. E por isso fica «ao longe» e, embora luzindo pela intermitência dos clarões (em mais um êxito impressionista da arte de Pessanha) com uma plurivocidade que a versão de 1900 («que, doida cintila») debilitava, logo se vê responsabilizada pela acção negativa figurada no verso seguinte («E os lábios, branca, do carmim desflora...»). Neste verso sáfico, o poeta, que em lugar da nítida hipálage tradicional cultiva a deslocação sintáctica com irradiação sémica, dá ao adjectivo *branca* (impressão de claridade cintilando na noite e impressão de tristeza nos lábios descoloridos) uma ambivalência que se associa ao sentido translativo de *desflorar*, de modo a provocarem ambos a sugestão de uma corrosiva perda (de beleza pura, ou inocência, ou virgindade...) – que bem pode simbolizar a alienação dos seres em violação simbólica da humanidade vocacionada para o processo de reconhecimento e de reintegração ôntica.

Mas, dissimulada pelos festões de som, «a hora» epifânica desse processo fica em compensação resguardada para a experiência iniciática com que «Só, incessante» o som de flauta do *leitmotiv* vem, na articulação central do poema, reagir àquela perda, oferecer alternativa àquela alienação e porventura relançar aquela superação noética em ordem à comunhão amorosa.

Tal só é possível em condições de distanciação e recolhimento («fora»), propícias à concentrada relação com o mundo, ao jeito de uma ritualidade esotérica transposta para o templo baudelariano da Natureza, tal como, erguendo barreira contra os festões de som e da orgia, isto é, proscrevendo a condição existencial aí simbolizada, a vem oferecer a noite nos versos de magistral uso da personificação, da pontuação, da precisão vocabular, dos efeitos rítmicos e das aliterações, que se seguem, instaurando a serenidade gnóstica contra o ímpeto perturbador das perguntas ansiosas («E a orquestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,/Cauta, detém. Só modulada trila/A flauta flébil...»).

Ao passo que à noite que «detém» é atribuída firmeza de actuação (reforçada pela substituição do ponto final às reticências da versão na *Centauro*), o adjectivo «flébil...», culminando um sintagma notável pela precisão lexemática e pela harmonia imitativa, denuncia a vulnerabilidade da energia cognitiva e adunatória que na arte da flauta se recupera e transcende. Vulnerabilidade que se indefne e estende nas reticências, mas que fruímos como alastramento de melancolia no plano impressionista e decadentista da concretização literária e que articulamos prospectivamente no plano simbolista da nossa cooperação interpretativa.

Ambivalente será ainda essa articulação prospectiva: por causa da Queda na alienação e na cisão monádica, e por causa do exílio enorme que o secular tempo de não-conhecimento acarretou, a via artística, musical e poética, de reconhecimento e de reintegração ontocosmológica será contingente e falível, ou terá de ser discreta e subtil?

Em todo o caso, essa arte salvífica visa e viabiliza a detecção e a sugestão da vida analógica dos seres; e esta há-de constituir-se em mediação para o resgate da dor do Homem e do Mundo, como confirma a nova inquietude das interrogações (quase) finais. Na forma interrogativa transparece a margem da dúvida inerente ao transfenoménico ou o halo de mistério próprio do transcendente; mas, em ambos os casos manifesta-se a modulação finissecular e pós-anteriana do pampsiquismo com que a grande arte romântica acompanhara o Idealismo objectivo de Schelling, oferecendo-se-nos conotações de uma indefinida transposição da doutrina cristã da comunicação dos santos para o plano ontocosmológico ou para o plano ético da intersubjectividade.

É de poesia, porém, que se trata – e de grande poesia simbolista, com seu inalienável património críptico. Por isso, sucedendo-se em aparente intuito de enfatização, as duas interrogações não se equivalem no alcance semântico-pragmático. Na primeira – «Quem há-de remi-la?» – avulta o valor do resgate pela comunhão dos seres, com a conotação forte de apropriação do vocabulário sacrificial e redentivo da soteriologia cristã. Na segunda – «Quem sabe a dor que sem razão deplora?» – avulta o valor problemático de «sem razão» (como se precisássemos que o rondel nos reavivasse a resistência à interpretação exaustiva em que toda a poesia se constitui...).

Num ímpeto precipitado de leitura, podemos considerar «sem razão» como o vislumbre negativo, *maxime* enquanto suspeita do absurdo, que armadilha a concretização do poema em discurso de analógica reconhecimento e de amorosa adunação dos seres. Todavia, há que ter em conta que, tal como se apresenta o verso (e num poeta como Camilo Pessanha que já vimos tão minucioso e eficaz na pontuação), «sem razão» não qualifica a dor, mas o acto de a deplorar. Logo, «sem razão» ou vale como sugestão da via dolorista para a superação adunatória, ou interfere como reforço da irreduzível indeterminação semântica.

Ambos os efeitos se vêem corroborados pelo insólito final aberto do rondel. Contrariando, como também o faz «Viola chinesa», a organização estrófica canónica do rondó antigo – onde a duas quadras se segue uma quintilha –, «Ao longe os barcos de flores» prefere encerrar uma terceira quadra com a dupla interrogação, introduzir de imediato uma pausa para interiorização das intuições aludidas e/ou para expansão da inquietude persistente e só depois, em *da capo*, retomar o *leitmotiv*.

Retoma sincopada (e reticente, ao contrário da versão apresentada em 1900 pelas *Novidades*) que deixa ao verso «Só, incessante, um som de flauta chora...» a missão de sustentar sortilegamente a aura de fecunda indeterminação do sentido.

## V

### O SURTO DA ESCRITA SOB O SIGNO DA REACÇÃO CRÍTICA: WENCESLAU DE MORAES

A contraface da experiência oriental e da sedução exótica de Wenceslau de Moraes – aqui incontornáveis, pois de originária motivação estética e de continuada expressão literária, quer no imediato alvoroço de encanto, quer no misto de prazer e sofrimento sobreveniente – é a complexa relação, não menos antinómica, com Portugal, relação de amor e recusa.

A par da recusa que, indo além das censuras de vária ordem, se traduz na vida de expatriado voluntário (para sempre), resiste o amor a Portugal, que se traduz nos repetidos apelos pró relações comerciais e outras entre Portugal e Japão, na preocupação constante com o que se passa em Portugal e com o que acontecerá a Portugal, na contemplação enternecida do seu passado. Revendo-se no compatriota e antecessor Fernão Mendes Pinto, Wenceslau de Moraes transpõe esse amor difícil a Portugal na sua própria obra, criada e comunicada como «forma de habitar à distância a pátria, de continuar um homem de sensibilidade e de língua portuguesa, um membro distante da mesma comunidade de sentimentos e cultura» (no dizer lapidar de Paulo Franchetti), tal como se vê ainda e sobremodo na apresentação de *O-Yoné e Ko-Haru*, 1923.

A tal ponto assim é que hoje se pode descobrir o mais alto valor identitário no próprio movimento, anímico e físico, de tensa errância. Como dilucida Carlos Moraes José, «pela leitura da sua obra, nas suas entrelinhas, nos seus desabafos, vemos o germe daquela outra religião, no sentido muito próprio da palavra (re-)ligar), a que Teixeira de Pascoaes chama o essencial da alma portuguesa, ou seja a problemática da Saudade. / Moraes não é o seu profeta, não é o seu teórico, mas o eremita que leva às últimas consequências a grande demanda da nossa alma colectiva: a saber, a construção pelo amor de uma nova terra e de novas gentes, a tal desterritorialização absoluta fundada na construção de um mundo múltiplo, conseguida por uma dissolução branda, lenta, pela prática da metamorfose»<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Carlos Moraes José, «Nota do Editor» in Wenceslau de Moraes, *Traços do Extremo Oriente*. Macau, COD, 2004, p. IX.

No tempo da formação cultural e literária de Wenceslau de Moraes colhia grande favor um primeiro grau de atitude exotista: um impulso de atracção – da curiosidade até ao fascínio – por certa geografia física e humana longínqua e estranha, por espaços e gentes, coisas, ambientes e seres remotos e diferentes, e uma vivência disso como mero cenário alheio à subjectividade ocidental. Na literatura europeia e americana tinham aura certa as obras que figuravam uma valência evasiva, «turística», dessa presença (quando não apazível também pelo que de lisonjeiro teria como vivência de dominação imperial...) em período em que se intensifica o domínio colonial e com este aumenta muito o contacto entre Ocidente e Oriente, sem se atenuar a clivagem civilizacional, antes se agravando o confronto de dominadores e subalternos (daí, o exotismo entrando a fazer parte da construção discursiva, isto é, conceptual e retórica, do «orientalismo» segundo E. Said).

Em número restrito embora, outras obras dessa época, na literatura e nas artes, representavam outro grau de exotismo, com implicação da subjectividade ocidental na relação com aquela geografia física e humana – desde a vibração impressionista até à interacção ambiental e até aos relacionamentos interpessoais. Nesses casos, o exotismo constituía-se em factor de refrescamento e estimulação da sensibilidade e renovação das imagens perceptivas, com consequentes manifestações literárias (ou artísticas), mas ainda presas a figurações convencionais e representações estereotipadas, traduzindo construções de espírito etnocêntrico, isto é, eurocêntrico (v.g. lusocêntrico).

Mais raros eram os exemplos que podiam desafiar Wenceslau de Moraes para outro grau de exotismo (onde a sua obra se irá situar), no qual se vai do fascínio exterior e superficial ao esforço de conhecimento e ao gosto de compreensão gadameriana – desde o estudo etnográfico até à valoração de exemplaridade – e daí até ao amor de terras e gentes, qua aliás vinha acentuar aquele refrescamento sensível, aquela renovação perceptiva e aqueles reflexos literários.

Até ao estádio dessa compreensão ou desse amor, tudo se pode passar sem quebra da estabilizada consciência ocidental e até da presunção de alteridade civilizacionalmente superior, se não mesmo da legitimidade de exercício do poder imperial. No eventual estádio dessa compreensão e desse amor, perturba-se mas não se anula a identificação matricial e a estabilidade da subjectividade ocidental, vivendo antes o sujeito ocidental em oscilação, ou tensão, ou cisão.

Para além desse tipo de vivência (existencial e estética) do exotismo, seria possível, com autenticidade, no tempo (civilizacional, cultural) de Wenceslau de Moraes – muito antes da crítica pós-colonial ao “orientalismo” ocidental – um estádio de total rendição e transformação do ocidental em oriental?

O certo é que, em Wenceslau de Moraes, denunciador veemente da «garra adunca» do imperialismo das potências europeias, o exotismo mostra-se aves-

so tanto à extinção ou rasura do diferente, quanto à neutralizadora assimilação como «pitoresco»; e, aproximando-se da orientação antropológica de Victor Segalen, o seu exotismo deixa de ser apenas um registo descritivo no âmbito do discurso literário para transformar-se num modo de estar no mundo, numa forma de pensar o conhecimento e a prática humana.

A problemática da «troca da alma», que certa crítica de Fidelino de Figueiredo fez pairar sobre a recepção da obra de Wencealau de Moraes, tem de ser matizada como tese, mas não pode ser ignorada no horizonte actual de leitura. O que Fidelino visava interpretar na obra de Wenceslau de Moraes com aquela designação não tem nada de idêntico no panorama do exotismo coetâneo (Loti e outros); mas mantém-se na sua obra um movimento duplo: o do amor incondicional ao Japão real, coevo e quotidiano, e o da permanência da identidade nacional de português que escreve antes de mais para portugueses (que faz com que surja o reconhecimento de quanto haveria sempre de quimérico na perspectiva de considerar sem limitações o processo de integração na forma nipónica de realização do humano e faz com que o Japão possa figurar ao mesmo tempo como terra de eleição e terra de exílio).

Se há uma teleologia antropológica do discurso literário de Wenceslau de Moraes, ela tem por horizonte, porventura inatingível, a harmonia utópica do homem integral «fruto do encontro criativo do Ocidente e do Oriente» (Celina Veiga de Oliveira). E é a essa luz que devemos rever a relação entre Wenceslau e o Oriente (em especial, o Japão).

Para além de patentes reflexos de integração nipónica na criação literária de Wencealau de Moraes – parágrafos que fazem lembrar trechos diarísticos de Issa, passos que transpiram a vivência do *wabi* tal como nos é descrito em tratados de haikai escritos no Japão, etc. –, parece insofismável o efeito de leitura de participação empática no meio ambiente da diferença geofísica e humana, sem os ressaibos de auto-satisfação “orientalista”; (ocidental, europeia) de um Loti e de arrogante afirmação da identidade cultural e nacional de origem. Em contrapartida, a leitura não pode elidir os múltiplos trechos da escrita de Wenceslau que o mostram infeliz por razões pessoais e “familiares”; e, por vezes, sente-se que esse estar infeliz vem mesmo do sentimento de incompreensão, injustiça, ostracismo ou perseguição pelos próprios japoneses. Mas aí mesmo se revela o amor incondicional ao Japão: continua a amar, e sempre mais, o Japão e a refazer a alegria por causa do encanto com a natureza e a cultura “exóticas”.

No que respeita à China, Wenceslau de Moraes oscilava, numa relação quase sempre referida pela crítica como disfórica, mas na verdade ainda insuficientemente estudada. Nem sempre se tem devidamente presente que a visão da China surge à contraluz da relação eufórica, não primordial mas depressa primacial, com o Japão (...a China é analisada até em livros como *A Vida Japonesa*); e por

isso essa visão resulta ofuscada ou desfocada: veja-se a lúgubre mudança de tonalidade das referências à China na passagem de *Traços do Extremo Oriente* para *Dai-Nippon*. Certas facetas dessa interferência da primazia nipônica na imagem da China podem levantar a hipótese de em Wenceslau já surgirem amostras do que hoje autores como Pei Yin Lin conceptualizam sob a designação de “orientalismo interasiático” ou do que outros, como Everton Machado, analisam em obras de Deolinda da Conceição e Maria Pacheco Borges a título de “orientalismo interno”.

Parece fora de causa, todavia, que, a par de aspectos negativos muito ressentidos na primeira fase da trajetória de Wenceslau de Moraes (o quadro de miséria e fatalismo, de pandemias dizimantes e de promiscuidade, de extorsão mandarinesca e de subjugação ao imperialismo ocidental, de corrupção administrativa e de alienação pelo ópio, de luta quotidiana pela sobrevivência e de violência), aliás realistas nesse período de efectiva decadência do Império do Meio em país «da desolação e da angústia», a grandeza quase inacessível da China, a sua cultura «sazonada pelos séculos» e as múltiplas manifestações da sua civilização («recamadas de espírito, de graça, de requintes de finura, de supinas subtilidades de humorismo») tocaram fortemente o escritor, num misto de atracção e de defensivo distanciamento.

Assim, por 1905, em plena fase de escolha maravilhada do Japão, não deixa de destacar que «Os chineses foram os mestres dos japoneses, em crenças, em moral, em arte» e «mestres possuidores de um fundo radiante de dotes de eleição». Por 1906, expende a opinião entusiástica de que «Cantão é simplesmente uma das grandes maravilhas do mundo!... Mas para isto é preciso ter coração e alma.»; e reitera, pela mesma altura, «que a China e os chineses também merecem interesse e simpatia» e «A arte chinesa também é interessante, exemplo a pintura, a louça, o trabalho em marfim. A literatura e a lenda chinesa encerram tesouros de graça; o que é difícilimo é entrar com eles.» (como, aliás, a sua própria obra, antecipando Maria Pacheco Borges e o final de Maria Ondina, vai recriar em textos como «Combate de feras» de *Traços do Extremo Oriente* ou «As Borboletas» de *Paisagens da China e do Japão*).

Por 1912, na sequência da proclamação da República por Sun Yat Sen, não hesita em proclamar que «Entra em cena uma outra China, [...] O inteiro mundo ocidental terá um dia de medir-se com esta nova China, ou, falando com mais propriedade, com a nova Ásia que se forma.», antevendo esse devir entre o seu desejo pessoal de permanência de tradicionais traços identitários (figurados, por sinédoque, em aspectos de apresentação ancestral) – «Eu quisera que a grande família chinesa, à qual mui altos destinos parecem reservados, pudesse evolucionar e progredir como uma distintíssima nação das épocas futuras, sem eliminar a sua cabaia e sem cortar o seu rabicho.» – e a lúcida previsão de lamentável processo



intermédio de parcial ocidentalização – «coisa curiosa: a China, chegada a um grau de civilização muito superior ao nosso e a um sentimento pacifista que nós estamos muito longe de atingir, tem de retrogradar, de rebarbarizar-se em parte, para poder entrar em competências com a família ocidental.»

Enfim, já muito perto da morte, Wenceslau de Moraes adere a uma expressão lapidar da ambígua reacção que a China lhe suscitava (e que atravessará, note-se, boa parte da literatura de Macau). Na verdade, em carta já de 12.IV.1927, para Jaime do Inso, a propósito do artigo «O Mistério da China» depois inserido no livro *Visões da China*, diz Wenceslau: «A frase que cita, de alguém que disse, a propósito dos chineses, ‘eu tenho medo de gostar disto’, é admirável!»

Quanto a Macau assinala judiciosamente Tereza Sena que «está ainda por surgir um estudo aturado sobre a sua presença na cidade – onde permaneceu 11 anos e deixou raízes –, que esclareça aspectos menos conhecidos e até dados factuais discordantes».

Em 1905, Wenceslau declara frontalmente: «Se me reformar... Para Macau é que conto ir viver. Em que havia de dar o “Loti português”!...». Em 1921, no auge da maturidade, escreve: «Macau é incontestavelmente um poiso maravilhoso para um homem de talento, que estuda o que vê e escreve as suas impressões, patenteando assim a estranhos o estupendo caleidoscópio que é a China.»

Esse gosto confesso era, desde o início do século, por um Macau de bulício e colorido chinês, que não se deixe descaracterizar em urbe “ocidentalizada” de ritos sociais económico-religiosos: «Também eu, de Macau, o que mais estimo é o Bazar» (em uma das cartas recolhidas no livro *Osoroshi*, de edição póstuma), «Quanto a Macau, se o pudermos imaginar sem chinas e sem bairros chineses, e apenas povoado de nhons e de funcionários do governo, só com avenidas cheias de gente que vai para a missa ou para as batotas, deve ser simplesmente horrível!...» (carta de Kobe 16.IX. 1908) – embora porventura subsistisse sempre aquele contraponto íntimo, de quase alarme, que em Macau e perante as paradigmáticas, sinicamente identitárias, celebrações do Ano Novo Lunar, Wenceslau de Moraes traduz na exclamação inequívoca: «Não, decididamente não serei da festa».

De qualquer modo, no que concerne à integração da obra do autor textual o fundamental reside nesta asserção de Tereza Sena: «foi em Macau que Wenceslau de Moraes ensaiou os primeiros passos na escrita e onde desenvolveu o seu processo de amadurecimento literário. Cá assumiu a vocação de escritor, publicando os dois primeiros livros, e descobriu, no entender de Helmut Feldmann, a fórmula literária mais original da sua obra: a ligação entre saudade e exotismo.»

Aliás, Jorge Dias e Celina Veiga de Oliveira não tiveram dificuldade em evidenciar os motivemas de matriz macaense na ambiguidade genológica de muitos textos recolhidos nos livros *Traços do Extremo Oriente* e *Paisagens da China e do*

*Japão* (desde páginas impressionistas sobre a Gruta de Camões a outras sobre «Os Templos» e santuários circunvizinhos, sobre o Qing Ming, festa dos mortos, e sobre a vida fervilhante «Na Rua [da Felicidade]», desde a nota intimista de «A Minha Casa» à digressão descritiva da paisagem rural chinesa em «O encanto dos charcos», desde o resgate emotivo da população «miserável e apátrida» que vive nos barcos aos pobres culis dos jerinckchás, desde a venda «usual e diária» de menores às casas de jogo de fantan, desde os restaurantes colaos à promiscuidade das comidas chinesas, desde o quadro lúgubre de «Os Leprosos» ao louvor das plantas arquetípicas da China, o arroz e o bambu, nos «Últimos Apontamentos da China»), bem como descontínuas referências em toda a sua epistolografia e em quase todas as obras até à morte.

### O trajecto literário do exotista por antonomásia

1. Conquistando em Portugal um prestígio que nem sempre corresponderia a profusa leitura das suas obras («alguns livros sobre costumes japoneses, que foram benevolmente recebidos pelo público de Portugal», resumia com bonomia em 1928), Wenceslau José de Sousa Moraes (Lisboa, 1854 – Tokushima, 1929) guindou-se a essa afortunada posição perante o público em boa parte devido à representação excêntrica da sua personalidade literária. Essa excentricidade, involuntária arma de conquista no campo cultural, não estava isenta de equívocos – o maior dos quais seria obliterar-se que ela mesma se realizava por forma a tornar Wenceslau de Moraes insofismável representante da crise finissecular que caseiramente outros estatelavam .

O primeiro aspecto relevante do trajecto existencial do escritor é a infância triste e apática, vivida num ambiente familiar demasiado fechado e num atrofiante Colégio de Santo Agostinho, que parece desembocar num sentimento precoce de desinteresse pela vida. A tradição familiar contraria a pouca desenvoltura física e o retraimento contemplativo, levando Wenceslau a seguir a carreira militar; mais tarde lembrará a premonição contida na hílare reacção dos companheiros de colégio a tão estranha decisão (cf. *Lembranças do Passado e Memórias da Minha Vida – Aquela Tremensa Gargalhada*, Porto, 1952, pp. 8 e 9).

Em 1872 entra para a Escola Naval e no segundo lustro de 70 começa, como jovem guarda-marinha, uma vida aparentemente aventureira e de facto infeliz – «sempre aos baldões», como depois dirá no *Dia-Nippon*, em inútil tentativa de esquivar-se ao tédio de viver. Até o abatimento originado por fracassos sentimentais se conjurou para incentivar à fuga do meio lisboeta; mas testemunhos vários, a exemplo das *Cartas Íntimas* (Lisboa, 1944), revelam que nas sucessivas viagens às costas de África, América, Ásia, e nos períodos repetidos em Moçambique (até

1883), a mesma deprimida saturação rápido sobrevinha ao movimento inicial de sensível curiosidade, ao passo que as estadias em Lisboa em nada correspondiam à ânsia saudosa com que retornava. A sua obra ulterior surpreenderá pela quase total ausência de referências à vida a bordo e denunciará sempre um inadaptado.

Curiosamente, embora tenha chegado a ver-se nomeado logo em finais de 1875 para servir em Macau, com a canhoneira “Zarco”, a verdade é que só dez anos depois viaja até ao Extremo Oriente, em missão a Timor, que lhe permite conhecer o território macaense. Porém, invocando o abatimento derivado de grande desgosto amoroso e a convicção de que não conseguia aquietar o seu temperamento de desequilíbrio nervoso, Wenceslau de Moraes resolve deslocar-se para o Extremo Oriente, sendo transferido em 1888 para Macau.

Aqui, onde viverá durante cerca de onze anos, desenvolveu intensa actividade na marinha (com cargos vários, desde comandante da canhoneira “Tejo” a imediato da capitania do porto em 1890, até ser promovido a Capitão de Fragata em 1893) e no ensino liceal (professor de matemática no Seminário de S. José, 1893, e no Liceu de Macau, 1894). Cria mesmo família, na medida em que depressa se prende a uma figura típica de *muitsai*, a jovem mestiça anglo-chinesa de apenas quinze anos habitualmente tratada por Atchan, cujos encantos se refractam em escritos de «Lembranças da China»; e com essa *half-caste* coabita mais ou menos permanentemente desde Outubro de 1889 até à partida definitiva para o Japão, numa ligação marital de que nascem dois filhos (José, 1891, e João, 1892).

Mas tende a sentir o curso dos dias macaenses como algo que parece passar-lhe ao lado, inclusive esse «lar de improvisado» que virá a abandonar – sem embargo da preocupação posterior com adquirir a moradia em nome de Atchan (1896) e com perfilhar os descendentes, fazê-los baptizar em Macau, encaminhá-los nos estudos e manter durante anos apoio financeiro a mulher e filhos, entremeando na persistente recusa a retomar vida conjugal com Atchan o acolhimento de visitas tardias de Atchan e do filho José ao Japão. Em seu entender, a vida com esse agregado familiar não o resguardava de «não sei que lassidão de espírito, um mal-estar indefinível» – embora seja matizada a imagem que cumpre ter dessas relações, na esteira dos dados trazidos à colação e da correspondência inédita resgatada do olvido nas *Visões da China* (1933) por Jaime do Inso e n’*A Paixão Chinesa de Wenceslau de Moraes* (1955) por Danilo Barreiros.

Em contrapartida, estabelece algumas relações de amizade; e entre elas cumpre destacar aqui a que trava com Camilo Pessanha, seu colega de magistério, pois, por entre afinidades idiossincráticas e literárias, estende-se ao mútuo apreço como escritores – o que se reflecte no facto de Pessanha dedicar a Wenceslau o rondel «Viola chinesa» (1898) e uma das *Elegias Chinesas* (1914), enquanto este o contempla na dedicatória do livro *Paisagens da China e do Japão* (1906).

Tende, por então, a sentir como desgostante quase tudo na China e nos chineses – até na fisionomia da paisagem (física, mas de implicação social): «Ah! Esta China, [...] Agora a natureza: o quadro alterna, ora em gelos, em longas nebulosidades, pasmadas ora em irradiações de um sol abrasador, tórrido, que nem as lufadas exterminadoras dos tufões suavizam. E sempre um cenário de agonia, de costas sáfaras, de largos rios lodosos, de charcos pestilentos, de arvoredos esguio açoitado das ventanias, a que vem juntar-se, sem conseguir dar realce, a verde aguarela dos arrozais, dos intermináveis arrozais.», in *Dai-Nippon*, 1897). A isso se associa então aquela vivência nostálgica no «exíguo penedo asiático» que transpõe, em tons lúgubres, no conto «O Ano Novo» que publica em 1899 no jornal macaense *O Lusitano* e recolhe no livro *Paisagens da China e do Japão* (1906).

Mas não parece que esse sentir tomasse a forma de incompatibilidade com Macau e que fosse, por si só, motivo bastante para o abandono da cidade em favor do Japão. Aliás, não há razão segura para se pensar que nessa altura não cultivasse já a convicção crítica e programática que em 1905 expressava num dos textos da terceira Série das «Cartas do Japão» recolhido no livro *A Vida Japonesa*: «Nós, que devassámos a China na vanguarda dos povos europeus, contentamo-nos com a obra escrita pelos nossos missionários, hoje já deficiente perante os métodos modernos de investigação etnográfica e ainda por cima raramente manuseada. Quanto a prosseguirmos no estudo psíquico dos povos que frequentámos e parcialmente dominámos, impondo-se-nos para o efeito Macau como um excelente campo de observação... nada!»

As razões que levaram Wenceslau de Moraes a esse abandono não estão ainda hoje totalmente clarificadas, entre as hipóteses avançadas por Susumo Matsumoto (*Tokushima no Moraesu*, 1972) e a mais propalada explicação pela revolta pessoal contra o haver sido preterido na nomeação para Capitão do Porto de Macau em favor de oficial de patente inferior – reacção pundonorosa de amor próprio idêntica, aliás, à que lhe fará recusar, como humilhante, a nomeação para gerente interino do vice-consulado de Portugal em Hiogo (Kobe) e Osaka.

Por isso, o Wenceslau de Moraes que em 1889 visita pela primeira vez o Japão é um «pobre espírito enferrujado pelos azedumes da existência, sofrendo pela dor do passado, pela insipidez do presente e pelas tristes promessas do futuro!» (*Paisagens da China e do Japão*). E era também então um espírito angustiado pela decadência de Portugal, e então ainda inconformado, aproveitando um artigo comemorativo sobre Camões («Camões nas paragens orientais», in *Portugal-Macau*, número único, Macau, 1889) para um apelo regenerador tão similar ao de outros neo-românticos acantonados na Metrópole.

De súbito, essa descoberta das ilhas do Sol Nascente – renovada em 1893, 1894, 1896 e 1897, por viagens de curta demora – rasga-lhe uma saída no emparedamento existencial. Pois que se sente a «sair de uma caverna e entrar num

jardim», país de luz onde «As energias da vida [...] acordam em tropel, o espírito emociona-se, subtiliza-se, vibra em sensações de surpresa; a existência revela-se-nos, enfim, como uma boa coisa», Wenceslau de Moraes acalenta então com entusiasmo a hipótese de uma outra forma de vida e de realização pessoal, propiciada por um país que aos seus olhos é a terra de um povo calmo e feliz no ritual quotidiano, prenhe ainda de sentido transcendente e misterioso, no meio de uma paisagem a um tempo primitivamente estranha e serena, no meio da pervivência da tradição e da lenda – país ideal cujos encantos culminam na *musumé*, na obra de arte suprema que parece a gentil mulher japonesa.

Anos depois, o *Dai-Nippon* continua a reflectir este originário deslumbramento de Wenceslau de Moraes («O Japão é um país feito de risos, ou antes, de sorrisos...»). Todavia, não é menos verdade que mesmo então a felicidade lhe aparece como fugidia e, anote-se, logo vivenciada qual fruição da beleza no passado («semente de futuras recordações, de futuras saudades»), como se demonstra em *Traços do Extremo Oriente*, obra mais chegada à ocasião.

Com o decorrer dos anos – em 1899 é nomeado cônsul de Portugal em Kobe e Osaka, em 1912 é promovido a cônsul-geral, mas em 1913, abalado pela morte de O-Yoné vitimada por doença de coração, renuncia ao cargo por múltiplas razões íntimas e profissionais (diplomacia política e económica) de descontentamento e renuncia à condição de oficial da marinha portuguesa (num simbólico dia 10 de Junho, e prescindindo de qualquer pensão de reforma), mas permanece no Japão até à morte –, Wenceslau de Moraes passa a dominar a língua, até poder penetrar nos segredos da poesia nipónica nas *Cartas do Japão*; e integra-se nos costumes, estuda com entusiasmo a arte, a religião e a história nipónicas. Mas não se exime aos riscos de superficialidade na análise de ocidental, nem terá alterado profundamente a sua perspectiva de escritor de «impressões íntimas, numa peregrinação vagabunda do pensamento» (*Dai-Nippon*).

Por outro lado, no lar que formou com O-Yoné em Kobe (terá casado segundo os ritos xintoístas, mas sem declinar as responsabilidades familiares contraídas em Macau), como no relacionamento com os japoneses em geral, o Wenceslau de Moraes do *Dai-Nippon* ou das *Paisagens da China e do Japão* recolhe sempre o ressaibo amargo do desajuste do *Kêtojin* («o selvagem barbudo») e denuncia a permanência dos traços fundamentais da sua personalidade, ao contrário do que críticos como o Fidelino de Figueiredo de *Torre de Babel* julgariam. Vai até confessar por carta: «Não vivo feliz aqui...» (*apud.* Matilde de Rosa Araújo, «Wenceslau de Moraes e o amor da infância»; cf. a corroboração deste desencanto na epistolografia publicada por Jorge Dias, em *Do Kansai a Shikoku*, Macau, 1988).

No entanto, não abandona o Japão, porque não pode regressar, nem o desencanto é dos que se vencem com errâncias. Seria preciso o achado de um «país

da quimera e do sonho» para responder à experiência pessoal da crise pessimista; porque, em verdade, a paixão pelo Japão não sofre esmorecimento similar ao que até em Lafcadio Hearn o tempo vai determinando. Para o ancião Wenceslau permanece válida a súplica de *Dai-Nippon*: «Para mim, afirmou-se este lema desolador – que não vale a pena viver, quando não seja o sol de Nippon que nos aqueça.»

Helmut Feldmann (*Wenceslau de Moraes e o Japão*, Macau, 1992) considera que, ao atingir os sessenta anos de idade, decerto Wenceslau de Moraes se sentiu a iniciar, segundo o valor consuetudinário do calendário chinês, o segundo ciclo da vida e, por consequência, pretendeu dedicar-se em pleno ao cumprimento da sua vocação maior de escritor – que vivia indiscernivelmente como sua missão cívica.

Na verdade, o isolamento e o lenitivo da redacção dos seus livros passam a ser os vectores fundamentais da sua vida. Com a morte de O-Yoné mais se agravam o tédio e a tristeza. No Wenceslau cansado e doente de *O-Yoné e Ko-Haru* avulta um sintomático anseio de aniquilação obscura – apagar-se, desaparecer sem deixar rasto, como vários poemas decadentistas figuram então em Portugal e especialmente como o seu amigo simbolista Camilo Pessanha o entoa em Macau. À recorrência da miragem da morte não equivale tanto a adesão plena ao budismo quanto a uma modalidade forte da evasão que o mesmo livro *O-Yoné e Ko-Haru* confessa buscar também na fantasia sonhadora, no sentimento saudoso e na reconstrução idealizada do passado – aliás, na sequência de toda uma obra pontuada por derrames líricos e nostálgicos bem lusíadas.

Aprofundando o exílio voluntário (que há-de chegar a designar excessivamente como «suicídio moral», extrapolando o significado do efectivo apagamento social), Wenceslau de Moraes retira-se para Tokushima, na ilha de Shikoku, primeiro (1915) na companhia de Ko-Haru, sobrinha e enfermeira de O-Yoné, depois fechado na solidão magoada pelo falecimento (1916) dessa jovem tuberculosa e pelas desconsiderações dos governos de Portugal e do Japão para com o seu labor de agente de intercultura. Mas no recolhimento e no sofrimento Wenceslau assume mais maturadamente os seus verdadeiros valores humanos.

O seu último livro é *O Bon-Odori em Tokushima*, que, começando com a tradução dos diários clássicos da cultura nipónica, se quer de depois «Caderno de impressões íntimas». Mas, sendo Bon-Odori a festa anual que os japoneses dedicam aos mortos, acreditando que o seu espírito com eles convive nesse dia, a atitude do escritor português perante a morte nunca deixará de ser o penar ocidental e saudoso pelo(s) ausente(s). Embora: a catáfora do título e o bulício atractivo dos *matsuris* – «Bem-vindas sejam tantas festas!» – apontam para o ideal de aliança tranquila da alegria e da tristeza.

Importa, no entanto, não hiperbolizar no retrato psicológico-moral e no trajecto existencial de Wenceslau de Moraes nem a faceta estereotipada de eterno



amoroso (que, como assinalou Tereza Sena, ainda se projecta no filme *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha e no romance inacabado *Koshyu – Saudade* (1980) do japonês Nitta Jiro), nem a propalada neurastenia e soturnidade perante o mundo circundante e a vida transiente – tal como importa não hiperbolizar na realização da obra literária a ideia de reclusão à margem do dinamismo do campo literário português.

Com efeito, mesmo no período sombrio de final de vida Wenceslau de Moraes não está alheio às movimentações culturais e artísticas em Portugal e, depois de um largo historial de colaboração dispersa por revistas e jornais metropolitanos, estabelece até novos vínculos com a actividade cívico-cultural da Renascença Portuguesa (1923-24), de cujos prelos editoriais sai o livro *O-Yoné e Ko-Haru*, colaborando ainda na fase já declinante de *A Águia* – embora não se deva usar com ligeireza redutora a qualificação de saudosista para a derradeira parte da obra de Moraes, no sentido em que o conceito (filosófico e estético-literário) de saudosismo tem implicações metafísicas (ontognoseológicas) e proféticas (de messianismo lusíada), bem como correlações temático-formais que em muito ultrapassam a mera tópica do sentimento nostálgico.

De igual modo, a autenticidade da veemência com que até ao fim exclamará «Amei ...» não apaga a multiplicidade de interesses e de empenhamentos que caracterizou a personalidade e a vida de Wenceslau de Moraes e se destaca em obras como as *Cartas do Japão*, desde a esfera privada à esfera pública, desde as experiências amorosas (a formosa Arrusi em África, a macaense Atchan, as suas amadas japonesas) aos cuidados da vida profissional («muito hábil oficial» da marinha, «zeloso em extremo» nas funções de Macau, inteligente e activo como cônsul no Japão, probo sempre e em toda a parte), desde o domínio político-social ao domínio literário (no qual os editores lhe causam azedumes).

Por outro lado, quase sempre caloroso, nunca desdenhoso e senhorial, Wenceslau de Moraes é alternadamente melancólico e extrovertido, solitário e convivente, apreciando a vida social alegre das comunidades japonesas e incorporando-se por vezes nas festas populares, vertendo nos seus livros notas de humor, de visão solar do álcacre entorno físico (de que o galo é, com seu canto auroral, emblema recorrente) e de encantada sensibilidade à beleza da natureza e da mulher (para que se mostra mais dotado do que para uma fina compreensão do teatro Nô e do Kabuki), até de confiança nas simpatias universais. Martins Janeira aponta o desdobramento que se reflecte «nas suas cartas íntimas, que são quase sempre tristes e queixosas, e nos seus livros sobre o Japão, onde a nota de alvoroço e prazer domina, nos primeiros, para se transformar nos últimos livros em uma constante serenidade ou resignação».



2. Estamos agora em melhores condições para destrinçar facetas importantes da personalidade literária de Wenceslau de Moraes, cuja obra era no seu tempo integralmente assimilável ao sistema estético-literário pela história da cultura positivista (qualificando de “literatura” o acervo de mais diversa tipologia de textos que, presuntivamente em registo selecto de linguagem e estilo, representava e divulgava as aquisições civilizacionais de cada contexto histórico), mas hoje tem de enfrentar as restrições que impendem sobre textos marginais às convenções semântico-pragmáticas que definem a ficcionalidade da comunicação literária.

Contudo, além dos contos ou narrativas breves que Wenceslau de Moraes concentra nas *Paisagens da China e do Japão* («As Borboletas», «Um pintor de gatos», «Os Diabos e os Velhos», «O espelho de Matsuyama», «Pescador de Urashima», etc.), que também embrecha nos *Traços do Extremo Oriente* e em *O-Yoné e Ko-Haru*, e que até dispersa pelas *Cartas do Japão* – entre eles contos humorísticos, originais ou recriados de lendas tradicionais (como o do casamento da ratinha Chu-san) –, temos vários textos seus que *pro tempore* são publicados em espaços comunicacionais (de jornais e revistas) *a priori* sujeitos aos critérios interpretativos e valorativos dos atributos de veracidade informativa e de conveniência pragmática – as colunas de crónicas e artigos –, mas que se apresentam afinal com um radical de comunicação que já então permitia (apesar da pressão do biografismo crítico) e hoje mais potencia um protocolo de leitura que liberta esses textos de tais critérios em favor da sua interpretação e valoração segundo os parâmetros de ficcionalidade estética. É o caso, por exemplo, não só do conto «As half-caste» que, antes de ser recolhido no livro *Traços do Extremo Oriente – Sião, China e Japão* (1895), veio a lume no quadro de uma série de artigos subordinada ao título «Traços da China» e publicada originariamente no jornal *Correio da Manhã* (com o pseudónimo A. da Silva); mas é também o caso, por exemplo, de «A Outra Mamã», texto de 1889 conhecido como crónica mesmo depois de inserido no mesmo livro e que, no entanto, se presta à recepção como narrativa breve de natureza ficcional, tal como a evocação de amores entre o marujo José Ilhéu e a tancareira Atahú no texto «Tancás e Marinheiros» de 1892. E é ainda o caso das narrativas, surpreendentes ora pelo humor (v. g. «Combate de Feras», protagonizada por grilos) ora pelo dramatismo (v. g. «As Borboletas», com a metamorfose da bela Choc-In-Toi e sua história infeliz de amor), com que, fazendo partir de histórias tradicionais chinesas ou de lendas japonesas, trágicas ou lúdicas, uma espécie de fábulas em que o maravilhoso conduz a jocosa moralidade final, Wenceslau de Moraes transpõe em figura zoomórfica ou no maravilhoso mítico (v. g. «A alforreca», «Ninguyo», «A primeira formiga», «Pau-Man-Chen», «O pescador Urashima», «Issumboshi» de *Paisagens da China e do Japão*) questões de humanidade – antecipando *Chinesinha* de Maria Pacheco Borges, *O Jantar Chinês e outros contos* de Maria Ondina Braga, etc.

Mesmo quando não se situa plenamente nos domínios da ficção a obra digressiva de Wenceslau de Moraes preserva vários títulos de representatividade epocal – no que releva do gesto ensaístico e do relato de viagens, mas também da notação impressionista – e de actualidade sedutora, pela nova valorização que hoje se dá à chamada “escrita do eu” e aos géneros situados, como diria Juri Tjnnianov no tempo de Wenceslau, na fronteira fluida entre o sistema literário e o não-literário – o diário, a crónica e a epistolografia, que por isso mesmo também então mereciam especial atenção ao Formalismo russo.

Globalmente, a sua obra ilustra bem a deriva pós-naturalista da literatura portuguesa finissecular e primonovecentista: pela poética “inspirada” e empática, expressivista e fragmentarizante de matriz romântica (criação «num estado especial de concentração, de êxtase, de hipnotismo» e, confessadamente, praticada sob o efeito excitante do chá japonês; auto-exposição do escritor na sua literatura, que por isso deverá consistir de preferência em «notas soltas, apontamentos ao acaso, diários, cadernos de impressões...», meio de o escritor «vibrar todo inteiro... e fazer vibrar o coração de todos»); pelo conseqüente hibridismo de géneros literários (sobretudo, mesclando a crónica com a divagação impressionista ou confessional); pela propensão estrutural ao psicologismo (que lhe garante, aliás, incursões muito bem conseguidas no mundo onírico) e ao memorialismo (que se tingem, nas últimas obras, de saudosismo e de agudo intuicionismo); pelo irracionalismo, que incompatibiliza arte e ciência.

Globalmente, também, a obra de Wenceslau de Moraes ilustra o predomínio, sobretudo ao nível do genotexto, dos pendores decadentistas: motivações de pessimismo e tédio, esvaziamento religioso e inquietação metafísica, atracção e temor da morte, fantasia macabra (v.g. «Amores», nas *Paisagens da China e do Japão*), alternância entre a projecção passadista no modelo heróico e o já referido desejo de aniquilação, passando pelo dolorismo que regurgita da elegia saudosa em prosa que é *O-Yoné e Ko-Haru*, etc. Ilustra também a dissidência complementar buscada em pendores neo-românticos: diversão pitoresca, compensação saudosa, transferência historicista, até ao enlevo com formas poéticas nipónicas (como a *uta* nas *Cartas do Japão*) correspondentes a formas nossas pré-renascentistas...

Globalmente, ainda, a obra de Wenceslau de Moraes ilustra o primado da óptica esteticista, que o Decadentismo partilha com o Simbolismo e que ambos transmitem, por vezes, à arte neo-romântica. É pelo prisma artístico que prefere encarar as situações, os objectos e as pessoas; a sua imaginativa recriação de contos fabulosos orientais compraz-se, uma e outra vez, no tópico do elemento de arte que sai do seu suporte (geralmente o biombo) para intervir no mundo empírico (cf. «O cavalo branco de Nanko» ou «Um pintor de gatos»); e é com fina sensibilidade que Wenceslau de Moraes exprime impressões do culto nipónico da arte na vida de todos os dias.

Esse esteticismo, que não é o de salão à Goncourt, funde-se com o tradicionalismo para transparecer com nitidez no tratamento de um motivo destacado da sua obra: o sortilégio da *musumé*. Valorizada como a derradeira remanescência de uma época magnífica, de um ideal de vida, ela é recriada como requintado objecto de beleza e arte (possibilitando até a versão exótica do elogio baudelaireano da maquilhagem e da *toilette*) desde *Dai-Nippon* a *O Culto do Chá*, desde *Os Serões do Japão* a *O Bon-Odori em Tokushima*, desde «A mulher japonesa» (*Comércio do Porto Ilustrado*, Natal de 1912) a *O-Yoné e Ko-Haru*.

Não é por mera coincidência que nessas mesmas obras se recria, em perspectiva neo-romântica tradicionalista, um Japão acolhedor e fascinante, com uma paisagem viçosa e encantadora, própria para o fundo de quadros típicos onde evolui o povo consolado e fiel aos costumes ancestrais, e um Japão conservador, ainda de ânimo samurai e de quotidiano muito ritualizado, grato ao espírito do escritor que confessa almejar «viver pela imaginação» no passado senhorial.

Na sua primeira fase, constituída sobretudo pelo volume *Traços do Extremo Oriente* (1895), a obra de Wenceslau de Moraes ilustra a perviência do nosso frágil Naturalismo e, até, certas modalidades de miscigenação transicional desse Naturalismo com o superveniente Decadentismo (valorização dos efeitos cognitivos e criativos da doença, da nevropatia e do vício, atracção da *pourriture*, etc.). Geralmente depreciado como incipiente conglomerado de crónicas e artigos, perante a superior construção do seguinte *Dai-Nippon* (1897) – veja-se, por exemplo, Armando Martins Janeira, no livro *O Jardim do Encanto Perdido*, Porto, 1956, ou no «Prólogo da terceira edição» de *Dai-Nippon*, Lisboa, 1972 –, aquele livro de estreia, que também integra contos breves como «O pé pequeno», apresenta, porém, qualidades que permitiram a Óscar Lopes defender que o Wenceslau da fase naturalista não desmerece no cotejo com a fase ulterior. Com efeito, merece destaque a flagrante impressividade com que a sua «descurada prosa» dá o pitoresco exótico, a um tempo horroroso e patético, dos múltiplos espectáculos que as zonas ribeirinhas do Extremo Oriente «ofereciam em pábulo à ânsia muito naturalista-decadentista (e dantesca) de sondar até ao fundo das desgraças humanas», a que se junta a devoção botânica e animalista característica do escritor.

A fase ulterior é, sem dúvida, aquela em que se consolidam e se afirmam superiormente os dois títulos de originalidade e de notoriedade desde sempre reconhecidos a Wenceslau de Moraes: um exotismo como a literatura portuguesa não conhecia desde Fernão Mendes Pinto («irmão mais velho na boémia da vida e nos baldões da sorte», chama-lhe no apêndice ao *Relance da História do Japão*, Porto, 1924) e um impressionismo (uma arte de «impressões dispersas, que intitulei *Paisagens*», diria o escritor) também parcamente representado entre nós.

Sendo incontestada a importância desses dois aspectos da sua obra, resta enquadrá-los devidamente.

Por um lado, o exotismo, confortado na admiração por Mendes Pinto e sobretudo pelo contemporâneo Lafcadio Hearn (de cuja vida e obra Wenceslau de algum modo quis dar uma réplica, até à identificação por tradução em passos de *O-Yoné e Ko-Haru*), diverge bastante dos motivos e do alcance do grande modelo epocal que era Pierre Loti e, ainda mais, de uma próxima literatura de afirmação exótica de energias à conquista do mundo. Participa da faceta exótica do escapismo neo-romântico na sequência da crise decadentista, reagindo contra o paradigma cientista-progressista de um Ocidente que perdera «o sentido da beleza» nos tentáculos da técnica e da economia. Enquanto tal começa por valer como escapismo par da evasão ruralista e regionalista dos neo-românticos, e como esta associada a outras características então em evidência e consideradas defluentes da alma nacional (sentimentalidade, distração paisagística, evocação cavaleiresca, etc.), a que Wenceslau de Moraes se considerou arreigado até ao fim (cf. *O Bon-Odori em Tokushima*). Mas, com a vocação de equilíbrio entre valores orientais e ocidentais e com a transfusão do testemunho sobre o ser japonês com o depoimento confessional – a escrita como hospitalidade do outro e de si mesmo em *O-Yoné e Ko-Haru* e em *O Bon-Odori em Tokushima* –, o exotismo de Wenceslau de Moraes ganha uma tal intensidade de identificação vivencial que a diferencia de toda uma literatura de convencional devaneio na lateralidade evasiva, tornando-a exemplo singular de importante fenómeno histórico-cultural e conferindo-lhe relevante valor de antropologia literária (mesmo para além dos elementos que, particularmente no livro *Relance da Alma Japonesa*, de 1926, tanto têm interessado os sociólogos e antropólogos nipónicos).

Quando contende com a religiosidade budista, esse exotismo não se afasta de idêntica motivação decadentista e de idêntico alcance neo-romântico: a adopção do ritual búdico-xintoísta não se escora senão na identificação idiossincrática e ideológica de uma personalidade inquietada pelo mistério e sedenta de repouso absoluto (... e influenciada por Lafcadio Hearn!) com uma doutrina de universalidade da dor, criadora e sustentadora de todas as coisas. Sequer terá podido encontrar no budismo a sabedoria da renúncia que, como diria Túlio Ramires Ferro, com os melhores do seu tempo procurava. A adesão à cremação dos corpos aparece, em *O Bon-Odori em Tokushima*, claramente fundada em razões de sensibilidade e imaginação estéticas.

De qualquer modo, se inferimos a motivação decadentista (morbidez depressiva) e neo-romântica (evasão quimérica) do exotismo de Wenceslau de Moraes a partir da análise de *Dai-Nippon* e outros textos, o certo é que um passo de *O-Yoné e Ko-Haru* vem corroborar decididamente tal inferência: «Cedo, muito cedo, me alvorçou e seduziu o encanto do exotismo. Porquê? Não sei. Penso que, temperamento marcado da tara da morbidez logo ao nascer, não me encontrava bem onde me achava, pedia à quimera para fugir para longe, muito longe...

E fugi, e voei, e fui deixando farrapos da alma (porque a alma se rasga e se dá quando se amam as coisas) por todo este mundo exótico fora.»

Por outro lado, o impressionismo de Wenceslau de Moraes (que valoriza Loti justamente como «eminente impressionista»), notável como é, e bem servido pelo cromatismo e versatilidade do vocabulário, pela adjectivação imaginosa e a frase ágil, desloca a percepção e representação do real no interior da atmosfera decadentista e neo-romântica, em equação com o pressuposto pessoal de que «o escritor impressionista tem de ser um doente; a arte impõe isto» (cf. A. Pereira e O. César, *Os Amores de Wenceslau de Moraes*, Lisboa, 1937) e em paralelo com o elogio das artes japonesas em termos, no fundo, pré-raphaelitas ou impressionistas. E sobre esse impressionismo age como linha de fuga o apelo simbolista da vida analógica dos seres, com a própria tristeza das coisas – a *Weltmerschz* ocidental, a *mono no aware* oriental – a potenciar na dor o resgate da vida universal pelas simpatias ocultas (de conhecimento e amor).

## VI

### VISÕES POÉTICAS DO FEMININO A ORIENTE

#### 1. Maria Anna Acciaioli Tamagnini

Decerto atenta ao exemplo de estética da sugestão legado por Camilo Pessanha, Maria Anna Acciaioli Tamagnini junta-lhe em *Lin Tchi Fá – Flor de Lótus* (1925) nova lição de poesia como arte literária («A arte [...] que vive primordialmente dos sentidos indirectos da palavra, do que a palavra contém, não do que simplesmente diz», segundo F. Pessoa). Adota assim uma orientação nem sempre ou poucas vezes seguida pelos poetas de Macau que vieram depois, quase todos “égoístes” como diria Rimbaud (embora sem merecerem a conotação de censura moral que hoje carregaria a qualificação em português de «egoístas»). Previne-se assim contra o derrame egótico e o confessionalismo sentimental sem transposição estética, ou contra a discursividade narrativa e descritiva para confidência sem freio dos afectos e vicissitudes pessoais – tendências líricas tradicionais e cultivadas, como alertava F. Pessoa, sem distanciamento irónico e sem capacidade de «inibição» verbal, sem estranhamento perceptivo e expressivo, sem margem de «desentendimento» poético por respeito da indeterminação do sentido.

Tem-se valorizado em *Lin Tchi Fá – Flor de Lótus* os poemas tidos por de «registo que é puramente decorativo, em si mesmo interessante» – destacando-se então composições como «No pavilhão de música» ou «No pavilhão do chá»; e assim se tem conotado quer a atmosfera «oriental» do livro (sublinhada pela recorrência dessa palavra), quer a frequência axial da mulher «oriental» como «sinédoque de um Extremo Oriente maravilhoso e delicado que deve algo às famosas versões de Judith Gautier de *Le Livre de Jade* (1867)»<sup>57</sup>.

Essa perspectiva já não se hipoteca totalmente à qualificação neo-parnasiana que foi de uso colar à excentricidade de temas e motivos de *Lin Tchi Fá – Flor*

---

<sup>57</sup> Catarina Nunes de Almeida e Duarte Drumond Braga, *Nau-Sombra – Os Orientes da Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa, Vega, 2013, p. 83.

*de Lótus* (qualificação ratificada, aliás, pelo inesquecível vedor de águas literárias do mundo lusíada que foi Amândio César); mas faz indubitavelmente propender a leitura para uma excessiva conexão com o legado do nosso Parnasianismo de origem francesa (e depois tão parco em Portugal, mas tão forte e persistente no Brasil).

Em rigor, como exemplarmente modulam o soneto «Uma Estátua» e os poemas «Entardecer» e «Crepúsculo», *Lin Tchi Fá – Flor de Lótus* é tão plausivelmente tributário dessa tradição parnasiana quanto de tendências herdadas dos esteticismos finisseculares (decadentista e simbolista) e sujeitas, desde os alvares do século XX, a uma assimilação lenificante por parte de tendências de reacção neo-romântica. Aliás, isso mesmo transparecia, por vezes involuntariamente, nas críticas encomiásticas suscitadas em 1925 pelo livro de Maria Anna Acciaioli Tamagnini, na medida em que hiperbolizavam o pictorialismo e seus tons luxuriantes, ao mesmo tempo que chamavam à colação o *Cancioneiro Chinês* de António Feijó para atribuírem a *Flor de Lótus* superior cota de subjectividade e autenticidade oriental.

Por outro lado, se todos esses rastos de reconhecimento e reconversão de antecedentes só importam pelo seu valor propedêutico de instigação e direcção hermenêutica – e, assim mesmo, devendo ter-se em conta que o que sobreleva é a vertente exótica de todas aquelas correntes estético-literárias –, importa ainda mais na recepção actual de *Lin Tchi Fá – Flor de Lótus* considerar que o cerne da sua estruturação artística e do seu poder de sugestão simbólica não reside nas plausíveis heranças, nem se exaure na ostensiva componente exótica.

Não que essa componente se deva subestimar, pois ao invés deve ser valorizada não só nos elementos que de chofre comparecem com a intencionalidade de deslocar o leitor (de matriz ocidental) para um espaço estranho (extremo-oriental) de sensibilidade e de cultura, de formas de vida e de arte, mas também a um nível mais profundo. Por um lado, temos os elementos paratextuais – da capa ao glossário – e textuais, visuais e verbais, todos emanando da mesma fonte criativa, Maria Anna; por outro lado, atentamos, como fez Natália Correia, na cifra delicada do onirismo e na lunaridade do fundo mítico-arquetípico da cultura chinesa e do fascínio pelo princípio feminino do Yin.

Só que a obra de Maria Anna Tamagnini guinda-se por outro recurso a um regime lírico raro e de alta qualidade literária: pelos poemas e pelas ilustrações, o sujeito da enunciação lírica de *Flor de Lótus* revela-se exímio no jogo de transferências – do desejo feminino para a voz ou a consciência masculinas (v.g. «O último passeio», «O meu barco desliza», «Alma errante», «Amor e indiferença», «Mensagem de Amor», «Na Fortaleza», «O Despertar»), da aspiração ou carência actual para a evocação lendária («História de Ló-Fó», «Resignação», «Melancolia», «Balada das três princesas») ou para as fábulas míticas (como nessa espécie de



variante oriental do mito de Narciso que é a fantasia bela e triste do soneto «Uma Estátua»), do intuito humano para os tropismos animais («O último passeio») ou para a personificação cordial e dolente do entorno físico («Crepúsculo»).

Na bem travada tessitura da coesão textual – que faz de *Lin Tchi Fá – Flor de Lótus* mais do que habitual colectânea de peças líricas e quase impele a ler o livro como um macrotexto –, a indução de um movimento recepcional de penetração, que se deixe atrair pelos signos patentes (no dado natural e no artefacto acrescido) mas neles não fique detido, antes deles parta para intuir e interrogar o sentido simbolizado, realiza-se em características pontuais de cada poema, mas também nas correlações estabelecíveis entre poemas (a dado passo com disposição espelhada) e, desde logo, no anel que se forma entre o poema de abertura e o poema final.

Essa construção anelar do excelente livro poético aproxima-nos primeiro das «Folhas de lótus» – suporte ideal da própria escrita e daquela personagem que se nomeia eu, autora textual dessa escrita – e leva-nos por fim à efflorescência de «Lin-Tchi-Fá», figura objectal («Flores de nácar de folhas cor de jade») da outra figura lendária («Graciosas princesinhas, encantadas / Em flores de lótus doces, perfumadas.») do desejo de ser feminino, erótico e poético.

Trata-se, de resto, de gesto lírico decorrente de assumida consciência artística – todo o soneto «O bailado dos deuses», que sobre a plausível experiência pessoalmente vivida («minha») elabora artificialmente («Tomei então a Lira e, devagar, / Subi pela montanha alcantilada») o texto que, como «canção bela e requintada», cristaliza para o receptor o que pessoalmente já seria a “vivência lida” –, como paralelamente acontece, num dos *transfers* para a voz masculina, no poema «Amor e indiferença»: «Para melhor compreenderes / O que o meu peito sentia, / Em doirados caracteres, / Escrevi-te uma poesia.». Nesse sentido actuam várias indicações metaliterárias – «Ah! Se eu pudesse, como outrora, ao luar, / Por esses lagos nos jardins dispersos, / Ir as folhas de lótus apanhar / Pra sobre elas escrever meus versos, // Essas folhas de estranha singeleza / Dariam à poesia outro valor, / E eu realizava um sonho de beleza: / Um livro cheio de perfume e cor.» – e o *punctum* de «Na página, onde eu escrevia / Uma poesia, / Caíram as flores rosadas, / Delicadas, / De um tronco de cerejeira.»<sup>58</sup>.

O leitor pode, então, assimilar em que consiste e quanto vale o genuíno esteticismo desta poesia. Manifestada a primazia do artífico sobre o dado natural de preferência por mediação sinestésica – som musical, perfil escultórico, cor e perfume, mas também quinesesia alígera –, esse esteticismo não é atitude ocasional ou contingente, mas opção organicamente correspondente ao ideal desta

<sup>58</sup> Maria Anna Acciaioli Tamagnini, *Lin Tchi Fá – Flor de Lótus*. 2.<sup>a</sup> ed., Macau, Instituto Cultural de Macau, 1991, pp. 51, 54, 15-16, 37.

liminar confissão de desígnio programático: «E eu realizava um sonho de beleza: / Um livro cheio de perfume e cor.». Esse ideal ecoará uma e outra vez pelo livro adentro (v. g. «Da minha canção bela e requintada», «uma estátua, em mármore esculpida, / Que representa a original beleza / De uma estrela dos céus ali descida.», etc.); e irá até ao fascínio, como em Wenceslau de Moraes, da encarnação da beleza artificialmente alcançada na «graça requintada / Da tua mão de linda *musumé*» e sobretudo até ao vislumbre de inversão axiológica das relações entre natureza e arte: «E vejo-te, ajoelhada sobre a esteira, / Pintando lírios em papel de arroz. // Fico a admirar a flor, que, estilizada / Pela tua arte, mais bonita é.»<sup>59</sup>

Tal esteticismo, esclarecido e cultivado, ao mesmo tempo sustenta e beneficia da destreza e do rigor com que os versos desenvolvem preciosas figuras de linguagem, em especial cromatossesias – «E dei-te a rosa encarnada / Que ria à beira da estrada. // ... / E a linda flor encarnada / Ficou branca, desmaiada, / De pétalas cor-de-arminho. / Tu seguiste o teu caminho... // ... / Nevara no nosso amor!» («O último passeio»); «À pequenina alcova carmesim, / Onde Niu-Lang vendia o seu amor.»; «Há oiro e sangue rubro no poente, / Voam gegonhas brancas pelo ar.» – e aromatografias (ao jeito de fixação objectal: título «O seu perfume» e *envoi* «.../ Ela nunca mais voltou./Mas, no quarto abandonado, / Seu perfume, delicado, / Ainda não se evoluiu...»; «Queimando sândalo, a imperatriz da China!»; «Uma brisa rescendente»; «A perfumar o ambiente, / Sobre pequenas mesas de charão, / Em taças, de Cantão, / Folhas de chá abrindo lentamente...» («No pavilhão do chá»); «E, das brancas magnólias do jardim, / Um aroma subia, estonteador, / ...»; «Pelas margens perfumadas, / Florescem os roseirais»; «Perfume das laranjeiras / Ide fazê-la sonhar... //...// Ó perfume do noivado, / Das laranjeiras em flor, / ...»; «Graciosas princesinhas, encantadas / Em flores de lótus doces, perfumadas, / ...» – ou cruzadas percepções de fundo sinestésico – «só a fonte, / Um veio de água clara de jasmim, / Se distingue na sombra.»; «No lago, extenso até perder de vista, / Os lótus são já pérolas sombrias, / Engastadas no róseo ametista / Das suas águas límpidas e frias.» –, que, sublinhe-se, não são meros exercícios de virtuosismo estilístico, mas sim dons de sugestão simbólica<sup>60</sup>.

No mesmo sentido deve ser lido e valorizado um delicado animalismo e, no seu âmbito, a relevância que ganha a visualidade bailética e o metaforismo do desejo amoroso (quase sempre desencontrado) das «borboletas» (e, como desde Camões e o Maneirismo, da chama – luz e fogo – que a um tempo atrai e consome): «Li-Si, a bailadeira misteriosa, / Sentindo o olhar de fogo que a seduz, / Volteia, volteia... / Como uma borboleta em torno à luz. / E a sua graça, alada e voluptuosa, / Perturba, estonteia...»; «Mas os teus olhos fixavam / Uma flor,

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, pp. 16, 51, 65, 74, 74.

<sup>60</sup> *Idem, ibidem*, pp. 41, 43, 63, 19, 29, 31, 39, 43, 45, 61, 90, 63, 77.

onde noivavam // Duas brancas borboletas. / Nas tuas pálpebras, quietas, / Eu julguei adivinhar / O segredo desse olhar; / ...»; «Uma fugaz borboleta, / Muito ao de leve, poisou / Na sua linda trança preta; / Mas a seguir abalou. / Bateu as asas, inquieta, / ...»; «Andam brancas borboletas, / Em volta dos jasmineiros, / A sugar, de asas inquietas.»<sup>61</sup>

A ânsia de beleza não é paixão exclusiva, antes se associa a um eros velado ou diferido pelo *transfert* do espectáculo histórico-exótico, do maravilhoso ou do lendário: «No pavilhão de mármore rosado, / Li-Si, envolta em gazes e cetins, / Bailava, bailava... / E o imperador, deitado em seus coxins, / Seguindo-lhe os requiebro, encantado, / Sorria e fumava... // ... // O imperador agora já não fuma. / Contempla enlevado a favorita / ...», «Fora numa noite assim, / Noite silenciosa e clara. / Que Long-Li atravessara / A ponte do seu jardim...», etc.<sup>62</sup>

O longo poema «História de Ló-Fó», correspondente em exotismo oriental aos rimances e outros poemas narrativos da literatura tradicional no Ocidente, constitui idêntica narrativa de desejo amoroso: exercício de sedução masculina, embate com resistência feminina e diferimento erótico, até à despedida «... // Ide, Senhor, parti só, / Que a minha alma desespera. / Em Tshin, a linda Ló-Fó, / Tem o noivo à sua espera... / E olhai, é sol-posto!)). A «Balada das três princezas» encaminha para seu desfecho de enlouquecimento por frustração do anseio amoroso (a nunca vinda «nave doirada» que um dia as haveria de levar «À linda ilha encantada») com o seu cruel *leitmotiv*, que vara tempo de esperança e tempo de desesperança com aquela mesma indiferença com que o belo entorno natural responde aos infelizes sátiros da écloga de Camões e à inquietação moderna de Pessoa/Álvaro de Campos na mais famosa das odes à Noite: «No horizonte há sol, ou bruma, / Nada mais de norte a sul; / Na praia há ondas de espuma / E o mar azul, sempre azul...». E o derradeiro poema «Lin-Tchi-Fá», que parte do símile transfigurador do cenário floral exótico – «Lótus! Flores da noite, flores sagradas / ... // À tona de água, pelas noites cálidas, / Lembrais-me virgens sonhadoras, pálidas. / Noivas à espera do seu bem-amado...» – para uma fantasia romanesca («Dizei-me, ó princesinhas de algum dia, / ...») que, de tão epocalmente neo-romântica, até retoma o nostálgico «de alguma dia», que se tornara idiolectal em António Sardinha e outros lusitanistas.

Ao invés, porém, do que predominava à época no lirismo amoroso neo-romântico, o erotismo de *Flor de Lótus* resguarda-se no metaforismo críptico: «O corpo airoso quebra, ondula, agita, / Como vaga do mar, branca de espuma, / Na praia a rolar...». É que prevalece neste livro uma estética da sugestão, vinda do Simbolismo, que – embora caia uma ou outra vez na decodificação (como

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 41, 45, 71.

<sup>62</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 32.

acontece no final de «O meu barco desliza») – também sabe aludir com finura à vulnerabilidade da subjectividade feminina: v.g. para a Long-Li do poema «Melancolia»: «Nos céus, trémula a luzir / Surgiu a primeira estrela. // A branca lua nascia! / ...» De modo idêntico, em compensatória contrapartida também oriunda do Simbolismo, sabe apontar, tão orientalistamente como o Wenceslau de Moraes das «Simpatias ocultas» mas mais amenamente do que ele, a uma iniciação musical àquela vida analógica dos seres que os rondós de Pessanha haviam assestado: veja-se como desfecho a encenação exótica do concerto de gueixas «No pavilhão de música»: «Na sala fechada e linda, / Em jarras finas de jade, / Há lilases, desmaiando, / Que o *shamicen*, com saudade, / Parecem escutar ainda...»<sup>63</sup>

A aspiração neo-romântica a um idílio de amor e beleza não deixa de comparecer no seio de correspondente quadro de *reverdie* primaveril, como se verifica na transposição nipónica do poema «Despertar». Mas, embora por vezes com ironia triste de aparente ou convencionado conformismo (ou de vontade desistente da «alma sombria», anseio de «dormir e esquecer...» em contraste com a pletora de «Dia de Sol»), torna-se recorrente a derrota passional e a perdição de/por amor. Veja-se o poema «Resignação», com o tremendo desfecho «Depois no rio Yo-Kiú embarcarei / E desse rio fatal não voltarei...», no remate de um trajecto lancinante com eco disfórico de Pessanha: «O teu amor perjuro e já desfeito / Não mais refflorirá nesse teu peito. / Sigamos cada qual o seu caminho. Mas, ainda uma vez, do mesmo vinho // Bebamos ambos, pela mesma taça.» Veja-se o poema «Alma errante», com sua culturalização ominosa da paisagem: «P'rás bandas do Ocidente, o lago Yao, / De superfície calma e tão polida, / Onde se foi esconder o génio mau, / Que levou a princesa adormecida. // ... // Mas, oh! suprema dor, jamais sentida! / No recanto sombrio de um jardim, / Tai-Nan, a sua noiva prometida, / Sorri de amor a um rico mandarim!»<sup>64</sup>.

Outras tantas vezes, essa deriva e perdição passional vem filtrada, e amenizada em retracção melancólica, pela encenação, aparentemente propiciatória mas irónica, de uma ambiência de placidez e beleza, que pode ser o quadro de entardecer em «Hora de calma, de indefinida cor, / De quietação!»<sup>65</sup>, mas quase sempre (e, ainda, com conotação histórico-exótica) é o de noite e luar.

Por uma vez, «No lago Nan-Hu», essa beleza plácida, sob signo lunar, permanece em suspenso, envolvendo misteriosamente a vida analógica da natureza («... / E o lago era um grande e lindo nenúfar / Embalando a lua, risonho, a cantar!»). Mas, em contrapartida, predominam os poemas em que essa beleza plácida induz uma expectativa eufórica logo defraudada ou acompanha em irónica

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 46, 31, 35.

<sup>64</sup> *Idem, ibidem*, pp. 71, 27-28, 48, 49.

<sup>65</sup> *Idem, ibidem*, p. 63.

indiferença o sofrimento do desengano: veja-se o lance de involuntária memória afectiva («De repente, / A um reflexo prateado, /.../ Recordava/...») no poema «Melancolia», com passagem por verlainiana «lânguida canção» e por reenvio ao «Se andava no jardim» de Camilo Pessanha; veja-se o sonho insatisfeito (e inexecutável?) da amada no idílico quadro de «O meu barco desliza» («Pelas margens perfumadas / Florescem os roseirais; / E nas águas prateadas / Reflectem-se os salgueirais / E as montanhas azuladas. // A tarde quente de estio, / Quebranta o corpo, amolece; /...»); veja-se a reversão irónica com que «Desse jardim silencioso / Do teu frio coração!» encerra a recordação deceptiva de «Amor e indiferença»<sup>66</sup>.

Outras vezes, a actualização lírica da narrativa lendária parece subservir, em registo histórico e exótico de encenação preciosa, aquele complemento de invulgaridade prestigiosa que Manuel da Silva Gaio valorizara no esteticismo finissecular, a propósito de Eugénio de Castro: veja-se o poema «Fang-Shen» (de novo com a ironia da catáfora do título, que significa «A festa da liberdade», não evitar o alarme triste do final do poema: «Quem sabe se as irão encarcerar / De novo, as almas frias, desumanas!»)<sup>67</sup>.

Uma leitura que se renove em equação com todos estas subtis componentes temático-formais não terá dificuldade em reconhecer que o orientalismo desta poesia raramente se situa num plano de mero etnografismo lírico – como ocorre no episódio do poema «Ao Som do Gongo» e seu escólio preambular –, pois é primordialmente colocado no plano de um «Simbolismo», como todo um soneto com esse título glosa em torno do nome Flor de Jade dado à grácil filha de um mandarim pequinense (aprendizagem de que «esta palavra “jade” traduzia / A beleza, a virtude, a felicidade»)<sup>68</sup>.

Um tal orientalismo pode, assim, só proporcionar uma encenação exótica a tópicos baudelairianos da modernidade estética, como o da maquilhagem – com tal senso da distância e da diferença conotando ainda o desdobramento paradigmático dessa modernidade que, tal como em Camilo Pessanha, impede de “erguer o clamor” mesmo na empatia com as vítimas da sociedade, a exemplo do que nos oferece o poema «Niu-Lang» – ou o tópico dos “paraísos artificiais” – quando «O sonho adeja em louca fantasia» em «Casas de ópio», num bailado de «sombas» «pelas altas paredes, que o exotismo / Vestiu de seda, cobriu de oiro velho», em jogo espelhado com as figurações dos *kakimonos*.

Essa encenação de orientalismo pode recobrir uma transferência do romanesco decadentista, como acontece na história de «imensa solidão deste degredo» do herói de «Na Fortaleza» e na moralidade final «Eu tenho agora a vaga reminis-

<sup>66</sup> *Idem, ibidem*, pp. 59, 31-32, 53-55.

<sup>67</sup> *Idem, ibidem*, p. 30.

<sup>68</sup> *Idem, ibidem*, p. 81.

cência / De numa anterior vida ter pecado.», ou na história de Chan-Fa, a flor de Outono, mulher de «beleza rara, exótica, esquisita», decaída às mãos de amantes desde a pureza bela aos «enleios de serpente» da beleza «lasciva, tentadora» de bailadeira e cantora ao «harmonioso som do eterno *shamicen*»<sup>69</sup>.

## 2. Maria Pacheco Borges

Tardou cerca de meio século o aparecimento da obra que poderia ter constituído atempadamente o volante em prosa narrativa que formaria com o poemário *Flor de Lótus* de Maria Anna Acciaioli Tamagnini o díptico de figuração literária no feminino das formas chinesas de viver os grandes sentimentos da humanidade. Por isso deslocamos a análise temático-formal de *Chinezinha* (Lisboa, 1974) para imediata sequência da análise daquela obra – segundo hipótese interpretativa que porventura coincide com a representatividade que tem sido difusamente atribuída à breve colectânea narrativa de Maria [Pacheco] Borges, mas que não pretende iludir a distância a que a consciência estética, os dons artísticos e as implicações ideotemáticas ficam neste livro quando compaginado com a obra de Maria Anna (e até com as narrativas breves compiladas por Ana Maria Amaro, em excelente exploração da ambivalência genológica entre a “ficção etnográfica” e o documento de antropologia social, e só tardiamente publicadas, como no caso de Maria Borges<sup>70</sup>, muitos anos depois do regresso a Lisboa)<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> *Idem, ibidem*, pp. 67-69, 79.80.

<sup>70</sup> Veja-se o substancial ensaio de Rogério Miguel Puga, «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», in *Review of Culture / Revista de Cultura*, Macau, 2011, Nº 39, pp. 65-87.

Veja-se também Ana Cristina Alves, «Lendas de Macau nos nossos dias», in AA. VV., *Macau na Escrita, Escritas de Macau*, pp. 121-140.

<sup>71</sup> Imbricada com uma extensa e qualificada obra de ensaios e monografias sobre a cultura chinesa e a cultura macaense, Ana Maria Amaro lega-nos também uma escrita literária a meio caminho entre o reconto e a pura ficção (com o autor textual em situação ambígua de auto-ficção ou recolhido por detrás de um narrador popular). A colectânea em que, na linha descendente de Cesário Verde, cristalizou essa veia de escritora é *Aquarelas de Macau 1960-1970 – Cenas de rua e Histórias de vida* (Macau, Fundação Macau, 1998), mas a sua leitura deve ter presente que anos antes, em 1995, saíram na macaense *Revista de Cultura* «Cinco contos de Ana Maria Amaro»; além do intuito indiciante de literariedade atribuível à designação «conto», nesse sentido aponta também o facto de a primeira dessas cinco narrativas não surgir depois nas *Aquarelas de Macau*, mas surgir como «Extraído de: AMARO, Ana Maria, *Histórias de Mulheres*, in Â Kong, o contador de histórias: histórias que ouvi contar, no prelo.»

Note-se que um segundo subtítulo das *Aquarelas de Macau* – «um olhar retrospectivo / um olhar de saudade» - condiciona iniludivelmente a perspectiva de recepção das 35 narrativas breves

No prefácio da própria autora à 1.<sup>a</sup> edição, o livro aparece vinculado à experiência macaense na vida da autora empírica e parece que deveria iniciar uma sequência de outras colectâneas 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». Esse antelóquio dá conta, note-se, da identidade plural e aberta, mutável e mudada, da cultura social chinesa e macaense (e nessa medida condiciona 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.»

A pragmática literária a que a autora julgava obedecer traduz-se num programa de escrita entre o gosto (confesso) do pitoresco e a contenção (pretendida) do exotismo, tendo em vista leitores de interesses afins: «Aproveitando-me do colorido do seu folclore, que sempre me enlevou, resolvi dar a conhecer, àqueles que se interessam pelas coisas típicas, uma atmosfera e um cenário diferentes, de um encanto estranho pelo seu tema empolgante, e algumas peculiaridades da vida desse povo com quem entrámos em contacto há séculos. / Não tentei explorar o exotismo recorrendo ao exagero ou à fantasia para prender a atenção do leitor; procurei, apenas, apresentar-lhe uma parcela da alma chinesa, focando, sob a forma de contos, certos aspectos da sua sensibilidade.»

Não sabemos bem o que Maria Borges tinha em mente ao falar do «seu tema empolgante», nem as reacções que a obra foi motivando dilucidaram em que tal consistiria. Num caso como noutro é possível que tivesse alguma correlação com o orgulho pela diáspora lusíada no discurso do orientalismo tradicional português («Macau – a minúscula pérola portuguesa incrustada na grande concha da China – [...]»)<sup>72</sup>.

No prefácio prestigiante à 2.<sup>a</sup> edição macaense em 1995, Maria Ondina Braga opta por ser muito contida no beneplácito preambular (datado de Lisboa, Novembro de 1994): garante que os contos «conseguem prender a atenção do leitor quanto à condição da mulher da China de ontem» e evidencia certamente a idealização feminina (física e psicológica, estética e ética) em equação

---

sobre a paisagem física e humana de Macau e os variados aspectos típicos das comunidades que partilham o seu espaço de vida urbana; e note-se ainda que se revela significativa a composição nas duas sequências «Cenas de rua» e «Histórias de vida» - nas quais, sobre idêntico sortilégio de dramatização emotiva e sugestão ancestral, oscila a relação proporcional de deambulação fenomenológica e de transmissão memorial (logo assinalada pela abertura com «A'Kong, o contador de histórias») que Manuel Afonso Costa lapidariamente destacou (cf. «Aproximações saudosas aos sons e cores de Macau», in *Hoje Macau*, 12.2.2015, p. 14).

<sup>72</sup> Maria Pacheco Borges, *Chinesinha*, 2.<sup>a</sup> ed., Macau, Instituto Cultural de Macau & Instituto Português do Oriente, 1995, pp. 9 e 17.



com a moral ancestral e em linha de fuga pelo maravilhoso popular: «Mulheres nobres de coração, delicadas, e obedientes, as personagens destes contos, como aliás mandava a moral confucionista da época. E porque a autora sempre lhes empresta predicados de beleza física e de dignidade, essas jovens mulheres, aliadas às maravilhosas lendas do seu país, aparentam elas próprias, graciosamente, figuras de fadas benfazejas.»<sup>73</sup>

Um tópico recorrente, ao mesmo tempo temático e técnico-compositivo, assume valor de elemento estruturante dos sucessivos contos: o primeiro lance do episódio a narrar é conectado com a evocação de história que conotará (com sua aura de poderes misteriosos) a diegese do conto e verá a pervivência do seu sentido ser por ele ilustrada. Assim acontece com os textos de «A viúva-noiva»: «Reza-va a lenda que Iòk Vóng (Imperador Jade) da Corte Celeste tinha sete filhas ...», de «A órfã»: variante de evocação, em tempos marcados pela sequelas da ocupação nipónica, de costumes ancestrais originários dos tempos remotos da opressão tártara e que ainda são 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 [...]», 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 [...]», de «O casamento de Pak-Lin»: bebé abandonado, fora encontrada e amorosamente recolhida 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».<sup>74</sup>

Sob a morfologia amena ou idealizada dos enredos e dos retratos das personagens, os contos podem proporcionar – tal como aliás hoje sabemos para as histórias tradicionais das várias culturas humanas e para os contos de fadas e outras narrativas ditas para crianças – pistas de sentidos implícitos menos acomodados. No conto inicial «A viúva-noiva», por exemplo, deparamos com a sugestão de desejo emergente, porventura subliminarmente recalcado, e com a sugestão em simultâneo de insuspeito presságio maléfico (seguida de sonho e de precipitação desastrosa dos acontecimentos – morte inesperada do noivo – que configuram experiência de ironia trágica): «A jovem contemplou por longo tempo a linda flor

<sup>73</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.

<sup>74</sup> *Idem, ibidem*, pp. 13, 17, 21, 32, 34, 45.

que tinha nas suas mãos, notando que guardava entre as suas pétalas uma gota de orvalho. Levou-a aos lábios sorvendo a gota de água que lhe lembrou uma lágrima, enquanto as sedosas pétalas acariciavam os seus lábios. Sentiu que se acalmava, em parte, a sede que a atormentava.»<sup>75</sup>

Sob essa morfologia amena ou idealizada dos enredos e dos retratos das personagens, os contos também não rasuram, antes podem até evidenciar desde o título até considerações e comentários no remate do breve enredo, os aspectos disfóricos da vida e os custos dolorosos de certos preceitos e costumes da tradição chinesa: o conto «A órfã» é todo uma ilustração da catáfora do título, o conto «A viúva-noiva» move-se de acordo com o título igualmente ominoso até à sua glosa no final («Passou depois a viver em casa dos *sogros*, onde era considerada como verdadeira nora, sendo-lhe interdito qualquer outro casamento. / E a pobrezinha, tão jovem e bela, viu-se assim privada da felicidade de fundar um verdadeiro lar e das alegrias da maternidade, por se encontrar *casada* com um morto, que *existiria* sempre!...»), o conto «O triunfo da virtude» assola-nos com a condição da jovem e bela protagonista Kuóc Yok-Ip «Com dezassete anos de idade, vendo-se só por morte do pai» e correndo o risco da manobra proxeneta de uma tia de «cinismo revoltante», e o conto «O casamento de Pak-Lin» encena com crueza o destino exemplar daquela que «com alguns meses de idade [...] atirada num monte de lixo» «jamais conhecera seus pais!»<sup>76</sup>.

Porém, esses aspectos cruelmente negativos das narrativas breves de *Chinesinha* são quase sempre compensados por desenlaces felizes, por vezes com respectiva exultação à beira do sentimentalismo e/ou do moralismo: veja-se os finais de «A órfã», de «Dedicação filial», de «Mulher pequena», de «A tancareira», de «O triunfo da virtude». Essa idealização, especialmente da beleza feminina, recebe coonestação vagamente religiosa (v.g. «As suas mãos – perfeita escultura do Artista Criador – [...])). Mas tem o seu tópico contraponto de situações desastrosas, de contextos violentos e de homens ou comportamentos vis – v.g. ocupação japonesa e noivo duplamente traidor (perjuro em relação à protagonista e colaboracionista com os ocupantes nipónicos) do conto «A órfã»<sup>77</sup>.

Querendo-se à beira do etnografismo literário, e nesse sentido detendo-se no pomposo cerimonial de funeral no conto «A tancareira», 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 etnoculturais da vida quotidiana: v.g. «Como todos os dias, Kòk-Fóng (Crisântemo Perfumado) aproximou-se da mesa de sacrifícios (altar) logo ao amanhecer, para

<sup>75</sup> *Idem, ibidem*, pp. 14-15.

<sup>76</sup> *Idem, ibidem*, pp. 16, 41-42, 45, 46.

<sup>77</sup> *Idem, ibidem*, pp. 20, 24, 30, 40, 43, 21, 19

proceder à tradicional cerimónia diária de acender o «Fogo do Lar» e, com as velas acesas nas mãos juntas, fazer três respeitosas vénias (*bater cabeça*) aos nomes dos antepassados da casa, dirigindo-se depois para a cozinha a fim de começar a lide do dia.» (conto «A órfã»), «Encontravam-se já no vigésimo dia da décima Lua, o dia anual de limpeza geral obrigatória, pois dizia-se que, no dia do Ano Novo, a poeira acumulada em qualquer casa voaria para os olhos da pessoa desleixada que não tivesse feito limpeza nesse dia especial, cegando-a completamente.» («Mulher pequena»), «Uma das primeiras coisas que comprou foi um papel encarnado com dizeres auspiciosos, para ser colado à porta do seu quarto. Comprou também alguns ramos de cipreste, símbolo de longevidade [...]. / Não pôde já pagar um ramo de pessegueiro ou ameixoeira, que dá sorte se os botões florirem no dia do Ano Novo» («Mulher pequena»), «Quando os teus pais escolheram o teu nome, Mau-Tán (Peónia), pensaram que te traria boa fortuna, pois a peónia, como emblema da Primavera, é o símbolo da afeição, da inteligência e da beleza feminina; qualidades estas que deveriam encaminhar-te bem na vida. Mas, esqueceram-se certamente que, sendo esta flor também símbolo do orgulho, deveriam ter tido mais cuidado em corrigir-te desde tenra idade qualquer tendência tua para este grande defeito e não o fizeram.» («A tancareira»), «Esfregou os olhos admirada e quase chorou de alegria, pois no chão, numa abertura junto às raízes da árvore, estava uma linda flor branca, na qual a jovem reconheceu uma *keng wá* (*rainha da noite*), a flor que traz a boa sorte às pessoas que a têm entre as mãos, quando se encontra no auge da beleza.» («O triunfo da virtude»), «Livre dos três perigos – o “espírito da morte”, a “galinha dourada” e o “tigre branco” – Pak-Lin chegou sã e salva à porta da casa do noivo.» («O casamento de Pak-Lin»), «A data para o casamento – escolhida pelos pais do noivo depois de muitas consultas a geomantes» («O casamento de Pak-Lin»), «as quatro virtudes que toda a jovem chinesa deve possuir no mais alto grau: a paciência, a humildade, a doçura e a simplicidade no proceder.» («O casamento de Pak-Lin»)<sup>78</sup>.

Nem sempre os associando ao fundo etnocultural chinês e seu horizonte de crenças, a narrativa surge pontuada por elementos premonitórios, ora ominosos ora auspiciosos: caso típico de conto «Mulher pequena», em que a protagonista Mei-Mei (mais uma personagem que «tinha ficado órfã durante a guerra do Pacífico») tanto queima «uma enfiada de petardos para afugentar os maus espíritos», como tem «um pressentimento assustador [que] não a deixara dormir toda noite», ou se sente acometida por «uma louca vontade de fugir, sem saber porquê», sempre suspensa dos significados enigmáticos e das possíveis consequências a

<sup>78</sup> *Idem, ibidem*, pp. 27, 16, 34, 42, 42, 47, 49.

inferir do florescimento ou não dos botões de certos ramos (pessegueiro, ameixeira, junquinhos...)<sup>79</sup>.

Simbolismo cósmico e maravilhoso tradicional dominam todo o conto «A órfã», desde o arranque do enredo com as celebrações macaenses do novo ano lunar, em que «a Lua, como símbolo do sexo feminino, era venerada por todas as mulheres, de quem se fizera a celeste protectora», até ao contraste entre dealbar sob signo solar do dia da protagonista, sintomaticamente focada em deslocação através do «corredor», da esperada vida costumeira do dia e, afinal, da evocação da sua acidentada trajectória existencial – «Passando pelo corredor que tinha uma larga janela aberta, a jovem estremeceu quando os clarões vermelhos do Sol que nascia no horizonte lhe feriam a vista. Os olhos encheram-se-lhe de lágrimas e o pensamento fugiu-lhe para o passado que fora tão diferente!» – e o desfecho sob signo lunar de feliz amor entre dois órfãos de guerra – «Kôk-Fóng levantou para ele [Lo Ká-Tchi] os seus oblíquos e expressivos olhos, sorrindo por entre as lágrimas que lhe toldavam o olhar brilhante. Um raio de luar – desta linda noite de Verão de céu límpido de qualquer nuvem – incidiu sobre os dois jovens, que se sentiram comovidos na certeza de que já não se encontravam sós, pois um outro coração compreendia já o seu... / Uma prece subiu do coração de Kôk-Fóng à deusa Lua que, com o seu manto de prata, fora a única intermediária no casamento desses dois jovens solitários, que a guerra tinha privado daqueles que poderiam ter zelado pela sua felicidade.»<sup>80</sup>.

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: «dispensando a criada que a queria ajudar a despir os adornos, quedou-se pensativa. / O seu coração pulsava fortemente no peito, receosa de que a estratégia empregada não tivesse conseguido o efeito desejado.» («Dedicação filial»); «Assim aprontada, lá foi, com a irmã, no seu andar peculiar de marítima que não está habituada a pisar terra firme, [...]» («A tancareira») «Toda a manhã o coração de Sut-H'á se agitara com os tantãs e os tambores dos barcos-dragões, que servem para marcar o ritmo dos remos e que, durante a corrida, excitam quantos os ouvem com o seu acelerado ritmo cadenciado.» («A tancareira»), «Confiada, a pequena provinciana – agora transformada em moderna cidadina – seguiu sem mais pensar aquela que lhe oferecera um emprego lucrativo na linda cidade de Macau.» («O triunfo da virtude»), «Quando acordou o luar enchia o local de uma claridade surpreendente, e Yôk-Íp sentiu-se menos assustada.» («O triunfo da virtude»)<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> *Idem, ibidem*, pp. 27, 29, 26.

<sup>80</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 18, 20.

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*, pp. 22, 33, 41, 42.

*Chinesinha* pode até atingir, nalguns passos, efeitos de ironia deceptiva, se não trágica. Assim acontece em «O triunfo da virtude»: o desamparo, em que de súbito a protagonista se vê lançada pela orfandade e pelo descaso que o pai tivera relativamente a acautelar o seu futuro, contrasta amargamente com os indícios da abertura da sua história – «Natural de Soochoww, local conhecido pela beleza das suas raparigas devido a um clima especial, a certas características do solo, e a uma amálgama harmoniosa das suas águas e montanhas; terra de sábios e letrados, por ali habitarem em grande número pessoas com bens de fortuna, o que lhes permitia dedicarem-se inteiramente aos estudos e à sua promoção social; e que serviu também de berço a uma das mais conhecidas belezas da China, a célebre Sai-Siu [...]; Kuóc Yok-Ip não fugia à regra geral, sendo até considerada uma das mais belas moças da província e seus arredores, e uma artista que tocava vários instrumentos musicais com inexcelável virtuosismo.» –, tal como o chocante cinismo da tia proxeneta mal se podia adivinhar sob esta comparação culturalista que o narrador tece – «A princípio hesitava em aceitar os presentes mas, como Margarida que na ópera de Verdi se deixara seduzir pelas jóias de Fausto, acedeu a que a tia lhe substituísse as cabaia simples que tinha pelas lindas e modernas *toilettes*, porque esta lhe afirmara serem indispensáveis para se poder ganhar a vida numa cidade.»<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> *Idem, ibidem*, p. 41

## VII

### “MALHAS QUE O IMPÉRIO TECE”: O ORIENTALISMO ROMANESCO DE JAIME DO INSO

Diferentemente do que acontece com a obra literária de outro oficial da Armada seu contemporâneo – Filipe Emílio de Paiva que, além de organizar belos albuns de viagem (compilados postumamente no volume *Um Marinheiro em Macau – 1903*), com o nome literário de Emilio San Bruno ganhou passageira notoriedade na dinâmica do campo literário em Portugal com uma série de ficção narrativa globalmente intitulada *Cenas da Vida Colonial* e nelas inseriu em 1928 o pioneiro romance de ambiente macaense, *O Caso da Rua Volong* com curiosas feições de novela policiária, decerto associado à estadia de serviço em Macau entre Abril de 1903 e Fevereiro de 1905 –, Jaime do Inso tem uma existência literária maioritariamente vinculada ao Oriente sinoportuguês; e, como tal, é raramente lembrado no cânone literário de Portugal, mas ao contrário tornou-se marco de referência na história da literatura de Macau. Tal não se ficou a dever apenas à publicação de um livro de ambiente macaense – aquele que agora nos vai ocupar –, mas sim ao conjunto de uma larga produção, que envolve esse livro e condiciona a sua recepção crítica.

Macau e a China são o que mais fascina no Oriente o escritor em que se desdobra o oficial de Marinha Jaime do Inso, constituindo o tema principal dos seus volumes de divulgação e da sua obra literária.

O género que, nas circunstâncias da sua escrita, prefere cultivar é a crónica, que bem ilustra com o livro *Visões da China* (Lisboa, 1933), que ainda ecoa na obra *A Morte são 4 Noites* de Carlos Morais José, decerto enquanto «conjunto de narrativas onde o autor acentua a consciência de que existe um ténue véu – neste caso a própria cultura – que separa os olhos de quem vê daquilo que desejaria captar. Mas esse véu, em vez de perturbar a imagem, torna mais intensa a sua beleza e sedução» (no dizer de Ana Paula Laborinho)<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Jaime do Inso, *O Caminho do Oriente*, 2.<sup>a</sup> ed., Macau, Instituto Cultural de Macau, 1996, p. 6.

Imediatamente associada a essa escrita da crónica surge a produção de um registo complementar de saberes, patente nos fascículos de *China* (Lisboa, Ed. Europa, 1936, e 1938 em volume encadernado), espécie de enciclopédia etnográfica, sobre usos e costumes, mas pretendendo dilucidar o mistério oriental a partir de um olhar ocidental próprio da época: «A China é uma esfinge que a nossa civilização perturba e fere. [...] há no Oriente qualquer coisa de desconhecido e de subtil – mal pode definir-se, só se sente – que constitui como que a diferença fundamental entre dois mundos: o da Europa e o da Ásia.» Duas notas de Ana Paula Laborinho apontam para o potencial de conotação para-literária no plano da intertextualidade homoautorial: «Macau, Hong Kong, a China que aqui se desenha, pertencem a um passado que se apresenta ao leitor como ficção tal a distância da realidade actual.» e «pela riqueza de imagens e pelo exotismo desta escrita que, ao utilizar a descrição como meio de pintura, contribui para aprofundar o mistério do lugar»<sup>84</sup>.

Finalmente, as *Cenas da Vida de Macau* (Lisboa, Edições Cosmos) publicadas em 1941 na colecção “Cadernos Coloniais”, confirma que o conjunto destas obras envolve *O Caminho do Oriente* (1.<sup>a</sup> ed. Lisboa, 1932, obra premiada no VI Concurso de Literatura Colonial) numa linha epocal de “literatura de propaganda colonial”, legitimando com a convicção de superioridade eurocêntrica e de missão histórica lusíada uma versão mitigada do que E. Said haveria de conceptualizar como “orientalismo”.

A leitura da época está muito bem padronizada no prefácio do Conde de Penha Garcia, que, podendo ter-se reduzido a considerações acagianas, em verdade aponta com acerto aspectos fundamentais da pragmática da obra: «O autor, ilustre oficial de Marinha, que conhece bem esse maravilhoso caminho e no Oriente viveu bastante tempo [Timor e depois, 1926-1929, em Macau, comandando a canhoneira “Pátria”], elaborou através de um enredo simples uma série de descrições de viagem palpitantes de vida que terminam com um pequeno drama sentimental vivido em Macau.», «surtem a cada momento evocações do nosso grande passado nas terras do Oriente», «O livro tem assim um duplo interesse pelo equilíbrio da descrição e da narrativa com a evocação histórica.»<sup>85</sup>.

O próprio autor acrescenta duas notas marcantes dessa pragmática de *O Caminho do Oriente* – relativa, uma, ao programa de género – «Das personagens, devo dizer que, na maioria, não foram criadas pela imaginação do autor bem como os factos narrados que aparecem com leves deslocamentos de época e de meio, conforme convém à obra, visto não se tratar propriamente de uma tentativa histórica mas somente de um quadro ou esboço da nossa vida colonial.» – e

<sup>84</sup> *Loc. cit.* p. 6.

<sup>85</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.



relativa, outra, aos destinatários visados: «destina-se apenas aos novos para que, num próximo ressurgir da Pátria [...] eles se não esqueçam daquele caminho antigo onde Ela tanto se notabilizou: o do Oriente!»

O estudo breve de Ana Paula Laborinho que constitui a única réplica de actualidade a essas originárias orientações de leitura – prefácio à 2.<sup>a</sup> edição, intitulado «Jaime do Inso e o mistério do Oriente» – oscila entre incluir o texto nos «livros de crónicas» do autor ou colocá-lo «mais próximo do domínio literário considerando que existe uma estreita fronteira entre ficção e a crónica». Sendo evidente que «Na boa tradição dos finais do século XIX e primeiras décadas deste século, Jaime do Inso (1880-1967) assume o perfil do viajante que mergulha deslumbrado na estranheza inesperada do Oriente.», Ana Paula Laborinho considera o seu operar de escritor menos à maneira de Loti (visão desencantada e temerosa da China pérfida e cruel, em regime de descrição exaustiva) e mais próximo de um Segalen (oscilar entre a História e a imaginação, assumir ficcionalmente o mistério chinês) e pondera matizantemente: «Ora, entre as duas atitudes, coloca-se Jaime do Inso que percebe como é ilusória a sua obsessão descritiva e como essa realidade que ele persegue se escapa para além das margens do quadro que tem a tentação de circunscrever.», «A China de Jaime do Inso apresenta-se, deste modo, como uma ficção, à semelhança de Segalen que recusa descrever os lugares e prefere indiciar o mistério da China por meio da mistura entre realidade e ficção»<sup>86</sup>

Como vamos propor, talvez se deva acentuar a matização da óptica genológica de leitura, para que aliás encaminham as próprias observações finais de Ana Paula Laborinho: «pela sua notação romântica insistindo no mistério indizível, propõe um entendimento da realidade como ficção que é de grande modernidade» e «Esta é a China de Jaime do Inso: um espaço de ficção que, pelo seu mistério, se abre à imaginação ocidental.»<sup>87</sup>

Assentemos, pois, como base de leitura neste ensaio histórico-literário, que o texto de Jaime do Inso que apela à nossa cooperação interpretativa se caracteriza por um fundo de hibridismo de género e, consequentemente, de estatuto sémio-comunicativo. Entre a ficção estético-literária, que vamos pôr em relevo, e o discurso de referencialidade imediata, avaliável por critérios de adequação à realidade empírica do mundo histórico e natural (segundo os pressupostos e os modelos de conhecimento imperantes), abriga capítulos com diversa condição funcional, em que até idêntica substância temática surge tratada de forma que permite ao receptor atribuir-lhe diferente alcance semântico-pragmático, consoante ler numa perspectiva de crónica documentária ou interagir na perspectiva

<sup>86</sup> *Idem, ibidem*, pp.5, 5, 7.

<sup>87</sup> *Idem, ibidem*, pp. 8, 9.

de experiência estética com o objecto artístico (em que o narrador não esconde o poder de manipulação de acontecimentos no tempo e no espaço conveniente à técnica de composição do discurso: «Deixemos, por alguns momentos, os dois amigos [...] e voltemos ao recinto [...]»)<sup>88</sup>.

A abertura «O Oriente» (cap. I) instaura o horizonte de leitura, a que se vão acolher, de forma diferente, os conteúdos denotativos do cap. XVI («A história de Macau») ou partes “documentais” de outros capítulos (ao jeito de crónicas enxertadas na sequência da narrativa, mas parcamente ligadas à diegese do romance ou dispensáveis para ela) e elementos de espaço e tempo no cenário do enredo romanesco (com tendência inerente para a delonga descritiva), mais os comentários de personagens e sobretudo do narrador onisciente – em torno do que é fulcral: a narrativa ficcional (caps. II-XV e XVII-XXXIII) de viagem para Macau dos lisboetas Rodolfo e Frazão (originariamente com motivações profissionais e empresariais) e peripécias subsequentes da estadia no Oriente, até ao regresso de Frazão a Lisboa e ao casamento em Macau de um Rodolfo em que há que estudar os indícios progressivos de alerta/alarme da sedução do “Oriente” e de Macau como sinédoque compósita desse “Oriente” e, logo, da predisposição para homem «radicado».

O breve capítulo I, «O Oriente», aparenta destinar-se apenas a situar texto e leitor no plano, a um tempo tradicional e crítico, de orientalismo português: «O Oriente que nos chamava, criando o motivo d’*Os Lusíadas*, fará perdurar na memória dos homens a fama e o eco da gente lusitana.», mas: «O Oriente, sonho antigo de Portugal, factor da nossa grandeza e decadência» e «Tudo poderia ser [na perspectiva de enriquecimento nacional] mas, para isso, seria necessário que as nossas qualidades dominadoras e de aventura fossem valorizadas por uma preparação metódica e previamente delineada, num estudo vasto e complexo em que colaborassem as forças inteligentes do nosso país.»<sup>89</sup>.

Curiosamente, a boa-consciência ideológica eurocêntrica dita liminar transparência das intenções «dominadoras» e das motivações económicas, embora frisadas do ponto de vista da modernidade mercantil: «O Oriente representa uma metade...e sabem o que querem»<sup>90</sup>.

Todavia, importa desde já assinalar, com a devida ênfase, que este ponto de vista inicial não pode ser extrapolado do devir da narrativa e especialmente não deve ser dissociado do final dessa narrativa, à luz da qual parece até transformar-se em meio retórico de evidenciação contrastiva do ponto de vista oposto.

<sup>88</sup> *Idem, ibidem*, p. 55.

<sup>89</sup> *Idem, ibidem*, pp. 15, 15, 16.

<sup>90</sup> *Idem, ibidem*, pp. 15-16.

Com efeito, no desenlace do enredo efabulado (capítulo XXXIII, «Da Chi-na à Rua dos Fanqueiros») o narrador assume e exemplifica o apego ao Oriente/Macau com que geralmente se fica, no reverso do preconceito com que se viera e chega mesmo a estes termos antipodais: «porque se desce sempre, mais ou menos, quando se sai do Oriente. / Em casos extremos, o regresso tem surpreendentes pontos de contacto com uma deportação forçada... para Portugal.»<sup>91</sup>

Tal viragem corrobora-se ainda com a pesarosa conotação da faceta psicológica do *topos* de grandeza e decadência nacional, que, vinda aliás do capítulo VIII «A caminho da Índia» («nós em Portugal somos, por motivos vários, uns tristes, uns sorumbáticos vergados ao peso do destino e não damos por isso no nosso meio fatalizado»), é retomada pelo sentir de Frazão no regresso a Lisboa: «Parecia-lhe, ainda, que toda a gente andava triste, sorumbática, como vergando ao peso do destino e o contacto com a multidão das ruas, em regra inimiga da água, era-lhe desagradável.»<sup>92</sup>

Aliás, se revertermos à abertura do capítulo inicial poderemos reparar que já ela irrompia noutro registo, que afinal incuba alterações a esse aparente programa semântico-pragmático: «O Oriente!», indício primeiro de componente emotiva, ainda que por vezes ambivalente, logo reforçado por este comentário: «o Oriente é aquele mundo onde qualquer coisa de novo, de misterioso e de subtil empresta uma nova feição à vida e às coisas.»<sup>93</sup>

«A Partida» lança importante equação conotativa de viagem e aventura, pois logo ao destacar – no embarque, ao Cais do Sodré, em navio para Marselha dos passageiros que desde aí vão navegar em grande pacote das Messageries Maritimes (como depois muitas das personagens da ficção narrativa de matriz macaense, especialmente com Rodrigo Leal de Carvalho) – «dois moços de entre vinte e trinta anos» acrescenta que «Dirigiam-se ao Extremo Oriente numa viagem que bem podia chamar-se uma aventura.»<sup>94</sup>

O narrador cuida de montar elementos basilares da efabulação com o retrato preliminar dos protagonistas – «Rodolfo Moreira, o mais novo, era um tipo insinuante e fino, apurado no trato e no trajar, mordendo nervosamente os cigarros que acendia, uns após outros, sem os queimar completamente. / Frazão Antunes, o mais velho, um tanto prosaico e calmo, revelava-se, a um simples exame, uma antítese perfeita do seu amigo, a não ser nas qualidades de carácter em que ambos irmanavam no mesmo timbre de finura e honradez.» – e com o aparecimento casual de personagem feminina que se tornará, primeiro ao longo da viagem e

<sup>91</sup> *Idem, ibidem*, pp. 203-209.

<sup>92</sup> *Idem, ibidem*, pp. 46 e 204.

<sup>93</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.

<sup>94</sup> *Idem, ibidem*, p. 17.

depois em Macau, encontradiça no trajecto dos dois amigos e sobretudo enamorada e mulher de Rodolfo – Tininha, já com traço psicológico e dados de beleza que se tornarão *leitmotiven* (num primeiro esboço de retrato onde não falta, da parte do narrador, um leve toque orientalista na cromatossemia do jade): «Perto deles, uma rapariga, visivelmente comovida, fazia as últimas despedidas – era Tininha, a moça dos cabelos loiros, os olhos infantis e verdes, dum verde jade, desmaiado.»<sup>95</sup>

Mas o mesmo narrador (extradieético) desdobra a sua intervenção em diferentes direcções de condicionamento da leitura. Por um lado, bordeja o relato da acção incipiente com comentários que podem ter implicações literárias de índole tradicional (v.g. «o casario da capital brilhava com aquele encanto, riqueza da nossa terra que ainda não houve artes de tributar») ou com imagens perceptivas que atestam a habilitação literária do autor textual («A atmosfera bailava cheia de luz e alegria, inundada de sol, cantando a vida.»). Por outro lado, insere importante notação sobre repercussões da viagem nesta história ficcional (mas também extrapolável para a semântica-pragmática da literatura de viagens em geral): «Naquela concentração profunda que dá a calma do mar sentimos, nos primeiros momentos, como que uma rotura no fio da nossa existência, propícia a um involuntário balanço do passado ante a interrogação do futuro em que começamos a entrar. / Então, não há expansões, vivemos apenas na nossa intimidade e tudo que nos perturbe no egoísmo dos nossos pensamentos é recebido como mal velada agressão. / Rodolfo e Antunes, seguindo a regra, estavam sofrendo **esta espécie de iniciação que o mar nos oferece.**»<sup>96</sup>

A construção romanesca continua a alicerçar-se no capítulo seguinte (cap. III, «Negócios e cuidados»), bem diferente do que seria uma mera crónica mesmo quando, em analepse, sumaria razões que motivaram esta viagem – antes de concluir com ênfase irónica: «A tentativa era difícil e arrojada, não deixando de poder equiparar-se, sob certos aspectos, às nossas seculares disputas com o Grão-Turco nas costas do Malabar...»<sup>97</sup>.

Aqui, com efeito, o narrador complementa o retrato das duas personagens principais da narrativa – «Ao passo que Frazão era um escravo da boa rotina que em melhores dias chegara a enriquecer a firma», «Rodolfo, mais idealista e ousado, ansiava por empresas de vulto, sentindo aguilhoá-lo o desejo de buscar em horizontes mais vastos a solução daquela crise que os ameaçava» – ao mesmo tempo que confere verosimilhança à situação em vias de desenvolvimento: afectada a firma Moreira & Antunes, exportação de cortiça, por crises cambiais e

<sup>95</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 18.

<sup>96</sup> *Idem, ibidem*, p. 18.

<sup>97</sup> *Idem, ibidem*, p.23.

infeliz jogo na Bolsa, «Ou se tentava um lance da fortuna, atrevido e rasgado, ou se findava numa misérrima falência. / A ideia de Rodolfo era simples de enunciar – ir longe, muito longe, buscar novos mercados no Oriente – mas de realização difícil e o problema foi assim apresentado: ele iria para Macau como professor do liceu e com o pulso livre para advogar; o seu amigo acompanhá-lo-ia como técnico para estudar as condições do mercado e voltaria logo que colhesse os elementos precisos.»<sup>98</sup>

Mas como o engendramento da história não esgota os intuitos da mensagem ficcional, o narrador não se fica por aí. Matiza as perspectivas de “orientalismo” – que depois hão-de corroborar-se ou reverter-se – consoante a óptica do protagonista e de comparsas: o pressuposto de Rodolfo era negativo, pois perante o entusiasmo nostálgico do major reformado Vilasboas («comparava a vida estreita, chata e mesquinha do nosso meio com a liberdade e o matiz provocante daquelas paragens ainda hoje nebulosas mas onde o europeu reina, caminha e vence se o ajuda a sorte») «não chegava a compreender claramente, pois parecia-lhe que um europeu, no meio de civilizações atrasadas, nunca poderia sentir-se bem»<sup>99</sup>.

Além disso, os sumários narrativos lançam o *leitmotiv* de um fascínio do Oriente indefinido, mas em todo o caso distinto dos meros factos históricos: «E assim continuaram [dialogando] até alta noite, trocando impressões, delineando planos, por entre intermináveis narrativas acerca dos deslumbramentos da Índia, dos episódios da vida de Macau, das guerras de Timor, da riqueza do comércio das Índias Holandesas, do palpar intenso da vida dos trópicos, da tentação sempre bela do Oriente fascinador...»<sup>100</sup>.

Esse jogo de sugestões recebe dois retoques breves, mas não despidiendos, no exíguo capítulo dedicado à paragem em Marselha: um alargar das implicações mundividentes da narrativa por uma incerta, mas temeroaa, abertura do horizonte de expectativas dos viajantes (e dos leitores): «Ambições, vaidades, ilusões, quantas se desfarão e quantos hão-de voltar, daqueles que o monstro de aço leva?...» (com possível conotação disfórica e até ominosa de «monstro»); e uma primeira afirmação dos vínculos que o Oriente tem artes de incutir aos que para ele se deslocam: «velhos coloniais regressando aos lares de além-mar, que logo se reconheciam, chamados de longe pela nostalgia dos trópicos».

As poucas páginas motivadas pela etapa de «Itália» (cap. V) tornam ambígua a condição do narrador, que parece afinal não totalmente extradiegético e sim discretamente homodiegético, enquanto participante na viagem («Há, na Itália, uma terra que eu comecei por conhecer...», «Era de manhã cedo e, pela vigia mal

<sup>98</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21-22.

<sup>99</sup> *Idem, ibidem*, pp. 23, 22.

<sup>100</sup> *Idem, ibidem*, p.23.

fechada, chegaram-me os acordes...»), como para ganhar acrescida credibilidade junto do leitor ao chamá-lo a participar na fenomenologia da moderna e burguesa viagem («Era a hora do tédio, da sesta e do repouso, das leituras com os olhos semi-cerrados à espera que passasse aquele quebramento do meio dia.»), mas com velada ponte para o enredo posterior e a evolução das personagens – «ocupavam um canto do *deck* onde se iam definindo já as psicologias que, mais tarde, no Oriente, dão rumo à vida» –, como logo se verifica relativamente à que se tornará principal figura feminina: «Tininha tinha o ar, tinha a graça, a candura da mocidade. / E, assim, era bela. / Não daquela beleza fatídica e perturbante, perigo a conjurar ou ruína de uma existência, mas um todo infantil e simpático onde, por vezes, um ligeiro véu de tristeza lhe embaciava os olhos grandes e claros, dum verde jade.»<sup>101</sup>

O capítulo VI, «Port-Said», requer maior extensão, não tanto por dados de descrição e relato à maneira da crónica, mas porque, como passo da parte introdutória do enredo romanesco, cumpre a função de apresentar comparsaria e distinguir certos tipos – o Brito das Alfândegas capaz de «conhecer-lhe a folha corrida» [da bela filipina que atrai Frazão... e de toda a gente]: «O Brito era um daqueles protótipos de burocrata colonial, velho vencido da vida que na Metrópole não conseguira arrumação, larachista sem piedade, sempre de tesoura afiada para a má-língua, conhecendo todas as intrigas coloniais desde duas gerações, descendo aos mais recônditos escaninhos da vida de cada um que tivesse a infelicidade de cair dentro do âmbito da sua esfera de investigações.»<sup>102</sup> –, ao mesmo tempo que lança linha de diversificação desse enredo, esboçando o veio narrativo do *affaire* de Frazão com «alguém que esperava ver passar», a bela filipina (com o empecilho da inabilidade dele para dançar... ironizada como «tragédia» no final do capítulo).

Mas o valor deste capítulo não se restringe a essa funcionalidade. Ele aproveita uma das personagens secundárias para a modulação do tópico de grandeza e decadência nacional, conotativamente fulcral («Fomos tão grandes! / Hoje, então, valha-nos Deus que bem pode!»), a pretexto deste parecer tradicional: em Port-Said, o Dr. Pratas observa, sem contestação, «a forma especial como eles [egípcios ou indianos] se nos dirigem, falando dos portugueses em termos de simpatia que tenho observado não mostram quando tratam com outros estrangeiros.»<sup>103</sup>

<sup>101</sup> *Idem, ibidem*, pp. 29, 29, 30, 30.

<sup>102</sup> *Idem, ibidem*, p. 33.

<sup>103</sup> *Idem, ibidem*, p. 37. Variações deste parecer surgirão mais adiante, v. g. no cap. IX, «Ceilão»: «Para eles [na Índia], somos todos capitães, talvez num resto da tradição forte das nossas armas.» (p.50).

Mais importante, porém, é o *leitmotiv* do mistério fascinante e tremendo do Oriente, ora só por conta do narrador, ora colocado pela onisciência deste na reacção íntima de Rodolfo: «Havia uma certa opressão no ambiente. Os passageiros iam-se levantando das mesas, aguilhoados pela necessidade de reagirem contra aquela espécie de torpor que os invadia.», «Havia uma solidão acabrunhadora, como que um sopro de pavor que chegava do deserto.»; «E os dois olharam-se, presos daquela vaga sensação de tristeza que é uma nota predominante do Oriente que se aproximava.», «A terra [do Egipto] ia-se aproximando cada vez mais e, de súbito, a cortar a proa, surgiu uma vela vermelha tendo a meio um ornamento estranho e negro, em círculos concêntricos e que passou como um enigma, um símbolo, um grito das idades e do deserto, uma nota extraordinária de misticismo nostálgico, uma tortura feita de mistério e de sangue, um desafio, um hieróglifo, uma visão desconcertante, fixando-se uma vez para não se esquecer mais! / [...] / Nota tão impressionante e profunda na sua beleza trágica e muda que Rodolfo não pôde ficar insensível à vibração traiçoeira e doce da pequena vela solitária e perdida, surgindo como uma revelação do Oriente perturbador.», «nada conseguiu abalar aquela espécie de torpor doloroso, de pesadelo invadindo o convés. / Era o beijo do Oriente!»<sup>104</sup>

O capítulo IX, «Ceilão», reforçará esse *leitmotiv* de mistério *fascinans tremendum* do Oriente, confirmado *a contrario* na tentativa «de reacção contra aquela estranha influência»: «[na paradisíaca Ceilão] Apesar de o sol espalhar uma poeira quente de luz que invade tudo e que perturba a vista, há como que uma pausa, um retraimento, um sonho de que a natureza não acorda, imprimindo às pessoas e às coisas um cunho de mistério. / É assim aquela pérola da Índia a que não falta a tristeza característica do Oriente, um paradoxo a explodir num vulcão de luz.», «Todo o resto, silencioso e triste, naquela apoteose de luz, estava impregnado duma subtil tristeza sufocante que poisava como uma mão de ferro, um enigma abrangendo o céu, uma expiação, um estigma de encantamento!». Mas esse fascínio temível ao mesmo tempo se reforça e se ameniza pela peculiar religiosidade oriental: num pagode de Ceilão, «Respirava-se ali uma atmosfera de paz e de mistério, de abandono e de meditação.»<sup>105</sup>

Antes, a garra de ficcionista vislumbra-se por, «A caminho da Índia», aproveitar um aspecto ocasional do entretenimento para lançar o tópico “orientalista” da exótica propiciação de sensualismo erótico, doravante interferido nos efeitos de ambiente em que decorrerá a acção («uma exibição de danças rítmicas pelas duas jovens crioulas [...] que revelavam um exotismo ancestral no abandono voluptuoso e nos requebros, na cadência, nos olhares, envolvendo-se como que

<sup>104</sup> *Idem, ibidem*, pp.34, 35, 34, 35, 36.

<sup>105</sup> *Idem, ibidem*, pp. 49, 51, 52.



numa aura de sensualismo perfumado.») e por depois, sem aparente conexão, dirigir o foco para o retrato de Tininha, entre o auspicioso e o ominoso: «no meio da loucura das festas, alegre, risonha e infantil, continuava mostrando aqueles olhos verdes claros, dum jade desmaiado, por vezes tristes parecendo sucumbidos de tanta alegria.»<sup>106</sup>

Em contraste «já com exóticos ressaibos do Extremo Oriente», a passagem por «Singapura» (cap. X) traz mais uma achega para a velada mas gradativa entronização do Oriente sinoportuguês em desfavor do Ocidente: «Como uma mancha de desprazer naquele mundo de aspecto novo, paradisíaco e calmo, apareceram as chaminés fumegantes das fábricas a marcarem a estrada da nossa civilização.» Ao arrepio do «divórcio a que votámos [o Estado português] aquela parte do mundo onde outrora tanto valem e ganhámos.», declara-se o preconceito favorável do autor textual/narrador em relação à China – no cosmopolitismo mercantil de Singapura, «se começa a revelar a China com todo o extraordinário exotismo dos seus costumes, as suas lanternas, as suas casas e o formigar característico da sua população. [...] população chinesa que ali predomina com uma marca indelével da superioridade do grande povo do ex-celeste império.» – em contraste com o ignorante preconceito alimentado em Portugal e na Europa: «tudo aquilo causava profunda surpresa os nossos amigos. / – Que grande mundo é este e que ideia tão falsa nós lá temos dos chineses! – disse Rodolfo para o cônsul./ [...] Não há na terra povo mais trabalhador, mais sóbrio e menos propenso a rir ou fazer rir do que os chineses. / Pois apesar disso, e veja quão grande é a ignorância acerca da China, já um dia me chegou aqui às mãos um livro nosso em que se afirma que os chineses são a nota hilariante de Macau!»<sup>107</sup>

Perante a rápida «visão da China» proporcionada pela passagem de um enterro, prossegue a insinuação do mistério *fascinans tremendum* do Oriente chinês: «[Rodolfo] Estava debaixo de uma impressão nova, espécie de fascinação cheia de contrastes que a China, mesmo de longe, já lhe ia dando. / [...] ambiente estranho, agreste, incompreensível, dum exotismo profundo e perturbante, pela sua grandeza, pelo seu mistério!». Em contraste, o narrador que se revê na figura, aliás aquilina, do Padre Coroado, verdadeiro monumento feito da «rija alma portuguesa» sem «coisa alguma que pudesse ferir o brio nacional ante a superior expansão inglesa», dá vazão de novo ao seu nostálgico e melancólico sentimento da decadência do Portugal imperial, exclamando a propósito dos «isentos» de Malaca, os descendentes de portugueses: «Os escombros do nosso grande Império do Oriente!»<sup>108</sup>

<sup>106</sup> *Idem, ibidem*, pp. 46-47, 48.

<sup>107</sup> *Idem, ibidem*, pp. 53, 53, 54, 54.

<sup>108</sup> *Idem, ibidem*, pp. 56, 56-57, 55.

Em Saigão (cap. XI, «Na Rua Catinat»), sob o signo da lunaridade oriental, reitera-se a sedução de «aquela vida exuberante e rica, feita de trabalho e de sonho que é o viver dos trópicos», enquanto nostálgicas lembranças despertam «na formosa crioula [que atraía Frazão] cujo sangue acordava num atavismo embalador da raça...». E em «Hong Kong» (cap. XII) surge o primeiro assomo da valência etno-cultural que a narrativa de Jaime do Inso acalentará (juncos em esforço porque «Passar por um navio assim, a cortar-lhe a proa, é um sinal de sorte!»). Assim se prepara a «Chegada a Macau» (cap. XIII), marcada por dois rasgos que se tornarão tópicos na posterior literatura local: um motivo histórico de orgulho patriótico – «Passou-se a alta ilha de Lantau [...] cujas águas foram teatro de façanhas antigas dos nossos navios contra o célebre pirata Cam-Pau-Sai» – e aspectos típicos da imagem natural e urbana de Macau: passada Lantau, «dali a pouco, avistava-se um minúsculo ponto branco, o farol da Guia, o primeiro aceso nas costas da China, projectando-se no fundo pardacento da Lapa.», depois Barra e Pagode Ma-Kok-Miu, agitados festejos tradicionais do Ano Novo Lunar e a cidade flutuante dos *Tous* e dos *Tancás* – um fervilhar de vida «naquela placidez inalterável, persistente e que não cansa, que é o segredo da China trabalhadora», e ao mesmo tempo provocando aos dois amigos Rodolfo e Frazão a impressão de «um meio onde o europeu era absolutamente estranho e até intruso»<sup>109</sup>.

Seguidamente (cap. XIV, «O Ano Novo»), enquanto se prolonga e fica sem resposta categórica a interrogação sobre o «segredo do Oriente», na justa medida em que este se revela fenómeno sobredeterminado por múltiplas causas de ordem material e de ordem psíquica, alarga-se a representação de Macau: «Rodolfo e Frazão estavam verdadeiramente admirados com o que observavam em Macau. / [...] / Assim, depressa verificaram que a cidade de Macau, espreguiçando-se dolentemente sobre minúsculas planícies e encostas, garrida e suave, no seu conjunto harmonioso de beleza dormente que não quer despertar, encerra, na realidade, duas cidades distintas mas que não são fáceis de separar e que correspondem a duas almas, a duas vidas, a duas civilizações – a de Portugal e a da China. / Portugal, que se revela pelos tons claros e limpos das cores, pela arquitectura, pelos sons, pelas calçadas, por um certo ambiente cheio do encanto da nossa tradição! / A China, que se nos apresenta com a força esmagadora do número, o exotismo perturbante das suas exteriorizações, a calma que impressiona, o mistério que paira naquela atmosfera de estranho que nos cerca na penumbra das paisagens...», «Rodolfo e Frazão ficaram como que deslumbrados ao aproximarem-se do bairro china ou do Bazar em festa [...] pelo imprevisto, pelo exotismo espantoso do ambiente, pela profusão de luz, pela imponência do número, pela

<sup>109</sup> *Idem, ibidem*, pp. 66, 70, 70, 73.

placidez surpreendente daquela multidão sem sons, a não ser de algum pregão ou nota dolente de canção de Pi-Pa-T'chai vinda dos "Colaús".»<sup>110</sup>

Sem embargo do interesse dessa representação da tipicidade peculiar de Mavau, o que mais vale para o devir da acção e das personagens é a indução de novo matiz para a questão nuclear do fascínio chinês: «A impressão era forte e Rodolfo sentiu, num misto de atracção e de repulsa, como que uma sensação de domínio da China, que instintivamente repeliu...», «Terra perturbante, enigmática e fatal, a China [...] despertando-lhe [a Rodolfo] um desejo cada vez maior de devassar, de ler fundo no enigma que pressentia em tudo que o cercava. / Desejo fatalista e traiçoeiro que tantas vezes arrasta o europeu desprevenido, acorrentando-o à China, lenta mas tão fortemente que, quando dá por isso, em regra, já é demasiado tarde para dela se poder libertar.»<sup>111</sup>

A par da incorporação – romanesca, pois entretanto o amor entre Rodolfo e Tininha progride («e, quando as famílias se levantaram por ser já tarde, Rodolfo e Tininha, alheios ao jogo, longe da China, conversavam ainda e entendiam-se na linguagem muda dos olhares...») – de apontamentos de etnologia cultural – «e sinas sem a consulta das quais um china prudente deixaria de iniciar qualquer acto importante da sua vida», «A vida chinesa passa-se no meio de símbolos reveladores de um grande idealismo, como seja este da flor do pessegueiro, cujos ramos naturais ou artificiais chegam a ver-se nas *corbeilles* das noivas e nas oferendas dos altares. / A par daquela abundava outra flor muito estimada pelos chineses, Soi-Sin-Fá, uma espécie de junquilha, a que anda ligada uma poética lenda, [...] tangerineiras anãs [...] chamam-se Cam-Cát e os chineses conservam-nas em casa com o fim de terem muitos filhos ou uma longa geração! [...] Mau-Heng-Cheng, ou folha da fortuna, e guarda-se porque, quando está a florir, atrai o dinheiro! [...] as mimosas peónias ou Mou-Tan [...] Como rosas exóticas e de pétalas desmaiadas, elas mostravam-se tão puras e misteriosas como a mais sagrada das flores do Oriente, a flor do lótus...» –, a narrativa não se exime a contrastes de brutalidade: «De um extraordinário simbolismo, cheio de delicadezas que se afastam e, por vezes, sobrelevam o nosso modo de ser ocidental, esta requintada sensibilidade dos chineses surpreende-nos mas a par dela deparam-se-nos também extraordinárias manifestações de crueldade, como uma das mais estranhas contradições que a China nos oferece», nomeadamente na «tortura de uma justiça bárbara»: o pedinte de olhos vazados por «justiça de Cantão», como «exemplo das contradições da China – ao lado da simbólica poesia que irradiava dos ramos de pessegueiro em flor, da delicadeza do trato e de uma atmosfera de calma felicidade»<sup>112</sup>.

<sup>110</sup> *Idem, ibidem*, pp.76, 77, 76.

<sup>111</sup> *Idem, ibidem*, pp. 76, 79.

<sup>112</sup> *Idem, ibidem*, pp. 81, 80, 77, 77-78, 79.

Logo o capítulo «O Bazar» (XV) e sobretudo o seu início se revelam fundamentais para consolidar a temática nuclear da diferença fascinante mas misteriosa e assustadora do Oriente chinês, com *mise en abyme* do enigma da beleza feminina, e para fazer avançar o correspondente processo íntimo de relação perturbada de Rodolfo e de Frazão com uma e com outra.

Numa introdução, tributária do hibridismo genológico e da pragmática desta obra, e que até metagraficamente aparece distinguida da retoma novelesca da história de Rodolfo e Frazão, o narrador apresenta a questão por círculos concêntricos – desde a sinédoque do Bazar até, mediante símile de luta circense, ao dilema do Homem ocidental: «O Bazar é sempre, mais ou menos, um bairro de festa e de luz, onde se busca o prazer sem ruído. / Ali ficam as casas de chá, as de *Fan-Tan*, os fumatórios do ópio, os *Coulaus* ou restaurantes chineses, a tentação das *Pi-Pa-T'chai*, a rua da Felicidade... / Mas tudo isso, que aos nossos ouvidos na Europa, soa como uma visão fabulosa e tentadora – como na realidade chega a ser – uma espécie de sonho oriental que apetece experimentar, tem *dessous* terríveis, insuspeitos e esmagadores, que desiludem e surpreendem dolorosamente o europeu que, pela primeira vez, lhes sente o contacto. / Daqui, mais um elemento para a luta que, como regra geral, se trava no espírito do recém-chegado e onde os lutadores são dois sem que ele dê por isso – a Europa e a Ásia! / A arena somos nós que, insensivelmente, vamos concedendo vantagem a um dos contendores. / Se a Europa vence, e este é o caso mais raro, a Ásia fica reduzida a um farrapo grotesco de cujo contacto depressa nos saturamos; se a Ásia é vencedora, como geralmente sucede, aqueles *dessous* tão chocantes e desagradáveis sofrem uma extraordinária transformação e passam como que a integrar-se na sublime visão da China, numa espécie de sonho realidade, factor indispensável da existência.»<sup>113</sup>

Em contraponto, o final do capítulo indicia já para onde se inclinará a balança íntima de Rodolfo, pois ao deixarem o Bazar e regressarem à cidade cristã sentem-se «subitamente mergulhados na solidão do velho burgo português que é uma boa parte de Macau» e vivem isso como transição brutal «da China luminosa e movediça, doida de fantasia e de luz, para aquela necrópole murada, de pedras húmidas e negras, tristes, abandonadas!»; e, por iniciativa de Rodolfo, mal se vêem sós, voltam para o Bazar e «depressa se engolfaram na luz perturbadora da velha rua tártara, a Rua da Felicidade...» (diz o narrador cada vez mais solto na efabulação e mais rico de imagística)<sup>114</sup>.

Depois vem o passeio dos dois amigos portugueses pelo Bazar, onde, através do narrador ou às vezes por interpostos comparsas de ocasião (comerciantes,

<sup>113</sup> *Idem, ibidem*, p. 83.

<sup>114</sup> *Idem, ibidem*, pp.88, 89.

etc.), o autor não perde oportunidades para explicar o que «significam»<sup>115</sup> cores, flores, produtos, adereços, gestos, atitudes, etc.

Não se trata, todavia, de desvio para o regime de crónica, nem de mero atardamento na narração da intriga, mas sim de enquadramento de sinais premonitórios: Mil-Fá, a Pi-Pa-Tchai rainha do Bazar, «figura de beleza enigmática e estranha»<sup>116</sup> como que antecipa, sem Rodolfo (nem o leitor) saber, o fascínio passional que certa chinesa irá provocar-lhe.

Por isso, quando em «A Sala Verde» (cap. XVII) o narrador decidir alongar-se num episódio de recepção e baile no Palácio do Governador, esse evento dá motivo para variadas anotações corográficas e cenas de costumes, sobretudo sob a batuta de tipo queirosiano, o Galvão, «colonial *blasé* e língua afiada como tesoura», mas já não se ausenta mais a componente humana chinesa, mantendo em lume brando o vector do exotismo e sobretudo da sedução feminina – «Algumas chinesinhas, delicadas e que a medo iam já aparecendo em sociedade, viam-se também na grande sala verde a darem uma nota de finíssimo exotismo naquela festa deliciosa», enquanto o mesmo acontece relativamente ao arrastado sonho de amor de Tininha, que «a um canto onde a luz tinha tons de ouro, sonhava um sonho cor de jade...»<sup>117</sup>.

Aparentemente ao encontro desse sonho, mas não tão linearmente como se poderia esperar, Rodolfo vai «Arrumando a vida» (cap. XVIII), enquanto professor do liceu agradado com certas facilidades que Macau lhe ia oferecendo – «nem a lufa-lufa de Lisboa, nem a estagnação e o aborrecimento da aldeia» –, sob a influência do contacto com a figura do professor Lemos «absorvido e conquistado – como tantos outros – pelo exotismo do Oriente perturbador...». Mas nessa existência, tornada mais animada pela frequência de restaurantes e *dancings* – emblemas da modernização progressiva da vida mundana de Macau –, torna-se raro o encontro de Rodolfo e Tininha, aflita perante a hesitante reacção de Rodolfo aos entrechocados apelos sentidos no Oriente e dizendo pensar no regresso a Portugal: «não sei como anda associada a esta perturbação inexplicável e que nunca experimentei na minha vida... uma espécie de tédio, de saudade, de receio não sei de quê, isto é estranho! Preciso de esperar por uns momentos de calma para poder pensar» (cap. XIX)<sup>118</sup>.

É certo que a narrativa de Jaime do Inso está à beira da digressão pitoresca pelo espaço que entretanto concede aos Lai-Si e outros costumes exóticos, mas: «Todas estas manifestações da sensibilidade chinesa, aparentemente tão fria e

<sup>115</sup> *Idem, ibidem*, p. 84.

<sup>116</sup> *Idem, ibidem*, p. 85.

<sup>117</sup> *Idem, ibidem*, pp. 103, 106, 106.

<sup>118</sup> *Idem, ibidem*, pp. 107, 108, 114.

indiferente, não deixam de constituir, pela delicadeza do simbolismo em que se encerram, uma cadeia forte que prende e atrai o europeu à China», o que é extraordinariamente enfatizado por uma espécie de reversão dos pressupostos do “Orientalismo” ocidental, a propósito dos antigos costumes chineses a festejarem o Hoi-Cheong: «Hoje, mercê da invasão bárbara da nossa civilização na China, todas estas belas tradições que amenizavam a vida vão sendo postas de parte». Mesmo o que parece mera injunção das razões mercantis que serviram de pretexto para a viagem de Frazão e Rodolfo – isto é, o périplo pela vida económica, industrial e comercial de Macau, converge naquele intuito de lisonjeira imagem do Território, fazendo sentir aos dois protagonistas que «Macau não era, afinal, aquilo que estavam fartos de ouvir dizer – uma terra de vício e de prazer e mais nada – como certos estrangeiros se comprazem em fazer espalhar.»<sup>119</sup>

Está então a narrativa em condições de intensificar o ritmo da trama romanesca de «Os amores de Rodolfo» (cap. XXI), concentrando-se na perturbação íntima de Rodolfo, que incidentes como a «música dos cegos» trazem à tona, e aprofundando a sua introspecção: «chegaste e não suportavas a China, agora já te vai agradando mais, mas mal sabes até onde ela ainda te pode levar!»; no fundo, «Rodolfo sentia-se feliz. / Era aquela vida que lhe agradava, livre, sem cuidados, aspirando a plenos pulmões aquele encantamento da China...». Ironicamente, esse movimento parece acompanhado – sem o protagonista (nem o leitor) prever o *intermezzo* passionai e agónico que virá intrometer-se – pelo avanço do enleamento sentimental entre Rodolfo e Tininha; todavia, Rodolfo já se reconhece diferente, na medida em que «Começou então a perceber, confusa e vagamente, que tinha dois amores; / Um, que era uma mulher, outro, que era a China!»<sup>120</sup>

De facto, em Rodolfo concentra então o autor o *leitmotiv* principal da obra: «Era a China que Rodolfo sentia pousando-lhe pouco a pouco a garra empolgante, absorvendo-lhe a razão, fascinando-lhe o pensamento – era a China que prende e tortura, agrada e faz sofrer... / E Rodolfo abandonou-se ao pesadelo feito sonho de tentações a sorrir, entregue à volúpia dolorosa do Oriente que inebria e esquece, e mata sem se sentir!»<sup>121</sup>

Nos passos seguintes de simultâneo aprofundar da introspecção de Rodolfo e adensar da vertigem passionai que lacera o sereno namoro com Tininha, os alarmes íntimos de Rodolfo com sinais de que decaía «aquele anseio e carinho» por Tininha ocorrerão no curso de uma deriva física e de ocupações de circunstância

<sup>119</sup> *Idem, ibidem*, pp. 115, 115, 124.

<sup>120</sup> *Idem, ibidem*, pp. 127, 128, 129-130.

<sup>121</sup> *Idem, ibidem*, p. 130.

em que serão acompanhados por notas consonantes de sortílega paisagem<sup>122</sup> e de cor local macaense (directamente captadas<sup>123</sup> ou chamadas à colação por contraste com Hong-Kong<sup>124</sup>). Essa vertente identitária macaense acentua-se, pois, na última parte de *O Caminho do Oriente* («São quadros tipicamente regionais, únicos de certo em todo o Oriente, como única é também a colónia de Macau com o seu ambiente sino-português.»), especialmente a propósito de «O regresso de Frazão» (cap. XXVIII) já com «o espinho da saudade» de Macau a concorrer com discreto adeus passional de Pepita – o que motiva com naturalidade esta singular imagem desdobrada de Macau na sua relação com o homem europeu: «Macau é um grande pacote, onde agora embarcam uns, logo desembarcam outros! – costumava dizer certo funcionário reformado que ali assentara arraiais havia muitos anos e o dito não deixa de representar, com certa propriedade, um aspecto da vida naquela colónia, um pedacito de terra quase completamente cercado de água e onde embarcam os que passam a viajar na ilusão da China e do Oriente... / Até que um dia quebra-se o encanto, acabou a viagem e o barco imóvel, amarrado ao continente chinês, mas onde o europeu tanto viajou que nunca mais o esquece, abre-lhe o portaló, por onde ele sai com saudade.»<sup>125</sup> Tal se verifica também, desde a abertura deste cap. XXIX até ao cap. XXXII, a propósito da primeira figura ficcional de mulher macaense Dinora, «a da triste sina, a meiga filha de Macau!», que, entre outras características («- Oh, meu Deus, a mim não me procura senão quem sofre! E a minha vida já é um tamanho martírio!») e outras serventias no enredo (apoio a Tininha, amargurada e aflita com a crise do amor com Rodolfo), polariza a possibilidade de o autor focar a feição coimbrã da «cidade cristã» («e o Largo da Sé ficou deserto como sempre, um sítio excêntrico mesmo no coração da cidade, rescendendo a Portugal de há muitas gerações, qual

<sup>122</sup> O mesmo acontece, aliás, em torno dos amores de Frazão e Pepita (cap. XXIV, «Repulse Bay»): «É a paisagem da China!»: «Toda a Natureza parece que medita, numa tristeza que nos arrasta, numa concentração perdida de mistério e a vegetação que cobre a terra desde os píncaros dos montes ao fundo dos vales dir-se-á um muro de rocha ou vegetação petrificada, numa ansiedade de nos isolar da terra!» (p. 147).

<sup>123</sup> O «matraquear das pedras sobre a mesa do jogo [mahjong], som este muito característico e que se escoia das casas, pela calada da noite, nas ruas silenciosas de Macau.» (cap. XXV, «Exportações ou importações?», p.153); incursão na vida de um português «sibarita», muito adaptado ao oriental Macau («O tóxico do Oriente, corrosivo e perturbante, impera também sob este aspecto – vive-se uma vida perdulária.») e exibição da bela Pi-Pa-Tchai Lai-Miu «num êxtase de sacerdotisa de perdidos mistérios...» (cap. XXVI, «A casa da Penha», pp. 158 e 162); larga descrição de pagode de Na-T'cha-Miu e de cerimónias cultuais (cap. XXVII, «A-Mi»).

<sup>124</sup> «Era tudo muito mais vasto, mais grandioso e rico do que em Macau, sem dúvida, mas havia ali uma frieza, como que uma suspensão protocolar e de raças, que muito se diferenciava do nosso meio.» (cap. XXIII, «Festas e Bailes», p. 142).

<sup>125</sup> *Idem, ibidem*, p. 174.



recanto duma terra da província, como poderia ser Coimbra, cidade com a qual Macau tem certas afinidades, pelo pitoresco e pelo colorido, como já foi notado por um autor americano.») e dar a conhecer o modo – «misto de crença católica e de budismo mutilado» – como «o catolicismo se encontra impresso no espírito da maior parte dos chineses cristãos» e traços sínicos das igrejas e das vivências do catolicismo nas Igrejas e nas casas de Macau...<sup>126</sup>

Na travessia de lugares e cenas locais, a evocação lendária e a descrição topográfica podem até pender para a ilustração histórica e etnográfica. Uma festa com baile em casa do Comendador Lou-Lim-Loc oferece ao narrador oportunidade para descrever mansão e jardins – lugar selecto, e doravante obrigatório na litteratura de cor local, da paisagem natural e social de Macau – e marginalizar essa descrição com sinais etnoculturais: «Era um jardim feérico, das mil e uma noites.», «numa adoração da luz que é uma das formas mais impressionantes que nos oferecem as festas chinesas.», e «Havia de ser ali, naquele mesmo sítio que, uns meses mais tarde, o corpo do Comendador, encerrado em riquíssimo ataúde, teria de esperar que as consultas mágicas ao “espírito dos ventos” houvessem de indicar que a Montanha Branca, perto de Cantão, era o local propício para o repouso do morto.»<sup>127</sup>

Todavia, estas derivações, contextualmente motivadas, não desviam a narração do domínio psicológico-moral e do seu veio fulcral, que é a vertigem passional e agónica («Era a fatalidade das coisas, o destino – deixá-lo agir!») de Rodolfo, quando se concentra em A-Mi o dilema que nele intimamente lavrava: «No espírito de Rodolfo havia algum tempo que se travava uma luta que a princípio ele mal percebia, luta que o esgotava e de que em vão procurava libertar-se – sentia esmorecer o seu entusiasmo por Tininha e, ao mesmo tempo, notava um alheamento total por tudo que não se prendesse com a China. [...] Tinha o espírito doente, fatigado, de uma hipersensibilidade que o molestava e que os outros não podiam compreender; por isso, isolava-se. [...] E andava preso daquela obsessão, como que aguilhoado por uma loucura – procurar, ter, descobrir A-Mi!»<sup>128</sup>

Por isso, quando «Rodolfo assentou o ninho do seu idílio» com A-Mi em casa azul da Rua Formosa, perto do Jardim de S. Francisco, e desde então aí «vivía alheado do mundo externo à China», tal circunstância torna-se pretexto romanesco para novas páginas de etnografismo literário – neste caso o trabalho da penteadeira e a arte do penteado na estética da mulher chinesa e «piquenique na terra china, em Vong-Mau-Ché, uma linda vivenda chinesa nos arredores de Macau». Então sobrevém oportuno incidente de antinomia emocional: a leitura

<sup>126</sup> *Idem, ibidem*, pp. 177 e 202, 178, 178, 177-178.

<sup>127</sup> *Idem, ibidem*, pp. 179, 180.

<sup>128</sup> *Idem, ibidem*, pp. 170, 168-169.

de carta da mãe provoca em Rodolfo um choque interior, tanto maior quanto a China e A-Mi logo vieram sobrepor-se à reacção sentimental outrora natural («a China maldita a tolher-lhe a razão, a embotar-lhe o sentimento...»), configurando vagamente os amores com A-Mi como qualquer coisa de feitiço.<sup>129</sup>

O momento mais forte da construção romanesca de Jaime do Inso surge, em feliz homologia, com «O tufão» (cap.XXXI). Primeiro, esse fenómeno meteorológico e seus efeitos na cidade constituem episódio contextual de cor local, a cujo desfecho se pode talvez atribuir função de sinal auspicioso no correr paralelo da vida passional de Rodolfo – «Os destroços, arremessados pelas marés, enchiam a Praia Grande de barcos tornados em lenha – mas as águas voltaram a estar mansas e as lorchas iam já, como se nada fosse, de velas cheias, na volta do mar.» –, sobretudo se lido em contraponto à anterior imagem meteorológica de precipitação desastrosa da vida de Rodolfo: «jazia aniquilado pelo maior tufão que assaltara a sua vida». Depois, como que antecipado simbolicamente pelo tufão, sobrevém o climax desastroso do enredo amoroso entre Rodolfo e A-Mi: o naufrágio fatal da amada chinesa provoca em Rodolfo grave estado patológico («E Rodolfo caiu numa depressão inquietadora, sendo levado para casa como um sonâmbulo, inconsciente. / Deitaram-no e veio a febre, uma febre alta, com delírio, quase em acessos de loucura, a que se seguia um abatimento confrangedor. / O médico foi de opinião que não devia continuar em casa e transportaram-no para o hospital de S. Rafael onde ficou instalado num quarto particular.»)<sup>130</sup>.

O agravamento do estado de Rodolfo e a sua convalescença até à recuperação em Coloane, que abre caminho para o casamento com Tininha na Igreja de S. Lourenço, conduz a narrativa de modo a que – após divagação introdutória do narrador sobre equiparação dos ritos imprecatórios das várias religiões à luz da compreensão esotérica dos “mistérios” da Criação e da energia do espírito – o enredo passe pela luta de oração cristã (Dinora e Tininha) e de magia chinesa (A-Cam, «andava numa roda viva frequentando os Sap-Fong ou invocadores de espíritos e os pagodes. / Não se lhe tirava da cabeça que o desastre sucedido a A-Mi não fosse devido a maquinações diabólicas de pessoas amigas de Tininha e, intimamente, acabava sempre por acusá-la como a verdadeira causadora da desgraça.»)<sup>131</sup>.

Daí, novas páginas de cor local e de etnocultura, preludiadas pelo narrador: «a magia na China é de uso tão corrente que constitui como que uma das necessidades da vida. / Um casamento, um negócio, etc., não se realizarão, em regra, sem uma consulta aos videntes. / Abundam os metagnomos, homens e mulhe-

<sup>129</sup> *Idem, ibidem*, pp. 183, 184-185, 186-187, 187-188.

<sup>130</sup> *Idem, ibidem*, pp. 194, 193, 193.

<sup>131</sup> *Idem, ibidem*, pp. 195-196, 196-197, 197.

res que, dispondo ou não de faculdades metapsíquicas, exercem um proveitoso modo de vida, sem que seja fácil destrinçar os falsos dos verdadeiros, o que não admira pois até na Europa aquele exame é, por vezes, difícil de realizar. / E, assim, a vida chinesa passa-se toda ela numa emaranhada teia de crenças ocultas cujo significado mais íntimo nos escapa completamente, por falta de conhecimento da língua, o que tantas vezes se torna como um abismo a separar-nos do mundo chinês.»<sup>132</sup>

Em suma, *O Caminho do Oriente* fazia assim jus ao estatuto de «primeiro romance moderno ambientado em Macau», que David Brookshaw autorizadamente ratifica, e com o mérito histórico-literário de situar em efabulação romanesca a figuração de tópicos da geografia física e humana de Macau<sup>133</sup> que se revelaram pródigo legado, aí muito revisitado pela ficção narrativa e até pela poesia das décadas seguintes.

---

<sup>132</sup> *Idem, ibidem*, p. 196.

<sup>133</sup> Lido justamente como romance, *O Caminho do Oriente* não pode ser depreciado porque supostamente «elogia e realça o esforço colonial da parte de Portugal no território nas primeiras décadas do século 20», nem merece que se enfatize a sua depreciação como mero «romance colonial em que as personagens chinesas são retratadas de uma maneira estereotipada» (David Brookshaw, «Literatura de Macau – A Pluralidade na Singularidade e a Singularidade na Pluralidade», in *Revista de Cultura*, Macau, 26, 2008, p. 133).



## VIII

### ROLANDO CHAGAS ALVES, FRANCISCO DE CARVALHO REGO E OUTRA POESIA DISPERSA, ENTRE *RENASCIMENTO* E *MOSAICO*

Lidando literariamente com «uma identidade cultural que já em meados do século XIX apresentava nítidos contornos em fase de implantação», os escritores de meados do século XX que publicam nas revistas – de *Renascimento* (1943) à *Mosaico* (1950-1957) do Círculo Cultural de Macau – e nos jornais então emergentes – página de “Artes e Letras” n’*O Clarim* e suplemento literário do *Notícias de Macau*, mas também no *União* e outros, como já desde 1913 *A Voz de Macau* e sua secção de “Poalhas” – produzem uma literatura ainda e sempre de autores com «o culto genuíno de serem, a um tempo, macaenses e de serem portugueses» (na súmula bem fundada de João C. Reis)<sup>134</sup>. Por exemplo, ao lado de expedicionários mais ou menos longamente radicados – como Álvaro Leitão, bom colaborador da *Mosaico* e de *O Clarim* com poemas de tom presencista e regiano, que em Macau publicou os dois livros *Se Até o Fumo Sobe* e *Passagem* –, destaque-se o médico Tomaz da Rosa Pereira Júnior com poemas n’*O Clarim* e no livro *Miragem do Tempo* (1956).<sup>135</sup>

Na charneira do século, Rolando Chagas Alves dispersa pelas páginas de *O Clarim* e de outros periódicos macaenses uma poesia formalmente segura, cultivando de preferência, e com harmonia temática e estilística, o soneto decassilábico, mas movendo-se com destreza em composições estrófico-versificatórias mais espalhadas.

O seu ideal poético, tal como o delinea o soneto «Quisera...», seu texto mais metaliterário, é o de um lirismo evasivo de «Sonhador, que as asas aventuras

---

<sup>134</sup> João C. Reis, *Trovas Macaenses*. Macau, Mar-Oceano Editora, s./d. [1992], pp.15 e 18.

<sup>135</sup> Por razões circunstanciais, não pudemos ainda estudar os livros de Álvaro Leitão e de Tomaz da Rosa Pereira Júnior.

/ Ao distante país da fantasia». Mas, tal como os recursos da sua produção poética fazem sentir como estratégia retórica o lamento de que lhe faltam «engenho e arte», também aquela concepção escapista não corresponde senão parcialmente aos contornos das suas criações líricas.

Com efeito, estas não se pautam por fácil frivolidade de tema e de tom, longe das sérias questões que a presença ao mundo levanta, antes levam a compreender aquele anseio de fantasia como autocomplacência de uma sensibilidade malferida e como compensação do pessimismo dominante na visão do mundo. Sinal do tom grave desta poesia é o facto de, ao invés do que costuma acontecer, a temática de sentimentalidade amorosa não ser dominante (embora algum dia «Sonhando...» floresça o «amor com trémula ansiedade») e de o ressentimento desgostoso que se desprende das suas ocorrências fugazes – «Tanto ou tão pouco dura / O enleio d'amor; / Neste vale de amargura / Ele gera sempre a dor!» – surgir associado a um desengano mais amplo com a vida. Nesta conexão, o que mais impressiona é precisamente – e sobretudo num soneto intitulado «Realidade»! – a recusa lúcida do ilusionismo fantasista e, depois, a radicalidade da relação com a dor. Por um lado, «Nos enleios sutis de fantasia, / Florido é o jardim da vida bela! / Quantos há que, sonhando, vivem nela / De doces ilusões em prenhe orgia! // Por longes terras, leda correria, / Libando em cada flor, em cada estrela, / Não temem o perigo de perdê-la, / Que ditoso sonhar, doce magia! // Mas não é de sensatos tal viver, / Pois a vida não é flor, é amargura / E a ilusão do prazer mui pouco dura.». Por outro lado, num rasgo de sensibilidade cuja motivação decerto ultrapassa a experiência infeliz da fungibilidade das relações amorosas, a experiência da dor é alçapremada e, dir-se-ia, desejada – sem que possamos falar, em rigor, de dolorismo, pois não se justifica como meio privilegiado de conhecimento e/ou de elevação moral e/ou de conquista da felicidade: «Na vida é mor fortuna mais sofrer; / Ter espinhos, martírios suportar. / Que prazer e gozo é vão sonhar!».

Essa algolania acompanha um pessimismo profundo, que vê no homem um ser-para-a-morte, sem grande alternativa no trânsito para esse trespassse: «E... alfim, infalível, vem a morte: / Para uns, será termo a dura sorte, / Para outros, de ilusões um fim sem par!» No entanto, a este pessimismo terreno e talvez antropológico vem contrapor-se uma outra realidade viva e uma outra fonte de confiança na «Verdade suma», abrindo a porta para uma compensação escatológica: «Felicidade verá só no Além / Onde habita o Senhor, supremo Bem. / Verdade suma! Quem te vai negar?»

Há, por conseguinte, uma outra vertente, aliás ascensional, da poesia de Rolando Chagas Alves – a do lirismo religioso, que sobre a afirmação alicerçante da Fé parte para efusões piedosas, de louvor e prece, com particular devoção mariana (por exemplo, no soneto «Mãe»), mas também deriva para alegorias de

doutrinação moral (por exemplo, na encenação dos caminhos cruzados do Orgulho e da Caridade nas redondilhas de «A escada da vida»).

Não se concede esta via religiosa a poesia de Francisco de Carvalho Rego, que se debate com visão da vida e, neste caso, da sociedade nada mais amena do que a que estigmatiza a poesia de Rolando Alves – mas por entre uma psicofania moderna e um desforço de humor crítico que esta desconhece. A incerteza da sorte amorosa deixa, apesar de tudo, raia uma hipótese de travessia menos amarga da existência sem horizontes transcendentalistas – e talvez por isso se figure graciosa imagem desdobrada: «.../ Infeliz que eu sou! Pela minha linda, / Sempre ofegante, / Sulco as ondas alterosas de um mar embravecido / E, a custo, seguro o leme e a escota. / Sinto-me soçobrar... / ... // Penso em ti... / ... / Aperto de novo a vela / Da minha barquinha; / Guino, seguro, rumo ao norte, / Alterando a derrota, / E acordo, banhado em lágrimas, em novo mundo / Que me sorri!». Mas, mais forte parece o cepticismo com que, sem amparo de crença nem ansiedade escatológica, de novo se vê o homem como ser-para-a-morte, envolto numa *Weltmersch* imanente (tal qual a do originário Romantismo germânico e, um século volvido, do Pascoaes que o poeta cita) e ferido pela maldade dos homens: «A labareda imensa / Não alumia. / Cinza infecunda, / Abjecta, imunda, / Não alimenta a flor da crença, / Não ilumina a flor do dia. //...// Chora de dor imensa / A Natureza. / A alma vive suspensa / Desta incerteza. // Some-se o pensamento, / A ideia de viver. / Abriu-se a porta à dor; / Os homens desconhecem o amor. / Neste solene momento, / Resta morrer.» O contexto histórico não sufraga nem alivia esta condição oprimente, antes a agrava com as consequências desastrosas da Guerra («... / E deixai ver o mágico farol / Da paz, que se perdeu.», «Andam todos às avessas; / Só vejo bombas e peças...»)

Já de si invulgar, o desassombro com que o poeta propala o seu penoso cepticismo de vertigem niilista torna-se ainda mais singular ao passar pelo filtro da ironia perante os mecanismos proverbiais de pensar e de dizer, como descobrimos num poema que desde o segundo verso troca as voltas às expectativas de solução metafísica geradas pelo título/*incipit*: «Vejo ao longe uma luz, / Que ao nada me conduz / E para a qual caminho. /... //...//... / Já não sei o que quero, / Neste mundo severo / Em que não quero o que sei.»

Esta desenvoltura discursiva coliga-se em modernidade, como já deixámos antever, com uma psicofania das profundezas estranhas da subjectividade humana, cindida em eu social e Eu profundo, mas também entre identidade e alteridade subliminares, e avançando na descoberta irónica do outro-de-si-mesmo – veja-se a encenação nas páginas da revista *Renascimento*, sob o pseudónimo de Sérgio, de «O Outro-Eu» e de «O Outro-Tu» –, pelo meio da dor da consciência e do peso alienante do quotidiano comum (que faz irromper o desejo de escape infantil, em «Tragam-me o arco e o pau», para «passar o dia / Repleto de alegria,



/ Liberto de pensar.» ). Correlativamente, o «Despertar», regido pela imaginação espiritual da epígrafe de Pascoaes («Ganham formas fantásticas as cousas ... / ... / E em vagas atitudes misteriosas...»), toma uma feição de visionarismo temerosamente surreal e paradoxal: «Andam mortos dançando sobre as lousas, / Queimando os pés na terra arrefecida.»

Idêntica modernidade reveste o humor negro com que o poeta tira desforço «Contra a desgraça, / Que não passa» (poema «Quem me dera ser selvagem») e contra as dissimulações sociais da estupidez humana, muma lapidar sextilha :

Quando eu morrer  
Não deverão escrever  
Asneiras nos jornais.  
Deixem-me em paz,  
Que eu já não volto atrás;  
Não leio mais.

Menos inovador, mas não menos acutilante e representativo do veio bocageano na literatura macaense, se afigura o conjunto de poemas em que Francisco de Carvalho Rego se empenha na crítica ético-social – «Ao Truão... ao Carnaval», «Lá fora sopra o vento» – e na sátira à oratória da cultura oficial – «O grande vate» –, ou em que procede à crítica de costumes e reage contra mudanças de regras de comportamento – «Ano Novo china... dum português», «Despi da hipocrisia o negro véu» –, numa gama sensível de matizes de humor crítico, que pode ir da sátira subentendida («... //Pois neste precioso instante / De vidas atrapalhadas / E de almas alvoroçadas, / Não acho nada elegante / Que se mudem as fachadas...») até ao registo abjeccionista do reverso sórdido do pitoresco local («Trabalhos»).

Essa é a faceta que no plano sociológico corresponde ao progressismo ideológico de generoso humanitarismo que tenta resistir em poemas como «Trazei a claridade»... Mais eficazmente subsiste, porém, para o leitor de hoje o efeito raro de impacto semântico que este poeta sabe retirar de achados técnico-formais como certo jogo de assonância em anáfora que culmina o imaginário apocalíptico de... uma noite de consoada:

**Vinha do Norte**, e gelava  
Os corpos, que penetrava  
Sem cessar.  
Agudo como punhal.  
Gemia como chacal  
A uivar!

**Vinha de morte**, e de dor;  
Vento de luto e terror,  
Agonia!  
A noite parecia imensa,  
Muito extensa.  
Muito fria.

Havia, porventura, um esteta represo neste poeta de vontade interventiva. Aquele esteta que evoca com delicadeza «A morte do cisne» e nos deleita com a irónica regência musical de triste história de amor («do cisne, terminando / Em morte sensual.»), numa espécie de reformulação neo-decadentista do tema tchaikovskiano.



## IX

### A POESIA TRADICIONALISTA E POPULARIZANTE NA OBRA DE JOSÉ DOS SANTOS FERREIRA E J. J. MONTEIRO

1. Figura grada da cultura tradicional de Macau, de presença cordial atestada pela generalização do nome Adé, o filho da terra José dos Santos Ferreira ficou como principal representante da criação literária no *patuá* local, a variedade idiomática gerada em Macau através dos tempos a partir da língua portuguesa e com características fónico-prosódicas que lhe granjearam a designação de “dóci papiaçam”. No entanto, o perfil cívico-cultural do escritor só será respeitado se tivermos presente e em devida conta que esse cultivar do dialecto macaense, com o muito que de gesto identitário implica essa valorização da espécie de “língua mátria”, foi indissociável do culto da língua portuguesa, para Adé “língua pátria” – húmus imprescindível da fala e da escrita e fonte inalienável da memória alma de portugalidade na diáspora. Por isso, a sua criação literária não só abrange obras em patuá e em português, mas também por vezes num mesmo livro inclui poemas nos dois idiomas ou junta versões bilingues de um mesmo poema, e outras vezes, em muito significativa intervenção de estratégia literária, explora as fontes de prestígio histórico através da adaptação no dialecto macaense de poemas exemplares do cânone português (tais como o soneto «Alma minha gentil que te partiste» de Camões, vate lusíada que desassombradamente cantou em *Camões: Grândi di Naçam*, 1982).

Deixando aqui de parte os poemas e as narrativas escritas por Adé em patuá, lembremos que em língua portuguesa publicou *História de Maria e alferes João* (Macau, Instituto Cultural de Macau, 1987) e analisemos os aspectos mais relevantes da recolha de poemas em português na colectânea lírica *Macau, Jardim Abençoado* de 1988.

É certo que a maior parte do livro consta de textos em patuá; mas alguns deles vêm depois vertidos em poemas de língua portuguesa; e os próprios termos em que o autor liminarmente disso averte os leitores depõem sem equívoco sobre a inserção dessa opção linguística e literária num projecto de fidelidade à Pátria lusíada e à sua língua “companheira de império”: «O maior bocado deste volu-

me é apresentado na doce “língu maquista”, esse aliciante dialecto antigo criado pelos nossos maiores e que constitui, sem dúvida, uma das mais características tradições desta terra repassada de glórias e sentimentos cristãos, bem orgulhosa da Pátria que jurou amar para todo o sempre. [...] O dialecto caíu em desuso, em Macau, a partir dos anos 30. Porém, noutras cidades do Oriente, sobretudo em Hong Kong e Xangai, onde inúmeras famílias macaenses se haviam radicado, o idioma macaísta continuou, durante mais alguns anos, em uso, enriquecido com vários termos adaptados por influência da língua inglesa.»<sup>136</sup>

O prefácio «Aos Leitores» quer-se bastante esclarecedor de uma poética com dupla opção idealizante: o direito à simplicidade numa estética expressivista, isto é, não só de forma de expressão simples, mas também de cândida expressão dos afectos e estados de ânimo, e em equação com a índole da matéria e da grei macaenses. Deixando-nos, talvez ironicamente, o encargo de verificar perante os poemas da colectânea se assim é tão chãmente ou se devemos ter uma visão mais compósita do livro, diz «Aos Leitores»: «é um livrinho simples e despretenso, como o são, afinal, a terra de sonhos e o bom povo de quem fala»<sup>137</sup>.

Em verdade, na sua dicção propositadamente afeita à expressão tradicional, o breve prefácio adopta uma forma homóloga ao ideário que subjaz, desinibidamente, ao poemário: o fervor da fé cristã e o fervor do patriotismo imperial conjugados numa visão integrista e providencial da História: «Terra por Deus abençoada, Macau, jóia preciosa que Portugal engastou nestes confins do Mundo»<sup>138</sup>.

Estes princípios ideológicos – mas de uma ideologia que diríamos “naturalizada”, *pro tempore* vivida como ordem natural das coisas pelo filho da terra bem formado e tão fiel como a Cidade do Nome de Deus “Não Há Outra Mais Leal” – logo se desdobram consequentemente noutro tópico de circunstância (tempo político de grande ansiedade para os macaenses): o desagrado com a transmissão de soberania entre Portugal e a República Popular da China, a reprovação perante a proximidade do *handover* e o temor das sequelas anti-cristãs e anti-portuguesas. No limiar de *Macau, Jardim Abençoado* inscreve-se a amarga e revoltada previsão do ruir do estado de coisas que na Macau de até então reflectiria, identitariamente, aquela conjugação integrista e providencialista: «Enlevo do nosso coração, Macau, pequenina e graciosa, gentil e acolhedora, está prestes a perder algo de muito importante que religiosamente guardou através da sua existência quatro vezes secular – a sua própria identidade como filha de Portugal.»<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> José dos Santos Ferreira, *Macau, Jardim Abençoado*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1988, pp. 9-10.

<sup>137</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

<sup>138</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

<sup>139</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

Entretanto, e porque de obra poética se trata, outra componente adicional da mensagem lírica já ficara indiciada: a imagem titular do *Jardim* abre caminho para a glosa metonímica, exclamativa e descritiva, do tópico da beleza floral dos jardins macaenses. E este motivo, que parece de menor monta, há-de ser lido como sinédoque da beleza da cidade a que se presta culto, por sua vez com laivos de metáfora da dignidade histórica do território lusíada. Com efeito, entre poemas que se constituem em glosa dos tópicos apontados no prefácio – v.g. «Cidade do Nome Santo» –, depararemos por vezes com metástases do título – «Bem parece um jardim» – e reiteraões de lemas emblemáticos – «É uma grande casa cristã»; e, nesse quadro, adquirem outro alcance os ligeiros cantos da beleza floral dos jardins macaenses, como se vê no título e no texto do primeiro poema em língua portuguesa, «Jardim Abençoado», que não descarta a insinuação simbólica dos indesejados tempos de nova ordem política: «E a alma escurecerá amargurada / Se a gente desajeitada / Deixar cair murchas as flores.»<sup>140</sup>.

À luz deste programa de leitura, a declarada simplicidade de espírito e de fala torna-se cada vez menos inocente e, sem rasura de sensibilidade e afectividade egóticas num trovar *tradicional*, não esconde uma *tradicionalista* “poesia de intuítos” (cívicos e mundividentes) – que, tirante um poema em oitava rima, procura cativar numa prosódia escorada nas redondilhas maior e menor, mas muitas vezes heterométrica e claudicante.

Finalmente, o prefácio de José dos Santos Ferreira engloba um passo que estabelece ligações desta poesia à outra área, de ficção narrativa, em que se fora afirmando uma nova e forte literatura de Macau, quando aponta para aspectos negativos da sociedade macaense que entretanto se haviam tornado frequentes no conto e no romance desde o livro pioneiro de Deolinda da Conceição e o surto imponente de Senna Fernandes: «É certo, é triste ter ela sido também, e não poucas vezes, tratada com assomos de arrogância e insinceridade, levemente lograda por espíritos interesseiros que dela se têm servido para alimentar ambições desmedidas. Os espíritos mesquinhos vêm movidos pela ganância, colhem avidamente os frutos cobiçados e regressam fartos, falando, ainda por cima, mal da terra e das suas gentes.»<sup>141</sup>. Nos poemas de Adé, esses matizes sombrios da visão das realidades macaenses não se limitam à crítica ético-social, antes se estendem, como naqueles autores coetâneos, à evocação de transe históricos pungentes (sobretudo no contexto contemporâneo da dominação nipónica na China e da Guerra do Pacífico): «Foste sempre um porto amigo, / Dentro do teu mundo uma epopeia. / Dos fugidos do ódio foste abrigo, / Aos famintos levaste malga cheia. / Manacial de humano acolhimento, / Ofertaste aos incultos instrução, /

<sup>140</sup> *Idem, ibidem*, p. 113.

<sup>141</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

Aos desafortunados deste alento, / Para todos abrindo o coração. // Enquanto terras e lares ardiam, / Destroçados por guerras inclementes, / Teus filhos pressurosos acolhiam / No seio do teu lar seres inocentes. / Com os pobres e estranhos partilhaste / Tigelas de arroz, xícaras de chá, /...»<sup>142</sup>.

Com outros poetas da época, aliás de compleição estético-literária muito diferenciada (desde a lhaneza lírica de uma Carolina de Jesus à alta elaboração alusiva de um Sales Lopes) partilha *Macau, Jardim Abençoado* um clima de ansiedade no advento do *handover*. Mas, como já anunciámos, na poesia de José dos Santos Ferreira esse estado de ânimo toma feições de temor das sequelas anti-cristãs e anti-portuguesas. Nesse parâmetro, um poema de título ambíguo, ironicamente ominoso, «Futuro», frustra na sua discursividade a-rítmica e a-poética as virtualidades prometidas por um verso que, com bela cadência e adjectivação, decodificava o título: «Futuro de esperança dissolvida». Identicamente, todo o poema «Macau do Nosso Coração» é desde o início («Vinte de Dezembro, ano noventa e nove, / Macau, pela manhã.») uma prolepse que encena, com aparente desvio e efectiva translação para *nugae* culinárias e outras do quotidiano na quadra de Natal (manobra de diversão que ressalta para o poema seguinte «Culinária macaense»), a prognose desastrosa para a identidade lusíada de Macau – cifrada em figuras ominosas de meteorologia penosa ou ameaçadora: «Céu escuro como breu, / Nas ruas, chão ensopado, /...», «Sofres semelhante intempérie. // O dia nasce escuro, frio, / Deixando gelado o coração.», «Começa a trovada a resmungar, /... // ...//.../ Bandeiras que sobem aqui, acolá, / Bandeiras que descem de mansinho.»; e de novo alastra a discursividade a-rítmica e a-poética, que não está à altura do potencial emblemático e mitogenésico da topografia lusíada de elevação e fortaleza («A Colina da Guia, a Penha e o Monte / ...»)<sup>143</sup>.

A singularidade da reacção poética de José dos Santos Ferreira reside na dimensão atribuída aos seus alicerces de tradicional mundividência lusíada – o fervor da fé cristã e o fervor do patriotismo imperial: «Macau é casa cristã / Que Portugal edificou»; «Quem te criou foi nosso Portugal, / Quem te cobriu de glórias foi Deus.»; «Com requintes de extrema lealdade, / Honraste a Pátria que amaste tanto; / A Deus serviste com fé e humildade, / Ganhando jus a usar o Seu Nome Santo.»; «Todo o feito que uma grei gloriosa, / Com sacrifício de não poucas vidas, / Eternizou em prol da humanidade / E proveito de almas esquecidas, / Sedentas do calor da cristandade.»<sup>144</sup>

Quando um poema como «Macau Pequeninina» glosa em prosódia claudicante e oratória chá de ênfase estereotipada os mesmos tópicos de *pietas* patriótico-

<sup>142</sup> *Idem, ibidem*, p. 119.

<sup>143</sup> *Idem, ibidem*, pp. 143-145 e 149-151.

<sup>144</sup> *Idem, ibidem*, pp. 113, 117, 119 e 120.



-religiosa já eles atingiram estado de saturação, depois de haverem sido conjugados numa visão integrista e providencial da História: «Facho de acolhedora luz divina, / Terra amena por Deus predestinada / A se achar nos confins da vasta China / E aqui divulgar a nova sagrada», «Mãe [Pátria lusitana] e filhos [territórios ultramarinos] fizeram com que Deus / Os cobrisse de bênçãos do Céu.»<sup>145</sup>

Essa visão da História enquadra também a relação entre Portugal e Macau: todo o poema «História de uma mãe com muitos filhos» é uma alegoria dessa visão ou doutrina, desde a expansão imperial da Nação com vocação ultramarina – «Uns trigueiros, outros aloirados, /.../ Mas todos aconchegados com amor, / Mui dentro do seu coração /...» (vv. 1-16) –, passando pelos embates com potências imperiais europeias (vv. 17-24), até ao processo de desmembrar do império na chamada descolonização, às mãos de internacionalismos ideológicos e neo-colonialismos económicos – «Soprou a lestadá, lá se foi um filho; / Veio um tufão, e outro levou. / Olhos cobiçosos roubaram uma filha, / Mãos audazes ainda outra levaram.» (vv. 25-48) –, processo de que Macau se manteve excepção feliz – «O filho mais pequenino dessa mãe.» – até às vésperas ominosas do *handover* («Pois, se Pátria cada qual tem só uma, / Também mãe só pode haver uma única!»), a que só pode valer, com a vontade de resistência à assimilação pela RPC, a resiliente crença integrista e a protecção providencial de Deus: «O anjo desce, com voz suave responde: / “Filho de Portugal é filho de Deus! / Tu, Macau, tão cheio de fé, / Se Deus não quiser, não perecerás!” / E enquanto o anjo volta ao Céu, / Macau, filho de Portugal, / Junta as mãos e ora com fervor: / “Ó Deus misericordioso, / Vinde em meu auxílio!”»<sup>146</sup>

Estes ideologemas de *Macau, Jardim Abençoado* beneficiam da aura concedida pela entusiástica retoma da visão tradicional da história de Portugal – sobretudo com «Macau, Poema de Saudade», poema alongado e em oitava rima de decassílabos heróicos (esquema rimático diferente da oitava real de Camões, pois também os dois últimos versos entram no esquema global de rima cruzada) que quase fecha com a epítome da sua intencionalidade semântica e retórica: ser «O hino da tua história enternecida.» – e pela não menos entusiástica retoma da representação tradicional do *ethos* do homem português: «Do teu seio partiram no passado, / Rumo a terras e reinos distantes, / Homens são de valor incontestado, / Incumbidos de obras empolgantes. / Almas imersas na escuridão / Viram raiar o sol da Verdade / Que o missionário, nosso irmão, / Lhes transmitiu com terna piedade.»<sup>147</sup>

<sup>145</sup> *Idem, ibidem*, pp. 117, 137.

<sup>146</sup> *Idem, ibidem*, pp. 137, 138, 139.

<sup>147</sup> *Idem, ibidem*, p. 117.

Este vector estruturante culmina, apesar da prosódia emperrante e do estilo desinspirado, no canto da «Herança de Camões», em que o mais interessante é a incorporação de variantes de versos d'*Os Lusíadas*: «Nação que fica na cabeça da Europa, / Pátria de santos e heróis, / De bravos homens do mar, / ...», «Para mostrarem novos mundos ao Mundo», «Onde a Terra acaba e o Mar começa», «Numa mão tenho a minha espada / E noutra a minha pena.» Mas com esse canto sintonizam passos de outros poemas que, nos comentários antigos d'*Os Lusíadas*, se qualificariam de estâncias de “crónica rimada”, contemplando a luta contra os piratas e a posse de Macau – «Como prémio do grande destemor / Consumado em proveito dos Chineses.» – e a luta contra os holandeses – «Teus bravos repeliram a investida / De torpes aventureiros que tentaram / Usurar-te o lar, a paz e a vida.»<sup>148</sup>

É evidente, pois, que esta criação literária de José dos Santos Ferreira não se situa no meridiano modernista da poesia intransitiva. Prolonga, ao invés, a tradição de estética heterotélica, em que a poesia assume, além da função político-patriótica («O génio da estirpe lusitana / E dum povo que se fez admirado / P’la grandeza da sua gesta humana.»; «Se tu, / Da grande Família Lusitana, / Com a tua obra inacabada.»), uma função ética e social (neste caso, de orientação conservadora e coonestação religiosa, com imagística de inspiração bíblica: «Quando Deus nos tiver daqui chamado / Para a santa paz da eternidade», «Os bens espirituais que ganhaste / E o precioso farnel do teu maná.») – «Tu, Macau, que em procelas e bonanças, / Não diferes no amar e no servir, / Prosseguiste serena o teu labor, / Sempre fiel aos válidos intentos / De semear o bem, vertendo amor, sanear o mal, curando sofrimentos.»; «Serviste os pobres com grande ternura / E os ricos com recta dignidade. / Serviste os teus com sã compostura / Pelos caminhos da honestidade.»<sup>149</sup>

Poesia, pois, de intervenção tradicionalista, a obra de José dos Santos Ferreira não se priva de rimar a sátira de velhos e novos costumes políticos, em particular com a celebração paródica do 10 de Junho no poema «Uma Grande Cruz para um Grande Homem»: «Homens cultos fazem prelecções, / Gente gulosa come até se fartar. / ...», por tempos em que «pouco nos faltou / Ver saneado o nosso Camões»<sup>150</sup>.

E eis que, por entre elementos pitorescos de cor local («Canção dos barcos-dragão», «Culinária Macaense»), irrompe um lance invulgar na literatura de Macau e com interesse específico para a presença de Adé na dinâmica do campo cultural em Macau.

<sup>148</sup> *Idem, ibidem*, pp. 167-168, 118, 120.

<sup>149</sup> *Idem, ibidem*, pp. 120, 162, 121, 118, 119.

<sup>150</sup> *Idem, ibidem*, pp. 171-177.

No quadro de mais larga crítica social e cultural («Terra de pudim de leite doce, / Onde muitos vêm provar o chá / E agitar a árvore das patacas; / Terra de intrometidos e más-línguas, / De espertalhões e sabichonas, / Macau acordou poeta talentoso! // Semelhante chiquismo, ó gentes! / É para nos deixar deslumbrados; / Esguicha a poesia de todos os lados, / Em cada canto há uma historieta. / Cidade de barriga ao léu, / Macau dormiu e acordou intelectual.»), o poema «Macau acordou Poeta» dá conta de aspectos relevantes da sociologia da cultura, com a mudança da economia no espaço público de uma terra encantadora mas de «cento e cento de paleios» e com o *boom* de produção editorial e de jornalismo literário mediante subvenção institucional.<sup>151</sup>

Em tom jocoso, entre a sátira e a bonomia final, foca alguns dos espaços («A livraria à Rua de São Domingos / Bem se encheu de noveleiros / Por causa dum livro novíssimo. /...») e dos protagonistas, radicados ou visitantes, de nova fase da literatura em Macau (denunciando, pelo menos no caso de A. Estima de Oliveira, o rebuço de Adé em acompanhar certa linguagem e estilo): a par da historiografia macaense, personificada na «mana Bi» (Beatriz Basto da Silva), Senna Fernandes e «a história de amor / Do Chico de dedinhos de pé fétidos», Alberto Estima de Oliveira e *Infraestrutura* («Todos quiseram ler as coisas / Que somente um Estima entenderia, / Escritas na sua Infra-tortura.»), António Manuel Couto Viana («Do poeta Viana a poesia / Pinta Macau de lés a lés»), a lírica religiosa de Benjamim Videira Pires («Escreve Videira o Espelho do Mar, / Com o nosso mar coberto de lodo»), os versos de Maria do Rosário Almeida («No “Chu Kóng” da senhora Rosário / Fala-se de lorchas, “mah-jong” e “chau min”.»).

E para tudo resgatar, falhas próprias e erros alheios, convoca o melhor momento de *impossibilium* camonianiano para sua despedida: «Ah! Minha Dinamene branquinha! / Ah! Ninfas amorosas e belas! // O nosso grande mestre Camões / Se vivo fosse e a Macau viesse, / Ao ver esta versegadura eufórica / Na pena de tantos poetas, / Era capaz de abrir o olho cego / Para ver isto aqui é realmente Macau.»<sup>152</sup>

2. Pela forma popularizante de que reveste a escrita da sua poesia (não popular *stricto sensu*), J. J. Monteiro fica como referência incontornável, mesmo quando não de imperiosa imitação, no devir da literatura macaense. Pelo fundo ideotemático, a sua obra poética fica como alfobre de tópicos sentimentais, típicos, patrióticos e religiosos, que serão rematizados por muito do lirismo afectivo de pretensão cultivada. No todo, num campo literário já marcado pela poesia mais satírica e por vezes gazetilheira de José Carvalho Rego na melhor imprensa

<sup>151</sup> *Idem, ibidem*, pp. 155-157.

<sup>152</sup> *Idem, ibidem*, p. 157.

cultural de Macau, a obra de J. J. Monteiro forma díptico em vernáculo com o legado linguisticamente bifronte de Adé / José dos Santos Ferreira.

A fixação paradigmática na poesia lírico-narrativa em torrente de quadras de redondilha decorreu de opção do próprio escritor e não de qualquer *capitis diminutio*. Com efeito, o que se conhece das suas primícias, na poesia esparsa pela imprensa, mostra-o ainda a exercitar o estro em formas poéticas diversas e, assinala-se, tão capaz de destreza na tirada de quadras em redondilha maior quanto de correcção harmoniosa no soneto em alexandrinos – quer para tratar temas de História macaense quer na gazetilha de costumes, passando pelos motivos de cor local de Macau<sup>153</sup>. Todos esses núcleos temáticos compõem nos livros depois compostos, até à recolha póstuma de *Anedotas Contos e Lendas* (1990); e com eles a poesia de J. J. Monteiro concede dignidade literária a personagens de baixo coturno que, juntamente com a *persona* do próprio autor, correspondem a um estrato da figura colectiva de «construtores do império» que a prosa ficcional de Rodrigo Leal de Carvalho consagrou em representação entre satírica e laudatória.

Como colaborador, a meio do século XX, d'*O Clarim* – periódico tão representativo de sector católico na vida cultural de Macau –, J. J. Monteiro surpreende com os dotes literários que um simples militar expedicionário – e *História de um Soldado* é título referido por João C. Reis com seis edições! – revela tanto nas divertidas redondilhas de crónica rimada sobre mudança de costumes indiciada pelos nova «moda bonita» de maquilhagem feminina («Foi-se o véu que é coisa rara, /...// O pó, o rouge, e o baton /...») pondo uma nota de nova distracção na rotina macaense de um «Domingo alegre», quer na oratória do soneto de alexandrinos em louvor de «Vicente Nicolau de Mesquita», que desde a evocação inicial de Ferreira do Amaral até à junção de Pátria e Deus elenca elementos com grande fortuna na produção posterior de J. J. Monteiro – num gesto estético-ideológico que ao mesmo tempo compensa tardiamente um Romantismo oitocentista que a literatura de Macau quase de todo não teve e sintoniza em epigonismo periférico o prolongamento do Neo-Romantismo lusitanista na literatura afecta ao Estado Novo:

Após o triste fim do mártir Amaral,  
Macau protesta e fica em p'rgo ameaçada,  
Mas súbito surgiu num rasgo triunfal  
Mesquita, levantando a sua inocente espada!...

---

<sup>153</sup> Cf. João C. Reis, *Trovas Macaenses*, pp. 307-313.

Um contra cem comanda uma luta desigual,  
O Macaense herói, de frente levantada,  
Que como vencedor bem honra Portugal,  
Tornando respeitosa a lusa força armada.

Quem bem soube vencer, amar a Pátria e Deus,  
Alcançar os degraus da História, o grande templo,  
Foi pena ter por fim a sua estrela má...

Mas tu, Macau bendita, aos nobres filhos teus,  
Ovante o Filho Herói, aponta como exemplo,  
Porque quem bravo foi, sempre eternal será.

Este é um autor que crê que «Versejar é uma mania, / Mas quanto mais se verseja, / Mais a gente dia a dia / Chega àquilo a que deseja.», como dirá em *De volta a Macau*<sup>154</sup>, e por conseguinte sempre admite ou promete novas obras em verso<sup>155</sup>. Então referirá projectos que poderiam fundir-se em *História de um Soldado* – um sobre a Guerra («Nada vos digo da guerra, / Só porque odeio esse nome / Que espalha por toda a terra / O luto, a peste e a fome. // .../ Hei-de uma história comprida / Escrever sobre o deus Marte. // Hoje não, porque me falta / A veia sentimental, /...»), outro sobre a sua vida («... / Bem dando um romance inteiro / O que mais vi e passei. // Mas eu, para não fazer / Logo aqui duas histórias, / Uma guardo p'ra escrever / No meu Livro de Memórias.») e outro sobre Macau («Tanto que neste momento / Tenho outros planos em mente, / Nova obra em pensamento / Que há-de agradar certamente. // Já nela a ideia concentro, / A magicá-la ando eu, / E “MACAU VISTA POR DENTRO” / Será o título seu»)<sup>156</sup>.

Tudo isso foi sem dúvida modulado recorrentemente em poemas ocasionais, recolhidos postumamente em *Anedotas Contos e Lendas*, como ilustra antologicamente a composição «Falando de Macau», em modelar estilo de coloquialidade e tracos idiolectais («Eu, falando de Macau, / Tenho de falar, também, / Daqueles

---

<sup>154</sup> J. J. Monteiro, *De volta a Macau*. Macau, s./ed. [Topografia “Soi Sang Printing Press”], 1957, p. 123.

<sup>155</sup> Pelo que aduz em versos de *De Volta a Macau*, parece já ter obra(s) precedente(s): «Esta Ilha da Madeira, / Majestosa e sempre bela, / Foi já outrora cantada / Na minha musa singela...» 21, «Nela me senti poeta /...» 22 (aquando de estadia de dez meses como soldado).

<sup>156</sup> *Idem, ibidem*, pp. 3, 5.

A *Revista de Cultura* de Macau evocou o poeta logo no Nº 4 da sua primeira Série (Janeiro-Fevereiro-Março 1988) e reproduziu o prefácio do Padre Benjamim Videira Pires S.J. à colectânea *Macau vista por dentro* (pp. 102-106).

que tive o “vau” / De conhecer muito bem.»), prosseguindo e rematando com ares de introito a *História de um Soldado* («... / E vamos à minha história... // Tudo o que venho a escrever / São “cenar” pouco animadoras / Passadas, a bem dizer, / No Quartel de Metralhadoras.»), «Meu livro vai continuar, / Para os leitores todos ouvirem, / Histórias mais a contar / Nos capítulos a seguirem.// Começo pelo capítulo / que tinha na ideia primeiro, /...»): evocação, entre nostálgica e divertida («Desculpem qualquer contra-senso / Nas conversas apontadas, / E nas graças que não dispenso / De serem também narradas.»), de marcos biográficos de enraizamento macaense («O temponão se repete / (E nisto é que está o mau) / Foi o ANO de TRINTA E SETE / Quando eu cheguei a Macau. // Trazia ainda comigo / O jovem sangue nas veias /... // Desde esse primeiro dia, / Que a esta Macau cheguei, / Só por artes de magia, / De Macau me enamorei.»), «Nesta Macau tão querida, / Foi nela que vim achar / A esposa da minha vida, / Constituindo o meu lar. // Companheira do meu bem, / Meu amor que está no céu, / Boa e Santa Esposa e Mãe / Que tão bons filhos me deu! //... // Muito, muito eu peço a Deus, / Para os nossos, bem-estar, / E que aqui os ossos meus / Junto aos teus possam ficar.») ao auto-retrato com matizes pícaros e sérios de “poeta-soldado” ou “corneteiro-poeta” e de chefe de família piedoso («Anedotas de caserna, / Ditas com ar descarado, / Mas como lembrança eterna / Dos meus tempos de soldado. // ... // A amizade, a simpatia / Só se pode conseguir / Contando, como eu fazia, / Contos de fazerem rir.»), «Tenho os meus contentamentos, / Para saber rir e brincar, / E os meus sérios sentimentos / Para amar a Deus e rezar. // Macau, sim, dos meus amores, / Dois felizes tempos meus, / Presto-te culto e louvores / E graças aos altos Céus!»), figuras típicas cruzadas pelo trajecto biográfico («o Ideias», «o gordo Filipe Ideias», «Lá vão o Estica e Bucha / A tocarem na corneta», «De ideias, bem pouco santas, / Todo um “falar de estopinhas” / Ideias de ideias tantas / Contraditórias às minhas.») e recollecção em imoderada ênfase encomiástica dos encantos da oriental pátria pequena: «Ver cidade pequenina / Ter cá, por sua grandeza, / Uma santa em cada Colina, / Outra em cada Fortaleza!», «Falando de Macau... que encanto / Achei nela e acho ainda, / Quero a Macau tanto, tanto, / Por ser a jóia mais linda! // Macau sempre foi e é / Uma pequena princesa / De santidade, amor e fé, / Luz, progresso, vida e beleza! //...// Nesta terra milagrosa, / Das belas lendas gentílicas, / A jóia maravilhosa, / Entre paisagens idílicas! // Foi-se o florido verdor / Que o progresso edificante / Só de prédios, criador, / Fez desaparecer num instante. // Ficaram as suas ilhas, / Onde respiramos bem, / E que são as maravilhas / Das zonas verdes que tem. // Macau, sempre a preciosa / E linda Pérola do Oriente, / Cidade maravilhosa, / Atracção de tanta gente.»<sup>157</sup>

<sup>157</sup> Apud João C. Reis, *Trovas Macaenses*, pp. 309-313.

Na sua obra maior, J. J. Monteiro consolida o perfil de escritor grandemente popularizante, isto é, com pessoal elaboração, por dotes oficiais apoiados em aquisições de cultura literária, de textos de tonalidade, prosódia e substância tradicionalmente acessíveis e atractivos para leitores de extracção popular e literacia parcamente cultivada.

Além da morfologia estrófico-versificatória já referida, deparemos com variações de nível vocabular, por vezes com apropriação de ditos da gíria rústica ou suburbana, muitas vezes num registo popular, e por vezes exprimindo também comportamentos desinibidamente populares (comida e bebida). Mas, se estes se manifestam num quadro global de homem educado na sociabilidade burguesa e acatador das normas e hierarquias vigentes, o idiolecto poético conforma-se por estilo em que predomina o fraseado e a imagística de bom recorte (embora a puxar para o estereotipado): «E foi o que aconteceu; / Numa manhã sem alvor, / O barco lá apareceu, / ...», «Altos prédios, ruas belas, / A dizer-nos. – Aqui jaz / Um bairro e muitas vielas / ...», «Aceno, dizendo adeus, / Com a alma amargurada.», «Aqui, tudo à minha volta / É uma bola redonda: / O mar entra pelo céu / Sereno, sem uma onda.», «Como sempre – Boa Noite, / Porque Morfeu já me chama / A suas regiões quiméricas, / Que têm por transporte a cama.», «Por entre as nevasas trevas / Foi surgindo a madrugada, / Com ela, o lindo arrebol / Da aurora tão desejada.», «Muitos rumores de insectos, / Cantos de aves nas ramadas, / Franca e mágica sonata / das boas manhãs doiradas.», «Eis senão uma linha de água / Confundida com o céu.», etc.<sup>158</sup>

A peripécia da história contada (em processos de narração ulterior ou intercalada, geralmente em discurso indirecto mas com passos de discurso directo e ocorrências de indirecto livre) não tem pejo algum em se mostrar ao nível dos interesses e recursos mais simples do homem comum de classe baixa (aqui historicamente transformado num dos pequenos construtores do império), esforçando-se com esperteza e diligência por garantir a sua subsistência e a da sua família numerosa («Assim faz, pois, quem precisa. / Trabalhar não é desonra, / Nem mesmo rebaixamento, / Mas simplesmente uma honra.»), sazonalmente como «homem dos sete ofícios» («Eu engraxava, eu pescava, / Eu fazia criação, / Eu a tudo me agarrava / Para ganhar o meu pão.»)<sup>159</sup>.

Homem português comum, mas diferenciado pelas ligações existenciais macaenses: nove anos de expedicionário, casamento com mulher china de Macau, prole de luso-chineses macaenses, saudades de Macau e regresso, aparentemente definitivo, ao viver em Macau. Homem neo-macaense comum, mas diferente na educada esperteza com que se vai safando, sem revolta perante o destino, um

<sup>158</sup> J. J. Monteiro, *De Volta a Macau*, pp. 4, 16, 21, 25, 46, 47, 72, 106.

<sup>159</sup> *Idem, ibidem*, pp.45, 12.



pouco à maneira de um pícaro cristão e conservador, socialmente acomodado e espiritualmente providencialista («Perguntei então a Deus, / Qual seria a minha sorte, / ...// Mas Deus que é todo bondade, /...»)<sup>160</sup>.

O que mais distingue, todavia, J.J.Monteiro é o facto de esse português de origem e macaense de adopção, ser poeta, isto é, se olhar como poeta e viver como poeta a sua comum humanidade, escrevendo compulsivamente versos e vendo-se publicamente conhecido por poeta: «E como estou, meu leitor, / Com a pena já na mão, / Começo por te fazer / A minha apresentação... // Sou muito boa pessoa, / Mas fraco em versos e árias; / Um Jota Jota Monteiro, / *Poetas das Luminárias*.» – transpondo as efemérides e vicissitudes da existência com vibração afectiva, mas também com humor de lábia pícaro: «Menos pomada e anilina, / Que isso não dá resultado; / Mexe a escova e ringe o pano, / Que este já está engraxado. // Quando a freguesia é muita, / Não me importo co'a traseira; / O que quero é que o freguês / Veja o lustre na biqueira.», «E eu lá lhes ia dizendo / Os seus nomes esquisitos, / Não porque eu soubesse muito, / Mas por os ver lá escritos.», «E não falemos mais nisto / Que há quem perca por falar. //...// Calado, ganha-se mais; /...», «Leiam, pois, a conclusão / Deste meu livro tão pobre, / O qual eu quero fechar / Com uma chave de cobre. // Com chave de ouro não posso, / Porque me sai muito cara, / E de prata, também não, / Por ser coisa agora rara.»<sup>161</sup>

Impressionante *tour de force* produtivo com centenas e centenas de quadras em redondilha maior, sujeitas ao esquema rimático A-B-A-B ou com versos um e três sem rima (por vezes assonantes) e versos dois e quatro rimando entre si, *De volta a Macau* quer-se e impõe-se como livro de autor (neo-)macaense, com salvaguarda orgulhosa da originária e integradora condição portuguesa («Meus filhos, por sua vez, / Respondiam francamente: / – Nenhum de nós é chinês, / Mas portugueses somente.//.../ E de Macau somos nós, / Portugueses tal e qual.», «Embora eu saiba sentir / Saudades da Pátria-Mãe, / Amo esta linda Macau / Bem portuguesa também.», «Sempre foi, sempre há-de ser / A cidade divinal / Do Santo Nome de Deus, / Não há outra mais leal. // Na sua soberania / Sempre bem desassombrada, / ...»)<sup>162</sup>.

Obra, portanto, de poética recriação biográfica, envolvendo narrativa e efusão lírica de um português radicado em Macau, senhor de história de viagem e torna-viagem com potencial intercultural («Que das *Terras do Dragão* / Vinha ao *País das Guitarras*»), o livro faz a narração partir de Macau (em contexto de imediato pós-Guerra do Pacífico: «pelo Natal / Do ano quarenta e seis») e desfechar

<sup>160</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

<sup>161</sup> *Idem, ibidem*, pp. 30, 73, 78, 79, 122.

<sup>162</sup> *Idem, ibidem*, pp. 8, 121 e 119.

em Macau, poucos anos volvidos. Além disso, apresenta-se intratextualmente como livro para ser publicado em Macau («É mais um livro lançado / Ao público desta terra.») e vendido em Macau («Não te arrependas, leitor, / Desembarca dinheirinho; / Compra-me lá por favor / Este pequeno livrinho.»); melhor, trata-se de livro prioritariamente dirigido a leitores de Macau: «Não te convido, leitor, / Porque estás longe de mim, / Lá em Macau onde um dia / Espero ver-te, por fim.»<sup>163</sup>

Não admira, pois, que, embora só no tardo momento que a orgânica do relato dita, não desperdice oportunidades para frisar traços de cor local no «Ver nossa linda Macau, / Que tanta beleza encerra.» – desde motivos pontuais e idiossincráticos («Pois quem me dera apanhar / Ali ante um bom *chau-chau*, / Ou dum bom *koc-pai-cuat-fan*, / Na loja do *Fat-Siu-Lau*.» até larga visão panorâmica: «Eis, em suma, finalmente, / Abrangendo toda a tela, / A cidade de Macau / Sempre muito alegre e bela! // Altos pontos verdejantes, / Prédios, casas mil infindas, / Árvores grandes, frondosas, / Novas ruas muito lindas. // E ainda à volta de nós, / Estranhas terras também; / A grande serra da Lapa / E outras muito mais além. », contemplando todos os lugares selectos em variação da velha figura retórica do catálogo: «... / Cá vamos, já tendo o vau / De vermos surgir ao longe / A nossa linda Macau. // Primeiro um pouco encoberta, / Mas por fim já mais à vista, / Dum outro, o Porto Int'rior / Com as suas pontes belas, / Sempre em grande movimento / Cheio de barcos e velas. // Mais à vista, / Com seus lindos edifícios / Qual uma jóia imprevista! // Maravilhado me encontro / Sorrindo com alegria, / Ao ver além majestoso / O velho Farol da Guia! // O belo Porto Ext'rior, / Uma estrada, nova via, / O quartel de São Francisco / E a verde Serra da Guia! // A Fortaleza da Barra, / Da Capitania, a ponte, / A linda Ermida da Penha / E a Fortaleza do Monte! // Hotel Central e o Kuok-Chai, / E ao voltar, mais acolá... / Portas do Cerco, Ilha Verde, / Fortaleza de Monghá! // Velhas ruínas de São Paulo, / E logo ali mais ao pé, / A igreja de São Lourenço, / Santo António e São José. // A seguir, Santo Agostinho, / Mais abaixo a Catedral, / Muitos novos edifícios / E a formosa marginal. // Sim, dum lado, a Praia Grande / Reclinada à beira-mar, / Onde lhe tocam as vagas / Quase sem a despertar. // Dum outro, o Porto Int'rior / Com as suas pontes belas, / Sempre em grande movimento / Cheio de barcos e velas. // A cada passo, uma ponte, / Construída de recente, / E ao longo da muralha, / Carros, *cules*, muita gente.», complementado em percurso de reencontro: «... / E vá no dia seguinte / De correr toda a Macau. // ... // Belos bairros, novas ruas, / Esplêndidas construções, / Escolas, lojas, mercados, / Boas iluminações! // A Praia Grande mudada / Livre agora de *tancares*, / Com seus edifícios públicos / E também particulares. // O jardim de São Francisco /

<sup>163</sup> *Idem, ibidem*, pp. 6, 4, 123, 83.

Já tão velho e conhecido, / Hoje mais embelezado, / Mais vistoso, mais florido.  
 // O velho Leal Senado / Tão histórico em Macau, / O largo de São Domingos, /  
 Correios e o Pou-Man-Lau. // Sim, também o Pou-Man-Lau! / Esse nosso bom  
 amigo, / Que é como comerciante / Nesta terra, o mais antigo. // Até ele fez pro-  
 gresso, / Trocou a velha guarida / Por bem nova livraria, / Luxuosa e bem sortida.  
 // Junto á sua linda loja, / Outras lojas mais ao pé, / O novo e belo mercado /  
 E lá mais acima, a Sé! // A linda Almeida Ribeiro, / A feira dos vendilhões; / O  
 largo de Santo António; / Mais o jardim de Camões. // Por entre árvores e flores,  
 / Essa gruta de Camões, / Encanto deste jardim / Tão cheio de inspirações! //...  
 // A seguir fui visitar / Portas do Cerco e, dali, / Novo Bairro de Toi-San, / Ilha  
 Verde e Fai-Chi-Ki, // Novos bairros de Monghá, / Quartéis, que hoje muitos  
 são, / Busto de Vasco da Gama / E a piscina em construção.»<sup>164</sup>

Perante certas mudanças da fisionomia de Lisboa, o poeta manifesta uma reacção análoga à que a literatura macaense dos finais do séc. XX exprimirá sobre a nova feição urbana de Macau: «E assim, por este processo, / Lisboa tem-se tornado / A cidade do progresso, / Porque esqueceu o passado. // Antes pobre, mas modesta, / Ei-la tão vaidosa agora, / Que já pouco ou nada resta / Desses seus tempos d'outrora.» Mas por enquanto, ao chegar a Macau, «Tão linda, que, na verdade, / Ao chegar, nesses instantes, / Muito estranhei só de vê-la / Inda mais bela que dantes.»<sup>165</sup>

Macau distingue-se aí com identidade de espaço de acolhimento e interculturalidade (em termos e contexto muito retomados nos contos de Deolinda e Senna e nos romances de Senna e Leal): «Na sua soberania / Sempre bem desas-sombrada, / Como terra hospitaleira / A todos dá ela entrada. // Nela abrigo e protecção / Acham os amigos “chinas”, / À sombra da rubra e verde / Linda bandeira das Quinas. // Refugiados de longe, / Pobres sem eira nem beira, / Todos têm os olhos postos / Aqui na nossa bandeira, //...», «Portugueses e chineses / E outros mais, sem distinção, / Como família, aqui vivem / Na melhor compreensão. // Terra que tem por divisa / Bem amar, bem receber, / E por virtude cristã. / CARIDADE – BEM-FAZER.»<sup>166</sup>

Esta distinção identitária carece de mitografia própria, que em J. J. Monteiro não vai além da aura camonianiana – «Foi aqui que o grande vate / Escreveu os seus amores; / Lindos versos dos *Lusíadas*, / Suas saudades e dores!» –, mas

<sup>164</sup> *Idem, ibidem*, pp. 107, 115-116, 115, 118-119.

<sup>165</sup> *Idem, ibidem*, pp. 16, 117.

<sup>166</sup> *Idem, ibidem*, pp. 119, 120.

Ainda aqui a virtude peculiar da grei macaense prolonga a fisionomia psicológico-moral atribuída ao homem lusíada: «Fazer bem a quem precisa, / Diga-se, pois, com franqueza, / Foi sempre a santa divisa / Desta gente portuguesa.» (p.7).

reivindica já créditos de nobilitação histórica segundo o padrão tradicionalista de heroísmo e da precedência desse valor: «Grande Mesquita e Amaral, / Figuras imorredoiras, / Que dais na história o exemplo / Às lusas gentes vindoiras.»<sup>167</sup>

A obra não se apresenta como de escrita espontânea, antes a sua dilatada dimensão discursiva obedece a explicitada estrutura compositiva: por um lado, a marginar o corpo da narração, quadras a jeito de prólogo («Minha vida em Portugal / Contada à laia de prólogo.») e a jeito de epílogo («Chego ao último capítulo / Do meu diário tão longo, / Que inda vai ter por epílogo / A “parte” com que o prolongo. // Ou seja por “conclusão”, / Mais doze quadras no fim»); por outro lado, «diário», que na circunstância é maioritariamente um diário de bordo, com cenas e sumários, e bordões interlocucionais de estratégia comunicacional (v.g. «Vem, meu querido leitor, / Comigo ver o “Rovuma” /...»)<sup>168</sup> e de *captatio benevolentiae* («Mas tu, bondoso leitor, / Como tens bom coração, / Vai-me lendo com agrado / Que me dás satisfação. // Só assim eu poderei / Neste meu rimar tão mau, / Escrever este diário / Da “Minha Volta a Macau”.»)<sup>169</sup>

Pode afigurar-se exagerado falar de componente metaliterária neste versejar torrencial; porém, não se deve omitir várias marcas de consciência literária que se vêm associar à recorrente auto-classificação como poeta («*Um poeta d'água doce* / Amigo de versejar, / Que leva os dias, coitado, / A fazer versos no ar. // E nestes seus versos coxos, / O seu diário escrevendo, / Aqui vai com muito afincos / Sempre a verdade dizendo.») e à correspondente auto-representação («O rapaz cá continua, / De olhar perdido no espaço / A fazer versos à lua», «Portanto, abraçado às musas, / Me vejo inda a esta hora, /...»).

De um lado, temos a apreciação irónica da índole compulsiva do versejar («Sou, pois, um pobre metrômano», «Entregar-me como agora / À minha metro-mania.», «Não é só a grande febre / Da minha metromania, /...»), correlata da preocupação com o acerto métrico («Parecia-me até mal / Estar ali qual demente, / A magicar pelos dedos / À frente de toda a gente.»).

De outro lado, embora pareça colaça dessa referenciação irónica da metro-mania, a apreciação humilde dos versos – «Em singelas quadras soltas, / Vou, amigos, começar /...», «Na minha musa singela...», «Porque a lua até se ri / Deste poeta imperfeito. // ... / E a versejar só consigo / Disformes composições.», «Eis-me disposto a tecer / Algumas quadras a esmo.» 81, «Vou dizendo o meu adeus / Em quadras mesmo singelas.» – torna-se mais ambígua quando,

<sup>167</sup> *Idem, ibidem*, pp. 119, 120.

<sup>168</sup> Destaque nítido para as fórmulas de despedida nocturna, ao fim de mais uma jornada de escrita, especialmente «Boas noites, meu leitor» a finalizar um trecho e a preparar o seguinte (pp. 30, 52, 67, 78, 82, 85, 89, 98, 99, 101).

<sup>169</sup> *Idem, ibidem*, pp. 20, 113, 79, 80.

consciente de quanto essa mesma metromania vale de intenção artífica, o leitor descobre, por entre o apuro vocabular e imagístico de alguns passos, não só ecos culturais tradicionais (talvez remanescentes da formação escolar básica e de outirva no convívio com o falar oficioso: v.g. «Com tristeza e nostalgia, / Bem dizia o povo inteiro: / Que o barco só chegaria / Num dia de nevoeiro.»), mas também um ambivalente cuidado em declarar «Eu nunca imitei Camões, / Mas...».

Isso vem a par deste elemento muito significativo: Monteiro repetidas vezes reenvia para a formulação camonianiana da doutrina clássica sobre o processo de criação poética – «Mas se, um dia, eu tiver vida / E, também, engenho e arte», «E nem assim, meu leitor, / Tenho engenho, estro e jeito» – e até acompanha Camões neste pormenor: se o vate quinhentista desdobra na lírica amorosa o binómio do texto épico em fórmula triádica, também num passo amoroso J. J. Monteiro adopta idêntico procedimento: «Corações que eu cantaria / Em lindos versos, à parte, / Se as boas musas me dessem / Mais saber, engenho e arte.». Num momento, *De Volta a Macau* retoca em sentido consonante a auto-imagem do poeta, afinal propenso a sentir pontas de *furor animi* sob o influxo inspirador das belezas do mundo: «Encantos estes enfim, / Pouco vistos noutra parte, / Dignos da pena ou pincel / Dos grandes homens da arte. // Até mesmo eu propriamente / Tão pobre em arte e talento, / Julgo sentir-me poeta / Ante um tal encantamento! // Sentado aqui no convés, / Vendo como tudo é belo, / Eis-me assim calmo e vencido / Pelo meu estro singelo. // Pensativo e arrebatado, / Enquanto a alma voeja, / ...».

Aliás, este poeta, que reincide intencionalmente na representação da cena da escrita («Largo a escrita e vou dormir / Porque também já são horas.», «Aqui, sentado a uma mesa, / Vejo o que vai na rua, / E vou matando o meu tempo / Fazendo versos à lua.», «Recostado às almofadas / Rimando rimas singelas. //... / Já alta noite escrevendo / Meus versos de pé-quebrado.»), também leva o leitor a pensar em Camões, e neste caso de par na tradição popular, com a exploração da polissemia de pena: «Com pena não quero ver / Penas soltas pelo chão, / Vou-me, portanto, com pena, / Sempre de pena na mão, // E sempre ao correr da pena, / Em versos de pé quebrado, / Vou mostrando ao meu leitor / ...»<sup>170</sup>.

Além disso, a par da apropriação de frases ou ditos tradicionais, certos episódios joco-sérios, caricatos mas verosímeis e com moralidade – v.g. «Eu e o burro» – parecem reciclar histórias tradicionais de proveito e exemplo. E, embora não possamos aferir com que grau de intencionalidade literária ou substrato de leituras, um «Panorama da Costa d'África» refigura, até com marcação de anáfora espaço-temporal renascentista, os tópicos clássicos do *locus amoenus* e da felicidade edénica do primitivo *homo bucolicus* (à maneira dos lavradores em Sá de

<sup>170</sup> Também na p. 70: «Sem pegar sequer na pena / Com pena de quem morreu.»

Miranda...): «... // São felizes e, por certo, / Que não têm outra ambição / Senão viver respirando / Os bons ares do Sertão. // Vivem ali sempre à solta / Como vive o passarinho, / Livres de toda a intriga / Do mundo torpe e mesquinho. // Ali não os incomoda, / Em tão doce solidão, / O bulício das cidades, / Onde tudo é confusão. // Nestas paragens, por certo, / Há só perfume e magia, / E é talvez um céu na terra / Só de paz, só de alegria. //...// Tudo isto é tão bonito, / Por que mais ninguém, só Deus / Dá a este ermo africano / Todas as graças dos céus. // ... // Aqui vivem muito em paz, / Neste cantinho da terra, / que corre pelo mar fora / Mostrando o muito que encerra.»

Memorial e testemunhal, pícara e moralizante, a pragmática da obra inclui uma função compensatória dos estados de alma melancólicos e nostálgicos («Só digo que, ao abalar [de Macau], / Com pena de muito amigo, / Saudades deixei ficar, / Saudades levei comigo.», «E ver a linda Macau, / É toda a minha ambição, / Para matar as saudades / Que levo no coração. // Pois bem morto por chegar / Estou, e também os meus, / À tão formosa Cidade / Do Santo Nome de Deus.», «E cada dia mais crescem / Os grandes desejos meus / De me ver nessa cidade / Do Santo Nome de Deus.»), mas visa também oferecer ao leitor uma função evasiva, quer pelo pitoresco (no enaltecimento das paisagens naturais<sup>171</sup> e dos cenários edificadas, nos tipos humanos curiosos constituídos pelos indígenas do Ultramar português), quer pela diversão jocosa: «É que se eu fosse a contar / Coisas tão tristes de ouvir, / Punha já tudo a chorar. / E mais lindo é ver-vos rir. //...//.../ E para alegrar a *malta* / Vou-me tornar jovial.», «Mas também, como não quero / Tornar-me tão maçador, / Fecho aqui este capítulo / Para que folgue o leitor.».

Nesse meridiano, certos aspectos muito contraditórios no discurso do eu arriscam-se a arrastar alguns leitores para um juízo de vulgaridade da matéria diegética<sup>172</sup> e do auto-retrato do sujeito poético – o qual, à contraluz das carências no passado pessoal e ainda mais das sequelas comunitárias da «maldita guerra» e «Em face da situação / Estar por ali tão má», «A população é grande, / Não há

<sup>171</sup> Num quadro, aliás, de sensibilidade à poética do espaço, como exemplificam estes versos sobre a Madeira: «Ilha, sonho dos poetas, / Paraíso dos pintores, / Fada mágica doirando / A pena dos prosadores...» (p. 22).

<sup>172</sup> Síntese prologal sobre «Nove anos em Macau» 3-5, sumário «De Macau a Portugal» e «Chegada a Lisboa» 5-6, sumários e cenas sobre anos intermédios em Costa da Caparica (FNAT) e Lisboa – paisagem física e humana, expectativas e vicissitudes, peripécias e reacções pícaras 6-20, tal como ao longo da viagem do grupo de pequenos construtores do império até «A chegada a Macau» 20-114, sequências sobre impressões de Macau 114-118 e 118-122, e doze quadras epilogais de «Conclusão».



casas p'ra morar, / E também falta de empregos», evidencia exageradamente o tropismo da comida e o tópico picaresco do gosto do vinho<sup>173</sup>.

Mais importantes, porém, e muito representativos do *Zeitgeist*, são os signos de mundividência e ideologia, travejadas pelo fervor religioso e nacionalista.

Além da reiterada declaração de prática dominical de participação na missa, a religiosidade católica, que irradia para a legitimação dos destinos de Portugal, transparece no espírito devoto: «À entrada do Funchal, / Vou, primeiro, orar na Sé», «Portanto, p'ra terminar, / Peço a Deus Nosso Senhor / Que boa noite nos dê / Com o seu divino amor.», «Façam como eu hoje fiz, / Na missa com devoção. / Pedi a Nossa Senhora / Toda a sua protecção.», etc.<sup>174</sup>

Nota de ufanía provém do orgulho patriótico com a gesta dos Descobrimientos e da Expansão marítima: a propósito de viagem do frágil Rebocador Guia até ao Extremo Oriente, «Mas, por fim, esse valente, / Vencendo as grandes procelas, / Fez lembrar a toda a gente / O tempo das caravelas. // ... // No seu espanto profundo, / Disseram que a lusa gente / Voltava a nadar pelo mundo / À procura do Oriente. // E para a memória honrar / Dos seus gloriosos avós, / Corria também o mar / Numa casquinha de noz.», «Neste lugar [São Tomé], que nos mostra / As quinas de Portugal. // ... // Adeus São Tomé e Príncipe, / Encanto de quem lá passa, / Orgulho da nossa Pátria, / Glória excelsa duma raça!», «Cidade e terra do Cabo, / Maravilhas dos ingleses, / Descobertas noutros tempos / Pelos bravos portugueses.», «Cabo que, por sentinela, / Tem ao longe o Adamastor, / ... // Grande Bartolomeu Dias / Que ali jaz sempre imortal;/ O proveito é dos ingleses, / Mas quem brilha é Portugal. // Aqui, como em toda a parte, / Há relíquias e memórias / Da nossa prosperidade, / Das nossas antigas glórias.», etc.<sup>175</sup>

Não se trata, contudo, de mera exaltação historicista, mas sim de contraforte de um projecto de realização nacional num Portugal transcontinental, pela integração de gentes e terras das «províncias portuguesas ultramarinas». Congruentemente, o termo 'colónias' não integra o vocabulário destas redondilhas; e a denominação de 'império' só surge excepcionalmente, perto do fim, a propósito de Macau («Mas todos, ou mal ou bem, / Cá vivem na pequenez / Desta bonita parcela / Do Império Português.»). É outro o dizer, porque é outro o sentir e o projecto lusíadas: «Além da minha viagem, / Narra-te as grandes belezas, / Vistas por mim de passagem, / Nas províncias portuguesas.», «Vou-vos agora mostrar / Outra terra portuguesa.[depois de Luanda] // ... // [Lobito] Que riquezas!... Que paisagens!... / Que quadro tão divinal!... / Que encantos estes, chamados, / Grandezas de Portugal!», «Além, num mastro também, / Muito linda, sem igual,

<sup>173</sup> Cf. pp.4, 5, 6, 24, 31, 55, 61, 82, 84-85, 88, 89, etc.

<sup>174</sup> *Idem, ibidem*, pp. 22, 49, 76.

<sup>175</sup> *Idem, ibidem*, pp. 18-19, 28, 41, 42.



/ Uma bandeira que diz: / – Aqui vive Portugal – // Símbolo encantador / Da minha amada Nação, / Hasteado em terras pátrias, / Que eu levo no coração. // Vai o barco já partir, / Mas partir não há quem possa / Sem olhar inda Moçâmedes, / Lusa jóia, terra nossa.», «Muitas tropas africanas, / Nele aqui hão-de embarcar / Com destino à nossa Índia, / ...», «A estátua de Mousinho, / Heróico e bravo guerreiro. // Sujeitos já a perdermos / Esta nossa terra amada, / Surgiu este grande herói / Brandindo sua férrea espada. // Venceu com ela, em Chaimite, / O rebelde Gungunhana, / Libertando para sempre / Esta terra lusitana.», «Numa lápide ali escrita, / ...// Palavras bem patrióticas / Do povo moçambicano, / Que com honra e a mais subida, / Se diz também lusitano.», «Serras lindas e que são / Nesse seu todo gigante, / Como altos padrões erguidos / Olhando a Pátria distante. // Pátria, que de lá tão longe, / Em contemplação igual, / Seus pátrios braços lhe estende / Com grande amor maternal. // ...// Ressurgirão dessas ruínas, / Como é de crer, afinal, / Dili e toda a Timor, / Pedacos de Portugal!», «[timorenses] Um pouco desconfiados, / Porém, meigos e cortesões, / Tendo orgulho em se dizerem / Como nós, bem portugueses.», etc.<sup>176</sup>

Uma variação consequente dessa extensão do estatuto de compatriota, no Estado nacional europeu, africano e asiático, contempla os soldados oriundos de Moçambique, provavelmente os landins que muito serviram em Macau: «Em sentido no convés, / Ante o Hino Nacional; / Sempre fortes e valentes, / Soldados de Portugal. // Embora levem saudades, / O bom soldado africano / Parte alegre e sorridente, / E mostra-se sempre ufano.», «[soldado africano] Ali ficou sepultado / Esse soldado leal, / Que vinha para Macau / Servir também Portugal.»<sup>177</sup>

Este fervor nacionalista convoca até o lema do “Portugal Maior” que, antes de se espalhar no discurso oficial do Estado Novo e na literatura que lhe era afectada, irrompera por alturas da Primeira Grande Guerra e da “nova largada” para África na oratória política e na literatura quer do nacionalismo integralista, quer do nacionalismo republicano: «No poder, Deus o [Salazar] conserve, / Quanto mais tempo, melhor, / Para bem de todos nós / E dum Portugal maior.»<sup>178</sup>

Por aqui se vislumbra outra notória conexão temática, que é a particularização da ideologia nacionalista em adesão ao Estado Novo. A par de razões de gratidão pessoal («Deu-me sempre o Estado Novo / Assistência e protecção.»), imperam razões de ideologia comunitária, não só política mas católico-nacionalista, isto é, integrista: «Paz eterna à sua alma [Carmona], / Para sempre lá nos céus, / Entre os anjos do Senhor, / Junto do trono de Deus.», «E hoje a Senhora de Fátima / Que já nos salvou da guerra, / É a santa padroeira / De Portugal,

<sup>176</sup> *Idem, ibidem*, pp. 120, 20, 34-35, 37, 51, 56, 60, 103, 104.

<sup>177</sup> *Idem, ibidem*, pp. 87, 106.

<sup>178</sup> *Idem, ibidem*, p. 69.

nossa terra.», «A bem de Deus e da Pátria, / Pouco a pouco o fetichismo / [o povo indígena de Timor] Deixado tem, consagrando-se / Com fé ao catolicismo.»<sup>179</sup>.

Assim, uma e outra vez irrompe e alteia-se o louvor ao Estado Novo e ao consulado salazarista: «Progressos, melhoramentos, / De que se orgulha o seu povo [Angola, Luanda], / Dando sempre muitas graças / À obra do Estado Novo.», «Numa lápide ali [Lourenço Marques] escrita, / Vê-se bem como este povo / Eleva cheio de orgulho / A pátria e o Estado Novo.», «Morreu o Chefe do Estado, / Querido e nobre ancião! / Golpe triste, austero e fundo / Que nos punge o coração. // Com funérea saudade, / Nossa dor é cruciante, / Portugal está de luto, / Chora a Pátria neste instante. // Chora o seu filho querido, / Carácter franco e leal, / Que ao lado de Salazar / Enalteceu Portugal.», «Carmona com Salazar, / ...// Dois nomes muito queridos / Por todo este luso povo, / Que hoje preza e muito admira / A obra do Estado Novo. // Todos temos por dever / Amar, com veneração, / Os dois homens que salvaram / A nossa amada Nação. // Os dois bons restauradores / Da nossa Pátria adorada, / Tão bem vista em todo o mundo / E por todos respeitada. // Mas já que Deus nos levou / O nosso bom marechal, / Viva ao menos Salazar / Para bem de Portugal.», «Via-se ali franco e claro / O regozijo dum povo, / Amigo de Portugal / E do seu Estado Novo.», etc.<sup>180</sup>

Também por estes vectores ideotemáticos, a poesia popularizante mas com bases de destreza formal e razão emocional de J. J. Monteiro encontrará quem lhe confirme a representatividade epocal e lhe prolongue o rasto na literatura de Macau.

---

<sup>179</sup> *Idem, ibidem*, pp. 69, 70, 76, 104.

<sup>180</sup> *Idem, ibidem*, pp. 32, 60, 68, 69, 71.

## X

### A POESIA DE TESTEMUNHO RELIGIOSO

Como confirmam as análises que ao longo deste livro desenvolvo, surgem aspectos religiosos na poesia lírica e na narrativa ficcional de vários autores ao longo de décadas sucessivas, mas apenas como uma de entre várias componentes de obras que se estruturam sob outras dominantes – ao invés do que ocorre na obra esparsa do bispo Dom Arquimínio Costa<sup>181</sup>, de Monsenhor Manuel Teixeira desde os anos 30, do Padre Leal Maciel (principal figura do grupo fundador d'*O Clarim*)<sup>182</sup> e de Levy Santos Silva (n'*O Clarim*)<sup>183</sup>, quase exclusivamente consagrada à temática religiosa, ou na obra em livro do Padre Benjamim Videira Pires, S. J., em que é religiosa a dominante estrutural.

Não faltaram, aliás, na imprensa macaense<sup>184</sup> exemplos de boas realizações ocasionais de poesia de temática religiosa, tais como «Música», um dos poemas que Pimentel Bastos estampa na revista *Mosaico*<sup>185</sup>, ou «Três canções», um dos poemas que Álvaro Leitão publica n'*O Clarim*<sup>186</sup>.

O pouco que hoje, graças a João C. Reis, está acessível da poesia de Manuel Teixeira mostra-no-lo dotado de todos os recursos para aquela poesia tradicional dos anos 30 que no Portugal europeu prosseguia seus rumos temáticos e formais

---

<sup>181</sup> Cf. *Trovas Macaenses*, p. 195.

<sup>182</sup> Cf. *Trovas Macaenses*, pp. 279-286.

<sup>183</sup> Cf. *Trovas Macaenses*, pp. 427-431.

<sup>184</sup> Em próximo trabalho de investigação procederemos não apenas ao estudo sistemático da produção estampada nos periódicos já referidos, mas também à pesquisa do abundante acervo de poesia religiosa que desde 1903 terá saído no *Boletim Eclesiástico de Macau*. Procuraremos ainda analisar os livros poéticos de pendor anterior do Padre Júlio Augusto Massa (um pouco antecipado, nos anos 40 e 50, pelo pendor de poesia metafísica de Sebastião Marques Pinto n'*O Clarim* e na *Mosaico*).

<sup>185</sup> Cf. *Trovas Macaenses*, pp. 187.

<sup>186</sup> Cf. *Trovas Macaenses*, pp. 275-276.

à margem da revolução de *Orpheu* e das convulsões de *Presença* e exprimia em epigonismo neo-romântico a sintonia com a euforia integrista dos alvares do consulado salazarista – fundindo o nacionalismo reconvertido e confortado por novo discurso de legitimação imperial com um restauracionismo católico rearticulado com novo impulso missionário no Portugal ultramarino.

Quer pela bifacetada opção da sua mestria versificatória – de um lado, o alexandrino organizado em sextilhas concluídas pelo seu quebrado hexassilábico ou em dísticos sucessivos, de outro lado, a quadra de redondilha (oito páginas delas num suplemento do *Notícias de Macau* por 1931!) – e pela forma, tão própria do tradicionalismo literário naquele Neo-Romantismo epigonal, como as explora em linguagem e estilo consonantes com os motivemas eleitos – de um lado, pela imitação dos grandes nomes do cânone lusíada, com Camões à cabeça, de outro lado, pelo popularismo artístico –, quer pelos valores ideotemáticos e pelos tópicos que retoricamente glosa – a missão histórica de Portugal como Povo eleito para a dilatação imperial da Fé católica, o relançamento dessa missão na consolidação de um «Portugal Maior», as virtudes ancestrais do homem e da mulher portugueses agora acalentadas sob um novo regime político (e seu lema “Deus, Pátria, Família”), a visão idílica da paisagem natural e a idealização da paisagem social de Portugal... – Manuel Teixeira antecipa desde os anos 30 boa parte dos aspectos temático-formais das obras poéticas de Benjamim Videira Pires.

Numa linguagem de sabor erudito, num estilo castigado de figuras com matriz nas grandes narrativas heróicas, harmonizando-se com hipérbatos e hipérbolos na prosódia dos alexandrinos bímetros com acentos secundários, ergue um grande canto de louvor e exemplo (*envoi*: «Ó vós que transitais pelo mundo sem norte, / Fitai aquela luz!») ao antonomásico herói da missionação do Oriente e à devoção que ficou a envolvê-lo: «Sobre o túmulo de S. Francisco Xavier». Merecem destaque, pelo mérito intrínseco e pelo efeito modelar, certos processos com que o poema enaltece como inquestionáveis os lances de maravilhosos cristão e sobretudo torna sensível e cativante «Quanto pode quem vai aos divinos tesoiros / Haurir o ardor vital.»: uma poética da espiritualidade que funde o labor cultivado da missão jesuíta com o espírito franciscano «qual Poverello novo»; a reconfiguração de versos lapidares de Camões épico para o retrato exaltante do herói espiritual («Revestido de Cristo, abrasado em ardor, / Buscou sempre a mor glória do Nosso Senhor... / Para louvá-Lo, língua à pregação votada, / Para servi-Lo, corpo à faina consagrado, / Para adorá-Lo, rosto ao céu alevantado, / Fugindo à pátria amada.»), a simbolização por meio de símiles recorrentes da guia esplendorosa, da altura espantosa e da força impetuosa que alçapremam S. Francisco Xavier: «Ergue-se qual farol iluminando a história!», «Esta campã sagrada, aqui aos pés da China, / É brilhante farol, que a todos ilumina!», «E esta águia tão sublime, adejando nos ares, / Rasgando terras mil, mil impérios e

mares, /...», «Assim também Xavier sobre a praia deitado, / Vê correr ante si as ondas do passado», etc.

É no quadro de uma idealização idílica sem freio da vida familiar, tão peculiar do ponto de vista ideológico e do ponto de vista estético-literário («Este idílio sem par, de infinita doçura, / Seja o teu doce lar, o jardim da ventura... // E a passarada alegre a cantar num sorriso, / Fará da tua casa um doce paraíso...») que o poema «A Mulher Portuguesa no Extremo Oriente» procede à apologia de uma ideia conservadora da posição e do papel na vida social contemporânea («Oh! Não deixeis jamais o aconchego do lar, / Onde só pelo amor é que debes reinar!»). Já de si desbordante pela acumulação de símiles e metáforas (bíblicas, teodiceicas e históricas) que realçam superlativamente as prendas e virtudes da Mulher portuguesa («Ânfora a transbordar de piedade e de amor, / Inebrias o lar de celeste esplendor», «Espelho da Trindade, és a fonte da vida, / Dando filhos a Deus e à Pátria estremecida...» e, lembrando o emblema e o lema do Príncipe Perfeito, «Imita o pelicano, e arranca sem temer / O fruto do teu seio, ó Mártir do dever...»), essa apologia vai-se ramificar numa teia de implicações ideológicas e retóricas.

Os dísticos de alexandrinos começam logo por fazer o louvor dessa figura feminina como factor de irradiação da portugalidade de antanho e, note-se, da língua pátria, no Oriente polarizado em Macau: « Ó Mulher Portuguesa, ó heróica Senhora, / Que incendiada no ardor de Portugal de outrora, // Ao Oriente vieste e cá no fim do mundo / À Pátria filhos dás do teu seio fecundo, / ...», «E a portuguesa língua, ensinada aos filhinhos, / Em todo o Extremo Oriente, em tão dispersos ninhos, // Fará de cada Lar uma parcela viva / Do heróico Portugal, da nossa Pátria ativa...»

De seguida, esse louvor quer-se integrado na apoteose do novo regime político português, que restaura o orgulho imperial contra a decadência pregressa (dita em termos camonianos): « Ergue-te da apagada, estranha e vil tristeza, / E fita com orgulho a Pátria Portuguesa... // Não a vês ressurgir, num milagre sem par, / Sob as bênçãos de Deus, no mar, na terra e no ar? // Vem depressa também, ó Mulher Portuguesa, / Uma pedra lançar no templo da grandeza... // E pelo teu carinho, e pelo teu amor, / Verá o Extremo Oriente um Portugal Maior! // Família, Pátria e Deus, eis o lema bendito, / Que, em teu bom coração, deve andar sempre escrito.»

Já aqui se verifica que os destinos políticos da Grei são tidos por inseparáveis dos desígnios benignos de Deus. Depois, essa implicação revela-se bidirecional: se não sofre dúvida a convicção de que Deus põe as suas complacências no rumo restauracionista do Portugal salazarista, a ideologia integrista exige que em contrapartida os bons portugueses e as mães educadoras na doutrina de Cristo ajam na diáspora imperial de sorte que «em todo o Extremo Oriente, em rajadas de

luz,/ Desfralde novamente o pendão de Jesus...» Daí, a dupla face da entusiástica prognose final: «E a Mulher Portuguesa, a cantar ao Senhor, / Levantará no Oriente um Portugal Maior... // E assim todos verão o fulgor sem igual / De um nome a dar a volta ao mundo: PORTUGAL!»<sup>187</sup>

### Um expoente: BENJAMIM VIDEIRA PIRES

Depois de dar a conhecer esparsamente as suas primícias líricas, Benjamim Videira Pires organizou o seu primeiro livro de poemas – *Jardins Suspensos* – como colectânea em três partes assimétricas que correspondem a três fases da trajectória espiritual do sujeito poético que a obra pretende refractar em mensagem estético-literária.

Essas três partes diferenciam-se não por uma radical transformação do retrato psicológico-moral e do universo vivencial do eu lírico, mas sim por uma alteração da relação de forças entre as diferentes facetas vocacionais da sua experiência existencial. A primeira, mais extensa, indicia com o título «Sol nascente» o dealbar da jornada do poeta e sua alvoreçada e firme caminhada de formação, descoberta da vocação e seu cumprimento convicto e voluntarioso. A segunda, com metade da extensão da precedente, também apresenta título indiciante – «Demónio do meio-dia» – mas de embate íntimo de solicitações contrárias, supostamente entre a vocação e a tentação, mais precisamente entre a especial vocação de amor sacerdotal e a atracção por outra vocação amorosa (feita de desejo contrariado). A terceira parte, «Carro de fogo», é mais breve acta lírica da vitória no bom combate espiritual.

As composições, devidamente datadas, remontam aos finais da década de 30 e revelam uma arte poética de promissora eficiência, mas dentro dos parâmetros do tardo prolongamento da tendência mais tradicionalista – nos motivemas e no estilo – do Neo-Romantismo e da sua corrente lusitanista. Mais particularmente, a produção inicial de Videira Pires mostra-o bem dotado para dar prossecução, já epigonal, à veia mais genuína da fase lusitanista de grande aedo integrista António Corrêa d'Oliveira, isto é, depois do seu desvio pelos poemas cosmogónicos de panteísmo evolucionista e do seu regresso à estrada real do profetismo católico e nacionalista – ora em construções ambiciosas de épica espiritual, ora em sonetos de inspiração doutrinária, histórico-patriótica ou rústico-patriarcal (em redondilha maior ou em decassílabo), ora sobretudo em formas da tradição popular (de redondilhas sentenciosas ou quadras de descante, réplicas dos rimances ancestrais ou quadros dialogados), sempre com autêntico desposamento da sagesa do coração da grei e da língua vernácula, com fidelidade às suas duas fontes primaciais

<sup>187</sup> Cf. *Trovas Macaenses*, pp. 435-442.

– a oralidade popular e os grandes autores do cânone encabeçado por Camões, Vieira e Camilo.

A abertura é exemplar: soneto de redondilha, intitulado «Sonhos», arranca aforismaticamente a dizer com imagem da área do artesanato rural<sup>188</sup> a experiência de devaneio e desengano («A vida é como um tear, / ao ritmo do coração: / Tece lindos sonhos no ar / que o vento leva e lá vão...»), para logo alterar o valor semântico de «sonhos» e neles cifrar o assomo da vocação religiosa: «Os sonhos da minha vida / são visita e despedida, / água e sede mais ardente.» – que o terceiro poema confirma na efabulação maravilhosa de «Aquele vestido»<sup>189</sup>. No entanto, sentimos que não é em vão que entre o autor (e o leitor) e o modelo Corrêa d'Oliveira se interpôs o Pessoa ortonímico do Cancioneiro lírico («Ando a dar a volta ao mundo, / num berço de ondas do mar. / – Ó mãe, canta-me cantigas; / a minha alma quer sonhar...») quando somos levados a decodificar o projecto de vida na «Volta ao mundo» («Brincava, quando criança, / lá na praia com as ondas! / Agora, entrei no mar alto: / – Lenço branco, não te escondas! – // -Lenço branco, não te escondas! / Sou como sol moribundo / que espera tornar a ver-te, / quando der a volta ao mundo...-»)<sup>190</sup>.

A vocação exige virtudes morais e espirituais, e «A pureza é a suma das virtudes / do Apóstolo da Paz e da Esperança.» Mas se tal implicará uma e outra vez renúncia ascética – de reconversão dos “jardins suspensos”, conotados com Babilónia, em pérgolas floridas do caminho que leva de Babel a Sião –, o caminho sacerdotal de jesuíta é o da acção apostólica pela cultura e pela piedade, mas não a de qualquer coacção contemplativa contra o mundo, antes de jubilosa motivação

<sup>188</sup> Ao longo do livro *Jardins Suspensos* (Macau, Ed. de Autor, s./d.) não faltarão novos exemplos desses substratos do imaginário lusitanista, nem dos dotes de criação estilística: «Acor-do cedo, com a mão do dia / a bater na vidraça, de mansinho.» p. 13; «Sempre que a noite desce, a noite mansa, / junto desses vitrais do Céu [as estrelas] me assento.» p. 27; «Como a família, nos degraus da entrada, / conversa, pela noite sossegada, / até que o corpo caia sonolento, // assim o coração em Deus se abrasa, / junto de vós, janelas da Sua Casa, / estrelas que brilhaiis no firmamento!» p. 28, «Nossa Senhora da Guia, / com uma estrela na mão, / és farol de Deus que mostra / o porto da salvação. // Nasce sempre o sol, na Guia, / e daí desce à cidade: / o Filho de Deus, Maria, / dá-l'O a toda a humanidade.» p. 45.

<sup>189</sup> «Aquele vestido branco / que me ficava tão bem, / que é feito dele, Senhora, / onde o guardastes, ó Mãe? // A Senhora respondeu-me, / do seu altar de esperança: / – Ando a tecer-te outro novo; / descansa, filho, descansa! – // Um dia, chamastes: – Vem! / Findei teu vestido, agora. – / Era esta roupeta negra / de jesuíta, Senhora. // Vestido de luz e treva, / morte e purificação, / como Cristo, sou no mundo / sinal de contradição... // E o outro vestido branco / que me ficava tão bem, / que é feito dele, Senhora, / onde o guardastes, ó Mãe? // Do seu altar de esperança, / a Senhora respondeu: / – Quero que esteja novinho / p'ra quando entrares no Céu...-» (*idem, ibidem*, pp. 15-16).

<sup>190</sup> *Idem, ibidem*, pp. 31, 33.



com a beleza do mundo – «No céu azul, que cheira a rosmaninho, / brinca co'a luz do sol a cotovia. // Mas que paixão enorme de beleza / sente minha alma, ao ver a natureza / sorrindo amável para o céu de esp'rança!» – e de reflectida confiança em que «a vida não é só Calvário, / mas os quinze Mistérios de um Rosário / de gozo puro, sacrifício, Amor!...»<sup>191</sup>.

Simbolizando o primado da «pureza» – corroborado pelo lirismo mariano, de louvor e prece a Nossa Senhora «açucena branca e pura»<sup>192</sup> e pela eleição hagiográfica de S. José –, o branco domina a cromatossemia de *Jardins Suspensos*, quer pelo número de ocorrências, quer pelo valor arquetípico que liminarmente recebe – não como síntese do espectro cromático, mas porque nele «se reúnem / as sete cores do arco-da-aliança». «Sinfonia da brancura» é o poema da integração da vida do poeta no refazer da luz do mundo humano pela graça redentiva de Jesus e da esperança de salvação eterna («Que, no dia das bodas do Cordeiro, / me acheis, Senhor, co'a veste nupcial.»)<sup>193</sup>.

Integrista decerto é o pano de fundo da encenação poética da presença ao Mundo e da acção religiosa, como transparece em particular relativamente a Macau, porto de ancoragem da viagem vocacional do poeta missionário, mas conotado pela cimeira personificação lusíada da perfeição nas Armas e nas Letras (o Camões da estada macaense dada por adquirida) e pela alusão à perigosa vizinhança comunista: «Macau, de igrejas e ermidas / voltadas ao mar profundo, / foste o guião da Cruzada / de Portugal pelo mundo... // Macau, Padrão glorioso / da descoberta final... / E se mais mundos houvera, / lá chegara Portugal! // Camões, soldado e poeta, / vigia a noite calada: / Uma das mãos toca a lira / e a outra segura a espada. //... // Senhora, do alto da Guia, / avistais o bom e o mau: / na hora incerta que passa, / sede a Estrela de Macau!», «Por noites sem alvorada / e por oceanos sem fundo, / tu [Nossa Senhora] guiaste os portugueses / até aos confins do mundo. // Do alto desse monte forte [Guia], / sois o piloto seguro / que encaminhareis Macau, / pelos mares do futuro.», «– Senhora da Ilha Verde e da fronteira, / sentinela avançada do Ultramar, / envolve-nos a noite traiçoeira, / com estrelas vermelhas a rondar...» A representação típica de Macau vai, aliás, contaminar de imaginário caraveleiro (assíduo no epigonal lusitanismo literário) o painel de actualidade: «Aguarela impressionista / de ruas que são bazares; / adejam pregões e pombas, / de mistura, pelos ares... //...// Macau, de névoa infinita / e das noites de luar, / és caravela perdida / nas ondas mortas do mar.»<sup>194</sup>.

<sup>191</sup> *Idem, ibidem*, pp. 13-14, 22.

<sup>192</sup> «Senhora do Rosário» pp. 21-22, «Pombas de Fátima» pp. 39-40, «Senhora, nós te co-roamos!» pp. 41-43, «Senhora da Guia» pp. 45-47.

<sup>193</sup> *Idem, ibidem*, pp. 19, 19.

<sup>194</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35-38, 46-47, 49, 37-38.

Sublinhe-se, todavia, que é mais de modo implícito, quase como postulada ordem natural das coisas, que se dá a perceber esse regime conjunto de ordem católica e ordem nacionalista (e nem sequer com tão frontal intuito de enaltecimento histórico-patriótico como o que, por exemplo, com o nome literário Elói Ribeiro, o jornalista Patrício Guterres fazia assumir aos seus poemas n' *O Clarim*)<sup>195</sup>. Assim, só o facto de o leitor ter presente o contexto da vida portuguesa entre os anos 30 e o crepúsculo dos anos 60 e de condicionar com esse conhecimento a relação biactiva com o texto literário pode levar a um duplo plano de interpretação do «Hino à Juventude»: canto cristão de confiança nas «pérolas e estrelas» que contra «ventos, / ondas altas, lamentos / de negras procelas» moram nas almas moças, canto integrista à organização política juvenil conectável com versos onde parecem ecoar outros versos histórico-ideologicamente marcados – os que o grande poeta neo-romântico Mário Beirão compusera para a Mocidade Portuguesa do regime salazarista («Todo o caminho espera / um jardim em flor. //... / ...E a Mocidade passa, / como águia que esvoaça / sobre Portugal!». Por outro lado, sobre esse pressuposto o poeta procede a insólito processo de imagística integrista, em que é a apologética religiosa que se apropria de lemas políticos e mitos cívicos e não o costumado inverso: «- Gerações da nossa História, / aclamai: “Real, real, / por Maria, Mãe de Cristo, / Rainha de Portugal!”», «A Fé é uma certeza no Encoberto / e a dor é uma Manhã de Nevoeiro...»<sup>196</sup>.

A vocação de amor que é o sacerdócio genuíno conhece os custos da autenticidade quando a vulnerabilidade humana (e suas fraquezas, como a de S. Pedro em «Chorou com amargura») se confronta com o «Demónio do meio-dia» e vem o que veladamente se insinua como tentação de outra vocação amorosa, mas que pode ser lido também como oscilação ou abrandamento do fervor apostólico em meio à pluralidade das solicitações e enlevos do mundo “Nel mezzo del cammin di nostra vita”. O certo é que, testemunhando da indissociabilidade de fundo e forma na criação literária, a prosódia de *Jardins Suspensos* muda na segunda parte do livro e os versos, em geral mais breves (dissílabos, redondilha menor, hexassílabo ou quebrados similares do decassílabo, redondilha maior), disseminam os sinais ominosos de «Sombra» e de «Segredo» («... // Sombra / os cravos floridos / da tua janela... //...// Sombra / a nuvem que encobre / a face da lua... // Sombra / a renda do quarto / que dá para a rua...», «Feliz o amor que tem sede, / mas sabe sempre esperar... //...// .../ Tudo sabe a poesia, / mas não pode dizer nada...»), de «Desejo» e de «Pecado original», de «Tarde de Estio» e de «Desencanto» («... // Leve como o vento, / duma ilha do sul, / chegou-me o lamento / da tua voz azul. // Mas, quando entreabria / encantos, segredos... / ficou-me, entre os dedos, /

<sup>195</sup> Cf. *Trovas Macaenses*, pp. 259-265.

<sup>196</sup> Benjamin Videira Pires, *Jardins Suspensos*, pp. 30, 43, 114.

tua concha vazia.»), de «Fuga» e de «Tentação» («Vestido ao vento, / vertigem de asa... / És fumo louco / da minha casa. // Na treva, enterras / o meu tesoiro: / Chuva de estrelas, / – cabelo loiro! – ...// Caíu uma pétala, / em lago azulino. / Passou um arrepio / pelo meu destino. // ... // De longe, acena / risos de mágoa: / ... E cai o lírio / ao fundo da água!»). Afinal, tudo se traduz em «Pausa» («...E o coração não se cansa / de balouçar, como criança, / entre o sonho e a realidade.») e tudo se resolve em retoma do «Rumo», nesse processo edificante de *agone christiano* que, após o reconhecimento vivido dos limites humanos no plano ético e no plano estético – «Como essa fonte da aldeia, / assim a fonte da vida, / desde Adão, relecte a imagem / de uma maçã proibida.», «A luz, o mar e a beleza / inundam a alma e a vista, / mas escapam a ser presa / das mãos avaras do artista.» –, se recapitula em «Nocturno» como tudo se recapitula em Cristo.<sup>197</sup>

Pode então, com um ímpeto que pede a prosódia sacudida dos versos heterométricos, subir o «Carro de fogo» do mundo agustinianamente vestigial («Tudo sobe, na terra, / desde a erva pisada / ao mais sublime pensamento. /.../ Tudo nos chama, desde o firmamento. / A própria noite calada / anda cheia de falas e caminhos. /...») e da alma acendrada em crença («A Fé que Deus nos deu / é águia-real de voo triunfante.»).

Autonomizando a composição da sequência poemática em relação à ordem cronológica da criação de cada poema na biografia do autor, esta terceira parte de *Jardins Suspensos* pode incorporar textos de efusão lírica com a afectividade familiar sob unção cristã num quadro de fervor doutrinário balizado por «Deus» e «Céu e prisão», de um lado, e por «Miragem» e «Sopra o vento onde quer», de outro lado. Feita a prova existencial de que «É na dor e na tristeza / que cremos mais em Vós, Deus verdadeiro», também agustinianamente se proclama, mediante o cândido símile do búzio, o Alfa e Ômega da dependência ontológica e da reintegração ontológica: «Como dentro dum búzio / parou o mar e a sua voz perdida, / ansiando perder, de novo, / na imensidade, a sua vida, / assim, no fundo da nossa alma, / Vos ouvimos chamar, / Senhor, de Quem procedemos, / e a Quem queremos voltar.»<sup>198</sup>

Embora constituindo diferente volante de díptico, a colectânea *Descobrimento* insere-se ainda, pelos finais da década de 50 e sem já remontar às primícias poéticas de Benjamim Videira Pires, no ciclo epocal onde surgiram os *Jardins Suspensos*. Não já assim acontece com a colectânea *Espelho do Mar* (1986), cujos poemas datam de anos que vêm do imediato pós-25 de Abril até meados da década de 80. Não faltam marcas de continuidade da obra poética do escritor jesuíta, como se o novo volume viesse completar um «Tríptico» e para tal apon-

<sup>197</sup> *Idem, ibidem*, pp. 25-26, 54-55, 57-58, 67-68, 64, 62.

<sup>198</sup> *Idem, ibidem*, pp. 111-114.

tasse recuperando um poema homónimo de *Descobrimento* que é uma das raras meditações metaliterárias:

Uma poesia vale tanto como um ninho:  
Concentração de inverno, alor de primavera,  
INSTINTO de ave, que procura, ensaia e gera,  
tudo um poema canta e chora, de mansinho.

Uma poesia vale tanto como um filho:  
Olhar que acorda a estrela de oiro do seu sono,  
AMOR que fala a Maio e lhe responde o Outono,  
tudo um poema viveu e condensou, com brilho.

Uma poesia vale tanto como o mundo:  
Dar-se, de coração e de alma, a quem é nada,  
CRIAÇÃO, um verbo fez da noite madrugada,  
tudo um poema pode e encerra no seu fundo.

Um dos sinais de continuidade que a morfologia de *Espelho do Mar* comporta é justamente o facto de encerrar com a reposição deste poema de *Descobrimento* e de dois poemas de *Jardins Suspensos* («Pecado original» e o soneto «Acto de esperança»). Mas, se são quase despidiendas as variantes que apresentam essas composições «levemente actualizadas», já a alteração da abertura daquele soneto indicia alguma adequação aos novos tempos em termos de contexto histórico-político: «- Senhora da Ilha Verde e da fronteira, / sentinela avançada do Ultramar, / ...» diz-se agora «- Senhora de T'oi Sán e da fronteira, / sentinela isolada de Além-Mar, / ...»<sup>199</sup>

A própria sequência do soneto, mantida inalterada, atesta o que livro em fora ficara sobejamente ilustrado: nenhuma retractação das convicções fundamentais, nenhuma abdicação da apologia católica nem do orgulho lusíada. Ao invés, se nos anos de abandono do Portugal africano e de ameaça comunista a poesia de Videira Pires denota alguma inflexão será no sentido de coerente intervenção contra o aluir do pilar metropolitano da «Ponte» entre Lisboa e Macau (poesia de intervenção trazida então a público no jornal *Confluência*, onde por 1975 adapta em «À juventude macaense» o «Hino à Mocidade» datado de 1955 e inserido, como vimos, em *Jardins Suspensos*<sup>200</sup>) – no âmbito, contudo, de uma

<sup>199</sup> Benjamim Videira Pires, *Espelho do Mar*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1986, p. 57.

<sup>200</sup> A última sextilha fica assim remodelada: «Com diadema de sonho, / coroa o sol risonho / o homem bom e o mau. / ... E a Juventude passa, / como águia que esvoaça, / no céu de Macau!» (cf. João C. Reis, *Trovas Macaenses*, p. 332).

axiologia primordialmente de ordem religiosa («A Europa da fé chegou, / no seu velame latino») e de um projecto de vida que se crisma de novo com um poema, «Praia de Âncora», que em 1982 relembra e celebra a hora juvenil do chamamento divino para a vida de amor sacerdotal<sup>201</sup>, para no remate selar o seguimento em Macau: «E eu sei que Ele está em mim. //... // Praia de Âncora, no Minho, / ou Torre da minha sina. / A andorinha até faz ninho, / nos Parcéis do Mar da China.»<sup>202</sup>

Por realismo cristão, sabe este poeta que «Os equilíbrios instáveis / são a constante da vida» e que, por conseguinte, é em equação com essa realidade que «Na unidade da pessoa, / dá-se a alternância da acção. / Vitória é a convergência / da força com a razão.»

Por isso, ministra aos outros e a si mesmo lições de vida, ora no registo mais alegórico de «Ironia do mar», ora na dicção mais assertiva do tropismo sentencioso – «O amor transforma o objecto, / como ao ferro faz o lume. / ...//... // Não há rosa sem espinhos, / nem amor sem sofrimento: / Se o grão de trigo não morre, / não produz nem um por cento. // O amor é aquela sebe, / que arde sem se consumir. / Acto puro de existir, / quanto mais dá, mais recebe.» – ou do movimento inferencial: «E na efémera aparência / da cor e cheiro profundo, / eu vejo o que são os homens / e o que é a vida no mundo.», «- Alvéolo do mar, ensinas-me / a simples filosofia / de que devo sempre unir / o trabalho e a alegria.», «Qual a sentença que ensina / a água, sempre a percorrer / rios, oceanos, firmamento? / – “É melhor dar que receber”.», «Sempre de mim para mim, / como o pente dum tear... / – Ai, ponte dos meus desejos, / não te consigo passar!»<sup>203</sup>

Por outro lado, aplica aquele princípio ao plano histórico e à conjuntura política (nacional e luso-chinesa). Nessa conformidade, «Macau serve a dois senhores, / que são Portugal e a China.», «Nem tudo, porém, é noite. / Nem tudo morre e fenece. / Dia a dia, as flores mudam, / mas a jarra permanece. // Nesta cor, há outra cor; / nesta jarra, há outra ideal: / Macau é jarra da China, / com flores de Portugal.»<sup>204</sup>

Os poemas entram a distender-se em tiradas e em ritmos variáveis – indo da contenção *cantabile* do «Rondó» em ancestral redondilha (tão diferente do esteticismo de Pessanha na iniciação musical à vida analógica dos seres como a cândida confiança na bondade final do destino) e da contenção apolical de «Desafio e

<sup>201</sup> «Como aconteceu, Senhor, / o Teu chamamento? / ... // ... // Quem me chamou, tão infante, / para tão longe? / Foi um mago, um nigromante, / foi um anjo, foi um monge? // Não sei, porque eu esquecera / o tempo, o corpo e o espaço. / Só senti que renascera, / no Teu regaço. //... // E o Verbo falou assim: / – “Deixa rodar, num passo de gigante, / a humanidade, as estações e a luz, / que o Espírito de Jesus / não dorme um só instante”. //...» (pp. 39-40).

<sup>202</sup> *Idem, ibidem*, p. 9, 40.

<sup>203</sup> *Idem, ibidem*, pp. 47, 13, 31, 47, 5.

<sup>204</sup> *Idem, ibidem*, pp. 11, 13.

resposta» (em que, de acordo com a doutrina cristã do Progresso humano senho-reando a natureza, a Razão confiante lhe oferece suas aplicações técnicas) até à logomaquia doutrinante de «A Pedra, afinal, é Cristo» e à pedagogia espiritual, aliás maiêutica, de «A Realidade é o Amor».

Porém, o que mais ordena na estruturação temático-formal de *Espelho do Mar* é a actualização da continuidade neo-romântica, que deriva de preambular postulado antropológico – «Porque a espontaneidade e a candura da infância têm de ficar, até ao fim, na nossa alma.» – e da poética afirmada em «O Jogo e o Sonho» – «Quero que, em minha poesia, / saboreie toda a gente / balbucios de menino, / pureza de água nascente.», mas também da *Sehnsucht* crismada em amor cristão na superior «Cantata em dó maior»:

O desejo ondeia,  
do sonho ao cuidado.  
Mas, na lua cheia,  
nada está quebrado.

E a suavidade  
da água ou do vento  
traz-me o ensinamento  
da totalidade.

Todo o mundo é meu,  
porque no horizonte  
se ergue como ponte  
a arcada do Céu.<sup>205</sup>

De acordo com tal poética, mas também com a tradição da literatura macaense, desde o título do livro ao do poema «Peregrinaçam» mune-se mitograficamente de prestigiosa linhagem: o Tomé Pires da *Suma Oriental* («A terra, os mares e o céu / abriam-se a Portugal. // No livro, chama a Macau / “Espelho do Mar” – *Oi-kém*: / Viu a síntese do mundo, / primeiro do que ninguém.»), Fernão Mendes Pinto que «teve a sina / de Quixote Universal: / Viu encarnada na China / a Monarquia Ideal. // Só o Mar, além do mar, / só a Flor, além da flor, / atraíram seu olhar, / seduziram seu amor.», e Camões, «com a Dinamene e o Jau, / e também eles beberam / da água fresca do Lilau.»<sup>206</sup>

<sup>205</sup> *Idem, ibidem*, pp. 3, 51.

<sup>206</sup> *Idem, ibidem*, pp. 43, 19.

De acordo com essa poética neo-romântica, mas com inalienáveis assomos de visão metafísica (v.g. «De noite, quando dorme a vida, / envolta em sombras e mistérios, / ...») e inalienáveis rasgos utópicos («Oh Ilhas Afortunadas, / quem vos pudera alcançar!», «Outros lusos aportaram, / com as naus da iniciação. //... // Enquanto o oceano for livre / e enquanto o céu for azul, / seremos p'ra Portugal / a sua última Tule!»), e com novos matizes de interculturalismo, canta o poeta o idealismo humano simbolizado pelo «arhate que colhe estrelas» («Do berço à tumba, “a vida é sonho”, / jogo que ensaia a perfeição: / o arhate colhe três estrelas / e aperta-as junto ao coração.») e canta a tendência do ser humano para ser amado e depender emocionalmente de outrem, a principiar pela própria mãe, tomando por insígnia a expressão japonesa «Amaeru» mas chamando também à colação o conceito junguiano de Anima e o conceito freudiano de «experiência do sentido oceânico», e canta com o etnografismo lírico da lenda encantadora («Junto às banianas, / no circuito vago, / dormem as sampanas, / ronda São Tiago.») a lição das coisas sobre a condição criatural numa cosmologia agustiniana na melopeia das redondilhas menores de «Vento do Outono». <sup>207</sup>

De acordo com tal poética, mas com um conhecimento de experiência feito, cultiva o interesse pela cor local que participa da identidade macaense, mas sabe passar do anedótico ao episódico e deste ao perene, como se vê em «O homem e o molusco» («Um homem passeia, / à beira do mar. / Prescruta o horizonte / e pára a cismar. //... // E o vulto da praia / prossegue o rebusco. / São convivas velhos / o homem e o molusco.» – «A esperança é barco / que supera o risco.»)<sup>208</sup>.

De acordo com tal poética não se inibe de cantar os afectos primordiais («-Quando pairares, ó lua, / sobre a minha aldeia, além, / põe um beijo de saudade, / na campa de minha mãe.»), nem de envolver em idêntica dinâmica do sentimento saudoso as relações luso-chinesas («Abraçaram-se as saudades / da China e de Portugal!»). A essa mesma luz se situa, portanto, o destino de Macau: «Símbolo róseo da aurora, / Macau, nas ondas, balança. / É uma nau que passa, agora, / entre a saudade e a esperança.»<sup>209</sup>

Nem podia ser de outro modo, na medida em que Macau é o «Espelho do Mar» para esta lírica profética que localiza aí (por sinédoque, na Praia Grande) uma poética do espaço por que passa a poética da espiritualidade, a apologia do primado do Amor («Vida, Odisseia de dor! / As tensões que nos consomem / só se nivelam no Amor.») e o íntimo combate regiano de Jacob e o Anjo («O mar é espelho do céu. / Já chegou o meu futuro / e o passado não morreu. // Como Jacob, de menino, eu travo um combate duro / com o Anjo do meu destino.»)<sup>210</sup>.

<sup>207</sup> *Idem, ibidem*, pp. 37, 5, 19, 51, 41, 49.

<sup>208</sup> *Idem, ibidem*, pp. 27-28.

<sup>209</sup> *Idem, ibidem*, pp. 8, 44.

<sup>210</sup> *Idem, ibidem*, pp. 46, 45.



## XI

### UM MARCO DE MUDANÇA – DEOLINDA DA CONCEIÇÃO

Com a publicação do livro de contos *Cheong-Sam (A cabaia)* em 1956 e a recepção crítica, surpreendida e tendencialmente favorável, que suscitou em Macau e no Portugal europeu, uma mulher emancipada nas suas opções de vida e na sua ocupação profissional, a jornalista, tradutora e professora Deolinda da Conceição, voltava a abalar a inércia sociocultural do Território.

Mas, o que nesta instância mais importa assinalar, é que estabelecia um marco de nova época na literatura macaense – e em mais do que um sentido: não só quanto ao funcionamento institucional da vida literária (em que uma mulher se assumia como escritora e enquanto autora, não diletante, intervinha no sistema de comunicação artística e nele constituía em mensagem estético-literária textos que não eram seu *violon d'Ingres* mas intencionais propostas de bens simbólicos, sujeitas aos mecanismos de difusão, apreciação crítica e aquisição ou abandono), mas também quanto aos cânones de parâmetros ideotemáticos e formais das obras literárias.

Com efeito, os contos de temática macaense e chinesa recolhidos por Deolinda da Conceição da “Página Feminina” que coordenava no *Notícias de Macau* (onde publicou também crónicas conexas de crítica social e sobre a condição da mulher na sociedade de Macau)<sup>211</sup>, além de modularem variações das formas tradicionais do género introduziam temas e motivos de índole social e ética até aí esquecidos ou evitados pela literatura macaense (em particular, a temática da condição oriental da mulher, implicando os motivemas da oposição entre a mulher submissa e a mulher fatal ou da inocência, astúcia e vicissitudes da jovem)<sup>212</sup>, e davam-lhes

---

<sup>211</sup> Cf. Maria de Lurdes N. Escalera, «Deolinda da Conceição. No Centenário do seu Nascimento.», in *Review of Culture*, Macau, 2013, 43, pp. 7-21.

<sup>212</sup> Veja-se Gustavo Infante, «Os contos de Deolinda da Conceição e Fernanda Dias: contributo para a imagética do feminino oriental em língua portuguesa», in AA. VV., *Macau na Escrita, Escritas de Macau*, pp. 39-47.

um tratamento ficcional e retórico que, em lugar de atrair para um deleite de leitura como mero passatempo, induzia à reacção emotiva, ao pronunciamento moral, à reflexão ideológica.

Por outro lado, quando o livro *Cheong-Sam (A cabaia)*, além das críticas de ocasião em Macau é objecto de comentário em Portugal na consagrada coluna de João Gaspar Simões, o crítico por antonomásia da época, então no auge do seu prestígio e da sua autoridade ou capacidade de influência, essa simples efeméride marca data diferenciadora na história da literatura macaense, pois corresponde ao romper de cerco nas fronteiras do Território recôndito e ao acesso ao direito de recepção com âmbito universal. Acresce que, embora sem encômios enfáticos, nem valorização declarada das afinidades (que julgamos efectivas, ainda que não programáticas) com a poética da “imaginação psicológica” oriunda do seu movimento presencista, Gaspar Simões subscrevia uma apreciação acalentadora e isenta da redutora óptica do exotismo orientalista.

Com Deolinda da Conceição a literatura de Macau deixava de estar hipotecada ao arrastamento devaneante ou lamentoso dos subjectivismos líricos e ao arrastamento da evasão pitoresca nas digressões impressionistas da crónica ou na digressão fantasista da novelística. Atingia outro patamar de representação literária, com figuração ficcional de realidades sociais em contexto histórico e de experiências psicológico-morais em situação interpessoal. Tornava-se uma literatura de consequências humanas, com a inerente intervenção dos implícitos juízos éticos e políticos, embora não alinhada por programa de combate ideológico à maneira do coetâneo Neo-Realismo português (e dos seus modelos europeus, nordestinos e norte-americanos).

Vejamos, pois, como se apresentam ao actual horizonte de interpretação os vectores principais do livro de Deolinda da Conceição<sup>213</sup>, em que se destaca o conto primordial e primacial (cujo título o livro avocou), enquanto os seguintes pouco variam na extensão exígua com que correspondem aos padrões da categoria de narrativa breve (comportando pouco mais de um quarto das páginas que o primeiro exige), mas sem associar a esse contraste de extensão qualquer frontal quebra do tom introduzido pelo primeiro texto.

O conto inicial, «Cheong Sam», revela de imediato o conhecimento e domínio de técnicas de composição, na medida em que foge ao relato linear dos eventos segundo a ordem cronológica do seu acontecer. Graças à forma de composição, a temporalidade da narrativa não coincide com o tempo da diegese evocada e figurada: o leitor não acede de imediato à história dos protagonistas e ao suceder dos acontecimentos que – numa precipitação desastrosa da existência

---

<sup>213</sup> Veja-se, antes, as pp. 26-28 do artigo já citado de Mónica Simas, «Trauma e Memória nos Contos de Deolinda da Conceição», in *Review of Culture*, Macau, 2013, 43.

pessoal e familiar provocada pela Guerra, segundo uma das notas então insólitas da ficção literária da autora – haviam conduzido à situação encenada na abertura do conto, que opta por investir na alta tensão emocional e na expectativa insatisfeita como limiar do *flash back* sobre a trajectória e as motivações do estranho “herói” – preso por assassinio que, no entanto, provoca a seguinte dúvida dos-toievskiana: “Mas ... esse crime seria realmente seu?”<sup>214</sup>.

De chofre entramos em ambiência de crime passional: de noite, na prisão, deparamos com um homem em desvario, na fronteira nevrótica da demência. É o protagonista A-Chung, retratado nos paroxismos da perturbação psíquica («Nos lábios descerrados pairava um sorriso estranho que tomava às vezes jeitos dum esgar convulsivo»), sob sugestão subliminar da presença do *cheong sam* da mulher que assassinara, mas mantendo paradoxalmente, em meio dessas «convulsões nervosas», a delicadeza resignada como condenado, entregue às saudades antecipadas dos três filhitos apesar de prestes a partir para o degredo...

Através do seguinte processo de analepse, traduzido por rememoração em discurso interiorizado, que o leitor toma conhecimento dos antecedentes existenciais e das suas implicações sociais e morais: a origem na comunidade china, a condição sócio-económica de classe burguesa, a vida no meio comercial e a fase de enriquecimento, a caminho da idade de casar segundo costumes tradicionais e pressupondo «o servilismo característico das mulheres chinesas» (observação que, podendo porventura atingir valor analógico de ironia crítica relativamente às convenções da sociedade ocidentalizada de Macau, tem seguramente função narrativa de factor de expectativa contrária ao que vão ser a mentalidade e o comportamento da noiva escolhida para A-Chung). Combinado e aprazado pelos pais o casamento, surge a insólita vontade da jovem Chan Mui, a noiva prometida, de partir para dois anos de estudos na América, de onde há-de regressar com atitudes emancipadas mas contidas, que preludiam a afirmação progressiva da sua superioridade natural por beleza distinta e vontade cultivada face ao jovem marido – o qual, no entanto, com insuspeitada ironia trágica, «não encontrava na mulher [e depressa mãe dos três filhos] senão motivo de conforto e satisfação». Quando o deflagrar da Guerra e a invasão nipónica vêm impor a fuga da família para sul e provocar acelerada degradação das condições de vida, o conto torna patente o contraste entre a queda de A-Chung «numa apatia desoladora» e a revolta de Chan Nui perante a situação, com autêntico dilaceramento íntimo nos ímpetos de determinação contra o risco de miséria e morte dos filhos; daí decorre a opção acordada entre ambos (mas com estados de espírito bem diferentes) de ida dela para *dancings* da cidade, todas as noites, sedutoramente vestida com

---

<sup>214</sup> Deolinda da Conceição, *Cheong-Sam (A cabaia)*, 2.<sup>a</sup> ed., Macau, Instituto Cultural de Macau, 1987, p. 23.

a cabaia de cetim preto com que tanto impressionara no jantar do casamento (e que, talvez à contraluz subconsciente do valor simbólico adquirido nesse tempo qualificado, doravante se torna *fetiché* maldito para A-Chung, símbolo do sentimento crescente de perda da «dignidade de homem e de marido» por entre as imposições chocantes das necessidades de sobrevivência («Sentiu desejos de a esfarrapar, mas o arroz que ela trazia era indispensável para os filhos...»). Por fim, dá-se o episódio fatal de reacções equivocadas e antinómicas em torno da ida de Chan Nui para cidade vizinha a acompanhar certo ricaço, desfechando no seu esfaqueamento feroz por um marido joguete de equívocos aleatórios sob o signo do acaso e do inconsciente ou de forças transcendentais (aliás, «parecia possuído das forças demoníacas do inferno»). Segue-se, inevitavelmente, a condenação ao degredo perpétuo, a que A-Chung responde com reacção que, podendo relevar, noutro contexto de antropologia literária, da sensibilidade ancestral, aqui a ultrapassa como «serenidade nunca conhecida» – signo de correlato anímico de uma ordem de destino, a que o remate irónico do narrador dá contenção de inscrição lapidar («Nesse dia completava trinta e dois anos.»)<sup>215</sup>.

Assim mais ressalta o simples, mas magistral, lance de fixação objectal (sem comentário didascálico do narrador): «À saída do cubículo, o desgraçado lançou em volta um olhar e viu, pendurada atrás da porta, a cabaia de cetim preto, ondulando ao vento, como que a provocá-lo, a ironizá-lo e a atormentar a sua alma sofredora.»<sup>216</sup>.

Não sabemos se por razões circunstanciais da autora empírica, se por verdadeira opção narratológica da autora textual, os restantes textos desta colectânea não disputam a dimensão e a densidade do conto inaugural – grande na extensão novelesca e grande na qualidade da forma do conteúdo, na intensidade psicológica e no dramatismo da acção, na coerência das personagens e na pluralidade das questões problemáticas que convoca ou sugere. Todavia, os vinte seis breves contos que acompanham «Cheong Sam» conseguem tonalizar condignamente aspectos afins na temática e na composição.

O primeiro desses contos, «O calvário de Lin Fong», impressiona logo pela mestria da abertura com fim de tarde em irónico contraste do idílio crepuscular na natureza, que envolve a fábrica de panchões, e do estado de alma de Lin Fong (misterioso para essa protagonista e ainda mais para o leitor) – «sensação acentuada de sofrimento que ela não sabia definir». Entramos assim no drama – tensão de forças e situação penosa – vivido por essa jovem mulher, antes reconhecida como a melhor operária e agora de rendimento declinante, vivendo o drama da miséria dela e da mãe tuberculosa, ao mesmo tempo que sofre o assédio velado

<sup>215</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 39.

<sup>216</sup> *Idem, ibidem*, p. 39.

do fiscal A-Cheoc «que a cobiçava há tanto tempo». Em rigor, julgamos entrar nesse drama, na medida em que a tal o reduzimos, enquanto a narração nos faz ignorar o caso antinómico que precipita a situação dramática.

Dando lugar à valência de representação literária da tópica de uma sociologia da cultura exótica, através das práticas culturais da aflita Lin Fong segundo uma crença tradicional que se vai fazendo céptica por não ver ajuda da deusa Cun Lam na situação decorrente, a narração dá então a saber ao leitor que «ele» está para regressar a Portugal – facto detonador do clímax emocional e do desenlace infeliz do enamoramento por esse soldado português, o Sai Long, que tanto enfurecera A-Cheoc e que trouxera a Lin Fong a gravidez malaventurada.

Embora de enredo razoavelmente previsível, o conto prima pela análise psicológica nos momentos das revelações fulcrais da diegese e dos sentimentos e impulsos contrários na despedida e na espera doravante repetida «ao anoitecer» premonitório... («o inebriamento dos momentos que “ele” lhe revelara. Tanta felicidade exigia por certo o seu preço, e a dor que sentia na alma agora devia ser o tributo que a vida lhe impunha.», «em troca duns momentos fugazes de felicidade, a dor intensa da dúvida, do receio de se ver descoberta e das consequências que sofreria»).

O conto seguinte, «A esmola», está próximo deste pelo acontecimento fulcral da história narrada e pelo choque entre os direitos reclamados pela personalidade do jovem protagonista e os cruéis ditames dos preconceitos tradicionais e das condições materiais de existência para os que vêm à vida na transgressão das fronteiras, não só entre classes sociais, mas sobretudo entre comunidades étnicas e culturais.

Em contraste com passos seguintes de explicitação excessiva do sentido por parte do narrador, a entrada do conto gere com eficácia o que se vai conhecendo sobre o protagonista (estado de espírito circunstancial, história breve de vida, origem da inquietação na filiação socialmente «anómala» de pai português e de serviçal chinesa, sua amante sazonal), adensando a expectativa sobre a sequência diegética nesse momento tópico da narrativa que é o da partida de barco para a Europa.

Não menos tópico, mas nem por isso irrelevante, é o enfoque da perfídia velada dos comportamentos sociais, neste caso dos que vão à despedida com fingida empatia e escondido desejo de prescreverem o embaraço vergonhoso da bastardia. Desse modo, a narrativa faz o jovem protagonista «suportar os olhares curiosos que na sua frente pareciam procurar o estigma da sua origem»<sup>217</sup> e, afinal, prepara também o entrechoque dos sentimentos e impulsos íntimos e destes com o (acobardado) comportamento seguinte (ditado por convencionalismo so-

---

<sup>217</sup> *Idem, ibidem*, pp. 57-58.

cial): «Feria-lhe a alma a injustiça do destino. Porque teria ele nascido naquelas circunstâncias, se a Natureza lhe havia de conceder uma inteligência superior e a consciência do seu triste fado? Perguntava-se várias vezes se conseguiria algum dia fugir ao ambiente que o deprimia, se acabaria por se subtrair à sombra que pesava sobre ele, à sombra vergonhosa dum bastardo?», «a mãe que ele amava no seu íntimo e de quem se envergonhava na sociedade, a mãe com quem não gostava de ser visto e que o não compreendia», «A sua alma tinha sede, uma sede ardente de afeição, uma sede abrasadora de poder estreitar no mesmo amplexo pai e mãe, mas aqueles dois seres não eram os pais que ele escolheria para si»<sup>218</sup>.

Um retrato invulgarmente aberto de “herói” novelesco, que deve ser averbado como mais-valia da criação ficcional de Deolinda da Conceição, consuma-se no final patético do conto, em que o filho dá esmola à mãe para que esta não seja reconhecida como tal.

Pena é que – consequência do gosto epocal ou incidência do processo de difusão originária do texto – o narrador não prescinda de rematar o conto com explicitação verbal do que de humanamente lancinante envolve a cena: «Fora, de olhos desvairados, em altos brados, a mulher repetia em choro convulsivo: – Ele deu-me uma esmola, ele deu-me uma esmola, em troca da vida que lhe dei!»

A brandura de tom e de cenário garante à abertura de «Arroz e lágrimas» insofismável força comunicativa, de novo modulando o *leitmotiv* (um pouco trivializado, é certo, ao ser dito «tão lindo e tão suave») da beleza plácida da natureza crepuscular ou, neste caso, nocturna como reduto de paz exterior e interior («Foi ainda há pouco tempo, numa noite calma e serena, quando as estrelas olhavam a terra com complacência e a lua incidia sobre as árvores a sua luz prateada [...] longe do bulício da cidade.// O mundo dos conflitos parecia tão remoto; a maldade dos homens perdia algo da sua crueldade; as notícias de guerras e suas pavorosas consequências surgiam como ecos distantes de outras eras.”), mas aqui chamado a função de catálise narrativa, ao permitir que o narrador homodiegético desenvolva o seu reflexo em sede de auto-análise psicológica e até, logo, em sede de antropologia literária: “Os últimos acontecimentos que tanto enervaram o meu espírito iam-se perdendo na sombra do esquecimento voluntário, pois o coração humano tende sempre a procurar lobrigar o bem e vivê-lo o mais intensamente possível, até em pensamentos, para que a vida possa reter os encantos de que foi dotada, antes que a maldade, o egoísmo, a vaidade e a ambição dos homens os levem a destruir-se mutuamente, pelos mais variados processos.”<sup>219</sup>. De imediato, a breve ficcionalização do que poderia, noutro regime discursivo, constar de uma crónica não-ficcional, irrompe o contraste chocante daquela beleza plácida e da-

<sup>218</sup> *Idem, ibidem*, pp. 54, 55, 57.

<sup>219</sup> *Idem, ibidem*, p. 64.

quela fruição de serenidade com cena de fome a abater-se atrozmente sobre mãe impotente e criança sofredora (num ligeiro parentesco com o tópico camoniano da indiferença psicológico-moral da natureza): «Num momento aquela quietação encheu-se dum significado desolador. A Natureza perdera completamente o encanto que lhe descobrira minutos antes. // Como se pode ser tão desgraçado na vida?! Que dor pungente para aquele coração de mãe observar em redor aquela calma, aquele sossego, quando ela devia sentir as mais espantosas torturas por não poder matar a fome ao seu filhinho.»<sup>220</sup>.

O desfecho esmoler da acção e o desenlace didascálico da narração em comentário emotivo e moralista (aliás, com tonalidade de cor local «nesta China mártir e sofredora» que se tornará recorrente na autora) sobrepõem aos traços de realismo social um matiz neo-romântico de conotação afectiva e de expansão verbal que ficará indissociável do perfil da escritora.

Um tema que também iria atrair o conto de Henrique de Senna Fernandes – o instinto de vingança –, é introduzido pelo conto seguinte de *A Cabaia*, com sua dupla valência – universal, de antropologia literária, e orientalista, de literatura exótica – de figuração de um aspecto da natureza humana nas feições próprias de uma época da vida tradicional chinesa. Ao mesmo tempo, «Vingança desumana» variava os espaços físicos e humanos da colectânea, pois situava na alta sociedade de Pequim o episódio rocambolesco projectado para história de proveito e exemplo: invasão chinesa (conjuntura que a ficção da escritora vai tornando recorrente) provoca volteface desastroso na vida de rico e bondoso comerciante chinês, com cobiçadas obras de arte em casa, até ficar vítima enlouquecida de roubo pelos antigos criados da família, entre rapto de filha predilecta e seu assassinio por um dos serviçais que fora despedido mas generosamente compensado.

O desenlace, amargamente irónico em noite festiva da «véspera do Ano Novo chinês» e à «meia-noite», quando «os panchões começaram a fazer-se ouvir por toda a parte», e a filha morre «garrotada cruelmente com um cordão de seda», pode ser lido com ressonâncias de provocação histórica à bondade perene da sagesa ancestral: ao contrário de amigos em fuga cautelosa, «Apenas ele se deixara ficar, com aquele optimismo que herdara do pai, que não se cansava de repetir-lhe e aos irmãos os ensinamentos de Confúcio e os princípios são da sua doutrina.»<sup>221</sup>

Já o conto seguinte, desde o título («Conflito de sentimentos») parece votado a retomar aspectos temáticos já explorados e, logo após abertura com traço de generalização inferencial – «No cais movia-se uma multidão compacta que se acotovelava com aquele à-vontade que prevalece sempre nas grandes aglomera-

<sup>220</sup> *Idem, ibidem*, pp. 66-67.

<sup>221</sup> *Idem, ibidem*, p. 72.



ções.» –, vai situar no já conhecido cenário de cais de embarque a cena também esperada de partida para longe, como neste e noutros casos para «essa América distante, terra de promessa». Mas afinal a narrativa conquista o seu módico de singularização, com peculiares debates íntimos em lance diferente de regresso de mulher nascida e criada na América, após quinze anos passados na China em casamento com homem mais velho, vivendo o contraste de mulher culta que o marido ostentava mas submetia a costumes ancestrais (especialmente o da concubinação) por ela intimamente repudiados.

O traço recorrente de protensa temperatura de vida psicológica – «Apenas os olhos pareciam febris, como se dentro daquele corpo quase esquelético a alma se encontrasse em convulsões dolorosas.» – corresponde ao aspecto surpreendente com que a protagonista escapa à linearidade previsível das personagens planas: o conflito interior entre reacção de revolta e pendor de piedade para com o próprio marido. E, sob irónico factor de comportamento de donjuanismo vulgar do marido na mesma situação-limite, esse conflito resolve-se pela decisão de partir – com raro, mas aqui consequente, final de projecção optimista (por conta do narrador omnisciente): «Pegou na mão do filho e subiu rapidamente a prancha. A vida, a sua nova vida, ia-se descortinar no horizonte distante a que a luz do sol emprestava um brilho prometedor.»<sup>222</sup>

Num daqueles potenciais nexos na economia interna da colectânea que quase estimulam uma leitura segundo a categoria narratológica de “ciclo de contos”, esta diferença de personalidade alusivamente associada ao *american way of life* encontra sequência, indirectamente, no conto seguinte, «O romance de Sam Lei».

Sobre fundo de quadro realista de costumes sociais e familiares, de duplas incidências – transepocais, no que respeita à condição feminina no Extremo Oriente tradicional (servas compradas em criança, arranjos matrimoniais ditados por interesses patrimoniais, cultura pouco letrada mas sustentada «pelos conselhos paternos e pela moral dos contos e lendas – de que a China é tão fértil», etc.), e de contextualização histórica, no que concerne às consequências desastrosas da invasão japonesa da China – o conto insinua a crítica das estruturas de hipocrisia e injustiça narrando a história de enamoramento, de desengano e de insólita força reactiva, em que se traduz a sedução veladamente cínica da jovem órfã Sam Lei por letrado mais idoso, interessado por comodismo egoísta em que ela o ame sem paixão, para não correr riscos na vida de sociedade em que pontifica como «homem considerado» e respeitado marido de mulher única, a mãe de seus dez filhos.

Um elemento breve de ironia estrutural reside em que o retrato inicial de “meiga e retraída, figurinha de gazela assustadiça, de falas brandas, olhar tímido

<sup>222</sup> *Idem, ibidem*, p. 79.

e sorriso indeciso” é revocado parcialmente no final, mas para enfatizar a superação desinibida e pragmática da opressão humilhante, mediante casamento com «comerciante endinheirado, de educação superficial, mal sabendo compreender a delicadeza da sua alma, mas que se mostrava terno e lhe oferecia segurança incondicional»<sup>223</sup>.

Essa atitude de superação não é, porém, aleatória, antes resulta de um processo de maturado fortalecimento anímico e de desenvoltura comportamental («O seu espírito, liberto dos temores e incertezas da vida, adquiriu uma graça apreciável, por vezes mordaz e sarcástica.»)<sup>224</sup>; e esse processo recebe a conotação de modernidade americanista: «Aprendeu a vestir-se como as raparigas modernas, começou a ler romances e até a tomar lições de inglês.»

A importância atribuída pela escritora às consequências e às inferências éticas e sociais da situação de guerra, tão alongada e terrível no Extremo Oriente, corrobora-se por lhe consagrar sucessivos contos e por os encaminhar para moralidades finais como a de «Aquela mulher»: «Assim fazem os homens a guerra, vitimando mulheres e crianças.»<sup>225</sup>

Neste caso, trata-se de história comocional de uma figura de mãe-coragem, abnegada na precipitação desastrosa de família de comerciante abastado a dada altura encarcerado (por motivo omitido) e no confronto com a fatalidade do calvário de refugiados, na miséria, na fome, na morte de filhita e na entrega de filhitos: «[...] a pequena ficara com aquele abatimento causado pela falta do pai, do lar confortável onde nascera e vivera até aquele dia fatídico. Deambulando pelas ruas, dormiam nos vãos das escadas e nos bancos dos jardins públicos. Perguntava a pequenita, todos os dias, pelo pai, esperando vê-lo novamente, mas, como o tempo ia passando, desaparecera do seu coração toda a esperança. Finalmente sucumbira, resignada com a triste sorte, sem um protesto nem um queixume.», «- Não, eles não morreram, vivem e comem regularmente. Dei-os a quem lhes pode saciar a fome e protegê-los das inclemências da vida. Agora dormem em camas e sentam-se à mesa a comer a sua tigela de arroz quentinho. Não morreram, apenas deixaram de ser meus filhos, pois nunca mais poderei tornar a vê-los. Foi uma condição que me impuseram aqueles senhores ricos e sem filhos. Eu ficarei à espera do seu pai e, se ele não voltar mais, irei então ter com a minha filha.»<sup>226</sup>

Logo a aventada coesão temático-formal do ciclo de contos se quebra, sem perda de coerência orgânica da colectânea, com a legítima indefinição contextual do drama psicológico de «O refúgio da saudade», em que a característica mais

<sup>223</sup> *Idem, ibidem*, p. 96.

<sup>224</sup> *Idem, ibidem*, p. 96.

<sup>225</sup> *Idem, ibidem*, p. 106.

<sup>226</sup> *Idem, ibidem*, pp.104, 105.

interessante e valiosa consiste no achado compositivo, graças ao qual a abertura do conto sobre bela casa, aparente espaço de felicidade amorosa e familiar, ganhar o valor funcional de *omen* reverso, pois a breve história depois evocada pelo narrador onisciente é a de caso fatídico de amor – socialmente, culturalmente e racialmente impossível –, com desenlace suicidário.

Nova variação sobre a crueldade do destino surge com «Os sapatinhos bordados da Anui»: um atropelamento mortal corta caminho ao singelo sonho de criadita chinesa em casa portuguesa de Macau – usar, com bela cabaia ofertada, uns sapatinhos bordados e de seda multicolor (símbolo, talvez, do módico de beleza, prazer e felicidade a que qualquer ser humano, por mais socialmente desclassificado que seja, tem ou deveria ter direito).

Melhor sorte não cabe aos que são vítimas de desgraçadas condições de vida mais localizadas e históricas, que proporcionam à contista quadros miserabilistas e fatalistas (sem movimentações de emancipalismo ou luta de classes) como o de «Sai Iong Cuai (“Demónios do Ocidente”, significando os Portugueses)»: «Nos rostos amarelecidos pela fome constante predominavam um ar de desalento e aquele olhar estupefacto de quem, abatido pela sorte adversa, se admira de ter ainda vida para se aperceber das necessidades físicas que, mau grado seu, não consegue esquecer.» (tópico em Deolinda da extenuação do ser até à insensibilidade das vítimas ao sofrimento...), «O sofrimento daqueles mendigos não enternecia apenas, chocava.», «Sem destino e sem esperanças de melhores dias, arrastavam uma existência cruel, com aquela apatia que roçava pela demência, uma demência feita de dor e de incompreensão.»<sup>227</sup>

A generosidade que subjaz a este quadro manifesta-se a coberto da efabulação sucinta de uma lance de caridade praticado em Macau por agente inominado de autoridade, para com mendigos chinas. Esse lance, porém, parece insuficientemente motivado em termos endógenos à própria narrativa, dominada pelo sentimentalismo moral (próprio da quadra natalícia?) e conduzindo a desabafo laudatório da presença portuguesa («- Buda conserve estes *sai iong cuai* por longo tempo nestas paragens»).

«O modelo» reforça a pluralidade de situações no espaço e no tempo com que *Cheong-Sam* (*A cabaia*) se defende da tentação regionalista e documentária, ao montar a história – não menos exemplar e até de moralismo laico explícito – de bela jovem sino-americana, na sua sorte de apogeu físico, na sua desgraça de acidente calamitoso (variante de tópico: desfiguração total por queimaduras de alto grau após incêndio inopinado e imotivado de vestido luxuoso...) e sobretudo nas suas virtudes de superação anímica e ético-social (indenização milionária é aplicada em casa de acolhimento e escola de arte para raparigas órfãs).

<sup>227</sup> *Idem, ibidem*, p. 126.

O talento literário de Deolinda da Conceição revela-se sobremaneira em dois pormenores do conto. Por um lado, a sugestão, coerente para a figura depois da protagonista, incubada no seu nome raro – Daphne. Por outro lado, creio que deve ser lido como ominoso o advérbio «excessivamente» com que o narrador qualifica a beleza natural da modelo, conotando-a como espécie de *hybris* involuntária: «a natureza fora excessivamente pródiga com os seus dotes»; mas, infelizmente, no precedente parágrafo, isto é, nas primeiras linhas do conto, o narrador já dissera demais nesse sentido: «Daphne fora fadada desde o berço com a graça duma beleza deslumbrante, que seria o instrumento da sua felicidade e da sua ulterior desgraça.»<sup>228</sup>

Menos tributários desse talento literário da autora são os dois contos seguintes, «A promessa» – história de culpa e castigo, só contada pelo narrador, que culmina em desgraça total do protagonista e família, segundo a cláusula final «Amaldiçoado pelos deuses porque faltei à minha promessa.» condicionada pela obsessiva componente supersticiosa da índole (ou cultura ou maneira de estar no mundo) chinesa, sobre que logo se alongara o início do conto (em digressão etnológica aliás ilustrada por enredos e personagens de quase todos os contos) – e «O casamento de Vong Mei», com seu enredo confuso de maravilhoso ancestral em torno do velho motivo da prepotência má de madrastra sobre a jovem protagonista e do recorrente tópico contextualizante do arruinamento e da desgraça causados pela Guerra (sino-nipónica e do Pacífico).

Voltando à opção de realentadora inflexão final de um destino, «O sonho da Cuai Mui» insere na pobreza de família camponesa numerosa, levada à miséria por cheia tremenda, o calvário da protagonista desde criança: vendida aos sete anos a agressiva mulher citadina e aos catorze a outra mulher ainda mais cruel, depois tomada para concubina por pequeno comerciante e expulsa, já grávida, pelas outras mulheres após morte do marido, vive depois anos de canseira como operária para criar a linda e esperta e alfabetizada filha, que, trabalhando como costureira, cuida dos seus dias últimos de tuberculosa hospitalizada, comprando sempre, como esta tinha o hábito de fazer anos a fio antes, o bilhete mensal de lotaria. Ora, apesar de nunca os deuses terem atendido o seu piedoso «bater com a cabeça» (tópico recorrente em Deolinda), agora sai-lhe «o prémio cobiçado» da sorte grande.

Daí, último dia de vida vivido com alegria e loquacidade, num quadro paisagístico de tardo valor auspicioso: «Morro com o sol, apesar de ter vivido sempre sem ele.»... não sem antes o narrador proferir a nota edificante que se torna proverbial em Deolinda da Conceição: «Chamou a filha e contou-lhe toda a história

<sup>228</sup> *Idem, ibidem*, p.133.

da sua vida, para que ela não se deixasse deslumbrar pela riqueza inesperada e a empregasse para minorar as desgraças que encontrasse pela vida fora.»<sup>229</sup>

O etnografismo literário regressa, em torno da profissão de casamenteiras, em vias de extinção na China, com «Uma profecia que não se realizou» (pp. 169-175) e as conotações de apoteose moral e idílica com que termina – «Tin Iau chegava pouco depois e, após várias rezas e queima de papel, declarou que Buda tinha decidido premiar a resignação e coragem da jovem rapariga que tão calmamente havia aceitado uma sorte tão injusta e mostrara a todos a sua obediência filial.// O noivo, avisado, não tardou em chegar e as festas que se seguiram nada tinham de fúnebres.// Mei Fong veio a falecer sessenta anos depois, deixando numerosa prole que se orgulha de contar e recontar a história da sua estranha aventura e da profecia que se não realizou.// E hoje o turista que visite aquele lugar encontrará um pequeno monumento de pedra onde esta história é narrada pormenorizadamente.»<sup>230</sup> – depois de anúncio (por acatamento obscurantista de supersticiosa preponderância de adivinho) de precipitação desastrosa da existência, até morte prematura da jovem, supostamente escolhida por uma divindade para a desposar, haver cortado o passo aos bons auspícios iniciais de insólita coincidência do amor dos noivos com os interesses económicos de família.

Abrindo com inusual singularização da protagonista ao arrepio das tendências modernizantes, ao invés do tópico glosado noutros contos da colectânea («Apesar dos seus vinte e poucos anos, Cam Mui nada tinha que a tornasse igual às outras raparigas dos tempos modernos.»), «O novo ano de Cam Mui» – conto cuja coesão textual se corrobora também pelo uso de várias expressões chinesas com significado dado em nota de rodapé e por outros apontamentos etnográficos como o «bater cabeça» diante do altar da família – insere a beleza castiça e a «sereenidade permanente» da jovem na sub-rogação do drama de fatalismo etnológico: «É que, no meio da sua gente, Cam Mui era considerada viúva, apesar de nunca ter sido esposa. Costume bárbaro que condena tanta rapariga nova a uma vida de renúncias quando, por fatalidade, morre o homem que lhe destinaram para marido.»<sup>231</sup>

Mais uma vez a escritora prefere o desenlace idílico, com solerte encaixe de surpresas: regresso de patrão, o desconhecido pai do menino criado por Cam Mui, e intenção (declarada pelo narrador onisciente) de ele lhe dar um vultoso *lai-si*, em verdade substituído por gesto ritual do tradicional pedido em casamento.

Tudo isto se conecta em tempo qualificado – «Estava-se em vésperas do ano novo» – e afinal propiciatório: «O ano começava, era bem o início duma nova

<sup>229</sup> *Idem, ibidem*, p. 166.

<sup>230</sup> *Idem, ibidem*, p. 175.

<sup>231</sup> *Idem, ibidem*, pp. 184, 180.

vida.» Por seu turno, esse remate de lição transparente vem encadear o conto seguinte e o seu título «O desabrochar duma vida nova».

Curiosamente, quase como penhor de que em Deolinda de Conceição haverá sempre um potencial de surpresa, o motivema da invasão nipónica retorna, mas com tratamento reverso, isto é, com uma marca positiva de humanidade: o socorro carinhoso que soldados japoneses prestam, «com um misto de admiração e dó», a uma parturiente chinesa, deixada sozinha na sua aldeia pela fuga dos vizinhos para as montanhas.

Mais rotineiro é o remate idílico e moralista que o conto faz seguir ao nascimento acarinhado do bebé: «Insegura ainda, pôs-se de joelhos e, com a cabeça apoiada no chão, rendeu graças ao seu Deus dizendo: // – Afinal, há muito de bom nos homens, que eles próprios desconhecem. Louvado seja Deus que até em corações de soldados habituados à guerra lançou a semente da solidariedade humana. Se eles ao menos deixassem falar o coração, as lutas acabariam e a paz voltaria ao mundo para sempre.»

Em contraponto tenebroso e rocambolesco (com final estrondoso de morte, fogo, maldição e loucura), com atmosfera assombrada pela superstição de abandono malfazejo por vingança de deuses zangados com falta de culto em aldeia fustigada por intempérides e fomes endémicas, o conto «Dinheiro maldito» dá força de presença viva a uma figura estereotipada de dona da casa «tão má por ser muito feia», «tão feia por ser má», mulher estéril de rico orizocultor, senhor da casa em que a protagonista Cam Lin vai servir, até casar com o patrão e provocar o «duplo crime horrendo» de assassinio de Cam Lin e bebé por primeira mulher – contrariando cruentamente a esperança que, a meio da narrativa, a componente etnológica também facultara («Apesar de todos os maus tratos, Cam Lin mantinha-se calma, aguardando, com a sua paciência verdadeiramente oriental, o dia em que os deuses, esquecidos da sua vingança, a levariam à sua mãe.»)<sup>232</sup>

«O anel de jade» elabora sugestivo drama passional com dados ominosos e irónicos de cultura fetichista, numa estratégia simbólica logo de início insinuada: «Desde os mais tenros anos que o jade exercia uma fascinação aos seus olhos.» e «A sua voz tinha um timbre sedutor, repassada duma tristeza indefinida como se desde o berço advinhara a sorte que lhe estava reservada.» Aliás, a fase juvenil da protagonista é já experiência de servidão pontuada pelo fetiche: «Ela olhava fascinada um anel de jade oval que a Senhora rica usava, todo circundado de diamantes, e esquecia-se de todas as suas obrigações.»<sup>233</sup>

<sup>232</sup> *Idem, ibidem*, p. 200.

<sup>233</sup> *Idem, ibidem*, p. 210.

Em tempo qualificado, dia de secreta celebração dos seus 17 anos, inicia a protagonista a sua fase de vida amancebada em casa de senhor delicado, pintor famoso, repetidamente dito «de mãos finas e aristocráticas», «que lhe parecera como um verdadeiro Deus» e a encerrava numa vida «a deslizar mansamente para ela, naquela gaiola dourada» – num ludíbrio que desfecha em duplo golpe de surpresa: descoberta de casamento do idolatrado amante com a menina quezilenta e implacável de que fora criada... com toque de ironia trágica: oferta de «rico anel de jade, circundado de brilhantes. Meteu-o no dedo e sentiu-se feliz. Um anel de jade como sempre desejara e que era agora seu!», a que sucede o suicídio no mar e um lance de grande efeito cenográfico no enterro («e, descobrindo o cadáver, enfiou-lhe no dedo um rico anel de jade oval circundado de brilhantes»), logo contrastado por notícia nos jornais do malfazejo casamento anunciado.<sup>234</sup>

Conto que se anuncia de óbvia procedência etnográfica, «A feiticeira» cria em verdade uma figura insólita de bruxa-advinha sobre fundo de oposição de paradigmas – moderno-ocidental vs. pré-moderno-oriental: «Pertencia a essa nova China onde a civilização ocidental penetrou até naqueles recantos íntimos de orientalidade misteriosa. Viajara largamente, visitando muitos países do velho e novo mundo, falava várias línguas, vestia-se com elegância moderna e rodeava-se de livros de quantas línguas conhecia.», «Para qualquer “diabo ocidental” [sai iong cuai] a sua arte de feiticeira não era senão o seu profundo conhecimento da psicologia humana, aplicada com vantagem a pessoas incultas e supersticiosas que em tudo pretendem ver o sobrenatural.»<sup>235</sup>

E mais uma vez a narrativa breve de Deolinda da Conceição se julga legitimada ficcionalmente para inferir um asserto antropológico: «Aquele riqueza devia ter tido origem equívoca, mas o equívoco era uma história velha da humanidade.»<sup>236</sup>

Entretanto, os presumidos ventos ocidentalizantes da «nova China» sopram de novo em «A vingança de A-Lin», conto que todavia enreda destinos nas teias ancestrais da vida chinesa. Como em «O novo ano de Cam Mui», chama a atenção, logo na abertura contrastiva e ominosa, a assumida singularidade da protagonista, num rasgo de matriz romântica que pudera, em circunstâncias mais favoráveis à realização da escritora, ter dado origem a uma inventiva romanesca mais centrada na criação de grandes e inconfundíveis personagens: «Vivia triste e pensativa a pobre rapariga, tão encantadora de feições como de atitudes. [...] vivia triste porque o destino que lhe tinham marcado lhe causava repulsa e aversão. [...] porque ela tinha uma missão a cumprir [vingar a morte da sua mãe e

<sup>234</sup> *Idem, ibidem*, pp. 212, 214.

<sup>235</sup> *Idem, ibidem*, pp. 220, 222.

<sup>236</sup> *Idem, ibidem*, p. 225.



todo o vexame sofrido pela família], uma missão que exigiria dela uma completa abnegação.[...] Sempre soubera que era diferente das outras rapariguinhas»<sup>237</sup>.

Aos fatídicos 17 anos, é-lhe imposta a deslocação para casa rica de cidade, obedecendo a misteriosos desígnios paternos de vingança contra antigo sócio, ladrão e assassino de sua mulher, mãe de A-Lin («Era preciso que A-Lin conhecesse bem o filho único do miserável e que ele a quisesse para esposa, para depois ser desmascarado o seu pai. A vingança seria assim mais completa.»).

No contraponto de modernidade, o jovem a seduzir era A-Seng, regressado havia pouco da América, onde fora educado; e a ironia trágica marca o cruzamento dos seus trajectos: «O encontro dessa noite foi o preâmbulo dum romance de amor. [...] As pessoas como A-Seng já se não casavam por conveniências de família.»<sup>238</sup>

Ao contrário da sequência feliz ou promissora de outros contos, neste caso espera-nos um desenlace trágico de recorte shakespeariano: «Apenas A-Lin vivia em angústia constante.[...]Na véspera do grande dia, recusou-se a receber visitas e encerrou-se sozinha no seu quarto.», para se suicidar no seu leito, deitada com vestido de noiva, qual Ofélia no leito de rio. «O rosto tranquilo desmentia qualquer sofrimento que pudesse ter tido. A morte respeitara aquela beleza e, sem vida, continuava a reter os seus encantos.»

Legado de heroína clássica em versão chinesa: a missiva que deixa, de la-cónica mas lapidar eloquência (emergindo, parece, da revolta silenciada por ser reduzida a instrumento de plano familiar de vingança): «Cumpri o meu dever. Eis a minha vingança.»

Ganham também contornos shakespearianos a história extraordinária e a protagonista tragicómica de «A louca», que passamos a visualizar e entender melhor pelo desenvolvimento de singelo processo de *mise en abyme* do reconto («Mas havia quem contasse a estranhos ocasionais uma história triste para explicar a existência daquela louca que fora das mais bonitas raparigas da localidade.»): nascimento e princípios auspiciosos de vida, fase seguinte feliz, precipitação desastrosa da existência sob o impacto da invasão japonesa, com marido chamado à guerra e desaparecido, heroica resistência à miséria e fome em casa com três filhos... Súbito, sobrevém novo lance de ironia trágica: «Uma noite sentiu que batiam de mansinho na janela. Os japoneses tinham ocupado uma casa ao lado e o estranho sinal àquela hora assustou-a. Gritou alto a fim de atrair as atenções da vizinhança, mas, quando dois soldados japoneses acudiram, descobriram o marido que conseguira chegar até à porta da sua casa para... morrer às baionetadas

<sup>237</sup> *Idem, ibidem*, pp. 229-230.

<sup>238</sup> *Idem, ibidem*, p. 235.

cruéis dos opressores.»<sup>239</sup> Que destino lhe poderia restar?! A morte à fome de dois filhos, a entrega de outro a um lenhador, a queda na demência errante...

É ainda de linhagem shakespeariana a história de maldade e desgraça, de ternura – entre neta e avô segregados – e de aniquilação que em «Cam – Sé! (Uma esmola!)» torna quase irrelevante o recorrente contexto da Guerra do Pacífico: «Era, sem dúvida, uma das inúmeras vítimas dessa guerra medonha que, enlutando nações inteiras e esfacelando o coração de milhões de criaturas humanas, fustigava implacavelmente o mundo.»<sup>240</sup>

Aliás, o conto começa por acertar na grandiloquência grave, ainda que algo convencional – «A chuva caía constantemente, alagando as ruas e penetrando nos pequenos refúgios onde se acolhiam os pobres para quem o céu é tecto, todas as noites.» – com que se aproxima do caso exemplar pelo processo frequente de criação de expectativa no lançamento de história de personalidades ou vidas insólitas: «um velho, de longas barbas e rosto emagrecido, em que os olhos brilhavam com uma luz estranha. Dir-se-ia que esse homem tinha conhecido dias melhores e que algo de trágico, de extraordinariamente desolador, tinha surgido na sua vida e ele procurava ocultar-se nos farrapos em que se envolvia.»<sup>241</sup>

Só depois o narrador recorre ao processo de lançamento por *mise en abyme* de reconto: «Este homem devia por certo ter uma história.[...], mas desta vez dando aso a reflexão metaliterária – «Uma história, quem sabe, tão fantástica que, contada, seria como os romances onde brilham pontos misteriosos e lances de tanta sentimentalidade que retalham a golpes dolorosos a sensibilidade dos entes verdadeiramente humanos.» –, logo seguida de reflexão antropológico-moral típica dos contos deolindianos: «Porque os há que de humano só têm a forma e esses, infelizmente, não são poucos.»<sup>242</sup>

Em contraste com o seguinte derrame afectivo-verbal da neta, o trágico final encontra adequada contenção de forma: à saída matinal do «senhor daquela mansão privilegiada, um volume informe obstruía a passagem. Era o velho que tinha sucumbido, enregelado, à porta de quem lhe fizera a esmola de lhe roubar a neta, depois de lhe ter roubado a fortuna em prestidigitações obscuras. // Nas mãos amarfanhadas foi encontrado um papel quase desfeito pela chuva, mas no qual se lia ainda esta frase: “A tua esmola ser-te-á retribuída”.»<sup>243</sup>

Como que fazendo jus à catáfora ameaçadora do título disfórico, a narrativa de «Fome» arranca com reflexão antropológica de tom grave – «Vida, mãe cari-

<sup>239</sup> *Idem, ibidem*, pp. 240, 242-243.

<sup>240</sup> *Idem, ibidem*, p. 249.

<sup>241</sup> *Idem, ibidem*, p. 247.

<sup>242</sup> *Idem, ibidem*, p. 248.

<sup>243</sup> *Idem, ibidem*, pp. 250-251.

nhosa para uns e madrasta cruel para outros! Quem poderá desvendar esse segredo que resiste a todas as tentativas, [...]» –, logo prejudicado por alongamento de considerações exclamativas, mas defluindo eficientemente para a construção da narrativa sob o signo da «ironia».<sup>244</sup>

Primeira emergência desta ironia confessa detém-se em contraposição, que apenas assoma noutros contos, de beleza idílica do entorno físico e desgraça dos seres humanos («o canto das avezinhas parece uma ironia»; «E foi assim, num dia brilhante de sol, quando o azul do céu lembrava um manto a cobrir a terra, quando o vento, sussurrando por entre as ramagens, vinha acariciar-nos o rosto e brincar com os nossos cabelos, que se nos deparou este quadro triste.»)<sup>245</sup>.

Depois, a experiência da vida e o conhecimento dos homens dita idêntica reacção de espírito: «Um riso de ironia fez contrair a boca cerrada da pobre mulher [...]// Aproximámo-nos e ouvimos-lhe a história, uma história triste, contada secamente, em voz surda, onde transparecia o desespero e o cepticismo de quem conheceu o mundo e toda a crueldade que nele reina.»<sup>246</sup>

Finalmente, sob o império nefasto do *leitmotiv* contextualizante desta colectânea – «Perseguia-a um inimigo terrível, um inimigo implacável – a guerra.» – desenrola-se a existência de miséria e sofrimento da protagonista, por fim em errância até vir parar a Macau, em situação de ironia trágica: «Encontrara a sua terra de promessa», mas «a morte já a tem marcada» por tuberculose.<sup>247</sup>

E o episódio dramático encerra-se com nova reflexão acabrunhada e duvidosa: «suas últimas palavras: “A vida é assim para uns e ninguém tem culpa!” // Resignação ou fatalismo? Quem o sabe dizer?» – ambigualmente amparada pela piedade filochinesa: «Apenas a sua figura triste, macerada e marcada pela dor, ficará para sempre gravada na nossa memória como o símbolo do sofrimento e da desgraça desta pobre China tão martirizada.»<sup>248</sup>

A mesma questão cultural e a mesma problemática de mundividência extravasa para o texto seguinte, com o título sintomático de «Fatalismo oriental (conto japonês)»: em tempos de imediato pós-Hiroxima, com efeitos de Guerra e de ocupação americana ambigualmente vivenciados, o brutal destino de violência doméstica que padece a protagonista, às mãos de marido bêbado, e de fome e doença de filhos, melodramaticamente sobrecarregado com a morte acidental de filhinho abafado por pai embriagado e com o suicídio da protagonista, afogando-se com os outros filhos, só preserva algum valor como factor de intensificação

<sup>244</sup> *Idem, ibidem*, p. 255.

<sup>245</sup> *Idem, ibidem*, pp. 256, 256-257.

<sup>246</sup> *Idem, ibidem*, pp. 257-258.

<sup>247</sup> *Idem, ibidem*, p. 259.

<sup>248</sup> *Idem, ibidem*, p. 260.

emocional dum traço constante no perfil, isto é, no rosto, na atitude e no pensamento, da sacrificada protagonista: os efeitos, quase até à impassibilidade (e até na própria morte e na aparência de cadáver), de uma cultura ancestral de fatalismo, de resignação e de sujeição feminina ao homem e especialmente ao marido, seu senhor.

Quase sem acção nem acontecimentos, «Pesadelo» dá curiosa feição à escrita derradeira do livro, a pender para o poema em prosa, e, ultrapassando o efeito de conotação ominosa que se desprendera do entorno físico, reforça essa impressão com o final aberto, ao mesmo tempo positivamente anunciante e raiado de ironia dubitativa (pela conotação enganadora de “sereia”): «Sorriu-se e seguiu caminho, escutando uma voz interior que a confortava e encorajava. Era a vida que a chamava com o seu canto de sereia...»<sup>249</sup>.

---

<sup>249</sup> *Idem, ibidem*, p. 280.

## XII

### AS GRANDES SUMAS FICCIONAIS DE MACAU

#### 1. Poética da resiliência – A narrativa ficcional de Henrique de Senna Fernandes

A trajectória literária do mais representativo escritor de Macau, Henrique de Senna Fernandes, começa em plena juventude e longe do Território natal. De facto, inicia-se com o conto «A-Chan, a tancareira», escrito em Coimbra, enquanto escolar de Leis na Alma Mater, em Fevereiro de 1950 e «com saudades de Macau.», como gostará de lembrar o escritor, que assim conquistou o Prémio Fialho de Almeida dos Jogos Florais da Queima das Fitas da Universidade de Coimbra naquele mesmo ano. Seis anos depois o conto é publicado em Macau, nas páginas da revista *Mosaico*.

É como contista<sup>250</sup> que, por 1978, o escritor trará a público o seu primeiro livro, fazendo sair em Macau e em desprezível edição de Autor *Nam Van – Contos de Macau*; e, apesar de abrir com o conto laureado em Coimbra, esse livro «foi friamente recebido, quase em silêncio, apenas com o eco favorável de meia dúzia de amigos. Levou tempo para se implantar, a sua lenta trajectória escorou desânimos, marcou uma fase da vida, selou uma vocação e tornou compensadoramente conhecido o escritor.» Assim se pronunciará o autor, na “Nota de Abertura” que, com seu registo de dados histórico-literários e de opções metaliterárias, encabeçará a 2.<sup>a</sup> edição, pelo Instituto Cultural de Macau, em 1997.

Aí justificará a preservação *ne varietur* dos textos com implícita valorização como testemunhos do estádio originário da sua escrita literária: «Por isso, os seis contos que o constituem aparecem na íntegra, tal como os escrevi para aquela edição. Alterar uma linha que fosse induzir-me-ia, a pouco e pouco, a modificar

---

<sup>250</sup> Sobre a posição fundacional e persistente do conto na ficção do escritor, veja-se o já citado artigo de Celina Veiga de Oliveira, «O Conto na Obra de Henrique de Senna Fernandes», in *Administração*, Macau, N.º 93, Vol. XXIV, Setembro 2011, pp. 853-859.

o resto. Não seria justo nem correcto. Os contos foram concebidos e criados numa época distinta, com o estilo de escrita que se tinha então.»<sup>251</sup>

Aí, subentendendo a compreensão da relevância do dado para uma leitura em correcta equação com a sua obra, reavivará os vínculos genésicos da sua arte imaginante e expressiva à “pátria pequena”: «A Praia Grande [Nam Van], com a paisagem antiga dos seus juncos e a odisseia dos seus lorcheiros heróicos e aventureiros, inspirou-me os primeiros escritos e embalou-me os sonhos incipientes de escritor. A Praia Grande alimentou o fundo da minha sensibilidade e imaginação, com a nostalgia dos seus crepúsculos e a tristeza das suas neblinas de Inverno.»<sup>252</sup>

Essa colectânea inaugural de Henrique de Senna Fernandes reúne seis narrativas breves, apresentadas globalmente como contos, mas que tendem progressivamente, no tratamento desdobrante de tempo, espaço e acção, para a novela – como que antecipando, com a feição idêntica de *Mong-Há* de permeio, a obra posterior do romancista.

Distendido por 5 “partes” de extensão desigual, o conto «A-Chan, a tancareira» não esconde traços de imaturidade próprios das primícias literárias: certo academismo vocabular («A luta pela tigela de arroz exsudava lágrimas crucientes e todas as mulheres conheciam o acerbo travo do ofício.»), certo visgo de pitoresco macaense, exuberante na enumeração panorâmica de «Recantos da Cidade do Santo Nome de Deus», já mais comedido e motivado na cena final, até algumas incorrecções léxico-gramaticais («A gravidez não a prescindia de trabalhar.»; «Não tinha coragem de renunciá-la.»). Mas também não se mostra já destituído de boa arte de armar o devir da narrativa: logo em I, no jogo de sugestão contida em prosa para-poética ao dar o assomo do desejo entre a tancareira e um dos *soi kuan*, sob o envolvimento propiciatório da natureza em nocturno marinho («Marulhos de água nos cascos das lorchas e das sampanas. Pregões tristes de vendilhão de iguarias. Vago carpir de violino e flauta nativas, gorjeio de voz feminina a cantar no bairro de amor. [...] Chape-chape de remos, o vulto de A-Chan de encontro ao céu estrelado, o marinheiro triste no escuro da embarcação... [...] Noite mágica de Verão... Noite de Macau...»); depois em IV e V, com breve *suspense* de ausência do amante Manuel (afinal em convalescença de baleamento abnegado), com o nascimento da filhita durante esse desaparecimento alanceante para a mãe tancareira e efeito emocional de regresso às noites amorosas no tancá e depois à casa de remanso familiar... até sobrevir, mais forte, o impulso de regresso «ao longínquo País das Uvas» [designação de Portugal em título de Fialho, patrono do Prémio a que o novel contista concorrera], com a criança mas sem

<sup>251</sup> Henrique de Senna Fernandes, *Nam Van – Contos de Macau*, 2.<sup>a</sup> ed., Macau, Instituto Cultural de Macau, 1997, p. 5.

<sup>252</sup> *Idem, ibidem*, p. 6.

a abnegada chinesa, em surdo desenvolvimento do dilema íntimo («Não, não podia abandoná-la. [...] Mas era doloroso arrebatá-la da mãe. E nesse dilema se debatia a sua alma inquieta.»)... até ao desenlace com seu *quantum satis* de ênfase emocional na noite da despedida, sob o signo ominoso da beleza de cenário («Avermelhavam-se os contornos da Lapa com o rubor do ocaso, ...») e com o desfecho patético da crise passional: «e depois, suavemente, entregou-lhe a filha pequenina, murmurando numa derradeira solicitude maternal: – Cuidadinho... cuidadinho...», «[A-Chan] Compreendeu, então, que alguma coisa lhe morria por dentro e se esfacelava para sempre», «E [Manuel] admirou-se de estar a limpar subitamente as faces orvalhadas.»<sup>253</sup>.

Os traços das personagens e os fios da acção vão sendo dados, com relativa previsibilidade, por narrador extradiegético e onnisciente, com superior atenção à protagonista e seu destino, desde a nota histórico-social e etno-cultural das suas origens («Traficada pelos pais num terrível ano de seca, quando mal desabrochavam os seis anos, correrá de mão em mão até desembocar no rio pela mão da Velha que a comprara a uma opulenta matrona de Seak-ki.»; «Alforriada há muito, herdou os bens da Velha, que soube prodigamente compensar os seus méritos.»; «Não a acidulava, porém, o ciúme porque se criara na lógica do concubinato e da bigamia.») até ao retrato físico e anímico («simplesmente feia. Mas que terna expressão de escrava submissa.»), «E ele era um sentimental.»), «A-Chan trazia-lhe paz na sua desinteressada dedicação.[...] Era feia, ignorante, açulada pela canga do rio. Mas os olhos orientais não escondiam uma imensa ternura pelo marinheiro saudoso do mar.»), «Orgulhava-se da Mei-Lai, como se tivesse dado à luz um rapaz.») e ao seu destino de amante («descobriu a insofismável nova. Ia ter uma criança, um filho desse homem loiro, de olhos azuis, que tão suavemente a tratava. Qualquer coisa de inédito, de estupendo nasceu nela, um sentimento indefinido e ao mesmo tempo embriagador.»)<sup>254</sup>.

Revela-se no novel escritor o realismo psicológico-moral: «Endureceu-se-lhe [a A-Chan] o coração, tornando-se-lhe indiferente o drama dos pobres que formigavam na cidade, outrora risonha e feliz.»; «Frequentava [Cou-Lou, ‘Homem Alto’, o marinheiro português] os cabarets, os serões dos centros dos refugiados e perdia-se nas vielas de amor. Eram dias em que a sua alma se emporcalhava, em que os mais belos sentimentos se lhe embotavam.»; «Não lhe tinha amor porque isso só podia florir com a comunhão absoluta das almas. Mas votava por ela uma estima que jamais tivera por alguém.»). E sobressai o rasgo temporão de preludivar com tendências psicológicas o comportamento e o destino das personagens, neste caso sobretudo A-Chan: «Nas noites serenas, costumava acocorar-se na rua

<sup>253</sup> *Idem, ibidem*, pp. 10, 13, 19-20, 15, 18, 11, 18, 19, 20, 19, 20.

<sup>254</sup> *Idem, ibidem*, pp. 9, 10, 12, 13-14, 18, 14-15.



marginal para escutar as narrativas das companheiras em que entravam donzelas, guerreiros, dragões, lendas do rio e do mar, intrigas de fêmeação e confidências de amor.»<sup>255</sup>

Por outro lado, além das verosímeis conexões etnográficas da história brevemente efabulada («Quanta coisa sabia a Velha! Desde as mezinhas para tirar o *vento sujo* até os pós e exorcismos para afugentar o demónio.»; «Invadiu a sua alma negro desânimo. Implorou aos deuses, *bateu cabeça* no pagode, acendeu pivetes, consultou a bruxa.»), o contista debutante cuidava de receber o testemunho da sua antecessora Deolinda da Conceição, aludindo ao contexto histórico, do ponto de vista económico-social, para focar os efeitos nefastos de «os *japoneses insignificantes* em redor» e «a desgraça imensa da guerra»: «Não, porque esta não era só a metralha e o sangue. Era também a fome daqueles milhares de seres que diariamente morriam nas arcadas frias da cidade, a doença que ruía sobre os miseráveis sem guarida, o meretrício desenfreado – moças e crianças mercadejadas por pais famintos.»<sup>256</sup>

O conto seguinte, «Um encontro imprevisto», obedece ao código de género, mas a partir de certa ambiguidade de estatuto sémio-comunicativo ficcional, pois o narrador agora é autodiegético e, ao introduzir um reconto de memória afectiva em transposição de «visita à Metrópole» e com abertura de reencontro amical (com o remansoso cenário da Linha a valer porventura como *omen* de ironia insuspeitada, em contraste com a chuva que fustigará o desenlace animicamente desastroso), inculca afinidades com a individualidade do autor empírico: «recordei um episódio da minha vida, ocorrido há vinte anos, de que nunca me esqueci. // Vou narrá-lo aos meus leitores:», para logo de seguida acentuar analogias autobiográficas na abertura dessa analepse (condição de jovem macaense deslocado para Coimbra durante os anos de todo o curso de Direito e que se sente reconfortado, em quadra natalícia e em visita à capital, por noite em lar abastado e feliz de família também macaense)<sup>257</sup>.

Depois, transita-se por desabafo onde já se fundem a arte compositiva e o realismo psicológico («Naturalmente que me despedi sentimental e todo lírico. Também gostaria de ter um lar como aquele que deixara, dominava-me agora o sabor amargo da solidão.») a que se virão juntar o gosto de observação e de “imaginação psicológica”, como ao tempo diria João Gaspar Simões, prolongando a estética presencista («Tentava adivinhar o que existia em cada um dos meus companheiros de viagem, mas nenhum deles me suscitava grande interesse, figuras

<sup>255</sup> *Idem, ibidem*, pp. 10, 13, 17, 10.

<sup>256</sup> *Idem, ibidem*, pp. 10, 15, 10, 14.

<sup>257</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 22-23.

burguesas, de gente atrapalhada no fim do mês, com as suas letras a pagar, as suas intriguinhas de bairro e queixas contra superiores tiranos.»<sup>258</sup>.

Sobrevém então o episódio de «Um encontro imprevisto», bem entretecido a partir da construção íntima de uma imagem idealizada de atraente rapariga ao longo de viagem de comboio entre S. João do Estoril e Lisboa («possuía o tipo de filha-família, de moça criada num lar sólido e mesmo patricio.», «Tinha também um ar demasiado límpido e virginal que não se coadunava com a existência de marido.», «Descobri que na mão direita havia um anel de pedra azul. A minha imaginação logo conjecturou que devia ser uma estudante universitária e da Faculdade de Letras. [...] Possuía mesmo um ar intelectual.», etc.). Alguns rebates de realismo psicológico («Vinha remoendo nostalgias, melancólico com a chuva, lírico com o lar pletórico de amor onde jantara. O vinho tinto, trazido duma esplêndida adega virgiliana e o *cognac* muito especial exaltavam-me a imaginação.», «Apercebi-me que tais fantasias eram influenciadas pelo exemplo do lar que acabara de deixar. Estava a ser muito romântico e atribuíu isso, e bem justamente, à forte dose do *cognac* muito especial, genuíno duma adega poeirenta da França, dádiva dum amigo ao meu anfitrião. // Resolvi descer à realidade comezinha. Era demais tecer coisas imaginárias, sem haver talvez ponta de verdade, por onde pegasse. Mas tinha ainda vinte e tal anos e nesta idade ainda se sonha muito, pelo menos no meu tempo.») conduzem à auto-ironia velada de «Tentasse ele ser mais atrevido, eu levantar-me-ia com ímpetos de D. Quichote para defender a sua Dulcineia», seguida de acidentada sequência à chegada a Lisboa, com despiste no Cais do Sodré (verosímil) e reencontro (pouco verosímil) no eléctrico para a Praça do Chile.

Desfecho irónico, de reter em fase juvenil do autor: descoberta, sem retórica do espanto, de tratar-se afinal de jovem prostituta, que até reage obscenamente à falta de dinheiro do protagonista narrador : «São cem “paus”. // Aturdido, como se recebesse uma vergastada, repliquei: / – Só tenho quarenta... / – Ora, bolas!... / A boca torcera-se num esgar de profundo desdém. [...] Dei ainda uns passos em falso, não atinando para onde me dirigia. A chuva, então, voltou a cair fortemente...»<sup>259</sup>.

É bem diferente o conto seguinte, «Uma pesca ao largo de Macau», pela condição do narrador (agora homodieético, e de novo apresentando desde a abertura semelhanças com o autor empírico: «O meu Avô Conde era um homem com defeitos e qualidades dum macaense dos tempos patriarcais.»), pelo ambiente da acção (meio de alta burguesia macaense nos finais do século XIX) e pelo seu enquadramento (quadro de costumes tardo-oitocentistas em Macau e China cir-

<sup>258</sup> *Idem, ibidem*, pp.23, 24.

<sup>259</sup> *Idem, ibidem*, pp. 24-26, 24, 26, 25, 30.

cumvizinha, evocado com tons nostálgicos)<sup>260</sup>, enfim pelo tipo de personagens e de enredo: episódio rocambolesco de salvamento de pirata que se torna amigo fiel do protagonista, avoengo do narrador («Mais tarde, veio o meu Avô a conhecer a vida do *seu irmão e seu escravo*. Em Macau, era um cidadão pacífico, de bem com a lei e com os homens, que vivia numa casa ajardinada da Praia do Manduco, no meio do carinho de duas concubinas, comerciante registado, com loja e tudo. Na *terra-china*, era um fora-da-lei, cuja cabeça, posta a prêmio, estava chorudamente alvissarada.»), que se desdobra em história engraçada, sobretudo quando se estende às espetaculares e pitorescas embaixadas de prendas que posteriormente esse salvamento origina.

Talvez por essa índole de entretenimento nostálgico e divertido, que não obstante a qualificam como memória ilustrativa da súmula que no final o narrador não consegue omitir – «Esta, uma faceta da vida de Macau, nos fins do século XIX.» –, a narrativa parece não buscar melhor tensão nos momentos culminantes da acção.<sup>261</sup>

Embora com tom diverso, é de certo modo complementar o conto seguinte «Chá com essência de cereja», também narração homodiegética de história de costumes (entre outros, os do Bazar, «retinta cidade chinesa [...] que ia desaguar, em leque, no Porto Interior», e os ambientes das ruas de *casas das flores*, e os encantos e modos de vida das *pei-pa-chais*, aliás «Quem folhear as páginas dos escritores e jornalistas que fixaram as suas indeléveis impressões sobre Macau, verá que todos foram unânimes em prestar homenagem ao encanto das *pei-pa-chais*.»), mas com etapa forte no tempo da Guerra e da ocupação nipónica (e então de alongada descrição de festa de entrada oficial de uma virgem no meretrício)<sup>262</sup>.

Contudo, na tipologia genológica, «Chá com essência de cereja» melhor se caracteriza como conto de personagem, a tal ponto depende da figura pícara do seu protagonista Maurício, cuja vida e devir de personalidade é acompanhada em várias fases pelo narrador, de acordo com o código consagrado da novela picaresca («Não vou narrar tudo o que sei da figura fascinante de Maurício. Não é minha intenção desenhar a sua biografia nem o relato das suas inúmeras aventuras que podiam encher um livro.»)<sup>263</sup>.

Não lhe bastando o costumeiro acicate comunicacional do toque de sugestão autobiográfica («e eu, em Julho do ano seguinte [1946] parti para Coimbra. Marinhei mal ou bem na Universidade e, oito anos depois, voltei para Macau, onde abri banca de advogado.»), o jovem mas destro escritor não só acerta na escolha do título como catáfora de que só tarde se clarifica o sentido burlesco e

<sup>260</sup> Cf. *ibidem*, pp. 32-33 e *passim*.

<sup>261</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.

<sup>262</sup> *Idem, ibidem*, pp. 52-53, 53-54, 54, 57-62.

<sup>263</sup> *Idem, ibidem*, p. 52.

indutor de divertida arte de fruição picaresca – o chá com que Yao Man, a virgem que Maurício desflora no ritual de entrada dela na prostituição, costumava lavá-lo... até continuar a fazê-lo mais tarde, tornada esposa dele e mãe dos seus filhos, «e, agora, com essência de cereja» – , mas também faz *embrayeur* do episódio incubado no título – «Apenas vou contar um episódio do meu amigo na Rua da Felicidade que, no entanto, teve consequências imprevisíveis para ele.»<sup>264</sup>

Afinal, na modalidade compositiva peculiar do género, o que de episódico vai sendo dado a conhecer desenha perante nós a deriva do herói contra-exemplar – com um amoralismo não agressivo – «- Tens razão em parte. Mas onde ganhar como ganho? Vou sair desta guerra como um nababo. É a minha única oportunidade. Ou acabo rico ou estico por ali. Não há outra alternativa para mim. // Adivinhei como odiara, no fundo, ser pobre, desprezado, sofrendo privações.» -, mas contrastante com os pruridos morais do narrador e seus pensamentos mais convencionais – «Tinha um notável desprezo pelo casamento. Juntava-se com as mercenárias de amor numa ostentação intencional. Dizia, com ar sabido, que as mulheres só serviam para uma função. É claro que isto só podia sair da boca de quem jamais conhecera verdadeiramente um lar.»<sup>265</sup>

Assim o acompanhamos, com vivacidade, desde rapazelho pobretana, colega cábula e amigo leal e valente de escola primária, depois falhado estudante de Escola Comercial, depois postulante aviador em Hong Kong e afinal pobre sobrevivente ao miserável quotidiano macaense do tempo da Guerra, mas logo «fura-vidas» de sucesso (e sempre amigo generoso), nesse tempo de expedientes e negociatas escuras, comerciante em Hong Kong logo após a Guerra do Pacífico, depois envolvido em novos mistérios pela Indochina em guerra, finalmente chefe de família no Japão («faço a vida entre Taipei e Tóquio. Ando associado a americanos.»)...<sup>266</sup>

De natureza bem diferente, a Maurício vem no entanto juntar-se, como segunda promissora realização da arte de criação de personagens imperecíveis que distinguirá a maturidade estético-literária de Henrique de Senna Fernandes, a protagonista de «Candy» – personagem impressiva pela vida sinuosa e pela personalidade cheia de surpreendentes mas genuínos cambiantes, curiosamente associada, ainda que pela negativa, a uma vida interior em que o vazio se declara ao arrepio de todas as razões (conjugais, maternais, sociais, económicas, epicúreas) de felicidade – sensação deceptiva por seu turno ligada ao remorso de haver renunciado à Fé católica, por exigência do marido britânico e anglicano.<sup>267</sup>

<sup>264</sup> *Idem, ibidem*, pp. 64, 63, 67, 52.

<sup>265</sup> *Idem, ibidem*, pp. 52, 51.

<sup>266</sup> *Idem, ibidem*, pp. 64-65, 66.

<sup>267</sup> *Idem, ibidem*, pp. 88, 92, 101.

Apoiado no enlevo pelos cenários macaenses – «Os olhos vinham ainda cheios de paisagens natais. As árvores da Praia Grande e do Chunambeiro, o fulvo poente de Outono, num dos miradouros da Penha, a Meia-Laranja, com a sua eterna paisagem dos juncos, partindo e regressando das fainas do mar, as ruas e ruelas, descendo de S. Lourenço à praia do Manduco, estreitas e sinuosas duma Macau vetusta que tendia a desaparecer.» –, comparece aquele amor à cidade que já se tornara tópico na poesia lírica da terra, mas nem por isso menos verosímil no protagonista: «Acabrunhava-o a saudade de ter deixado Macau. (...) Quinze dias passados na sua terra, depois duma ausência de vinte e quatro anos, mostraram-se insuficientes. Fora preferível que não voltasse. Mas como podia um macaense renunciar a rever a sua terra-mãe, quando a oportunidade se lhe oferecia?». E surge mesmo um primeiro sinal literário das transformações modernas de Macau: «Chocara-o o cariz transformado da sua cidade. (...)»... em irónico contraste com a pertinácia dos costumes («Quinze dias puseram-no ao corrente das intrigas, dos boatos e da má-língua. Neste aspecto, Macau continuava na mesma.»)<sup>268</sup>

Trata-se de breves apontamentos, que depois também contemplam os meios da burguesia hongkonguesa e em especial britânica, mas que são apenas aspectos colaterais do fulcro da narrativa: analepse mental do protagonista, entregando-se à rememoração do tempo de descoberta da existência, como refugiada de Guerra em Macau, da então rapariguita portuguesa de Hong Kong, com sequelas de ter sido violada pelos japoneses após rendição do território; disposta a vingar fome e miséria casando com homem rico, experiência de intimidade amorosa entre os protagonistas, mas com Candy a reivindicar ausência de compromisso entre os dois; entrega leviana a filipino de negociatas da guerra, enamoramento arrasador dele e sua humilhação por uma Candy ostensivamente entregue ao ricaço filipino; alusão a noite em que anos depois ele se vingara violentando-a, forçando-a a ocasional mas ardorosa penetração erótica (que insuspeitadamente engravidara Candy)... até ao imprevisível reencontro, em trânsito por Hong Kong a caminho do regresso ao Brasil, vinte e quatro anos volvidos.

No fundo, estamos perante narrativa distendida, a vários tempos, com bem velada índole de novela passional, sobretudo pelo lance oculto que só no final é revelado pela protagonista ao antigo amado (e ao leitor): depois de deixado para trás *omen* insuspeitado («De repente, estremeceu. Aquela esbelta mulher, na bicha mais extrema, toda ela bem vestida e calçada, revelando esplêndida opulência, era, sem sombra de dúvida, a Candy. (...) e ele sentia o sangue a ferver, como se tudo acordasse de novo.»), «Apertaram as mãos, como se tivessem conservado sempre amigos. Ele tinha a certeza que Candy se estava a lembrar daquela

<sup>268</sup> *Idem, ibidem*, pp. 70, 69, 70, 70.

noite, no Repulse Bar.», «-Viste a jovem que passou por nós?/-Quem?- inquiriu ela, distraía./-Aquele que vai aí. Sabes quem me lembrou? A tua pessoa. É tal qual o teu retrato daqueles tempos.(...) O rosto de Candy alterara-se. Ele percebeu que cometera uma gaffe. Nunca se deve recordar a uma mulher a sua juventude e fazer comparações! (...) – Então ela parecia-se comigo... Tinha o meu rostodo tempo da guerra.», «Sofri um choque quando te referiste à moça que se parecia comigo. Quem sabe se não era a nossa filha perdida.») e após anúncios aparentemente desconexos e inconsequentes («- Sou uma pecadora...», «É um castigo...»), sobrevém a revelação: «- Já é tempo de alguém partilhar dum segredo. Naquela noite, no Repulse Bay, tu engravidaste-me. Fui a Macau à tua procura quando descobri o meu estado, mas tinhas partido. Tentei abortar mas não tive coragem. Para ocultar a minha vergonha, parti para Cantão. Suportei uma vida infernal naquela cidade. E a criança veio, em circunstâncias de pesadelo. Era uma rapariga. Num momento de desespero, e porque não podia justificá-la, dei-a a um casal de chineses a quem faltavam filhos. Ela, a criança, parecia-se comigo, era o nosso retrato, e dei-a a desconhecidos.[...]»<sup>269</sup>

O texto final de *Nam Van – Contos de Macau* é o mais longo, aproximando-se bastante da novela, com a pluralidade de personagens e paixões a apontarem para o fôlego mais amplo da narrativa: não só o protagonista, o «jovem Cheon», mas também a facetada sua mulher e (anti)heroína adúltera Pou In, o amante e artista tão sedutoramente dotado quanto perverso e cínico Wong, o pai Cheong, a abnegada escrava e futura esposa A-Yeng, a leprosa e instrumento de vingança Sok Lán...

Repete-se a condição ambígua do narrador: por um lado, onnisciente mas contactando com o protagonista e sua história de vida; por outro lado, extradiegético mas apossando-se do *incipit* com habitual processo de sugestão de existência no mundo empírico («Quando vi derrubarem aquele casarão, lembrei-me do homem que ali habitara. Há muito tempo que não me cruzo com ele [...] / Foi duma maneira muito insólita o meu primeiro encontro com ele.», «Nunca mais esqueci aquela fisionomia que continuei a ver, em Macau, na Guerra do Pacífico. Findo o conflito, fui para Coimbra e regressei oito anos depois. Reconheci-o imediatamente na Avenida Almeida Ribeiro, mais velho e com menos cabelo.»)<sup>270</sup>.

A tal corresponde o vector técnico-compositivo de propiciação e lançamento da narração analéptica, de reconto por narrador secundário («e o oficial de bordo, figura ímpar de andarilho do mundo, com um inesgotável reportório de histórias e situações humanas, sempre cheio de narrativas desconcertantes, indagou de repente: / – Conheces este homem? / ... / – Vive em Macau. Ele nem se

<sup>269</sup> *Idem, ibidem*, pp. 70, 75, 90-91, 95, 101, 101-102.

<sup>270</sup> *Idem, ibidem*, pp. 103, 106.

quer adivinha que sei a história da sua vida. Foi-me contada muito em segredo... Ficas também a conhecê-la.»).

Daí decorre estatuto ambíguo da diegese em estratégia de veridicção da ficcionalidade (como se a literariedade residisse apenas em certa forma da *expressão* ou, quando muito, em *certa forma* do conteúdo): «Eis, portanto, a história a que dei uma feição literária, alterando os nomes e certas particularidades, porque os verdadeiros ficarão no anonimato»<sup>271</sup>.

Para além do interessante quadro de costumes (v.g. na cidade flutuante do rio cantonense), prendem-nos as peripécias bem urdidas de uma história de enriquecimento e subsequente poder patriarcal (pai Cheong, antigo vendilhão ambulante, que «De emprego em emprego, conhecera a adversidade e provara o fel acidulado da miséria», até às negociatas com estrangeiros aquando da Guerra dos Boxers, etc.), de fraqueza e traição (da jovem Pou In, de perfil altaneiro e parecendo apenas enamorada de si mesma, bela mas orgulhosa e intratável filha de antigo e falido patrão, do agora ricaço Cheong, afinal *Tai-Tai* tão vulnerável perante o amante: «Estremecia ao escutar certos quebrantos e pausas de voz, como se algo de muito quente lhe acelerasse o sangue das veias.», «Nos braços do belo e frágil actor, sentiu Pou In o que jamais sentira. Todo o refinamento da sensualidade chinesa, tão sopesada por baixo duma aparente impassibilidade, se revelou naquele homem, perito em mulheres, apesar da sua compleição efeminada. Gemeu Pou In como uma virgem núbil, provando a vertigem e os frutos edénicos dum espantoso orgasmo.»), de sedução artística e erótica (do actor e cantor Wong, especialista em papéis femininos, mas versatilmente exímio e senhor do seu fascínio, de que se serve não só por razões hedonistas mas também por vingança sócio-económica: «Fora maltratado e abusado, passara fome e guardara sempre um ressentimento contra os privilegiados. Tirar proveito deles ou dominá-los era a sua ambição mais embriagadora. A sua arte ganhara-a à custa de privações e muita pancada»), de desfrutes prepotentes e servidões, de hipocrisias e ironias trágicas (« – Finalmente ela começa a mudar. / Foi um período venturoso para todos os da casa, entre esse Outono fatídico e o meio do Verão seguinte.»).<sup>272</sup>

O impressionismo soturno da «melancolia da paisagem» no início de viagem entre Cantão e o mar, singrando o rio com «a sua água barrenta e a sua esmagadora tristeza» («Nesta fase, o rio amarfanha-nos de solidão, dá-nos uma sensação de angústia por nos sentirmos isolados, vogando num lençol de água extático e expectante.»), e o avistar de pobre embarcação chata, presumivelmente de leproso ou leprosa, actuam como sinais ominosos do carácter disfórico, violento

<sup>271</sup> *Idem, ibidem*, pp. 106, 106.

<sup>272</sup> *Idem, ibidem*, pp. 115, 118, 116, 118-119.



e desastroso da história que vai ser contada. E no mesmo sentido actua depois a reacção supersticiosa da concubina-mãe Cheong perante a crescente sobrançeria amesquinhante e discricionária da sua entediada nora («- É vento sujo desta casa que agora levanta a poeira do chão e sopra pelos corredores. Há-de apanhar-nos a todos.») e os pressentimentos da *mui-tchai* A-Yeng («Quando ficava abandonada no embarcadouro dos tancás, à espera da Tai-Tai, oprimia-se-lhe o coração a prever desgraças.»).<sup>273</sup>

Acima de todos esses atributos, «A desforra dum china-rico» afigura-se bom exemplo de ilustração de antropologia literária – não tanto pelas implicações etnológicas de acção e ambientes (tópico etnográfico: o vício ancestral do jogo na «raça» china – Pou In e o má-tcheok, Wong e o paikao, o fantan, o chi-fá e outros jogos de azar), quanto pela transposição ficcional de traços da natureza humana, segundo uma antropologia situada, mas não redutoramente exótica, até porque vivida por personagem beneficiária do tópico histórico da modernização cosmopolita («Teve todas as vantagens dum herdeiro de china-rico, incluindo o ingresso na Universidade de Ling Nám, onde leccionavam professores americanos, para aprender algo dos costumes e cultura ocidentais, em obediência ao esnobismo da época.»), «Deixara o traje nacional, vestia-se agora à europeia. [...] Assumia um ar que supunha ser estrangeiro. Desdenhava Cantão que classificava de provinciana e atrasada. O contacto com sociedade cosmopolita de Xangai abalara-lhe todos os padrões da existência.»)<sup>274</sup>.

Neste caso, e sem rasurar a valia atractiva da representação de outros aspectos da vida psicológica (v.g. ciúmes e alternâncias de ânimo de Pou In no processo da sua «lenta degradação»), trata-se da vingança – a motivação reactiva do desejo de vingança, o espírito de vingança, a inteligência operante na vingança. O conto figura a sua forma de existência em condições histórico-sociais da China e em particular Cantão antes da guerra sino-nipónica de 1937 e de acordo com a idiossincrasia social e as tradições ancestrais da cultura chinesa – principalmente no que respeita ao protagonista, marido traído ignobilmente, que se sente «sem face» e só com a vingança se sente com «a face limpa», mas por *mise en abyme* e menos detidamente no desforço social do pai Cheong e do chantagista actor Wong («Vingava-se nela das afrontas do passado, toda a infância de miséria, os maus tratos e privações, durante o seu aprendizado de actor. Cevava o seu rancor visceral contra os privilegiados nessa desgraçada mulher, símbolo dos mesmos privilegiados. Com sorriso cínico, praticava a chantagem.»)<sup>275</sup>.

<sup>273</sup> *Idem, ibidem*, pp. 105, 105, 113, 121.

<sup>274</sup> *Idem, ibidem*, pp. 108, 127.

<sup>275</sup> *Idem, ibidem*, pp. 124 segs., 128.

Após este promissor marco literário que a colectânea *Nam Van – Contos de Macau* aprumou, viriam as sucessivas afirmações de Henrique de Senna Fernandes como grande romancista. Mas, pelo caminho, o escritor não deixaria nunca de cultivar e publicar contos e crónicas (ou textos digressivos ambigualmente propostos a protocolos de leitura oscilantes entre a referencialidade imediata e a ficcionalidade). A importância desses textos viu-se corroborada pela recolha em livro, editado em 1998 com o título *Mong-Há*, que aliás conclui com uma novela passional.

Num «Frontispício», o escritor evoca as condições existenciais de emergência desta colectânea de textos com índole heterogénea, mas afinidade genotextual: memória afectiva de homem, intelectual e escritor, macaense, remontando aos «anos da [...] infância». O título justifica-se pelos motivos circunstanciais de convívio que terá estado na origem da elaboração do livro; mas também resgata a ausência de representação artística do conjunto paisagístico de Mong-Há e sobretudo da beleza dos cenários que «prodigamente ofereciam os seus meditativos miradouros». <sup>276</sup>

Os textos de índole não-ficcional trazem à superfície, no seu registo discursivo próprio, muitos elementos de espaço e tempo, de história e paisagem, de costumes e dizeres, que surgem reelaborados como macrossignos da semântica dos contos e romances do autor. Nesse sentido aponta o derradeiro parágrafo: «Aqui estão, submetidas ao juízo do leitor, produto de dolorosa elaboração, as minhas histórias em que se misturam recordações, experiências vividas e páginas de pura ficção.»

Assim acontece com os capítulos «A minha primeira comunhão», «Rua das Mariazinhas», «Grémio Militar» e «Hotel Riviera».

As páginas memoriais de «A minha primeira comunhão» deixam-nos elementos difusos de subtexto em colação com páginas ficcionais do autor, nomeadamente para fases/faces de retrato psicológico-moral de personagens infanto-juvenis em formação<sup>277</sup>: fenomenologia da experiência adolescente da Graça, após três dias de Retiro e primeira confissão («sensação de leveza, qualquer coisa de muito inefável acalentando a minha alma [...] em seráfico silêncio»), temores perante apregoados riscos infernais de inábil comunhão da hóstia, etc.

O mesmo podemos pensar, agora em função de espaços ficcionais, perante «Rua das Mariazinhas» e seus apontamentos de memória afectiva em torno da Rua de S. Domingos: «A rua voltou a ser imprescindível para mim, faz parte do meu quotidiano. Lá está a Livraria Portuguesa, com os seus livros, as exposições,

---

<sup>276</sup> Henrique de Senna Fernandes, *Mong-Há*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1998, pp. 5-7.

<sup>277</sup> *Idem, ibidem*, pp. 65, 67-68.

as palestras, a cavaqueira com os amigos certos que a frequentam. Um cantinho a visitar que entrou nos meus hábitos, delicioso sobretudo ao fim da tarde, depois dum dia de trabalho.//As Mariazinhas permanecerão sempre na minha memória. De cada época, uma indelével lembrança, desde a do garoto irrequieto que mastigava tacos de cana-de-açúcar até à do adulto que pára na vitrina da Livraria Portuguesa, a contemplar o livro novo que se cobiça.»<sup>278</sup>

Mas este capítulo destaca-se por apresentar trechos saborosos, numa escrita escanhoadada de lapsos e impurezas encontradiços em alguns contos iniciais do autor; e oferece outros três motivos de interesse para o estudo da obra literária de Henrique de Senna Fernandes.

Por um lado, a referência histórico-literária a propósito da loja de antiguidades chinesas “Pessanha-Curious” e do seu dono, filho de Camilo Pessanha: «Na porta estava um homem magro, pálido, meão de altura, feições macaenses fortemente orientais e pouco cabelo. Cumprimentou os meus pais sorridente, trocaram umas palavras e seguimos adiante. Perguntei quem era. O meu pai respondeu. / – É o filho de Camilo Pessanha. / Camilo Pessanha era um nome que ouvia muitas vezes em casa. Não sendo íntimo, o meu pai era amigo dele. Admirava-o como advogado e jurista. Taquigrafara-lhe ou dactilografara-lhe muita coisa – o meu pai era um perito em taquigrafia e dactilografia -, mas desses papéis nada existe que eu saiba. Ao meu pai contava as suas extravagâncias e os seus hábitos e o vício do ópio, e dizia que era um poeta. Poeta para mim nessa altura era um homem que não vivia nem procedia como um ente vulgar. Daí que, talvez por este motivo, tivesse fixado para todo o sempre a silhueta desse filho.»<sup>279</sup>

Por outro lado, certos *leitmotiven* da escrita do autor: a ida para Coimbra e longa estadia longe de Macau, os golpes dolorosos na sensibilidade perante alguns atentados à fisionomia tradicional de Macau, o rasto terrífico das doenças epidémicas nos anos '30(até «o chamado Hong Kong foot, dolorosas pústulas nos dedos dos pés, de tratamento dolorosíssimo», de que inominadamente padeceu o protagonista do grande romance *Amor e Dedinhos dos Pés*), os bordéis e as doenças venéreas (até a gonorreia curada a murro, como no mesmo romance), as leituras do autor enquanto criança e adolescente, a bicicleta de cor verde tal como a do conto «Um milagre de Natal», as grandes procissões e outras cerimónias religiosas da «cidade cristã» na roda do ano litúrgico, a crueza de uns («Não havia ninguém que se apiedasse. De manhã, alguns estariam mortos e iriam para a vala comum sempre anónimos, sem ninguém para prantear por eles») e a atávica resignação de outros («numa sobre-humana resignação, característica dum povo

<sup>278</sup> *Idem, ibidem*, pp. 104-105.

<sup>279</sup> *Idem, ibidem*, pp. 74-75.

habituação milenariamente a sofrer») nos períodos de grandes fomes durante a ocupação japonesa da China e a Guerra do Pacífico, etc.<sup>280</sup>

Finalmente, a história de susto juvenil com a patranha do caso do Gato Bravo, tripudiando de noite na parte superior do Jardim de S. Francisco, poderia ser embrião de conto ou mesmo um contarelo noutro contexto... e vai ser objecto de reenvio homoautorial no conto «Os bons fantasmas»

A reformulação de antiga palestra preparada e proferida por ocasião do Centenário do Clube Militar macaense proporciona-nos novas páginas memoriais, com vários surtos de emoção de portuguesismo e, de novo, os golpes dolorosos na sensibilidade perante alguns atentados à fisionomia tradicional de Macau (v.g. a suspensão das «récitas em patuá de José dos Santos Ferreira (Adé), no Teatro D. Pedro V.»).

A par do destaque dado à evocação da «erudita conferência de Camilo Pessanha, realizada no Grémio Literário sobre a literatura chinesa de que temos conhecimento pelo resumo transcrito no jornal *O Progresso* de 21 de Março de 1915», este capítulo patenteia mais dados sobre leituras da formação cultural juvenil do autor e sobre o intérimo fascínio da literatura policial (Conan Doyle, Edgar Wallace)<sup>281</sup>.

Outros passos aduzem elementos que comparecem também em contos e romances: como no conto «Uma pesca...» de *Nam Van*, entre a população noctívaga do Bazar «contrabandistas e piratas que, se no mar faziam terríveis depredações, em terra eram ou pareciam ser pacíficos cidadãos, a gozar as blandícias e o fascínio que o bairro prodigalizava»; como no conto «A desforra dum china-rico» no mesmo livro *Nam Van*, as «Canhoneiras de Sua Majestade Britânica, como a *Tarantula* e a *Moth*, a francesa *Argus*, vinda de Cantão, e mais raramente a americana *Mindanao* fundavam no Porto Exterior.»<sup>282</sup>

Em paralelo a obras romanescas do escritor, «Hotel Riviera», versão correcta e aumentada de crónica publicada em 1969 no extinto *Notícias de Macau*, evoca a «paz dos dias lânguidos e ligeiros» vivida na “cidade cristã” nas primeiras décadas do séc. XX e expressa a mágoa perante transformações de Macau vitimando partes antigas, agora confortada com a constatação de que o mesmo acontecera não só com as edificações vitorianas de Hong Kong e Singapura, mas também com bairros históricos de Lisboa e com a Alta estudantil de Coimbra <sup>283</sup>.

Dados semelhantes aos que outros textos documentários do autor partilham com a sua obra de ficção narrativa são agora também extractados do romance *O*

<sup>280</sup> *Idem, ibidem*, pp. 30, 85. 102-104, 90, 91-92,

<sup>281</sup> *Idem, ibidem*, pp. 157, 164-165.

<sup>282</sup> *Idem, ibidem*, pp. 150, 162.

<sup>283</sup> *Idem, ibidem*, pp. 222 e pssim, 215.

*Caso da Rua Volong* (cuja acção decorre em Macau nos primeiros anos do séc. XX) de Emílio San Bruno, e do romance *Visões do Oriente* [?!] de Jaime do Inso, sobre a personalidade histórica do Comendador Lou-Lim-Ioc, amigo daquele escritor, e sobre o Hotel Riviera à roda de 1931. Aliás, a fronteira fluida entre referencialidade empírico-documental e referencialidade ficcional torna-se ténue à luz de passos como este: «Citamos a Horta do Colaço na realidade e a Horta do Gonçalo na ficção.»<sup>284</sup>

Por fim, surge o tema, caro à tópica romanesca, dos efeitos desastrosos da Guerra do Pacífico: «Macau, embora neutral, sofreu na carne e na alma uma terrível gama de privações e horrores. Foi uma época traumatizante e singular para todos aqueles que a viveram. // Dum momento para o outro, Macau transforma-se radicalmente. Com a queda de Hong Kong,[...] Os preconceitos rígidos duma sociedade patriarcal e burguesa foram brutalmente chocalhados. A vida doce, despreocupada, ligeira e economicamente barata, em que o amanhã parecia tão certo como hoje e ontem sumiu-se para sempre, destruindo um estilo de existência que à distância e à luz nostálgica da saudade nos surge com cambiantes muito belos.» e, como na ficção do autor, «Ninguém estava preparado para o terrível embate dos dias cruéis que se viveram, numa luta trágica pela sobrevivência. É o “salve-se quem puder” e quem reúne meios para isso. O egoísmo salta à vista, com empedernida indiferença. Os fracos não contam, riscam-se por empecilhos.»<sup>285</sup>

«Um milagre de Natal» é um conto dilatado, com a separação de breves «capítulos» numerados a acentuar essa impressão de alongamento novelístico, mas com o texto ficcional a vir precedido por duas páginas que insinuam um episódio autobiográfico do autor (textual e empírico) com encontro casual em Lisboa, em férias de Natal, com o amigo macaense que afinal será inculcado como protagonista infantil do conto.

Prejudicado por lapsos léxico-gramaticais, especialmente em regências pronominais de verbos e no uso transitivo/intransitivo de verbos, o texto de «Um milagre de Natal» contém boas observações de psicologia social – quer na crítica de comportamentos de classe (sem acrimónia retórica, nem acinte social, nem contestação ideológica – sem rasto, enfim, de influência daquele Neo-Realismo de firmada hegemonia nos tempos de Coimbra do autor), quer na ponderação tradicional dos papéis sociologicamente instituídos (como à época se diria na senda de Talcot Parsons: v.g. «Faltava esse tipo de criatura no lar, um homem que as defendesse e a ele também da adversidade e dos malefícios.»)<sup>286</sup> -, mas

<sup>284</sup> *Idem, ibidem*, pp. 220-221, 225-226, 229-230, 221.

<sup>285</sup> *Idem, ibidem*, pp. 231-232, 232.

<sup>286</sup> *Idem, ibidem*, p. 26.

geralmente de modo a que nem o narrador extradiegético e onisciente se abstém de sugerir ou até exprimir valorações ético-sociais, nem essas ponderações pecam por quebra de verosímil sintonia com o pensar e o sentir das personagens em causa.

Grande qualidade do conto reside na penetração e figuração da psicologia infantil (defesas e fantasias, aspirações e expectativas, desejos e decepções, preconceitos e descobertas, compensações afectivas e transformações), dada com naturalidade no traçado do agir do herói e do acontecer da sua história, bem como no deslindar onisciente das motivações e reacções desse agir – sem pesadume de programa psicologista que poderia ter sobrevivendo como tarda reminiscência da estética presencista ainda ecoante nos tempos de Coimbra do autor. A narrativa presentifica um processo em que se combinam progressiva maturação e antecipações precoces (v.g. «Era por causa dele que mourejava tão afincadamente. Portanto, com a precocidade amadurecida pela desdita, evitava feri-la, não se queixava, silenciosamente solidário com o transe dela.»), até com lucidez de lances de autoconhecimento, por exemplo na consciencialização primigénia do tropismo humano para a hipocrisia, quer relativamente a pessoas, quer na cerimónia litúrgica de beijar o Menino Jesus: «Não mirou os olhos azuis. Hesitou em debruçar-se, mas a mãe, carregando-lhe no ombro, obrigou-o a curvar-se. Tocou os lábios, ao de leve, no pé frio e afastou-se logo. Fingira respeito quando sentia revolta. Ao sair da igreja, ia envergonhado de ter demonstrado devoção que não era verdadeira. Nessa manhã, pela primeira vez, saboreou o fel da hipocrisia.»<sup>287</sup>

Como era de esperar, o conto assenta sobre sóbria mas eficiente exploração das conotações afectivas propiciadas pela especial quadra do Natal (aura de vibração da sensibilidade, ora festiva, ora compungida, envolve naturalmente factos e actos), num ambiente social de «cidade cristã» macaense, em que se apercebem matizes variados de vivência do religioso ou do sagrado, transparecendo discretamente a simpatia, compreensiva até à valorização, da atitude espiritual da segunda grande personagem do conto – a sacrificada e digna mãe solteira do pequeno Alberto, e do seu compreensível dolorismo (v.g. nestes passos de adequado retrato interior de Alice: «Devota, sem ser ostensiva nem exagerada, cumpria com as suas obrigações religiosas, com a simplicidade duma alma crente. Encontrava lenitivo na oração, acreditando piamente que expiava uma culpa, confiando, no entanto, no termo final. O que seria dela se não houvesse essa confiança? Como prosseguir, então? // Incutia a fé singela no filho. [...]», «Pensa bem. Não é em vão que se sofre. O sofrimento é, muitas vezes, determinado para Ele nos conhecer melhor.»).<sup>288</sup>

<sup>287</sup> *Idem, ibidem*, pp. 30, 42, 39.

<sup>288</sup> *Idem, ibidem*, pp. 30, 48.

Um desenlace compensador («Estacou diante da imagem do Menino Jesus. A visão estava esbarrotada pela humidade dos olhos. Ele sorria-lhe, flutuando na moldura. Mais uma vez não lhe traria a bicicleta. Mas restituíra-lhe o pai e era tudo...») surge assim intratextualmente motivado e à congruente contraluz psicológica da fixação objectal na bicicleta em vão ambicionada como presente do Menino Jesus e da frustração arguta com os sucedâneos de prendas maternais: «Noutra ocasião, regozijar-se-ia com a bola. Mas não naquela manhã festiva, justamente quando aguardava por outra coisa. Os caracteres chineses da caixa queimavam. Indicavam que tinha sido adquirida no Bazar, numa loja qualquer da Rua dos Mercadores e não vindo directamente das oficinas de brinquedo do Céu. Era uma bola vulgar. Tudo demonstrava que era um rapaz de somenos importância e só à última hora o Menino Jesus se lembrara do nome dele e fora à pressa comprá-la à loja do chinês.»<sup>289</sup>

Em contrapartida, a surpresa da *anagnorisis* final – regresso na noite de consoada do pai que Alberto nunca conhecera e reatar da relação amorosa entre antigo e relapso sedutor e a fiel e abnegada seduzida que é a mãe de Alberto – fica diminuída por velados catalisadores desse acontecimento que se dispersam ao longo do conto, na medida em que este se deixa ler a partir de um horizonte de expectativa informado pelo conhecimento da tradição de literatura do Natal, entre nós sobretudo desde Eça até Torga, passando pelas narrativas neo-românticas das primeiras décadas do século XX (bons exemplos desse modelo de enredo e desfecho encontram-se em Júlio Brandão).

No conjunto, sem idealizações excessivas, a tonalidade dominante é a combinação, hegemónica se não proverbial em Senna Fernandes, de realismo psicológico-moral com mitigado optimismo antropológico – um realismo cristão, desenganado quanto à suposta bondade natural do Homem e à suposta felicidade terrena, mas não descrente das possibilidades de resiliência psicossomática na luta pela vida e até apontando para um horizonte de metanóia das inteligências, de conversão dos corações e de redenção transcendente.

«Os bons fantasmas» é conto com montagem sémio-comunicativa idêntica à do primeiro: página preliminar, neste caso com *mise en abyme* de cena da escrita e com achados estilísticos de imagens e de vocábulos («Eu escrevia totalmente absorvido, no pequeno charco de luz da lâmpada eléctrica, [...]», «Não ralhei, o enternecimento da sua presença atamancou o sobressalto.»), pretextua a narração seguinte, de modo a gerar ambiguidade sémio-comunicativa pela condição de trecho da memória afectiva do autor (indissociavelmente textual e empírico) – «na minha mente despoletava a recordação dum episódio já longínquo da minha vida» – e a exigir, mais do que qualquer outra história, um processo de verificação

---

<sup>289</sup> *Idem, ibidem*, pp. 53, 38.



(«Foram uns bons fantasmas. // Acreditem ou não, isto aconteceu.», diz o narrador no remate do conto).<sup>290</sup>

Um passo importante procede à transposição ficcional da vocação (e de iniciação com tique de postura queirosiana: «Gostava de rabiscar em pé.») para a escrita literária: «Eu começava a ganhar gosto em rabiscar histórias. Já tinha escrito um livro e iniciara outro. Com os estudos interrompidos, à mistura com os aspectos sombrios do momento, a incerteza do dia de amanhã, a angústia das privações [...] eu procurava evadir-me da dura realidade circundante. Abrigar-me num mundo criado por mim afigurava-se-me uma maneira de olvidar os infortúnios quotidianos. Daí que todos os dias, sempre que podia, punha-me a escrever e sentia-me realizado.»<sup>291</sup>

Por consequência, paira um estatuto ambíguo do eu que, como narrador auto-diegético, inicia logo a narrativa, com idêntica destreza estilística – «O ano de 1942 foi um ano de pesadelo que me deixou profundas escaras na alma.» – e com recorrente tópico de história político-militar e de psicologia social – «Nunca me lembro de ter sofrido tanto como nesse ano de fome, de miséria e privações sem conta. A presença japonesa, dentro e fora de Macau, era uma realidade cruel e o termo da provação parecia-nos tão distante, atormentado sempre pela dúvida se sobreviveríamos até ao fim. // [...] Os refugiados cresciam em número alucinante, vindos de Hong Kong e das mais desvairadas partes da China, criando momentosos problemas, mas tanto as Portas do Cerco como as pontes ribeirinhas do Porto Interior não negavam guarida a ninguém, fosso qual fosse a sua condição, cumprindo uma tradição secular de hospitalidade que para tantos era o último refúgio. // Os indigentes amontoavam-se, em quadros de extremo desamparo e penúria deprimente. Chorava-se de fome, mãos esqueléticas e enclavinadas a esmolar, em cantilena triste, e os mortos por inanição e doença espalhavam-se pelos dédalos das ruas e vielas e pelas arcadas da cidade.»<sup>292</sup> Depois, esse narrador compraz-se em apresentar traços de vida pessoal e familiar em parte coincidentes e em parte divergentes dos do autor empírico; e o seu estatuto torna-se ainda mais versátil ou ambivalente por causa de certo reenvio homoautor, deste conto fantástico para a antecedente narrativa autobiográfica de «Rua das Mariazinhas»: «Recordei com um estremecimento o papão da minha infância, o Gato Bravo dos meus pesadelos nocturnos. Mil anos que eu viva e não esquecerei esse rato, cuja lembrança ainda me faz estremecer.»<sup>293</sup>

No fundo, este conto «Os bons fantasmas» constitui incursão da ficção narrativa de Senna Fernandes pelos domínios da literatura fantástica, conti-

<sup>290</sup> *Idem, ibidem*, pp. 107, 107, 145.

<sup>291</sup> *Idem, ibidem*, pp. 126-127.

<sup>292</sup> *Idem, ibidem*, p. 109.

<sup>293</sup> *Idem, ibidem*, p. 138.

da em comparação com os excessos folhetinescos das histórias tradicionais de *revenus*, suscitando mais a expectativa do que o terror (sem embargo de momentos alusivamente satânicos de «sensação horrorosa, aniquiladora, demoniacamente arrepiante»)<sup>294</sup>, centrando-se mais no universo sociológico e psicológico das personagens – individualmente e como família, autêntica personagem colectiva.

Nessa modalidade literária, torna-se variante singular da narrativa de resiliência e superação humanas por que prima ser a obra de Senna Fernandes, tendo aliás por horizonte de compreensão da vida a convicção de que «Há sempre uma razão oculta que escapa ao nosso entendimento.»<sup>295</sup>, sobretudo perante acontecimentos extraordinários, actos incompreensíveis ou vicissitudes inaceitáveis.

Com composição análoga à dos dois contos anteriores – página preliminar de suposta ou ficcionada ocorrência que fortuitamente desencadeia a narrativa seguinte, desdobrada por onze “capítulos” («Ontem, ao retirar um livro da minha estante, caiu-me dentre as folhas um velho postal de Boas-Festas do Júlio. [...] A lembrança do Júlio perseguiu-me, pairando à minha frente, bem como a dos outros que povoaram a minha adolescência.»)<sup>296</sup>, – «Ódio velho não dorme» é texto notável de ilustração memorial ou ficcional do lema contido no título.

Tal como surge apresentado, em ambíguo radical de comunicação, só o protocolo de leitura que se estabelecer com o texto poderá determinar o seu estatuto discursivo. De qualquer modo, esse texto explora abundantes dados sobre vida em Macau durante décadas e abundantes coincidências com trajectória biográfica do autor (infância e juventude nas escolas de Macau, ida para a FDUC, exercício da advocacia em Macau, idas a férias a Portugal, etc.).

A modulação recorrente do motivema da hipocrisia que o narrador autodiegético em si reconhece<sup>297</sup> distingue-se do aceno à reflexão moral como interferência de enredo em torno da personagem Júlio (humilhação, ressentimento, ódio implacável e vitalício, vingança tremenda... e morte violenta).

Dois passos interessantes incidem sobre a relação com a literatura portuguesa: leituras literárias clandestinas, *pro tempore* excluídas do cânone escolar *ad usum delphini*: «líamos, às escondidas, como coisas nefandamente perigosas, *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *A Velhice do Padre Eterno* e as obras brejeiras e eróticas de Paulo de Kock.»<sup>298</sup>; e cartografia das correntes contemporâneas da literatura portuguesa, entre ironia (ao que de *bluff* e moda ideológico-cultural

<sup>294</sup> *Idem, ibidem*, p. 139.

<sup>295</sup> *Idem, ibidem*, p. 144.

<sup>296</sup> *Idem, ibidem*, p. 171.

<sup>297</sup> Cf. *ibidem*, pp. 186, 189, etc.

<sup>298</sup> *Idem, ibidem*, p. 176.

representa neste lance o pretensiosismo de Heitor, antigo amigo do liceu macaense agora lisboetamente distanciado) e a auto-ironia (ao que de efectivamente retardatário, pouco informado ou pouco actualizado, terá tido a cultura literária do autor ou dos meios intelectuais de Macau): «Entre duas cervejas e debicando tremoços, estalando de superioridade intelectual, os dedos a aparar o bigodinho irritante, perguntou-me de chofre, sempre com o odioso “você” para trás e para diante, que opinião tinha eu do movimento neo-realista português. Volvi modestamente que não sabia de nada, só lera uma ligeiríssima referência num jornal de Macau. Teve claramente pena de mim e teimou no assunto. // E, na poesia, que opinião fazia de José Régio, Mário de Sá-Carneiro, Torga e Fernando Pessoa? Redargui esmagado que eram apenas nomes e não os estudara. E o movimento da *Presença*, o *Orfeu*? Nada, foi a triste resposta. Abanou a cabeça com dureza de quem está a perder tempo com um analfabeto.»<sup>299</sup>

A colectânea *Mong-Há* encerra com a novela passional «Yasmine», de linha-gem oitocentista (até passos em que a consciência irónica do narrador ajuíza que «Era tudo tão folhetinesco»), mas irrompendo insolitamente no ambiente cosmopolita de Hong Kong ainda colonial pós-Guerra e cruzando-se com a psicologia social das metrópoles contemporâneas («Saltei para o táxi, antes de uma mulher que, desobedecendo à bicha, pretendia arrancar-me a vez. Fitámo-nos com ódio e até esbocei um sorriso de triunfo. O que dá o egoísmo das cidades!»)<sup>300</sup>.

O protagonista John Bradley, relacionado com Macau como diletante condutor na prova ACP do Grande Prémio de Macau e, depois, como colecionador de preciosas peças de jade e porcelana chinesas, é personalidade de fleuma retintamente britânica, mas seduzida pelas culturas e pelos ambientes orientais; primeiro, declaradamente avesso a qualquer ligação matrimonial e derivando de *flirt em flirt*, de repente apaixona-se por Yasmine, mulher malaia de origem indiana, desde criança possuída por megera rica e dominada (também violada, sabe-se depois) por seu filho, o vilão Ismail.

Figura de deslumbrante, mas melancólica e retraída, beleza feminina, Yasmine esconde algo de enigmático, que para o leitor e para as outras personagens, com ironia trágica para o apaixonado John Bradley, permanece indiscernível; e, mesmo quando revelado ao narrador homodiegético (e autor textual), em cena a que ao desnudamento biográfico, psicológico e moral se acresce o desnudamento corporal, o enigma permanece indefnido, porque inominado – até ao *coup de théâtre* final: amor impossível, sim, mas não tanto pela oposição de terceiros ou pelos interditos étnico-culturais-religiosos, antes porque «a formosíssima Yas-

<sup>299</sup> *Idem, ibidem*, p. 193.

<sup>300</sup> *Idem, ibidem*, pp. 250, 244.

mine, de olhos tristes e expressão melancólica, nascera desventuradamente ... homem.»<sup>301</sup>

De novo, o texto ficcional – lamentavelmente carecido de revisão editorial, inçado que vem de gralhas e erros léxico-gramaticais – surge condicionado por uma página preliminar<sup>302</sup>, que desta feita retoma tradição narratológica vinda do séc. XIX, entre Garrett e Camilo, servindo-se de suposto achamento casual de escrito antigo («um postal de John Bradley, escrito de Quioto, Japão, a dar notícias da sua digressão por aquele país») para evocar a diegese da narrativa ficcional seguinte («a estranha odisseia de John Bradley») com sugestão de fronteira duvidosa entre realidade empírica e realidade ficcionada em torno da relação de amizade entre o infeliz protagonista do caso passionai e o sujeito do discurso da novela (autor textual e empírico, personagem colateral e narrador homodiegético).

Vindo a lume tardiamente, em 2012, o romance *Os Dores* já não foi revisto para publicação pelo autor, falecido antes desta 1.<sup>a</sup> edição. O livro aparece como vol. 1 da *Obra Completa* de Henrique de Senna Fernandes (que contemplaria ainda outro romance inédito, *O Pai das Orquídeas*, e recolha de textos avulsos)<sup>303</sup>, mas sem nenhuma indicação de razões – cronologia de redacção ou outra – para essa colocação.

No «Prefácio», atinente não só a *Os Dores* mas a toda a ficção narrativa de seu pai, Miguel de Senna Fernandes aduz observações pertinentes e boas sugestões de leitura: centralidade (no plano da motivação genotextual e no plano da substância temático-formal dos textos) de Macau, enquanto burgo da primeira metade do séc. XX, mas no qual o termo da I Grande Guerra produziu solução de continuidade com o mundo antigo, ciosamente preservado»; destaque das personagens femininas, expoentes não da superioridade inteiriça e constante, mas da autenticidade, da combatividade, da abnegação, do inconformismo, enfim da resiliência ou conversão, como ilustram as heroínas da rejeição, da solidão, da humilhação e do resgate que são a Leontina de *Os Dores*, a Victorina de *Amor e Dedinhos de Pé*, a A-Leng de *A Trança Feiticeira*; contraste das personagens masculinas, mais facilmente heróis da beleza, do brilho, do êxito, da sedução, mas mais dados a claudicarem e caírem em degradação... de que justamente só se soerguem pela solicitude amorosa das protagonistas; papel catalítico, do acaso e

<sup>301</sup> *Idem, ibidem*, p. 273.

<sup>302</sup> Cf. *ibidem*, p. 233.

<sup>303</sup> «His novel *A Noite Desceu* em Dezembro, partly published in feuilleton form for the Macao weekly *Ponto Final* IN 2005, to commemorate five years since the handover, was virtually ready for publication by the time of the author's death, and there were a number of other unfinished texts.» (David Brookshaw, «Politics, Patriarchy, Progress and Postcoloniality – The Life in the Fiction of Henrique de Senna Fernandes», in *Review of Culture*, Macau, 2011, 38, , p. 8).

do fortuito, nas inflexões vida e no devir da narrativa: «Caminhos que se trilham, sonhos que se desvanecem, vidas que se fazem e se desmantelam, por um simples gesto, uma palavra ou um mal-entendido. A vida excita porque nada está pre-determinado e porque estamos à mercê dos caprichos que a interacção humana ironicamente comporta.»<sup>304</sup>

*Os Dores* apresenta estrutura formal semelhante aos outros romances do autor: quatro partes, isto é, sequências de capítulos, três de extensão idêntica – cada uma tendo por título o nome das três personagens principais (Leontina das Dores, Floriano Policarpo, José Lucas Perene) – e a última, muito breve, sintomaticamente retomando o título da primeira. Essa última parte conduz a um final aparentemente precipitado, que suscita dúvidas de interpretação: terá ficado incompleto o original do romance? ou trata-se apenas de (bom) final aberto, deixando ao leitor a liberdade de imaginação inferencial sobre o rumo ulterior da vida resiliente de Leontina e do papel de Floriano? ou, como se pode depreender do contraste entre o título (plausível catáfora de saga familiar plurigeracional, à maneira de *Os Thibault* ou *Os Buddenbrook*) e o quadro global da diegese (que nem chega a dar vida a uma personagem colectiva dos Dores), tratar-se-ia apenas do volume inicial de um série romanesca?

O início com cenário eufórico, ao jeito do *Andam Faunos pelos Bosques* de Aquilino Ribeiro («Era uma tarde triunfal de sol, naquele dia de Outono de 1908.»), soará depois ora a signo de ironia trágica (potencial de existência feliz afinal malogrado), ora a penhor de potencial resiliente contra o desespero. É, em todo o caso, primeiro gesto eficiente do narrador extradiegético e onnisciente, que uma ou outra vez opinará ou não se absterá de intercalar comentário ético-sociológico (v.g. «Esta situação de flagrante diferença de tratamento do pai para com os filhos, que se verifica com muita frequência, em tantos lares, [...]») – servindo-se, aliás, de alguns dos melhores achados estilísticos do romancista (em sessão oficial de cumprimentos, «com o mesmo sorriso estereotipado que circunflexa os lábios, em tais ocasiões»; «D. Gláfira, ciumenta e receptiva a todas as intriguinhas, azulava-se quando a aleivosia da rua lhe soprava aos ouvidos»)<sup>305</sup>.

Tal como os outros romances e a maioria dos contos e novelas de Senna Fernandes, esta ficção realista de espaço tende a configurar como protagonista a própria cidade de Macau, na sua bipolar interacção de “cidade cristã” e “cidade chinesa”<sup>306</sup>, cujas fronteiras são cruzadas justamente pelas personagens caucasia-

<sup>304</sup> Henrique de Senna Fernandes, *Os Dores*. Macau, Instituto Cultural da RAEM, 2012, p. 10.

<sup>305</sup> *Idem, ibidem*, pp. 15, 232, 29, 35-36.

<sup>306</sup> Veja-se, a este propósito, o artigo já citado de Fernando Manuel Margarido João, «Macau, Cidade Multicultural? – Marcas de Multiculturalidade em *Os Dores* de Henrique de Senna Fernandes», in *Revista de Cultural/Review of Culture*, Macau, 2013, 44, pp. 44-57.

nas em fase de degradação ou infortúnio – neste caso, José Lucas Perene e, menos, a própria Leontina das Dores.

Sem quebra da visão realista das vicissitudes da vida difícil da protagonista (é ver a revisão de vida no início do cap. 17), o grande vector temático é o da resiliência humana, isto é, da capacidade de reconquista da dignidade pessoal e de reactualização das potencialidades próprias, até aí degradadas ou reprimidas – processo de recuperação física e sobretudo anímica, com melhoria meritória das condições de vida e da situação social, que passa pela «capacidade inexaurível para o riso e para a alegria» própria da juventude<sup>307</sup>, mas a tal não se restringe pois consiste numa transformação palingenésica do indivíduo.

Esse processo de resiliência humana manifesta-se parcial e temporariamente em José Lucas Perene – quer quando, casado forçadamente com Evandolina Carmo, espantosamente «era sincero na intenção de modificar-se» ao arrepio da sua idiossincrasia lúdico-hedonista até ao estigma ostracizante que *pro tempore* implicaria o divórcio ou mesmo a separação, quer quando, depois da separação, consciencializa que «Pagara caro a mentira e a fraqueza» até escapar «a um inferno sem remédio», assume que «com todas as dificuldades, vivia senhor de si mesmo, sem uma horrível canga a refreá-lo» e se dispõe a «refazer-se, agarrado à sua visceral alegria de viver. Para acalmia depois do vendaval, nada houve melhor que a passagem do tempo que tudo amortece.»<sup>308</sup>

Mas é sobretudo em Leontina das Dores que se realiza essa transformação por retorno eficiente às virtualidades do seu ser, nela, ao contrário da Victorina de *Amor e Dedinhos de Pé*, chega a raiar o inverosímil pela rapidez, amplitude e índole da mudança passando por exemplo da candura de sequestrada do mundo e pupila dilecta de freiras a atitudes escabrosas e linguajar ordinário<sup>309</sup>. É certo que a narração omnisciente quer motivar suficientemente essa mudança pela lógica de autenticidade e inconformismo indómito da personagem – «Sacudida por uma rebelião interior, o recato era uma expressão e inteiramente falaciosa.» – e a diegese vem sancioná-la com a desastrosa surpresa da gravidez de José Lucas, com um sentimento quase fatalista e desesperado de maldição – «mais uma vez o destino adverso voltava-se contra ela e de que maneira. [...] Trazia consigo a maldição. Estava liquidada!» –, a que se seguem todavia novos lances de resiliência: «Era uma sobrevivente; na cabana, aprendera a tomar conta de si mesma e a suportar as amarguras. O mundo parecia-lhe muito mau, sem o saber definir, mas consolava-a o rápido afago de Floriano no ombro, quando adregava de encontrá-la nos corredores da casa.», «E também tudo mudou para Leontina.

<sup>307</sup> Henrique de Senna Fernandes, *Os Dores*, p. 65.

<sup>308</sup> *Idem, ibidem*, pp. 254, 262, 270, 187.

<sup>309</sup> *Idem, ibidem*, pp. 171 segs., 203, etc.

Afinal o mundo não era tão sombrio como imaginava, antes fechada na Calçada de St.o Agostinho. Havia também um mundo alegre, sem berros nem caroladas. Evoluíra dum salto, raciocinando para além da sua idade, a caminho de oito anos.»<sup>310</sup>

É este o trajecto da impressionante personagem criada por Senna Fernandes: «Leontina era uma sobrevivente e na solidão reflectia nas palavras da mestra, ao despedir-se. Em volta dela, estabelecera-se um vácuo cultural. Não esmoreceu.», «Se não a tivessem ferido, nunca selariam assomos de maior resistência. Na forja atizava-se a formação duma mulher determinada, com forte personalidade.», «Era jovem e forte demais, para que o sofrimento se mantivesse imbatível indefinidamente. Calejou-se. Dos escombros da dor e da impotência de mudar o rumo dos acontecimentos, alçou a cabeça, determinada em traçar uma vida nova. Era da têmpera dos sobreviventes. A afronta e a humilhação estariam sempre no coração, porém não iria chorar mais, visto que chorar só a enfraquecia.», «Superou o desalento [...]», «Virara definitivamente uma página da sua vida. // Enfrentou bem as colegas no dia seguinte, alardeando boa disposição, sentindo-se outra mulher. Desapareceram os vincos doentios do rosto, a máscara tensa que apresentava, a irritação à flor da pele, a alma sucumbida. Agora era como uma pessoa que tivesse renascido dos escombros, com uma nova personalidade. Uma metamorfose completa.», «Vingara-se apenas e não estava arrependida. Não se sentia promíscua, sentia-se senhora de si, independente, liberta duma coisa semelhante a uma prisão. Era jovem e bela e tinha consciência disso. Se procedesse com inteligência, não lhe faltariam oportunidades no futuro. A vida não terminara com a rejeição e traição de Floriano Policarpo.», «Não se quedava, recolhida como num casulo, como antigamente. Uma animação interior impelia a mover-se.», «Teria que dar o salto, desprender-se, com corte integral, do meio em que vegetava. [...]», etc.<sup>311</sup>

A motivação deste movimento de resiliência resulta, por vezes imperceptivelmente, da fixação consciente ou subliminar num momento, numa imagem de experiência fugaz guardada com *enargeia* na memória afectiva e nos sentidos<sup>312</sup>, dos momentos de emaravilhamento sensível (e quase sempre de excitação erótica) perante a descoberta da beleza sensual (sobretudo feminina)<sup>313</sup>. Nos melhores casos, esse deslumbramento e gozo associa-se à rendição afectiva no amor total, como experimenta finalmente José Lucas em relação a Leontina, mãe inintencional

<sup>310</sup> *Idem, ibidem*, pp. 172, 191, 35, 41.

<sup>311</sup> *Idem, ibidem*, pp. 44, 48, 141, 168, 183, 184, 190, 286.

<sup>312</sup> V.g. a partilha do leito e da visão dos corpos em certa noite de trovoada na adolescência de Leontina e Floriano (pp. 50-51, 65), «lembrança onírica» (91), etc.

<sup>313</sup> Ver *ibidem*, pp. 50, 51, etc.



do seu filho;<sup>314</sup> e, em contraste com o que sentira com Evandolina mesmo nos momentos de maior intensidade erótica, o reconhecimento de que «Todos precisamos de ternura.», contraposto à experiência de «a horrível amargura» e de «A solidão, a velha solidão, tão familiar, retornara como sua companheira forçada.»; enfim, o assumir em consciência, embora como «pecado do seu temperamento sensual», o desinibido prazer erótico como irresistível atracção vital e como fonte de recuperadas energias anímicas e existenciais (sobretudo, reiteradamente e até final, Leontina com a «arte de amar» desse perito que é José Lucas – «tinha sempre uma mágica especial que quebrava resistências e fadigas, dedos de sortilégio, boca succionante que conheciam todos os pontos erógenos da mulher, virilidade crepitando de ardência nunca desmentida e nunca decepcionante»)<sup>315</sup>.

Nesse fulcro temático da resiliência, pelo qual a obra romanesca de Henrique de Senna Fernandes cresce em importância de antropologia literária, convergem e se connexionam, numa geometria variável de relações funcionais, outros vectores semânticos (por vezes formalmente organizados em isotopia): tanto o do perdão, mormente do homem pela mulher que resgata, quanto o da vingança ou, pelo menos, desforço/desforra (assumida, neste romance de desidealização, pela própria heroína como móbil dos seus comportamentos, juízos e decisões mais importantes<sup>316</sup>); tanto o da «inconsciente crueldade» em atitudes e relações interpessoais de crianças e jovens, e até de adultos menos analíticos, quanto o das omissões ou acobardamentos por «realismo»<sup>317</sup>.

Importante é o vector da hipocrisia, que, recusada por Leontina só no campo religioso, ou por José Lucas, a partir do violento abandono do lar familiar, por fidelidade à sua maneira libidinal de estar no mundo contra a «respeitabilidade»<sup>318</sup>, grassa como meio de arranjo ou de defesa, numa sociedade fechada, de estratos muito marcados e quase estanques, com suas convenções ético-religiosas e ético-sociais, seus preconceitos e discriminações, suas prepotências e seus servilismos, seus capitais simbólicos e suas invejas, suas vaidades e seus despeitos, seus estratagemas de promoção social e de ascensão económica (v.g. no casamento dos filhos). Assim, a jovem Leontina «Suportou os vexames, ocultou o ódio, aparentemente submissa. Fez-se hipócrita, mas era a sua defesa, enquanto não vinha a hora de bater as asas.», «Estendida na cama, por breves momentos, meditou. Seria dissimulada, mas não ia riscar o seu afecto por Floriano, só porque aquela [mãe Gláfira] lho proibía.»; por seu turno, D. Emília Madruga (e por mimetis-

<sup>314</sup> Cf. *ibidem*, pp. 276, 277.

<sup>315</sup> *Idem, ibidem*, pp. 79, 184, 209, 286-287.

<sup>316</sup> Cf. início do cap. 11 e *passim*, v.g. p.184.

<sup>317</sup> Cf. *ibidem*, pp. 42, 52-53, etc.

<sup>318</sup> *Idem, ibidem*, p. 268.

mo Glafira) proclama: «- Nós somos. Os outros pretendem ser ou nunca serão.», enquanto Floriano reage em consonância perante interesse dos pais em casá-lo com Elfrida Madruga, etc.<sup>319</sup>

Modulação secundária, mas afinal mais conseguida, recebe o vector da in-submissão perante a tirania patriarcal e a pressão das convenções sociais (e, neste caso, também raciais, étnico-culturais e históricas) e de frontal assumpção do destino conjugal em suas mãos, personificadas por Angélica Perene e Wai Hong – «Fora um acto ousado, mesmo escandaloso para o pensamento da época.», comenta o narrador, em que «cada um assumiu o seu papel», em particular aceitando ela casar segundo o rito budista e depois ele segundo o rito católico. «Cada um cumprira um acto de coragem, perante a reprovação respectiva das suas gentes.». Aliás, também Angélica, perante a morte por doença do único filhito e perante a impossibilidade de gerar outra criança, sente algo semelhante a Leontina: «O sentimento da iniquidade enorme que a perseguia, tornou-a outra vez dura e agreste, excepto com o marido.»<sup>320</sup>

Outro vector conexo é o da anti-idealização, não só pela representação de condutas e pensamentos nada nobres (individuais ou gregários, v.g. no baile do “assalto” carnavalesco, «Imperava ali a selecção natural. Matava-se pelas moças atraentes. As feias e as sem-graça ficavam só para ornamentar as cadeiras e as paredes e para a tristeza das mamás e dos papás.»), mas também pelo reconhecimento do mal praticado ou desejado pelos próprios: «Remígio Policarpo, atrás, amarrotando o maço de cigarros, sentiu subitamente cobrir-se de vergonha.», «tornaram-na [Leontina] dura, empedernida, revoltada com a má sorte que lhe negava tréguas.», «Não conseguia esconder que era uma mãe má, brusca e impaciente com o seu rebento em que tanta vez batia, não se importando com a sua pequenez, o ralho sempre na boca. Descontava nele todas as frustrações, o desespero duma alma encarcerada numa gaiola de que não se podia libertar.», «Era pobre, mas tinha a beleza. Num mundo de homens que tanto se embeaçavam com a formosura, essa era a arma mais poderosa que possuía. Não podia desperdiçar esse dom inefável que a natureza generosamente lhe concedera. // O que a detinha ainda era a prudência com que devia actuar. [...] O tempo da ingenuidade passara. Estava agora fria e dura. A experiência que vivera não consentia mais loucuras e leviandades. Precisava dum nome, respeitabilidade, aceitação da sua gente e cabeça levantada.»<sup>321</sup>

---

<sup>319</sup> *Idem, ibidem*, pp. 44, 48, 93, 105. Veja-se também o juízo sobre ritos quaresmais e norma social «por vezes tão hipócrita» (p. 144), prática religiosa de Floriano e demais ofensores da candura de Leontina (p. 150), etc.).

<sup>320</sup> *Idem, ibidem*, pp. 272, 273, 274, 274, 274.

<sup>321</sup> *Idem, ibidem*, pp. 106, 283, 284, 286.

A par dessa anti-dealização, parece mais comum a desenganada visão psicossocial, nem indiferente às desigualdades, nem marxistamente contestatária («E criticavam tudo e todos que por sorte, bem-estar e posição de família, pertenciam a uma classe superior, independentemente das qualidades e talento que cada um possuísse. Era a inveja corrosiva dos que não tinham mas nada faziam para ter [...]»), só em parte compensada pela simpatia, sem cegueira acrítica, que personagens principais e narrador manifestam pelos bons sacerdotes, como o Padre Peregrino, e pelas boas obras da Igreja, como o recolhimento na Casa de Beneficência das Canossianas, sem embargo das limitações do «mundo fechado» em que se constituíam e da visão maniqueísta das gentes, além do desajuste irrealista na preparação para o embate com «o mundo lá fora» que «não se resolvia só pela oração e pela santidade»<sup>322</sup>.

Neste romance conta para a formação da personalidade o pendor de subrogação da vida má pela moda do cinema<sup>323</sup> e pela intimidade com obras de literatura de imaginação («Encerrada no quarto, estava paradoxalmente à solta, pois para leituras ninguém a vigiava nem controlava.»)<sup>324</sup>, no sentido da projecção fantasista da vida: «Entre os livros deixados por D. Crescência, descobriu um que seria o favorito que lia e relia. Era *A Escrava Isaura* do escritor brasileiro José de Alencar. Imediatamente Leontina se identificou com Isaura, a escrava branca daquela obra romântica, como anos atrás se identificara com a Gata Borralheira. Estas duas tornaram-se as suas heroínas. E o Príncipe Encantado? O pequeno coração de rapariga pulsou ternamente. Floriano, com certeza.», «Em segredo, chorava, como qualquer menina romântica, alma em franja e desesperada.»<sup>325</sup>

Um traço particular da formação da mentalidade e da sensibilidade de Leontina, assim adquirido, desdobra-se em paradigma estruturante de esquema actancial que talvez subjaza à forma do conteúdo e à forma da expressão do romance: «adiantou-se depois nos contos de fada, Leontina sentiu-se como Gata Borralheira e sonhou com o Príncipe Encantado. Os contos de fada prometiam uma vida radiosa, o Bem escorraçava sempre o Mal.»; «A aversão [de D. Gláfi-ra] pela crioula tornou-se tão evidente que deixou a hóspeda varada. Era uma autêntica madrastra semelhante à da Gata Borralheira.», «Com os contos de fada e histórias de imaginação, incutira na pupila o gosto pela leitura.», «O Príncipe Encantado dos seus sonhos não viera libertá-la nesse tempo todo e tinha agora quinze anos.»<sup>326</sup>

<sup>322</sup> *Idem, ibidem*, pp. 146, 63.

<sup>323</sup> Cf. p. 75 e passim.

<sup>324</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.

<sup>325</sup> *Idem, ibidem*, pp. 46, 66.

<sup>326</sup> *Idem, ibidem*, pp. 41, 45

Não longe da vivência compensatória ou evasiva da literatura ou da leitura («Procurava lenitivo com a leitura da pilha de romances que o amante fielmente lhe trazia.»)<sup>327</sup>, mas não destituída de autenticidade, afigura-se a relação de Leontina com a vivência da sua fé católica, aliás oscilante por sobre a constante do encanto com cânticos e outros aspectos sensíveis da liturgia: «Não orou nem se prosternou, como lhe tinham ensinado. Alguma coisa se quebrara na sua alma, deixando-a insensível. Tinham abusado da sua boa fé e da pureza dos seus sentimentos. Era uma pecadora, perdera-se voluntariamente no delírio do amor. Mas se era pecadora, não seria de forma alguma hipócrita. Era repugnante.», «Não cumpriu a desobriga anual, nem comungou como devia esperar-se duma boa católica. Mentiria na confissão, incapaz de abrir-se totalmente com o sacerdote, pois o sentimento de vergonha suplantava tudo o mais. Não havia de ser hipócrita nem perjura. Um Juiz mais alto julgava-a. Em qualquer dia do futuro retratar-se-ia compungidamente e rogaria o perdão das suas faltas. Agora não, porque tinha muito ódio.», «Seguiu maquinalmente os ritos da missa, com o espírito ausente. Não podia concentrar-se e mirava com inveja os que a rodeavam cheios de fé e obtinham o lenitivo das suas aflições através da oração.», «Não frequentava a igreja, desde que se acolhera na Travessa de Sancho Pança. Pecara muito, era uma réproba e ser hipócrita não era com ela. [...] Acompanhou a missa maquinalmente, recordando-se das missas do convento. Rezou simples orações e pediu perdão a Deus pela sua longa ausência, a despeito de calcular que não seria tão fácil apagar as suas faltas. O principal é que ali estava, no silêncio e na unção do ambiente, [...] // – Fui à missa, tenho fé. Há muito que tinha necessidade de ir à igreja. [...] // [...] Era o rebate duma consciência em falta, à procura de lenitivo, uma súbita explosão de fé.»<sup>328</sup>

A obra mais famosa e aclamada do autor, surgida em 1986 e com transposição cinematográfica em 1993, *Amor e Dedinhos de Pé*<sup>329</sup>, é um romance alentado (cerca de 450 páginas), com a estrutura habitual no autor, isto é, a sequência de capítulos organizada em 4 partes (em que só a terceira é menos extensa, mas curiosamente a do conúbio decisivo para o enredo das duas personagens principais e também para a ilustração ficcional dos vectores principais da antropologia literária do autor). Essas partes vêm precedidas e seguidas por breve antelóquio e breve epílogo.

Logo a abrir o preâmbulo com o sugestivo título «Ao Subir do Pano» (encenação literária da dramática Comédia humana), o autor inscreve a sua pro-

<sup>327</sup> *Idem, ibidem*, p. 285.

<sup>328</sup> *Idem, ibidem*, pp. 150, 151, 170, 288-289.

<sup>329</sup> 5.<sup>a</sup> edição, Macau, Instituto Cultural RAEM, 2012, com «Prefácio» de Miguel de Sena Fernandes (7-9, igual ao de *Os Dores*).

verbal estratégia comunicativa de ambivalência ficcional e referencial: «Esta é uma obra de ficção, todavia inspirada numa história antiga que escutei, entre riso e comentário jocoso, num dos serões da velha casa da minha Avó [...] // Da história verdadeira, tal como ela se passou, resta muito pouco, [...]». Depois, esse preâmbulo aduz mais duas notas que devem ser retidas: por um lado, dá-nos um testemunho autoral sobre o processo genotextual que vem corroborar as nossas inferências de leitura dos livros de contos: «comecei por escrevê-la em forma de conto. Na revisão, porém, entusiasmado pela criação, aumentei as páginas para preencher lacunas até à sua conclusão no presente romance, aduzindo numa só outras histórias que também estariam irremediavelmente condenadas ao esquecimento.»; por outro lado, regista o enraizamento da acção e das personagens em Macau e sublinha, como mais-valia, o cuidado documentário que subjaz à ficcionalização – corroborando como paradigmática essa intencionalidade que distingue toda uma época da literatura de matriz macaense: «Os principais protagonistas são macaenses e o enredo decorre, em nota predominante, entre macaenses. Empreendi um cuidadoso esforço para reconstituir a época e terei falhado num ou noutro pormenor por escassa documentação.». Subsidiária a essa nota surge ainda esta observação sobre a vida literária da(s) língua(s): «Para ser mais conforme com o ambiente, devia, em certos diálogos, redigi-los em patuá, isto é, no dialecto local, hoje em vias de desaparecimento. Não o fiz porque, escrevendo sobretudo para o leitor português em geral, não familiarizado com o dialecto, a sua leitura tornar-se-ia difícil e exaustiva para a compreensão, além de dispersar e fatigar o interesse sobre a trama. [...]// No entanto, aqui e ali, cedi à atracção, reproduzindo frases em patuá, e noutras introduzi a construção gramatical do português falado pelo Macaense.»<sup>330</sup>

Curiosamente, o epílogo retoma as sugestões genológicas com incidência no estatuto histórico da diegese na narrativa ficcional («Eis a crónica duma velha história de Macau»), mas junta à motivação nuclear de Macau (que entretanto o leitor já encontrara no gosto de descrição de cenários macaenses, até ao *locus amoenus* propiciatório: na aclimação de Chico à chácara de Botelho, em vias de se tornar ninho de consumação primicial da relação amorosa com Victorina)<sup>331</sup> uma nota frisante do intuito de portugalidade: «para testemunharem que os Portugueses criaram neste cantinho do Extremo Oriente um mundo com as suas peculiaridades, as suas idiossincrasias, costumes e tradições.»<sup>332</sup>

Além disso, «Ao Cair do Pano» não dispensa uma nota de humor que não temos por gratuita, antes valorizamos como espécie de *rappel* subliminar do pa-

<sup>330</sup> *Idem, ibidem*, pp. 11, 12, 11-12.

<sup>331</sup> *Idem, ibidem*, pp. 171-172, 362.

<sup>332</sup> *Idem, ibidem*, 443.

pel que ao humor cabe no retrato de algumas personagens e na feição de alguns episódios, mas talvez também na configuração amplexiva da sua antropologia literária e da mundividência dos seus narradores: «Sempre ouvi dizer que o amor se conquista pelo coração ou pelo estômago. Mas esta foi a primeira vez que vi confirmado que o amor também se conquista pelos dedinhos de pé.» Aliás, o achado que o título faceto constitui ressalta para vários passos da narrativa<sup>333</sup> e depois para comentários ou alusões de receptores vários, que nem sempre entreviram o valor antropológico que, em conexão com os vectores triunfantes na intriga – de resiliência e/pela ternura –, alcança, pois «O humor é algo de subtil, como a sabedoria, entre a ironia e a ternura. Sem apanhar o relativo e o insustentável da realidade, não há humor. Temos cómicos, temos cínicos, temos palhaços e temos gente convencida. Mas o humor é o sal da vida, revela a verdade e faz sentir-se amado.» (Vasco Pinto de Magalhães, S. J.)

Através da sucessão, em grande parte analéptica, de episódios, o romance dá quadro plurigeracional, desde o último quartel do séc. XIX com a vida de Francisco Frontaria mas remontando em breve evocação na abertura do cap. 2 até ao último quartel do séc. XVIII (arranque opta por actualidade do retrato miserando de Chico-Pé-Fêde, em vez de imediata imersão nos antecedentes familiares e biográficos, que virá nos capítulos seguintes): a I Parte abre com cena de 1905, em plena precipitação desastrosa de Francisco Frontaria/Chico-Pé-Fêde e prossegue com analepse desde o cap. 2 sobre origem familiar e trajectória de vida do protagonista; a II Parte procede de modo idêntico em relação a Victorina Vidal/Varapau-de-Osso; então e depois, avançamos no tempo histórico através de bem cadenciada, e por vezes até tensa, desenvolvimento do enredo – embora por vezes com coincidências inverosímeis a servirem de funções-catalises<sup>334</sup>.

Nas sequências e inflexões deste longo e multipolar enredo, em que a perspectiva narrativa se combina com a historicidade psicológica<sup>335</sup>, reflecte-se a coabitação irónica, mais do que antinomia ou mesmo contraponto, de visões providencialistas da vida por parte de personagens e o importante papel que o romance concede ao acaso (apontado pelo narrador ou interiorizado por personagens): «E certamente tudo se desenrolaria a contento dos desejos dos pais e do resto da família se o acaso não jogasse uma partida de consequências tremendas

<sup>333</sup> Cf. pp. 349, 359, 420.

<sup>334</sup> Por exemplo, p. 176.

<sup>335</sup> É ver como a mesma cena – queda de Victorina na calçada à boca da noite – narrada segundo a óptica de Chico, cap. 16, e de Victorina, cap. 38, dá em ambos os casos relevo tocante a pormenor hoje despiciendo, mas então de grande efeito nas duas personagens: a descompostura de «as pernas finas de meias pretas no ar, as saias erguidas até às coxas magras», p. 131, da «visão grotesca de meias pretas até às coxas», p. 311.

para ele.», «Seria desdenhar a sorte se [Victorina] se conservasse inerte, recusando-lhe a mão generosa.», «arrastada por capricho da sorte para meio diferente, renascia», «Para ela confirmara-se o aforismo. Se era certo que não havia bem que sempre durasse, não havia também mal que nunca acabasse.», «O acaso pregou-nos uma partida e prendeu-nos através duns dedinhos de pé.». Este vector atinge o auge no remate do penúltimo capítulo, com a exclamação do advogado Tovar perante o inesperado amor feliz de Chico e Victorina: «Quem iria imaginar... A vida é um espanto!»<sup>336</sup>

Por consequência, a narrativa alterna passos de ironia propiciatória (v. g. «Estava internado no Hospital de S. Rafael, numa enfermaria para indigentes. O leito onde estirou o seu corpo foi para ele como uma dádiva da Providência.») e passos de ironia trágica ([Hipólito Vidal, jovem furtivamente enamorado de Cesaltina Padilla, a caminho afinal de estragar a vida] «Vestiu-se melhor do que sempre e ninguém estranhou, nem quando se pôs a cantarolar, polindo os sapatos.»; ao nascer Victorina, no limiar de insuspeitado desentendimento e frustração relacional para toda a vida, «Só o progenitor revelou uma genuína emoção», «Só o pai lhe dava mimos quando podia.»).<sup>337</sup>

Mais extensamente, a narrativa vem semeada de elementos ominosos e de prenúncios auspiciosos.

De um lado, «O petiz passara sem mérito nenhum e lá se criava animado, mole e madraço, com dinheirinho sempre na algibeira para comprar guloseimas, rodeado de colegas que exploravam a sua generosidade.», por entre «pequenos escândalos a que dava ensejo, mais por volubilidade do que por maldade, com a sua eterna boa disposição e humor, facilmente influenciável, incapaz de objectar com um “não” aos companheiros das farras.»; «Aconselhado pelos amigos, que viam nele uma “mina”, resolveu fazer finca-pé ao tio», rejeitando que ele administrasse os bens herdados da Títi Bitá. Entretanto, «Do que Chico não pôde aperceber-se, na altura, é que fizera um secreto inimigo na pessoa do Silvério. Não lhe perdoara ter vencido a “praça-forte” da Ermelinda, enquanto ele, com toda a sua gabarolice de conquistador, nunca o conseguira.»; no ponto culminante da «supina proeza» com que Chico desfruta e vexe a “gente do Acento Grave”, «Onde se esperava a hilaridade geral, contrapôs-se um silêncio de estupefacção e consternação. Foi um escândalo e uma afronta!» e «Muitos dos amigos que tinham alimentado a sua vaidade afastaram-se para se descartarem de qualquer responsabilidade sobre o assunto. Apenas ficaram aqueles que nada tinham a perder, portanto os piores.» Mais tarde, «Nos princípios desta andança final, os antigos camaradas, aqueles que tinham comido à tripa-forra dos seus rendimentos, cercavam-no e coagiam-

<sup>336</sup> *Idem, ibidem*, pp. 141, 141, 294, 303, 303, 420, 437.

<sup>337</sup> *Idem, ibidem*, pp. 119, 150, 167, 317.



-no a contar as suas histórias. Ele narrava-as com mira na paga, em cobres.[...] Quem mais se divertia em deprimi-lo era Silvério, que não lhe perdoava a aventura com a Ermelinda.». Quanto a Hipólito, na vizinhança hospitalar de Padilla «Preveniram o débil rapaz de que cortasse resvés quaisquer ligações com tal súcia. // Mas dizer era fácil, cumprir era supinamente mais difícil, demais com a natureza delicada e tímida de Hipólito.», e então, sem antever as derivações de engodo eufórico e de arrastado penar, «O que o compensava eram as visitas furtivas de Cesaltina, a menina bonita dos Padillas» e, num binómio fatídico, «Desde então, Padilla meteu-lhe um medo instintivo, um respeito incompreensível, quase servil. Se temeu o pai, rendeu o coração à filha, a bonita Cesaltina Padilla.», deslizando como certos anti-heróis de Eça e segundo toques libidinais do impressionismo de Cesário («Apesar de proclamar a castidade, começou a sonhar com a boquinha vermelha da rapariga e a curva dos seios redondos, como pombo arrulhadores que queriam saltar do corpete.») para as malhas de agregado pouco recomendável, de baixos interesses ou despeitos e violentos desforços («O “espanhol” tinha fama de ser um homem sem escrúpulos nem moral, a mulher e as filhas umas coscuvilheiras de alto coturno.»), em temerosa e ominosa inércia quanto à reacção da sua própria família Vidal (não suspeitando que dava passos para o seu próprio ostracismo, «Sabia quão inflexível era Cristóvão Vidal, draconiano no conceito que tinha dos homens. Uma vez riscados da sua consideração, eram-no para sempre. No quebrava nem contemporizava. O mesmo carácter denunciavam-no os irmãos.»). Quanto a Victorina, «Com o estrabismo e a magreza enfezada, teria poucas probabilidades futuras e transformar-se-ia no perfil agudo das tias, seguindo inevitavelmente um idêntico caminho.», «Condoía-se com o seu aspecto físico, com a infelicidade do seu estrabismo. Assolapava-a o terror quando pensava que pudesse ter o destino igual ao das tias.», etc.<sup>338</sup>

De outro lado, bons auspícios de vária ordem<sup>339</sup> e até rasgos do *ethos* piedoso, a ganhar méritos para resgate de vida: «Os mais novitos espreitavam, entre os arbustos, à espera das sapecas que de vez em quando distribuía da sua algibeira de paupérrimo, apiedado e sentindo-se irmão deles na desgraça.»; «Para Victorina [quando bebé], a [crioula, criada vinda do recolhimento canossiano] Celeste foi uma verdadeira mãe.»; «Mas [as Padillas impantes da culinária festiva] não se limitavam aos Vidais. O seu rancor alargava-se por todas aquelas famílias que não requeriam os seus serviços e continuavam a fechar-lhes a porta de casa. Entre

<sup>338</sup> *Idem, ibidem*, pp. 28, 35, 45., 61, 69, 70, 126, 143, 144, 145, 145-146, 146, 154, 196, 221-222.

<sup>339</sup> Por exemplo, as alusões, ao longo da I Parte e a propósito das doenças venéreas, ao Padilla “espanhol”, prenunciam o papel, insuspeitado pelo leitor, da família Padilla na II Parte e a relação com o avô de Victorina.

elas estava a dos Frontarias “piratas”, sobretudo a Bitá Frontaria, que “não lhes passava cartão”.», «E, de facto, até à saída do colégio [Victorina] não sentiu a necessidade de qualquer ternura fora do ambiente familiar. Aos rapazes encarava-os com curiosidade, mas sem o entusiasmo e o calor das amigas, que citavam este e aquele como príncipes dos seus sonhos. Vagamente, confiava que a sorte a havia de favorecer a seu tempo.», [após a frustração humilhante do baile no capítulo 30] «Uma infelicidade intraduzível oprimia-lhe o coração e tão cedo não havia de desaparecer. Revoltada, desfez o famigerado penteado e as madeixas negras, dum sedoso deslumbrante,<sup>340</sup> rolaram pelas costas. Porque a não deixaram demonstrar o quanto eram belas?»; «A certa altura, apalpando o bolso, deparou com o daguerreótipo da Victorina. O seu primeiro impulso foi desfazê-lo em pedaços. Mas alguma coisa o deteve, apesar da cólera que o atormentava.»; «Não tinha levado nada da casa, excepto o daguerreótipo, foi a conclusão. Victorina ficou sucumbida e, sem saber porquê, imensamente comovida, as últimas palavras do pai a soarem insidiosamente.»; «Não era fria, como aparentava. Dissimulava apenas. Havia um fogo interior que a consumia em ardências dolorosas que a não deixavam dormir e enchiam-lhe o corpo de suor. Tinha fome de carinhos e a necessidade de expressar a sua natureza meiga. Mas como romper a barreira que a sufocava?», «[Dr. Torres, médico hospitalar] – Tem vocação para tratar doentes. É uma boa enfermeira. Se quiser, tenho um lugar para si no hospital.» [para Victorina cujo amor com Chico passará mais tarde por cuidar da doença dele...]; «Mas levava com ele o seu retrato, apesar de tudo.», «Não era nenhum espantalho ridículo, mascarado em dama da sociedade. Sentiu-se animada. Afinal, se vestisse sempre bem, se cuidasse da sua apresentação, podia ter ainda alguma esperança.»; após dias de uma monotonia amarfanhante e recolhida à casa confortável mas vazia de ternura, «Eram noites em que se agitava no leito, o corpo em crepitação, como se um fogo a devorasse, sentindo-se jovem e contrafeita, com um desejo indefinível, mas tão intenso, de ser acarinhada, que doía.» e «Mas ela não podia fechar-se num convento, o seu sangue vivo e estuante recusava-se.»; «O rapaz, com toda a sua miséria, tinha educação, sabia comover uma pessoa.»; «Ele respondia-lhe com voz rouca e cansada, mas sem o tom de desamparo e desespero. [...] Na noite anterior julgara chegar o termo dos seus dias. Agora raiara-lhe de novo a esperança. Já não queria morrer, mas voltar a ser são e andar como os outros. Tudo dependia daquela mulher alta, magra e estrábica.»; «Desconhecia-se. Afinal, o doente [Chico] começava a dominar-lhe [Victorina] as atenções.», «Ninguém tivera ainda um sorriso semelhante para ela [...] Não estava afeita a uma tão espontânea expressão de alegria.», «Aquela solução abalara a monotonia dos seus dias. Era tudo tão insólito. Subitamente, compreendeu que já não a

---

<sup>340</sup> A caminho de fetiche erótico, qual a trança feiticeira de outro romance.

vergava a solidão.»; «Mas parecia que a xácará [velha cantiga macaense cantada na rua e ouvida fortuitamente] se referia a ela. Bastava mudar o nome de Catrina para Victorina. Seriam essas palavras a premonição da felicidade?»; «Rompera, sem o saber, um momento mágico que podia precipitar algo que ambos [Chico e Victorina] temiam ao contacto dos dedos.»<sup>341</sup>

A par da virtude compositiva, *Amor e Dedinhos de Pé* demonstra apurada técnica de retrato *ab imo* de cada personagem, sobretudo dos protagonistas, entre técnica queirosiana do discurso indirecto livre e o monólogo interior silenciado, sabendo prender empaticamente sem abdicar de recusa realista da idealização dos protagonistas e até da sua representação como figuras inteiriças de características permanentes: «Acumulou-se dentro dele [Chico] uma cólera incontida, explosão pura do seu desespero e da certeza de estar perdido. Ferir, gozar, descontar em alguém o seu ódio e, depois, o adeus final. Se o mundo era mau para ele, por que não ser mau também, vingando-se também?», «[Hipólito] Aprendera a ser dissimulado e hipócrita.», «Era extraordinário. Ao mesmo tempo que [Hipólito] temia o encontro [com a pei-pa-chai Y Leng], desejava-o. Apercebia-se de que aquela era a hora da verdade.», «Restava apenas Victorina. Mas esta não tinha o afecto dos Padillas e não podia substituir o morto [Paulinho] nos corações alanceados pela dor. As tias não tiveram hesitação nenhuma em declarar que houvera uma grande injustiça. Em vez do menino, por que não teria sido ela a morrer, que não fazia falta.», «- Pronto! É o fim... – murmurou [o genro] Hipólito [perante o colapso do sogro Padilla], possuído duma alegria vingativa.», enquanto as próprias filhas Amparo e Carmencita exultavam porque «chegara a hora delas, unidas e rilhando uma felicidade no meio da tragédia. Acabaram-se os favoritismos e os caprichos do pai, agora era a vez de elas cantarem de alto.», «não lhe ligavam nenhuma. O ódio sufocado durante anos expandiu-se no desdém e na indiferença.», a filha Cesaltina «Fora sempre uma egoísta e sacrificar-se não era com ela. Tinha nojo de lavá-lo, [...] Não conseguia esconder a aversão» e «O genro não mexera uma palha, em toda essa tragédia, em favor do sogro. O rancor era tanto que não o movia um sopro de piedade.», [carta de Hipólito no período xangaiense] «Ainda existe muito desse rancor em mim. Há coisas que são marcas de ferro em brasa no coração dum homem. Não sou Cristo para perdoar. Sou apenas um pedaço vil de barro humano.», por seu turno, «Ofendida e estimulada pelo orgulho característico dos Vidais, subitamente desperto, pouco afeito ao perdão, Victorina nem sequer perguntou pela avó.», «Não fora ele o inspirador da horrenda alcunha de Varapau-de-Osso? Não fora ele mesmo que a insultara pelas costas, momentos antes? [...] Não tinha ele também uma alcunha deprimente e humilhaníssima,

<sup>341</sup> *Idem, ibidem*, pp. 88, 167, 221, 223-224, 231, 243, 249-250, 258-259, 261, 265, 280, 308, 309, 310, 329, 334-335, 338, 339, 340, 351, 367.

por causa dos pés, uma alcunha que o devia ferir como queimadura? Estavam quites, portanto. Sem saber porquê, sentiu-se, naquele instante, vingada.»<sup>342</sup>

De modo algum desprovido de mestria estilística<sup>343</sup>, o narrador mostra-se capaz naturalmente de subtilezas sugestões sobre o significado dos lances, por exemplo de ironia trágica (nas relações interpessoais ou nas relações entre entorno físico-natural e destino das pessoas): «Assim, na calma e na pureza do ambiente, ia-se decidindo o porvir da rapariga.» [abstracta venda da jovem A-Sao para serva erótica]<sup>344</sup>. Outras vezes, esse narrador engendra uma dimensão de ironia social do enredo e da narração: mesmo as personagens, individuais ou colectivas, que são vítimas das condenáveis partidas por parte de Chico, também abrem caminho para o próprio vexame pelos seus vícios de culto mesquinho, invejoso ou despeitado, do dinheiro e do *status* (v.g. cap. 7, caso da família Saturnino).

Compreendemos, por conseguinte, que só a pressão do desígnio de uma literatura com alcance humanista pode levar a que esse mesmo narrador nem sempre evite certo tropismo de clarificação explicativa: «Isso acontecia porque o apoio da tia continuava inabalável.», «Esqueceu-se de que abusava da clássica hospitalidade, tão natural nos seus conterrâneos, e persistia na perigosa brincadeira, sem escrúpulos, só para ganhar a aposta.», «No entanto, se observassem melhor, veriam quanto ela amava o avô. Este não fazia caso dela, não tinha mimos para a criança, era o dono da casa, o dominador, nutria por ele uma devoção tocante. [...] Curiosamente, não procedia assim com o pai. Aos seus olhos infantis, ele não representava nada. Sem o saber, era o melhor juiz duma realidade.», «O tirano, o gigante que corria tudo à bofetada e a murro, o ditador que, em casa, obrigava todos a curvar a cerviz e, lá fora, era temido pelo seu carácter conflituoso e só era bom enquanto curandeiro, encontrava-se derribado.», «Esse rouxinol e Hipólito pareciam uma e a mesma coisa.», «Findara assim o drama duma outra existência frustrada.» [Cesaltina], «como se o pai só tivesse obrigações e não lhe assistisse o direito de pedir nada em troca», «Como quase sempre acontece, a crítica dos seus censores e maldizentes induziu-a a uma resistência feroz. Jurou que ia até ao fim.»<sup>345</sup>

De um modo ou de outro, vem ao nosso encontro uma visão de vida nem idílica nem irremissível, mas sim, por interpostas personagens, uma óptica psicológico-social desenganada (embora aberta à metanóia, à reconversão e à re-

<sup>342</sup> *Idem, ibidem*, pp.130, 177, 179, 207, 212, 213, 214, 214, 215, 288, 298, 317.

<sup>343</sup> «Comeu, depois, todo o jantar do padre, denunciando uma fome velhíssima. O Pe. Serafim, em silêncio, orava. Abanava, de vez em quando a cabeça, lancinado por uma pena imensa por aquele desperdício de vida.»; «Afim, vivera no limbo e na ilusão de que o recolhimento na casa do Lilau se mantivera secreto.» (*ibidem*, p. 364).

<sup>344</sup> *Idem, ibidem*, p. 91.

<sup>345</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 66, 196, 213, 236-237, 261, 265, 354.

siliência feliz): em sentido não de darwinismo social, «Para um homem como Gonçalo Botelho, os fracos não contavam.», [carta de Hipólito:] «E aprendi muito. Compreendi que, no palco brutal da vida, a bondade, a contemporização, a lhaneza no trato, o “deixar correr as coisas” e o “não querer fazer mal a ninguém” são interpretados como sinais de fraqueza, e por isso espezinha-se aquele que os ostenta. Pelo contrário, a consideração vai para aqueles que utilizam como armas a violência, a dureza, o cinismo e o maquiavelismo. É uma visão muito pessimista da realidade, mas a prática de todos os dias ainda não mo desmentiu.»<sup>346</sup>

A ficção de costumes de Senna Fernandes é, no entanto, compreensiva, sem recriminações nem interdições de facção. Embora em tal não consista o fulcro do romance, torna-se indiciante a forma como tanto mantém neste romance um fundo de generalizada compreensão perante membros do clero<sup>347</sup> e como faz os dois protagonistas sentirem simpatia e apreço por certas figuras de Igreja<sup>348</sup>, quanto abre espaço para a simpatia libertina e para a sátira do farisaísmo ético-religioso e ético-social, sobretudo através de Gonçalo Botelho e sua arte de viver, na viuvez precoce de um amor conjugal não reconhecido mas autêntico, insólita por sua componente de discreto mas inalienável hedonismo cultivado<sup>349</sup> e na sua educação erótica do afilhado Hipólito para sua resiliência anímica e libidinal<sup>350</sup>. Aliás, Victorina é inostensivamente católica (sabemo-lo melhor na morte do pai e pela insuspeita boca questionante de P.e Miguel...) e Chico é «praticante desde que pisara a rua», de missa dominical e oração confiada, sem dificuldade em retomar com os tios as devoções diárias.<sup>351</sup>

Como ilustração primacial de integração superadora da visão desenganada das intenções e práticas predominantes da comum humanidade num movimento de resgate ético e estético dessa humanidade, o tema bio-ético da fragilidade e

<sup>346</sup> *Idem, ibidem*, pp. 165, 287-288.

<sup>347</sup> Padre Miguel, por exemplo, cap. 43, p. 358: «Mas ele era um padre e cumpria convictamente a sua missão de zelar da melhor maneira pela alma das suas ovelhas. Não lhe podia levar a mal, sob pena de incompreensão e de injustiça. [...] Gostava do P.e Miguel, das suas homilias simples, sem tiradas de retórica, indo directamente ao coração dos ouvintes.»

<sup>348</sup> Sejam as madres do colégio de Victorina no seu papel de educadoras, seja sobretudo o Padre Serafim, principalmente na relação com Chico, mas também noutros episódios em que se evidencia «homem irascível, que detestava beatas e o farisaísmo com cheiro de incenso.» (p.258).

<sup>349</sup> Cf. por exemplo p. 176: «não desafio abertamente a moral e os preconceitos burgueses da sua gente. Sei que suscito a curiosidade, e é o mistério do que aqui se passa, portas adentro, que me confere o prestígio todo.»

<sup>350</sup> V. g. «uma *pei-pa-chai*. Uma coisa mimosa, limpa, asseadinha e que saiba fazer um trabalho escoreito, por gosto, para o teu repouso e acalmia de nervos. [...] Depois, irás ao cura confessar o teu pecado, se achares que é pecado. // [...] Censurar-te-ão os ortodoxos e os pilares da moralidade ou aqueles que te invejam por não terem tido a mesma sorte.» (p.175).

<sup>351</sup> *Idem, ibidem*, pp. 423, 433.

da solicitude (veja-se sobretudo o capítulo 42) vem inscrever-se pelas entrelinhas do pessimismo ético na representação da família e da sociedade – «Aprendera que quem é muito pobre não pode ter personalidade. Não a admitem.», «Os parentes são sempre carrascos e juízes severos uns dos outros. O que consentem e encaixam de estranhos não o permitem, nem por lapso nem por deslize, dos seus.» – e sobre o panorama dos baixos comportamentos gregários por arrastamento, mediocridade, hipocrisia, comodismo, convenção social dominante, etc.: «Transeuntes que se riam ou censuravam aqueles demónios também se apresaram a desaparecer, porque ninguém desejava ser testemunha.», «As senhoras e as meninas com quem se cruzavam enfronhavam um carão duro de moral burguesa ofendida, enquanto os cavalheiros, no íntimo invejosos, protestavam contra o des pudor.», [as Padillas relativamente a Victorina:] «E logo enfermeira, uma profissão degradante, promíscua, que lidava com as partes íntimas de ambos os sexos, com sacrifício do pudor e recato feminino. No fundo, bem no fundo, embora não confessassem, todo o interesse na oposição residia no facto de ser um braço gratuito a menos para executar o «negócio».», «Victorina não precisava de trabalhar fora, não parecia bem de acordo com os padrões do meio em que viviam.», «Começaram a chover cartas anónimas, um mau hábito da cidade».<sup>352</sup>

Comportando naturalmente a faceta da calúnia social («Sem alarde, [Gonçalo Botelho] “entregou-se a uma existência imoral e dissoluta com cantadeiras e quejandas mulheres”, no dizer de Cristóvão Vidal, desbastando assim o honrado dinheiro da esposa.»), a crónica de costumes contamina de todos esses matizes negativos os mais variados tópicos: cenas carnavalescas, exhibições de equitação e burricadas, fundo cultural de ignorância e superstição atida a curandeiros, a culinária tradicional, festas e bailes privados, os católicos chineses e seu Bairro de Volong, Pensão Aurora e seu botequim, vinhos, bilhares, jogos de cartas e outros, discussões políticas de esbatidos ecos da actualidade metropolitana na periferia do Império («O seu mundo era Macau, e os ecos de Portugal apareciam diluídos pela distância e pela demora.»), cena desordeira e luta entre Chico e Silvério no pátio do botequim da Pensão Aurora, etc.<sup>353</sup>

Por vezes, a dura lucidez da mimese humana parece estender-se até ao plano antropológico, mormente através do tópico da «cruela inconsciente e característica das crianças» nos comportamentos de crueldade psicológica (chacota, violência verbal e física, etc.)<sup>354</sup>. Todavia, a plataforma para a contingência da confiança

<sup>352</sup> *Idem, ibidem*, pp. 121, 122, 17, 47, 228, 263, 264, 353.

<sup>353</sup> Veja-se respectivamente pp.162, 172, 199, 320 e *passim*, 325-326, 336, 388 e 397-398, 400-401, 402-404.

<sup>354</sup> *Idem, ibidem*, p.16. Veja-se, por exemplo, p. 81: «Sabendo que a amásia o maltratava, sofria vexames, sobretudo da criança, que, apesar dos verdíssimos anos, pode ser a mais cruel das idades.»

nas possibilidades perfectíveis do Homem uma e outra vez se avista através da problemática da piedade – da sua providência ou da sua falta, nos momentos de mais fundo *pathos* e como manifestação da mais radical humanidade ou desumanidade: «Sentiu pânico e náuseas. Não havia piedade em nenhum dos rostos.»; «No seu pânico de morrer sozinho, naquela noite tenebrosa, comovia-se como uma criança por verificar que alguém se interessava por ele.»; «Começou a chorar baixinho e envergonhado. Os pés continuavam a cruciá-lo, mas alguém tratara da sua horrenda mazela, com intuito de debelá-la.»; «revia o rosto já barbeado de Chico e não podia negar que a comovera. Não era o semblante dum monstro pestilento que surgira no meio da noite, nas dum homem minado pela doença, escalavrado e lívido. A expressão dos olhos impressionava-a, no seu apelo silencioso de que tivesse piedade dele e o curasse.»<sup>355</sup>

Queda e redenção radicam, em verdade, neste princípio de antropologia literária que o romance enuncia através de Gonçalo Botelho: «O longo trato com os homens, de todos os estratos sociais, confirmava que cada alma era um poço de mistério. Nunca um homem era apenas aquilo que aparentava.», «Paga-se sempre caramente, quando se rejeita a felicidade dum homem bom.»<sup>356</sup> Como se confirma no magistério existencial de Botelho sobre Victorina, a eficiência desse princípio no quadro do individualismo moderno é correlata da primazia axiológica de cada ser integralmente e autenticamente singular: «Os preconceitos, a fachada de moralidade a que se liga mais importância que à verdadeira moralidade? É tempo, querida, de te guiares por ti mesma e não eternamente orientada pelos outros.», «Era a sensação de estar livre dum fardo, ser senhor do meu destino.» , etc.<sup>357</sup>.

É nessas condições que se tornam viáveis ou se vão desenhando as etapas de regeneração por resiliência, isto é, de recuperação e progressão personificada não numa forma mimética de transformação mas sim num processo de desinibição ou restituição e liberta actualização das virtualidades genuínas da personalidade própria.

Assim acontece com importantes personagens secundárias, em particular com Hipólito Vidal: no escritório do advogado Tovar, «A sua inteligência, entorpecida durante tantos anos, acordou finalmente. De dia para dia foi-se modifi-

<sup>355</sup> *Idem, ibidem*, pp. 114, 321, 324, 337.

<sup>356</sup> *Idem, ibidem*, pp. 185, 270.

<sup>357</sup> *Idem, ibidem*, pp. 276, 287. Este princípio torna-se presente também *a contrario*, v.g. p. 353: «Invejavam-lhe os bens, o dinheiro, o atelier, a independência, o inconformismo. Não tinha amigas, não participava nas confrarias religiosas, nem frequentava reuniões de senhoras.// Desde criança vivera sozinha e mantinha-se isolada, como se ninguém do seu sexo fosse digna da sua amizade. Por isso aceravam-se as ferroadas contra ela. Irritava a arrogância do seu queixo, ao aparecer nas ruas, [...]».



cando, embora pouco ou nada transparecesse no seu rosto, ganhando confiança nas suas próprias qualidades. »; decidindo deixar a casa Padilla e a própria família (mulher Cesaltina e filha Victorina) para tentar nova vida em Xangai, Hipólito assume que «um homem não pode ser eternamente espezinhado só porque é bom. Chega já de indignidade. Anseio pelo respeito dos outros, que aqui não tenho, e só posso restaurá-lo em ambiente diferente. Quero viver com decência. // [...] Já não era o homem manso e tímido que o padrinho conhecia. Estigmatizava-o ainda o ar fatigado, mas havia uma nova personalidade nos gestos e no vinco dos lábios.»<sup>358</sup> Depois, em Xangai, como relatará em carta para Victorina, «Mal cheguei, mudei de personalidade. [...] Com surpresa, vi aparecer em mim energias desconhecidas, acompanhadas dum prazer de saborear a existência, como se tivesse nascido de novo.», «Tornei-me activo, lúcido e astuto, com planos inspirados que brotavam sem esforço.» Enfim, sumularmente: «Eu andei perdido e renasci.»<sup>359</sup>

Assim acontece também com a protagonista Victorina: «Mas no colégio transformava-se. Sabia sorrir e conversar, tinha amigas e dava largas à sua natureza terna. Nisto saía ao pai.», «No ambiente gentil do colégio, em que as madres exigiam o culto das boas maneiras e a delicadeza no trato, Victorina progrediu imenso.» «e, porque ensinava sem egoísmos as outras, tornara-se popular. Ali não era a pequena Padilla, mas Victorina Vidal, com certo prestígio, vindo da família do pai.», «Ninguém a batia nos labores e na aula de Desenho. [...] Também se distinguia ao piano, onde revelava uma verdadeira inclinação artística.» Noutra circunstância de adultez, Gonçalo Botelho vai descobrindo em Victorina uma «personalidade escondida, plena de meiguice e de feminilidade», «Há mulheres que nasceram com grandes dons de beleza, outras menos. Mas toda a mulher tem o seu segredo de sedução. [...] // [...] Não, não era totalmente feia de rosto. Só que o conjunto, acentuando o estrabismo e a magreza, era péssimo.» A carta de Hipólito tem boas consequências anímicas em Victorina: «O pai despertara-lhe a ânsia de bater as asas. Não se podia esquecer de que tinha dinheiro no banco e seria herdeira de duas heranças. Seria desdenhar a sorte se se conservasse inerte, recusando-lhe a mão generosa.», «Ficou espantada com a sua própria capacidade de ser simpática. Planta estiolada, arrastada por capricho da sorte para meio diferente, renascia, desenvolvendo qualidades jamais pressentidas.». Enfim, «Para ela confirmara-se o aforismo. Se era certo que não havia bem que sempre durasse, não havia também mal que nunca acabasse.»<sup>360</sup>

<sup>358</sup> *Idem, ibidem*, pp. 208-209, 234.

<sup>359</sup> *Idem, ibidem*, pp. 287, 288.

<sup>360</sup> *Idem, ibidem*, pp. 204-205, 267, 277-278, 292, 294, 303, 303.

Assim acontece sobretudo com o protagonista: «À medida que os dias decorriam, Chico debatia-se para apagar toda a indignidade do seu passado. [...] Sem ninguém ainda ter consciência do facto, Chico tornara-se o centro das atenções.», ao mesmo tempo que em Victorina se desenvolvia a realização da sua humanidade pela via do cuidado, do «dedicar-se»; «Chico, recuperando de dia para dia, ganhou a sua proverbial jovialidade.»; «Descobria atractivos nos pormenores do rosto – a boca perfeita, as sobrancelhas arqueadas e espessas, a pele fresca, [...]// Adivinhava formas redondas naquilo que no princípio parecia constituído por linhas rectas. [...]»; «Aprendi muito. Modifiquei-me, nem me conheço. [...] // Voltei a possuir aquilo que julgava não mais adquirir. O brio... a dignidade.»; «Era o Francisco Frontaria ressuscitado [...] // Definitivamente, Chico-Pé-Fêde morrerá.»<sup>361</sup>

Em *Amor e Dedinhos de Pé*, como em *Os Dores* e em *A Trança Feiticeira*, esse processo de resiliência evidencia a necessidade da ternura e o desastre da sua ausência: a desgraça dos capítulos 10, 11 e 12, passa grandemente pelo facto de que «A-Tai não tinha propensão para a ternura»; «Gozamos [Gonçalo Botelho e sua pei-pa-chai Siu Mei] do dom duma ternura mútua, sem elos nem obrigações.»; «[a criança Victorina] Frustrava-lhe [ao pai Hipólito] todas as tentativas de ternura, teimosa na sua secura, indiferente aos carinhos.»; «Y Leng acolheu-o, deu-lhe a ternura de que necessitava, [...] Era tão educado, tão carinhoso que chegava a comover aquela mulher, batida duramente pelos factos da vida.»; no colégio Victorina «dava largas à sua natureza terna. Nisto saía ao pai.», «Aqueles gestos de ternura [de Victorina para com o avô Padilla paralisado] foram de mais para Hipólito.», [refugiado em Xangai, Hipólito] «Descrevia o inferno em que vivera junto dos Padillas, privado de amor e de ternura.», «Pela primeira vez, alguém [Gonçalo Botelho] a esperava [Victorina] com interesse. Era uma amabilidade, certamente, mas, de qualquer maneira, muito terna de se ouvir.», «Na boca do padrinho, Hipólito surgia como um homem interessante, dum encanto insofismável, com uma enorme capacidade para o amor e para a ternura.», «Bem preservadas e guardadas com ternura e respeito [por Gonçalo Botelho], estavam ali rendas, bordados, trabalhos de crochet, toalhas, cobertores e colgaduras lavradas, representando tarefas duma esposa feliz.», [Hipólito] «Fez o resumo da sua existência sombria dentro de casa, sem ternura nem dignidade, apontando o rosário de desfeitas e humilhações.», «O pior era à noite, quando volvia para o vazio da sua casa, recheada de confortos, mas vazia de ternura».<sup>362</sup>

<sup>361</sup> *Idem, ibidem*, pp. 341, 341-342, 354, 360, 366, 381-382.

<sup>362</sup> *Idem, ibidem*, pp. 186, 190, 197, 207, 243, 250, 266, 269, 279, 289, 309.

Superando veleidades de trivialização desse valor da ternura, esta encontra as suas manifestações mais fortes e cativantes na primazia existencial do amor, em especial da consumada relação amorosa entre homem e mulher, que se afirma com conotação pelo episódio inesiano de Camões, desde o vazio da sua falta (e a conotação negativa dos lexemas ou imagens então usados)<sup>363</sup> até à primicial apoteose erótica de Victorina e Chico, em que este reconhece intimamente que «Tudo em Victorina era novidade. Descobriu, com o espanto dum neófito, que o amor podia transformar a posse em algo de mais sublime, uma plenitude de sonho e de infinito.» – e que recebe prolongamento cósmico («E, longamente, ao gotejar da chuva nos beirais e do rumorejo de trovoadas e de ressaca, ouviu-se a sinfonia do amor, em murmúrio e sons desarticulados, mil vezes repetidos e balbuciados...») como caminho de plena união: «Chico tornara-se o fulcro da sua existência, monopolizara-lhe o pensamento, com uma celeridade que a espantava. E tão longe fora que não resistira, entregando-lhe o corpo, impelida por um impulso incontrolável. Fora apenas humana.»<sup>364</sup>

Esta primazia da relação amorosa transborda quer para um subtópico passionai como é o episódio da luta de Chico como paladino da honra da amada<sup>365</sup> – obrigando o adversário a pedido público de desculpa (tal como na *Trança Feiticeira*)<sup>366</sup> –, quer nos quadros e pormenores<sup>367</sup> de sedução e consumação erótica, desde passos dos capítulos 7 e 20, até momentos capitais do capítulo 24, em que «Era uma vertigem, uma embriaguez» sensual, mas também um «idílio» e uma pacificante «hora feliz» que merece a apoteose do *locus amoenus* sob o embalo da «sinfonia da passarada», e do capítulo 45, dando desenlace em aberto à III Parte, com bons lances de anúncio e crescendo da tensão do desejo e boa cena de consumação erótica – em que o narrador se mostra nem embiocado nem exibicionista.<sup>368</sup>

<sup>363</sup> Victorina «Fizera o possível para o divertimento dos outros, só que ela, terminado o último vestido, sentia um vácuo em torno de si. // Há muito que desistira de ir a festas. Passara da idade, estava com trinta e dois para trinta e três anos e não guardava mais ilusões.» (*ibidem*, p. 135).

<sup>364</sup> *Idem, ibidem*, pp. 376, 408.

<sup>365</sup> Nesse sentido, e não tanto na aceção arquetípica de *Os Dores*, «um príncipe encantado» (p.420): «Victorina, então, sorriu, ao mesmo tempo que limpava os óculos embaciados. Era a primeira vez que alguém se atirava à liça por sua causa. Era uma deliciosa e inebriante sensação. Um cavaleiro andante terçando armas pela honra e pundonor da sua alma. Valia a pena viver e sofrer para ter aquela recompensa.» (p.410).

<sup>366</sup> Aqui Silvério, vergado à pancada até murmurar «abjectamente: – Desculpa...» *ibidem*, p. 404.

<sup>367</sup> Até fetichistas, como as botinas novas de Ermelinda Soeiro (p. 56) ou já a trança feiticeira de Y Leng (p. 179).

<sup>368</sup> Veja-se as pp. 58-59, 155-156, 179 e 182-183, 362, 372 e 373, 374-375.

Estes vectores, que não deixam de interferir na trajectória de personagens secundárias e na realização assombrosa da personalidade de Victorina, atingem porém sua cimeira relevância na história existencial do herói do romance.

Este é inconfundível com os protagonistas dos demais romances de Senna Fernandes, não só nos abjecionistas traços peculiares da degradação tormentosa de Chico Frontaria em *Chico-Pé-Fêde*, mas logo no seu juvenil descaminho *lazzarone* e histrionico: desde a adolescência «Não se ralava com nada. Os outros que decidissem, pois a responsabilidade era deles. Sentia-se protegido, [...]», na primeira juventude «É atencioso, educado, bem-comportado – não fosse ele um Frontaria – mas as minhas lições simplesmente não entram. Não deseja aprender... não mostra nenhum desejo de aprender.», «Julgava-se dotado de grande piada, dum inesgotável humorismo. [...] Era sempre o bobo das festas, ficava em êxtase com as gargalhadas em redor ou palmadinhas nas costas, sem discernir, na sua boa-fé, que estes gestos muitas vezes escondiam escarninho e incrudelidade [...] sem avaliar que se transformava numa figura ridícula de anedota.»<sup>369</sup>

Não obstante, a realidade humana subjacente a esse trajecto e à sua resiliência como Francisco Frontaria apresenta aspectos que tornam pertinente uma aproximação ao tipo José Lucas Perene de *Os Dores* (enquanto não chegamos ao Belo Adozindo de *A Trança Feiticeira*).

Assim, boas e más características, acertos e desacertos existenciais, derivam do primado neles da maneira libidinal, lúdico-hedonista, de estar na vida, em regime existencial de quase aleatória dissipação das energias e dos recursos vitais, com Perene em desgarro do senso burguês da família de modesta classe média, em Chico à contraluz (e em degradação) da prosápia de linhagem pretensamente aristocratizada dos Frontarias capitães lorcheiros e mercê (e em delapidação) dos bens facultados, primeiro, e legados, depois, pela tia Beatriz (Títi Bitá).

Comum a ambos, entre outros traços anímicos, a “lábria” convivial e irresistível (e a vertigem de brilhar, botar figura, ser gabado e requestado), a arte da anedota e do humor que a ambos também serve de arma social e predatória em latitude lúdico-hedonista (v.g. no lance de sedução de Pulcritude e família Saturnino: «Tinha a graça espontânea e entretinha, qualidade que ninguém lhe podia negar. Prendia o auditório com as suas histórias, exageradas ou mentirosas.»)<sup>370</sup>. Comum também o vizo de donjuanismo perfunctório e barato: «Chico era um femeeiro. Não conhecia a palavra amor, nunca se prendera a sério e devotadamente por alguém do sexo oposto. Nunca lhe tinham faltado mulheres desde

<sup>369</sup> *Idem, ibidem*, pp.29, 31, 39.

<sup>370</sup> *Idem, ibidem*, p. 66.

os quinze anos, mas sempre encarara estas como meio para satisfazer os seus apetites.»<sup>371</sup>

Em Perene, mais pícaro<sup>372</sup>, prevalece o gozo, com consciência leviana, do catálogo donjuanesco, que uma ou outra vez e sobretudo com a protagonista Leontina das Dores, pode levianamente ser muito lesivo da condição da mulher desfrutada. Em Chico, mais tragicômico, sem embargo do pendor femeeiro e da quota de basófia gozosa que retira da fama e do proveito de Don Juan macaense, prevalece a vaidade do histrionismo, das partidas e apostas espectaculares, em que com consciência leviana acaba por ferir cruelmente outros indivíduos e família até ao caso paradigmático de Pulcritude Saturnino e da família... e, por contra-ironia trágica, com Victorina Vidal por Chico crismada com a alcunha logo socializada de Varapau-de-Osso

Ambos oscilam entre frouxidão de carácter ou inércia de fruição amor al, mas sem cinismo perverso, e rebates de consciência (vários, por exemplo, no capítulo 12, durante o episódio da «patifaria» de intermediação proxeneta)<sup>373</sup> ou propósitos de rectificação de atitude (em Chico mesmo de reconversão moral e religiosa) ou gestos de fidelidade a afectos profundos (valor simbólico do apego ao retrato da Títi Bitá, mesmo nas situações mais degradantes ou perigosas, como a da expulsão do casarão/beco chinês, em que ao mesmo tempo intimamente reconhece que «descera o último grau de indignidade»)<sup>374</sup>, sinceros ainda que inconsequentes. Em Perene tal pendor levaria finalmente a uma inflexão decisiva que a suspensão da narrativa de *Os Dores* apenas deixa esboçar, enquanto em Frontaria leva a plena e feliz alteração de vida (na redignificação social, no amor conjugal, na paternidade terna e responsável).

Mais notoriamente em Chico Frontaria, essa oscilação desdobra-se, sobre fundo de cultura supersticiosa (ominosa ou auspiciosa)<sup>375</sup> e de fatalismo<sup>376</sup>, noutra oscilação: ora auto-responsabilização culposa, associada à autenticidade de consciência religiosa e de senso do pecado («Não parecia tão leviano como outrora. [...] Fazia muitas perguntas sérias[ao P.e Serafim] e mostrava uma vontade, ainda talvez confusa, de acertar.// [...] Acusava-se de ser o único culpado da sua situação. [...] Julgara ter atingido o nadir da sua degenerescência, [...] era um

<sup>371</sup> *Idem, ibidem*, p. 79.

<sup>372</sup> Lembre-se, aliás, Carlos Filipe G. Figueiredo, «Fragmentos Picarescos Senna Fernandinos – Contributos Literários para a Captação do Factual da Macau Antiga em *A Trança Feiticeira e Amor e Dedinhos de Pé*», in *Review of Culture*, Macau, 2011, 38, pp. 31-53.

<sup>373</sup> Veja-se *ibidem*, pp. 95, 96, 97, 100.

<sup>374</sup> *Idem, ibidem*, p.115.

<sup>375</sup> Veja-se, por exemplo, pp. 90, 190, 191, 192, 198, 383, 402 .

<sup>376</sup> Veja-se, por exemplo, «De repente, ruiu-lhe a desgraça, como se esta fosse a sua companheira fiel.» (p.123).

homem sinceramente contrito e humilde, sem mais apego a ilusões.»<sup>377</sup>; ora desculpabilização como presuntiva vítima do destino e/ou da sociedade: «Lágrimas afloravam-lhe aos olhos e chorava em silêncio a abjecta condição em que a sua má cabeça o lançara. Fizera mal e julgara-se impune. Desafiara a sorte e estava agora a ser duramente castigado. Nem sequer orava. Mentira tanto a Deus, quebrara todas as juras e promessas que já não tinha cabimento a salvação. O P.e Serafim bem o prevenira. Era um réprobo, um mafarrico, condenado para sempre ao inferno.», «Isto era o castigo. [...] Duns extraíra o máximo dos proveitos, outros, rebaixara-os e degradara-os, por imperdoável irreflexão, sem consideração pelas consequências.», «O desespero misturava-se à raiva e à revolta contra a sociedade e contra si mesmo. Era mais uma silhueta fantasmal do que um ser humano.»<sup>378</sup>

Essa oscilação não é fortuita, antes decorre, ao ritmo das vicissitudes e das circunstâncias, da natureza profunda da sua humanidade. Ambos têm, latente em Perene mas menos vincadamente emergente, fundamental e cristã em Frontaria e como tal confortada por educação familiar e apoio eclesial<sup>379</sup> e decisivamente consumada, por via dolorista<sup>380</sup>, uma alma com virtudes latentes sob o ar inconsciente<sup>381</sup> e uma aspiração à identidade narrativa numa vida boa (em acepção ricoeuriana), sob o signo da ternura, que decisivamente se consuma nas terceira e quarta Partes de *Amor e Dedinhos de Pé* por obra e graça do cuidado e da solicitude, primeiro, do amor integrante e fecundo, depois.

Um quadro tão rico de humanidade, com complexas e versáteis vertentes psicológico-morais e ético-sociais, ao mesmo tempo historianamente situadas e com universal valor antropológico, realiza-se com recursos imaginíficos e estilísticos que melhor captamos na medida em que os associamos a determinada linhagem estético-literária. Este romance tem seus momentos de patético camiliano<sup>382</sup> (à

<sup>377</sup> *Idem, ibidem*, pp. 122-123.

<sup>378</sup> *Idem, ibidem*, pp. 82, 128, 129.

<sup>379</sup> Aliás, sem o poupar ao sentido do pecado e à sua recriminação, legítima no Padre Serafim: «Que pecados tens no corpo, para assim te castigar o Senhor!» (p.116).

<sup>380</sup> Autêntica *via crucis* profana com que se inicia a redenção da III Parte: «Os pés sangravam, mas persistia naquele masoquismo, como se quisesse redimir-se com o sofrimento duma culpa. Ia aos tropeções. Parava aqui, arrancava acolá.» (*ibidem*, p. 317).

<sup>381</sup> «Podia ser um inconsciente, mas possuía, no fundo, uma alma boa.» (início do cap. 9, p. 73), «Não fizera bem a ninguém, exercera apenas uma acção nefasta, não porque fosse naturalmente mau, mas por leviandade, extravagância e egoísmo.» (p.128), «Algo como um remorso sacolejou-o todo e a demência dissipou-se. Saiu do escuro. Dores cruciaram-no, mas avançou. Havia que socorrer aquela mulher. Não queria ser mais um espectro, a juntar-se a tantos outros, na noite que acreditava ser a última da sua vida. O coração generoso de Francisco da Mota Frontaria sobrepôs-se ao ódio de Chico-Pé-Fêde.» (remate da Parte I, pp. 131-132).

<sup>382</sup> Por exemplo, na morte súbita do pai de Victorina «história dramática de que ela não duvidou»(p. 304), ou na cena final do cap. 40.

contraluz, note-se, de construção muito verosímil, até nos pormenores, de cenas de grande intensidade dramática, como a cena decisiva dos caps. 16 e 38), tal como prolonga o humorismo crítico queirosiano, particularmente perante atitude e linguagem acacias de personagens como o tio Timóteo Frontaria<sup>383</sup> e um mais extremado humor no valor semântico, críptico ou fanérico, dos nomes das personagens<sup>384</sup>, no gosto da antroponímia estranha e na eficácia das alcunhas caricatas (o Saturnino Acento Grave e sua “gente do Acento Grave”, o Hipólito Vidal que a “cidade cristã” cruelmente alcunhou de “Ovo Estrelado”, etc.).

Mas, visando mais do que mera fusão de pendor patético camiliano e pendor crítico-humorístico queirosiano, e mercê do sentido outro do imaginário abjeccionista<sup>385</sup>, conta neste romance um veio profundo de grotesco dostoievskiano ou brandoniano sem o qual se empobreceria o retrato dos protagonistas desta imperecível história de resgate amoroso: «A sua figura grotesca e bamboeante, imunda, envolta em repelentes emanações, era uma nódoa na “cidade cristã”, limpa, organizada e burguesa, e exigiam medidas de eliminação da sua presença nas ruas.», «Em pleno dia seria um cenário repleto de comicidade, [...] // Mas, na noite inclemente, a fustigar polvilhos de chuvisco, havia qualquer coisa de muito patético no corpo [da *Varapau-de-Osso*, vítima da alcunha e do infame refrão *Sem mama nem cu* inventado e difundido anos antes, em reacção de mesquinha vingança, por Chico] estatelado e inerme, como que morto.», «Puxou-lhe as saias para baixo, para ocultar as pernas magras, obscenamente expostas, e ofereceu a mão para erguê-la. Varapau-de-Osso abriu os olhos, sem compreender, a visão turvada. Solto um gemido, mas sentou-se, acertando os óculos, ridiculamente pendurados duma orelha.», «O tom pungido diminuiu-lhe a desconfiança. Se tivesse de assaltá-la, já o teria feito há muito. Apesar da barba de dias, os cabelos empestados de sujidade, a cara parecia-lhe familiar. Pelo menos, já o vira antes. De repente, reconheceu-o. Era o mesmo homem que, muitos anos antes, numa festa de Carnaval, lhe pedira a honra duma dança, com desejos de zombar dela!

---

<sup>383</sup> V.g. «Em seguida Timóteo Frontaria lançou-se numa longa tirada. Analisou a vulnerabilidade da mulher numa sociedade injusta, de prevalência masculina. Invetivou o despudor satânico dos homens, que só querem divertir-se e depois sacodem de si a responsabilidade das consequências. Evocou a honra, a santidade do matrimónio, a beleza da virgindade, guardada até ao himeneu sagrado, como forte esteio “contra este mundo empedernido de materialismo”. E apontava, inspirado, como exemplo, a Victorina, “essa rosa ebúrnea de pureza”. » (pp. 429-430).

<sup>384</sup> O desejado e depois esquecido Victor, a Victorina (afinal vencedora), a A-Tai (bruta), Amparo (*a rebours*), etc.

<sup>385</sup> «Adivinhava-se que [Hipólito] nunca se abrisa com ninguém, totalmente desinibido e livre, como desta vez. Vinha ao padrinho, comicamente, a imagem dum indivíduo apertado com a prisão de ventre há um ror de tempo e que de repente defecasse todas as mazelas e podridões, para o seu imenso alívio.» (*ibidem*, p.174).



Há um ror de tempo que não punha os olhos em cima dele. Como estava mudado, em andrajos, um imundo, farroupilha!»<sup>386</sup>

Chico configura-se como imperecível gebo brandoniano: «À luz murcha dos candeeiros de petróleo tinha um semblante patibular, os olhos sulcados de orlas negras, a pele azulina. Tudo nele era sujidade e farrapos.», «Chico-Pé-Fêde nem sequer se moveu. Resistia para controlar um soluço. O aconchego daquelas paredes, a sensação de que sujava o chão e o banco do vestíbulo, a porcária incrustada nele e a pestilência dos seus pés, tudo isto o esmagava de vexame. [...] punha a nu, como um ferrete, a sua própria degradação.», «Era um ser tão vulnerável e indefeso que metia dó. // À luz do dia, apresentava-se muito sujo. A barba era patibular, invocando criminosos em último estágio de degradação. Os cabelos compridíssimos, que desconheciam há muito a graça dum pente, pulverizavam-se de caspa e doutras sujidades. A-Kuong prevenira-a de que tinha piolhos e outros animalejos no couro cabeludo.»<sup>387</sup>

Curiosamente, certas manifestações do sentido do icónico, sobretudo com daguerreótipo de pequena Victorina<sup>388</sup> e com imagens religiosas<sup>389</sup>, vão envolver um traço de fetichismo (de efeito erótico), polarizado pela cabeleira feminina – «Veze sem conta subia nele o desejo de acariciar e de mergulhar as mãos naqueles cabelos pretos e luzidios que rolavam em ondas e em cachos no volumosos tou-tiço.»<sup>390</sup> – que abre caminho ao terceiro grande romance de Senna Fernandes: *A Trança Feiticeira*.

Decerto a exuberância da acção e o perfil das personagens também motivaram a transposição cinematográfica em 1996, mas porventura terá pesado a percepção de que este romance figurava em grau até aí inatingido os factores humanos da problemática intercultural e intercomunitária em Macau.

É deixado a cargo do epílogo «...Últimas Palavras» o proverbial processo do autor que gera fronteira indefinida ou fluida entre autor empírico e autor textual/narrador onisciente. Não só aí surge, pois, o seu eu a contracenar com o protagonista ficcional em espaços macaenses do romance (e da efectiva topografia da cidade, que a frase derradeira do livro erige em própria cena genésica da escrita: «Escrito, depois dum passeio ao Cheok Chai Un, em manhã de sol.»), mas tam-

<sup>386</sup> *Idem, ibidem*, pp. 126, 131, 315, 317,

<sup>387</sup> *Idem, ibidem*, pp. 319, 320, 334.

<sup>388</sup> Até culminar na p. 303: «Nunca se esquecera dela, Victorina. À mesa-de-cabeceira do quarto encontrou o seu retrato, bem como, na parede da sala, um quadro a óleo, em moldura doirada, decalcado do daguerreótipo. Portanto, em espírito, ela reinara sempre naquela casa sem o saber.»

<sup>389</sup> V.g. ao ser Chico recolhido estranhamente em casa de Victorina «Uma Ceia do Senhor, em terracota, debruçava-se sobre ele duma parede.» (p.322).

<sup>390</sup> *Idem, ibidem*, p. 360.

bém as referências autobiográficas desse eu coincidem com dados biográficos do autor empírico, o advogado macaense Henrique de Senna Fernandes, formado em Direito pela Universidade de Coimbra: «Nas vésperas da minha partida para Portugal, onde ia completar os estudos, encontrei-me, por acaso, com Adozindo, sentado num banco do Jardim de S. Francisco, diante do pórtico do Colégio de Sta. Rosa de Lima. Esperava a filha mais velha que se demorava na sua lição de piano.», «Regressei oito anos depois. A Cidade do Nome de Deus conservava-se estruturalmente intacta, sem os arranha-céus nem os automóveis de hoje.»<sup>391</sup>

Aliás, esse processo marca ainda nesse epílogo o passo que glosa o valor simbólico e anafórico do título perante passagem ocasional de rapariga chinesa do povo, qual réplica da protagonista A-Leng: « – Que bela trança! – exclamei. // Adozindo soltou uma gargalhada, seguida dum suspiro. // – Acautele-se, rapaz. Esta não é uma trança qualquer; é uma trança feiticeira. Chamariz de desejos, sedutora, convida-nos a acariciá-la, a afundar as nossas mãos nela. Tem o dom de prender e, depois, já não podemos fugir. Eu sei.». E o mesmo acontece no breve comentário sobre mudança de costumes, constatada após regresso de Coimbra, que reforça contrastivamente o valor emblemático (e ficcionalmente prenhe) do penteado enaltecido no título do romance: «Uma coisa, porém, me desiludiu e entristeceu. // Os cabelos das mulheres chinesas, fosse qual fosse a condição, expunham-se ou direitos ou frisados, segundo os penteados ocidentais. Em parte alguma, detectei tranças feiticeiras, em meneio ritmado, como serpentes tentadoras.»<sup>392</sup>

Ao prólogo «Primeiras Palavras...» coubera antecipar, sem o leitor ainda poder suspeitá-lo, a “anomalia” de rumo de vida dos protagonistas, através da ênfase posta na singularidade comunitária do bairro Cheok Chai Un, sumamente simbolizada em «Tão bairristas eram que batiam cabeça, a solicitar bons auspícios e prosperidades, no seu próprio templo, o Tou Tei Mio, em vez de se dirigirem ao Templo da Deusa A-Má, na Barra, ou ao Kun Yam Tóng, em Mong-Há, tradicionais para esta cerimónia, para a população chinesa budista da Cidade do Nome de Deus.»<sup>393</sup>

Em ambos, prólogo e epílogo, surgem acenos a um vector fundamental do romance por eles enquadrado, a saber, o poder indutor do fortuito: «Neste contexto e nos princípios dos anos trinta, apareceu subitamente e por acaso, o Adozindo, o Belo Adozindo, para as raparigas românticas do tempo, que produ-

<sup>391</sup> Henrique de Senna Fernandes, *A Trança Feiticeira*. Macau, Fundação Oriente, 1993, pp. 227, 228.

<sup>392</sup> *Idem, ibidem*, pp. 228, 228.

<sup>393</sup> *Idem, ibidem*, p. 7.

ziu, no seio do Cheok Chai Un, uma pequena revolução.», «encontrei-me, por acaso, com Adozindo»<sup>394</sup>.

Esse poder indutor do fortuito é decisivo logo na Primeira Parte, até à decisão de vida em comum de Adozindo e A-Leng, muito bem terminada em aberto com flagrante simultaneamente de alta tensão emotiva e de realismo psicológico nas inferências de conflito etnocultural no casal («Debruçou-se para um dos cestos, à procura dos tamancos, cega das primeiras lágrimas da vida em comum.»)<sup>395</sup>. Coonestada pelo fundo ancestral de cultura fatalista<sup>396</sup>, cedo sobreveém a ciscunstância propiciatória e, por entre alguns rebuços iniciais, a cedência a esse poder indutor do fortuito: «Para encurtar caminho», em manhã de diversão na pesca, «dobrou a primeira esquina, internando-se na área do Cheok Chai Un de que até aí se esquivara como «bairro de má fama», até à zona do poço onde vai casualmente ver a jovem aguadeira A-Leng, sentir a sua beleza atraente e ser por ela escorraçado. De permeio, com idêntica forma de ocorrência, a desfeita e humilhação do Belo Adozindo que despoleta a irritada sedução e depois a difícil paixão pela aguadeira A-Leng, em sacrifício da sua família patriarcal e de um futuro promissor. Nessa conjuntura, o passo decisivo do capítulo 5 consiste num golpe de sorte: A-Leng passa a trazer água, em vez de outra, à casa da família de Adozindo. «Foi, portanto, uma sorte.», reconhece-se depois; mais tarde, «Ali estava ajoelhado, diante do pároco, a consorciar-se com uma antiga aguadeira do Cheok Chai Hun, analfabeta e que vira descalça. A vida pregava cada partida, dando-lhe a mais incongruente chinela para os pés!»; e «No meio de tanta levianidade dos anos frívolos, em que podia ter enalhado com tanta mulher boa ou má, rica ou pobre, loira ou morena, olhos redondos ou olhos oblíquos, topara com A-Leng. Fora tudo uma questão de acaso, um capricho da sorte.». Finalmente, sintomaticamente colocada como remate do denso cap. 24, em que o narrador onisciente ao mesmo tempo diz o que pensa/sente Adozindo e indefine as fronteiras com a sua própria sabedoria sentenciosa de vida, fica esta sùmula: «Mas a vida não era um caminho espelhante ou fofo de seda que pudesse ser traçado rigorosamente de antemão. Havia sempre à espreita o inesperado dos atalhos e encruzilhadas e bastava um desvio para tudo mudar. Surgia, então, um cadinho de situações, de consequências imprevisíveis, donde não se podia escapar. Não se indague porque estas coisas acontecem. Acontecem mesmo, até ao mais santo e cauto dos homens.»<sup>397</sup>

<sup>394</sup> *Idem, ibidem*, pp. 7 e 227.

<sup>395</sup> *Idem, ibidem*, p. 99.

<sup>396</sup> «Nisto, o destino jogou a sua cartada fatal.» (p. 52); «Entregou-se, assim, gemebunda e colaborante, dominada pelo fatalismo do irremediável.» (p. 58).

<sup>397</sup> *Idem, ibidem*, pp. 23-27, 35-36, 50, 146, 171, 172.

Antes de passarmos da leitura linear para a leitura tabular do romance, o que primeiro parece ir dominar a cena são a vertigem e a basófia donjuanescas de Adozindo: «Considerava-se irresistível e era-o. Coleccionava corações, dardejando olhares fatais, o sorriso de dentes brancos e um alçar de sobranceiras que ensaiava em casa. Estava sempre em companhia de mulheres bonitas, tinha uma lábia açucarada e dançava magnificamente.», «Borboleteava, portanto, conquistava e provocava desesperadas paixões.»<sup>398</sup>

Mas, tal como o seu destino vai ser inesperado e insólito, árduo e sinuoso, também a sua personalidade se irá definindo num bifacetado retrato psicológico-moral (próximo do de Perene e Frontaria): «O Belo Adozindo tinha bom fundo, mas a vaidade e a jactância perdiam-no, com o decorrer dos anos. Se, ao menos, fosse comedido na língua! Mas não. Não lhe bastavam as conquistas reais, tinha de alardeá-las, numa gabarolice irritante e monótona de fala-barato, sem necessidade de o ser. Era intolerável, então, afastando inconscientemente possíveis amigos, todos fartos, roídos de inveja e ressentimento.»; «vivía muitíssimo bem, com a largueza típica dum mamão de St. António. // Ao defrontar com aquela crua pobreza, teve um rebate de consciência. Porque desinquietara aquela rapariga que não parecia revoltada e até se conformava com a sua situação? Mas era muito tarde para se arrepender, ela tinha-lhe franqueado a porta e seria desprezível se agora se escapulisse, com o triunfo completo à vista.»; [Adozindo, durante o jantar em casa de Lucrécia] «Frieza nos sentimentos, preguiça e desprendimento em vê-la, bocejos e silêncios que não eram dum coração enamorado. // Tudo isto ele sabia que era verdade, mas não podia admiti-lo.»; «Porém, podia ser um egoísta, mas não era mau.»; «Considerava-se prisioneiro de circunstâncias que tinham ido além do que pudera pensar a sua cabeça leviana.»; «Agora avaliava quanta antipatia as suas jactâncias e volubilidades tinham suscitado, ferindo este e atingindo aquele. // Era pública e notória a sua madracice. E depois, a ligeireza com que encarava o correr dos dias, com um pai que lhe perdoava tudo e atamancava as suas faltas e deslizes, mantendo-o como uma criança grande, embora já a aproximar-se dos trinta anos.// Tais criaturas não mereciam contemplação.»; «Não, não estava a portar-se bem, a consciência acusava-o. Já não estava certo manter A-Leng perenemente na situação de amásia, muito menos transformar o filho num bastardo ou num filho «trás-da-porta» ou «trás-da-Lapa». Os sentimentos religiosos, provindos dum catolicismo devoto de procissões e de catecismo ensinado de pequenino, não consentiam tal solução.»; «os olhos melancólicos por não poder oferecer coisa melhor» do que o modesto copo-de-água...<sup>399</sup>.

<sup>398</sup> *Idem, ibidem*, pp. 14, 14.

<sup>399</sup> *Idem, ibidem*, pp.15, 55, 67, 83, 109, 110, 143, 148.

Por seu turno, a sua imprevisível mulher, a voluntariosa e sedutora A-Leng vai merecer uma presença de importância ímpar entre as figuras chinesas da literatura de Macau: retrato físico de beleza típica, com realce para a trança; condição de pobreza sem pais, amparada mais pela Abelha-Mestra do poço-bairro do que pela velhota tratada por avó, sem o ser, desde que a trouxera garotita do interior china; retrato psicológico de personalidade inculta mas forte, de língua desembaraçada e corajosa destreza na cacetada com o varapau de transportar os baldes; vida confinada ao bairro como seu mundo, desconfiada dos kuai-lous, sem nada cobiçar além da subsistência pelo trabalho contínuo, só ansiosa pela festividade anual do pagode de Tou Lei e sessões de auto-china e pelos três dias de festejos do Ano Novo Lunar, onde aliás mais sobressaía como a “princesa” do bairro assim reconhecida pela Abelha-Mestra «pelo aprumo do seu corpo e pela vaga arrogância consciente da sua beleza». Mas, «O prestígio de A-Leng cresceu. Desafiara um “kuai-lou” e este fugira. A notícia espalhou-se pelos becos e vielas do Cheok Chai Un [...] Os afagos da Abelha-Mestra foram nessa noite mais eloquentes. Não havia dúvida que A-Leng era a princesa.», que Adozindo considerará «um hino de sensualidade inconsciente e juventude»; em momentos de crise, a contemplação narcísica da própria beleza e, em particular, da trança constituiu-se em fonte de realento, primeiro no enfrentamento «Esplêndida e temerosa na sua dignidade ferida, a trança serpeando como uma chibata, tornou-se filha autóctone do Cheok Chai Hun, jorrando o rol de impropérios e pragas, como um valdevinos das suas ruas.», depois voltando para o seu espaço de conforto anímico «gingando as ancas, em liberdade, como uma ninfa pagã». Dotada de grande realismo psicológico na ponderação da sua transformação radical – «Mudara muito, adquirira novos hábitos, uma diferente maneira de pensar, ascendera na escala social. [...] Era outra pessoa.» – e de realismo psicossocial na avaliação do sentir da gente do seu bairro – «mas não tinha ilusões. // Se não fosse a proeminência da Abelha-Mestra no bairro e, sobretudo, a firme determinação do homem sentado a seu lado que não a abandonara, indo ao extremo de lhe dar um nome e uma família, ela continuaria réproba e ostracizada do seu meio. Era assim a vida.» Em contrapartida, ao mesmo tempo que no lar e para Adozindo «com todas as deficiências de cultura e de educação, era a mesma companheira sólida e fiel, para as alegrias e desventuras»<sup>400</sup>, dava grandes provas de astúcia no trato, com «sorriso cativante» e blandícia, com os figurões da “cidade cristã”, desde D. Capitolina no capítulo 28 ao sogro Aurélio no capítulo final, de acordo aliás com o seu pensamento intuitivo sobre conciliação de mundividências<sup>401</sup>.

<sup>400</sup> *Idem, ibidem*, pp.18, 19, 20, 21, 21, 27, 36, 127-128, 130, 160, 164.

<sup>401</sup> « – Haverá alguém nascido ou que tenha vivido muitos anos aqui, nestas paragens, que não acredite no «fong-soi»? Deve ser raro. Eu não possuo instrução, mas penso muito. A religião

Desde o título, porém, *A Trança Feiticeira* ganha presença extraordinária, quase disputando um estatuto de personagem, enquanto fetiche decisivo e referência constante: «A-Leng tinha a sua vaidade. Era a trança grossa dos seus cabelos que rolavam, uma vez soltos, até o fundo das costas.», «A cabeleira luzia, a trança enroscava-se muito preta, ornamentada por um pente cravejado de missangas, no alto da nuca e no começo dos nós.», «Nunca vira, também, uma trança igual, tão preta que fulgia ao sol.», «E a trança grossa bamboleava como um pêndulo lascivo.», «e a imagem já diluída da rapariga, dançava-lhe diante dos olhos, a fulgurante trança, oscilando dum lado para o outro. Adorava essa trança, sentia as entranhas incendiarem-se quando imaginava acariciá-la», «A trança lasciva enroscara-se para a frente do peito, para não sujá-la possivelmente com o contacto com o chão. Os cabelos, na curva da cabeça, tinham chispas azuladas, como asa de corvo ao sol.», «Queria algo de mais demorado, o desejo da posse – a trança enlouquecia-o – cegava a razão e a prudência.», «veio-lhe de repente a saudade de A-Leng, do mover cadenciado das suas ancas, da boca de dentes alvos e, sobretudo, da escuridão da sua trança.», «A trança pendulava lascivamente, como se tivesse vida própria. [...] essa mesma trança feiticeira que fora a sua perdição e que finalmente podia proclamar-se sua», [E a trança que lhe incendiava as mãos nos afagos, perder-se-ia para sempre, [...]], «Naquele momento, só desejava afaçar uma trança coruscante», «Essa trança pertencia-lhe, não consentia que pudes-se destiná-la a outrem.», «A última imagem que lhe ficou daquela noite, foi uma trança revolteando, como se possuía duma existência própria.», «- A tua trança... Como a maltratas...//[...] Tanta coisa importante e ele só pensava na trança», vida amorosa (cap 20):], «- Nunca a tua trança foi tão bela como hoje!»<sup>402</sup>.

No dia do casamento, o que Adozindo «encheu mais de enlevo, foi ela exibir a trança em toda a sua pujança e negridão, a trança que se despedia da vista do público, para ser monopólio dum só, na intimidade do lar.» Em público, «Ninguém mais linda, porém, que a sua A-Leng [...] o mesmo toutiço opulento, prendendo a sua trança de feitiço, um ar de distinção que a maternidade lhe conferira»; na intimidade, em momentos de carinho erótico Adozindo acabava «a pedir, depois, que domasse as madeixas numa trança, para recordar o feitiço que os unira».<sup>403</sup>

Com coerência cultural no âmbito da mentalidade e da sensibilidade das personagens, em que o romance evidencia o fundo supersticioso (ora mais etno-chinês, ora generalizado e predominantemente feminino, em quase todos os

---

não prejudica o «fong-soi». Creio até que o «fong-soi» é uma dádiva da Divindade.» (ibidem, p.196).

<sup>402</sup> *Idem, ibidem*, pp. 18, 21, 24, 30, 34, 41, 52, 57, 60, 65, 83, 92, 108, 138.

<sup>403</sup> *Idem, ibidem*, pp. 147, 159, 171.

casos centrado no fong-soi, na geomancia do ar e da água)<sup>404</sup>, disseminam-se os indícios premonitórios, ao mesmo tempo convenientes operativamente ao devir da acção e do destino das personagens. De acordo com a curva da trajectória existencial dos protagonistas, e até ao autêntico sucedâneo ameaçador de clássico Coro trágico que é toda a presença da governanta chinesa na casa de Lucrécia ao longo do desastroso encontro de amores do capítulo 10, esses indícios são ominosos nos primeiros capítulos: «fala-barato, sem necessidade de o ser. Era intolerável, então, afastando inconscientemente possíveis amigos, todos fartos, roídos de inveja e ressentimento.»; «Os «kuai-lous, como chamava a todos os portugueses, não distinguindo os filhos-da-terra e os que vinham de fora, eram apreciados com desconfiança. Nenhum morava no Cheok Chai Un [...]. Classificava-os de bruscos e sem maneiras, falando uma língua «quilí-culú», portanto arrevezada e de sons inacessíveis, achava-os insolentes, atrevidos que fitavam as mulheres, com despudor e intensidade, como se as despissem em pensamento.»; «Estava um belo dia de outono para a pesca, [...]», *incipit* de capítulo 3 em que casualmente Adozindo vai descobrir a A-Leng que depois querará pescar e por quem será pescado; «Mais perturbada que irritada, resolveu afastar o insolente, à vista das companheiras.»; «Reconheceu a trança fatal, antes de identificar a jovem, e seguiu-a, sem reparar em mais ninguém.»; «O amigo Florêncio, o que lhe comia gostosamente as «migalhas», adivinhou novo «negócio de saias». Danou-se. Com uma viúva rica, a cobiçada Lucrécia, perdida de amores, o que é que ele pretendia mais? Que melhor chinela para o pé podia encontrar? Era desafiar a sorte.»; «Sentia-se [A-Leng] uma mariposa vulnerável, atraída irremediavelmente para a luz da lâmpada, onde queimar-se-ia, mas não sabia fugir.»; «E a voz dela um murmúrio envolvente. Era de enlouquecer.»<sup>405</sup>

Mas logo então alguns desses sinais podem ser erroneamente tidos como tal, sendo no fundo propiciatórios: «Interpretou o sonho como uma prevenção e supersticioso resistiu a qualquer tentação de ir ao bairro. »; e o binarismo do processo quebra-se por momentos de ironia ambigualmente trágica e propiciatória: «Nas andanças pelo bairro à sua procura, nunca localizara o casebre e agora, por ironia, [para a primeira entrega na intimidade erótica] fora ela mesma que lho indicara.»<sup>406</sup>

Noutro momento, o indício é já auspicioso: «Quando A-Leng deixou a casa, tinha nas mãos as duas rosas, a flor do amor e dos namorados.»; e depois virão

<sup>404</sup> A propósito de compra por pai Aurélio de vivenda nova na Estrada da Vitória (p.16), a propósito da casa da “cidade chinesa” para onde no início da Segunda Parte se mudam Adozindo e A-Leng (107), etc. Declaradamente, «A-Leng era supersticiosa. [...] a data [do casamento] fora também marcada com anuência dela, por ser um dos dias propícios do calendário lunar chinês.» (p.147).

<sup>405</sup> *Idem, ibidem*, pp. 15, 20, 23, 24, 30, 41, 42, 45.

<sup>406</sup> *Idem, ibidem*, pp. 34, 54.



«ventos propícios de felicidade e fortuna», lances sucessivos de favorável geomancia, um passo de *locus amoenus* que no cap 29 actua como prelúdio insuspeitado de fruição erótica conjugal: «A frescura, descendo da Fortaleza do Monte, trazia o odor balsâmico das damas-da-noite. [...] Remota, quase uma sugestão, uma harmónica de boca tocava uma melodia chinesa.»; e no final do capítulo 29, em sequência de anúncio de nova gravidez de A-Leng e seu pedido a Seng On Tó Nei / St. António de uma menina, «No alto, sob o manto das estrelas, o ponto vermelho dum balão tracejava uma linha de fogo.»<sup>407</sup>

Dada a idade de que partem Adozindo e sobretudo A-Leng, a narrativa de decaimento e superior recuperação do protagonista e de sua mulher, com afinidades com a história de resiliência de Francisco Frontaria e Victorina, ganha foros de *Bildungsroman*. Na luta contra a desolada desgraça, (cap. 18), Adozindo cresce interiormente em autoconhecimento e em auto-ironia socialmente situada: «Abandonado, podia muito bem retornar para a casa dos pais. Recebê-lo-iam. Mas entraria como um vencido, espinha dobrada, com o atestado de incapacidade de lutar sozinho. E não mais reporia o seu prestígio perdido. Só ficaria a carga da sua anulação como homem.», «Aprendera a conhecer melhor os homens, amadurecera e já não lhe interessava ser o Belo Adozindo. Valera-lhe muito a cara bonita, desde que ousara desafiar os padrões da sociedade, amigando-se com uma aguadeira de pé descalço e do Cheok Chai Hun. Na rua, as moças da sociedade, quando lograva avistá-las, viravam-lhe a cara.»; «Conquistara a confiança e a amizade do patrão. [...] Era intérprete e secretário, ao mesmo tempo, escrevia cartas, elaborava requerimentos, contactava com as autoridades. As funções obrigavam-no a encontrar-se com indivíduos que o tinham rejeitado, mas já noutra posição.»; «No decurso dos dias, Adozindo descobriu qualidades de trabalho que no passado julgara apenas pertencerem aos outros. Estavam adormecidas, por desnecessárias, ao tempo em que folgara.»; «Adozindo também se modificara. A provação por que passara atingira-o profundamente. Não sentia o apelo dos clubes. [...] Tornara-se caseiro. Gastava os seus tempos de lazer na leitura, frequentador assíduo da Biblioteca Municipal. Tinha ultimamente fome de cultura e tentava colmatar o tempo perdido [...]», «Sempre que podia, Adozindo lia, devorando livro sobre livro, [...] Romances e novelas, literatura de viagens, história, os clássicos, obras em português, inglês e francês, todo um manancial de cultura que procurava abarcar, arrependido dos anos de inconsciência, em que nada aproveitara. Corava, ao lembrar-se da enormidade que afirmara, uma vez terminado o curso geral dos liceus, que já não precisava de estudar mais.»<sup>408</sup>

<sup>407</sup> *Idem, ibidem*, pp. 40; 196; 107, 145, 187; 206, 207.

<sup>408</sup> *Idem, ibidem*, pp. 119, 145, 152, 154, 168.

Por entre os parentescos com *Os Dores* e com *Amor e Dedinhos de Pé*, tem inédita força a afirmação, no íntimo dos protagonistas e nos seus comportamentos só aparentemente erráticos, da primazia do direito à realização livre da individualidade autêntica. Desde Lucrécia («Não me deu [marido Santerra] oportunidade de ser eu mesma.») até à aparentemente bisonha Catarina («- Se não consentem, eu fujo. Não vou morrer uma velha tia crónica, seca e azeda. Tenho a minha vida.»), a cada um(a) chega a sua hora de rebelde reivindicação; perante a fúria scandalizada do seu bairro, A-Leng «Replicou altivamente que a sua vida só lhe dizia respeito, era livre e ninguém tinha nada com isso.»; em momento de «desânimo total», Adozindo reage com sùmula em que, fugindo ao patuá, quisera demonstrar falar bom e vernáculo português «- Deus fez porque Deus sei. Este o caminho que nós escolheu e nós vou.», crente que aí começaria a sua recuperação de condições dignas de vida; «Sopraram-lhe à memória as célebres frases dum filho-da-terra no dia do casamento católico com A-Leng. Que outros se rissem ou caçoassem, que importava? Era ele quem vivia a sua própria vida. A paz que embalava a sua consciência e lhe imprimia aquela serenidade no coração, não a teria se outra fosse a solução.» Em verdade, Adozindo «Nunca discutiu o seu casamento nem especulou se a sua vida fora um desperdício.»; pode reiterar «Este o caminho que nós escolheu e nós vou.»; porque sabe que «Emancipara-se, tinha a sua própria vida, [...]»<sup>409</sup>

Com o mesmo oportuno enfoque com que evidencia o ponto de fixação erótica de Lucrécia («aqueles jeitosos seios de rola arrulhante», pressão de Lucrécia sobre Aurélio com o alçar do «seu peito repolhudo» e sedução sobre Adozindo com «a opulência gritante dos peitos arrulhadores»)<sup>410</sup>, também no enamoramento e na intimidade conjugal de Adozindo e A-Leng o narrador não empobrece por descabido pudor o seu realismo sugestionador na fenomenologia do desejo erótico: «Gostava de tê-la agachada, num banquinho, a seu lado, a absorver a música da telefonia, para agradá-lo, num silêncio atento, enquanto ele lhe cocegava a nuca e o pescoço, toda ela rendida àquela carícia erógena. Gostava de mirá-la, nua e ousada, a campânula dos seios trepidando, a desprender a mata grossíssima dos cabelos, num movimento lascivo de braços, tronco e cabeça», «De repente, passinhos leves e o corpo da mulher, cheirando a sabonete, enroscou-se no canapé. No pardo da noite, não lhe podia divisar bem a fisionomia, mas sentia-lhe a carne palpitante. [...] A boca de A-Leng era uma braseira de doçura, a língua vibrante, em activa diabrura. O corpo esgueirava-se, procurando melhor aconchego no canapé.» , etc.<sup>411</sup>

<sup>409</sup> *Idem, ibidem*, 74, 212, 80, 119, 146, 164, 164, 172.

<sup>410</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 65, 66.

<sup>411</sup> *Idem, ibidem*, pp. 171, 206.

Em contrapartida, a importância da ternura, em todas as relações interpessoais<sup>412</sup>, mas sobretudo nas relações amorosas (Adozindo «Só queria estar ao pé dela [A-Leng], sentir o seu corpo e a sua cálida ternura, para esquecer o deprimente quadro duma mulher [Lucrécia] embriagada e do seu vômito.», «Não admitia perdê-la, agarrado à ternura escaldante que os unia.», «E de cada vez que assim pensava, uma onda de ternura avassalava-o.»)<sup>413</sup>, conforta e conforma a primazia do amor frutivo, ainda que espinhoso ou maldito<sup>414</sup>.

E ambos, ternura e prazer erótico, se integram numa dupla valência de antropologia literária cara à obra ficcional de Senna Fernandes: uma, mais global, o anseio de felicidade que marca, embora diversamente, toda a humanidade (na loja de pivetes culturais, «Alguns demoravam em conversa com A-Sô, relatando preocupações e vicissitudes que desejavam ver esconjuradas, por intercessão dos deuses, adquirindo braçadas de pivetes. Outros entravam apressados, comprando algumas hastes, mas tudo para o mesmo fim. A aspiração de felicidade que move todas as almas!»)<sup>415</sup>; outra, forma mais específica de prossecução desse anseio e núcleo, para os protagonistas de *A Trança Feiticeira*, de realização do lema «Este o caminho que nós escolheu e que nós vou»: o amor sponsalício como projecto de comunhão de vida de personalidades diferentes.<sup>416</sup>

Inconfundível com o modelo burguês de convenções psicológico-morais no campo amoroso e irredutível ao egoísmo da frivolidade lasciva<sup>417</sup>, a difícil e indescritível experiência de Adozindo e A-Leng torna-se exemplo de vivência do amor como construção conjugal *in progress* com estrutura de horizonte: «preservar o lar, numa identidade comum»; «mocidade, abrindo-se para a esperança e para os sonhos»; «Ao fim e ao cabo, havia uma plataforma de entendimento de parte a parte, alcançado não por imposição ou por brutalidade, mas através da paciência e da lenta persuasão que amolecia o contendor. Por serem de origem e formação

---

<sup>412</sup> Por exemplo, a governanta de Lucrécia, em contraste com Adozindo, «Com ternura e muito cuidado, depô-la na cama larga de casal.» (*ibidem*, p.76).

<sup>413</sup> *Idem, ibidem*, pp. 77, 164, 171.

<sup>414</sup> A-Leng, em momento desastroso, pondera que «Fora tudo insensato, louco, de princípio ao fim, mas fora tão bom.» (*ibidem*, p.80).

<sup>415</sup> *Idem, ibidem*, p. 123.

<sup>416</sup> A este propósito a página 137 merecia ser integralmente citada.

<sup>417</sup> Aurélio: «- Tu estás confuso, até concedo que não lhe [a Lucrécia] tenhas o amor que evocam os poetas e os românticos. Mas não concebo que se possa entrar na intimidade duma mulher, sem o beneplácito da simpatia.» – Adozindo: «Faltou-lhe também a coragem de gritar que Lucrécia fora apenas uma atracção puramente sexual que uma vez provada e muito repetida o cansava. Mas isto não se podia dizer a um patriarca, pois a palavra «sexo» e tudo que se relacionasse com ela eram tabu.» (*ibidem*, p. 63).

bem diferentes, surgiam descobertas e desconcertos que tornavam o quotidiano amiúde esplendidamente interessante.»<sup>418</sup>

A sua exemplaridade ultrapassa, pois, o interesse de modalidade inter-racial e intercultural da experiência amorosa. Mas o facto de valer para além da tipicidade contextual não invalida que esse processo de construção conjugal da harmonização de diferenças se distinga, por inerência, como processo invulgar de hibridização intercultural (...e de Macau como seu espaço propiciatório por excelência)<sup>419</sup> – que se evidencia mais no capítulo 24, onde desde o recheio da casa à culinária e aos hábitos de higiene, passando pelos modos de convivialidade, «Eram usos e costumes de duas culturas que se misturavam, sem imposição, como se fossem a coisa mais natural deste mundo.», desde a criação multilingue dos filhos ao enquadramento religioso, no qual se avança da compatibilização sucessiva dos ritos (caso do baptizado do primeiro filho) para a sua sobreposição (caso da bênção da nova casa familiar: «O mesmo pároco benzeu a casa, a pedido de Adozindo, e rezou pela felicidade daquela família. Ao mesmo tempo, no quintal, a Abelha-Mestra, budista convicta e desconfiada dos ritos estrangeiros, queimava pivetes e papéis votivos para a manutenção do bom «fong-soi». Com o beneplácito das duas religiões, auguravam-se a paz e a prosperidade daquela habitação.»<sup>420</sup>

Em linha com o gosto habitual de cenários da geografia física e humana de Macau (aliás, em geral endogenamente motivados pelo curso da narrativa)<sup>421</sup>, comparecem vários tópicos de romance realista de costumes.

De uma banda, profissões (em particular, as aguadeiras que “batiam a água” no poço), lazeres, habitação e carências dos chineses do bairro Cheok Chai Un; aspecto da habitação miserável nesse bairro típico dos chinas pobres; cenas da animação do Bazar «na sua pujança que nunca descansava» e dos contadores de histórias em ruas como a das Estalagens.<sup>422</sup>

De outra banda, círculo de diversões e ostentações na vida da alta burguesia de Macau (evocada por Aurélio «sonhador»); vícios complementares da ostentação e da coscuvilhice («Estavam expostos na varanda rasgada à publicidade da vizinhança. Binóculos dos “espreitas” deviam estar assentes a cocá-los. Adivinhava-se o empenho de Lucrécia que ele aparecesse mais cedo, para mostrá-lo a todo o mundo, ali, em sua casa, ela, a possuidora do Belo Adozindo.»); vida do *high-life* macaense, em torno de Florêncio casado com a rica Lucrécia; cruzando espaços

<sup>418</sup> *Idem, ibidem*, pp. 164, 203, 153 (e 168-169).

<sup>419</sup> Passo culminante na súplica de Sebastião, *ibidem*, p. 219.

<sup>420</sup> *Idem, ibidem*, pp. 165, 170, 201.

<sup>421</sup> Veja-se, por exemplo, pp. 67 e 198.

<sup>422</sup> Veja-se, por exemplo, pp. 55, 181, 182.

históricos e comunitários, a procissão de St. António, o gosto de convívio tocando música popular em grupo, e aspectos adjacentes da «boa e abundante vida da era patriarcal!», o casamento católico de Adozindo e A-Leng, em cerimónia singela mas cheia de autenticidade de sentimentos e de convicções (humanas de ambos, religiosas dele), seguida de singelo «copo-de-água» e de jantar oferecido pelo patrão; o baptizado católico dos filhos e o festejo chinês patrocinado pela «Abelha-Mestra», até com os pormenores quase abjeccionistas subsequentes à ingestão do ágape; culinárias chinesa, ocidental, macaense; e, a par da relutância em ir ao hospital, a não ser *in extremis*, como traço da «mentalidade da época», «um aparelho de telefonia, a grande novidade e coqueluche da época»...<sup>423</sup>

Num enredo amoroso de *frame* católico, tanto mais significativo quanto o casal vem de raízes religioso-culturais muito diferentes,<sup>424</sup> mais ressalta a crítica ético-social à preconceituada burguesia da “cidade cristã”: «Não se levantava uma voz generosa, em defesa daquela gente que só contava com ela própria, abandonada à sua sorte de gueto. // Narraram-se, então, casos de facadas, a arrogância dos “a-tâis”, dentro das ruelas escuras.»; «Tinha [Lucrécia] em jogo a sua reputação, numa terra em que a má-língua a flagelava, com insinuações e remosques desonrosos, é claro, sempre atrás das costas, que as “boas almas” amigas lhe levavam venenosamente.»; subreptícia inclinação machista para a violência doméstica; suposto capital simbólico de certos comportamentos no espaço público, desde o andar de riqueza sem ser necessário – «Mas eram coisas do pai, por ser chique.»<sup>425</sup>

O humor crítico do narrador prevalece-se, aliás, da sua condição omnisciente para atingir rasgo de matriz queirosiana: na mente de Aurélio, o que recomendava Lucrécia para nora era ser «a viúva do rico Santerra que em boa hora falecera»; e se, em contraste com evocação, por um Aurélio cobiçoso, do rico e cosmopolita modo de vida dos grandes burgueses de Macau, «O jornal aberto, em letra bem visível, noticiava incidentes na Manchúria e o ataque em grande escala das tropas japonesas contra as guarnições chinesas.», na verdade «quem pensava nas eternas guerras da China, sempre em lugares remotos que não alteravam o curso do mundo?»<sup>426</sup>

<sup>423</sup> *Idem, ibidem*, pp. 64, 67; 174-175; 202, 203, 204; 166-167; 146-149; 158-160; 165, 172 e *passim*; 154, 166.

<sup>424</sup> Apesar disso, a casa de Adozindo e A-Leng tem «num altar simples a estatueta de Nossa Senhora e o Menino. No quarto dos filhos, encaixilhada, outra imagem santa, a do Anjo da Guarda estendendo os seus braços protectores»; e era hábito dominical irem em família à segunda missa matinal da igreja de S. Lázaro (pp. 164, 165).

<sup>425</sup> *Idem, ibidem*, pp. 28, 60-61, 64, 65.

<sup>426</sup> *Idem, ibidem*, pp. 61, 64.

## 2. Vidas a deslado – A narrativa ficcional de Maria Ondina Braga a Oriente

O nome de Maria Ondina Braga integra, de pleno direito, o cânone autoral da literatura portuguesa contemporânea; e como tal a sua obra tem sido estudada e valorizada pela crítica e tem sido inserida nos conspectos dessa literatura.

Sem embargo, essa colocação histórico-literária comporta um aspecto decisivo de ligação a Macau (e ao mundo chinês) diferente do que ocorre com escritores como Joaquim Paço d'Arcos ou Altino do Tojal, como Eugénio de Andrade ou António Manuel Couto Viana, para os quais a estadia temporária em Macau e a escrita inspirada ou/e realizada em Macau surgem no seu trajecto de escritores quando essa sua condição de criadores estético-literários, o seu reconhecimento (e a sua auto-afirmação) como escritores mais ou menos relevantes no funcionamento institucional da literatura (fundamentalmente no Portugal europeu) e a sua correlata participação na dinâmica do campo literário estavam, com maior ou menor qualificação, consumados.

Não é isso que se verifica com Maria Ondina Braga, que, embora já com algumas páginas escritas e publicadas antes de fazer caminho para o Oriente chinês e para Macau, não se afirmara como escritora no espaço público, nem se confirmara perante si mesma como capaz de cumprir-se nessa vocação. É em Macau, e em boa parte pela relação com Macau, que o destino de criadora literária se impõe irreversivelmente, com a ironia fecunda de passar por uma intérmina demanda de si mesma – também ela, como a sucessiva reconfiguração da sua escrita, indissociável da ligação a Macau.

Não se trata, pois, do fenómeno muito mais comum em que Macau, a sua geografia física e humana, as suas vicissitudes históricas e as peculiaridades socioculturais, se tornam matéria temático-formal de algumas obras de escritores portugueses, podendo mesmo distinguir determinada fase da sua carreira. Na obra de Maria Ondina Braga há um *continuum* de vinculação genésica a Macau («na pista da China» como diz algures), como espaço único (e cadinho único) de múltiplas linguagens e de identidades várias e abertas, nem totalmente chinês nem totalmente português, nem completamente antigo nem moderno, mas fluando algures em lugares intermédios.

Cerca de metade da obra publicada de Maria Ondina Braga é torrente de escrita sobre costumes e modos de vida chineses e macaenses, experienciados em desassossego interior por figura de mulher portuguesa.<sup>427</sup>

---

<sup>427</sup> Veja-se, entre outros, Michela Graziani, «Culturas em diálogo: Oriente e Ocidente nos textos de ficção macaense de Maria Ondina Braga», in AA. VV., *Macau na Escrita, Escritas de Macau*, ed. cit, pp. 141-150; Maria João Albuquerque Simões, «Movência e imagiologia: percursos macaenses de Ondina Braga e das suas personagens», *ibidem*, pp. 151-167.

Logo em 1965 o seu primeiro livro em prosa, e em verdade o primeiro que na óptica de recepção actual começa a delinear o seu perfil no cânone literário – embora as suas primícias de lirismo em verso («Antes dos dezoito anos. Escrevia poesia [...]. Cheguei a publicar alguns desses poemas em jornais de Braga e depois em livro.») possam ter encontrado metamorfoses em aspectos poéticos das suas narrativas –, é um livro de crónicas, *Eu vim para ver a terra*, que já contempla Macau, com um alcance que se acentua quando esse livro é remodelado com novo título – *Passagem do Cabo* –, muito significativo de trajecto de *becoming* pessoal, de busca da própria identidade e não apenas de curiosidade pelas paragens remotas e exóticas<sup>428</sup>. Além disso, de acordo com tal perspectiva a escritora acrescenta o capítulo «Macau – 25 anos depois» à sua *Passagem do Cabo*<sup>429</sup>.

Em 1968, o primeiro livro de narrativa ficcional da escritora adopta o adequado título *A China fica ao lado*, tonaliza-se por epígrafe com versos de Li Po e apresenta-se como recolha de «Contos de inspiração chinesa escritos em Macau». E posteriormente, desde a 2.<sup>a</sup> edição em 1974, Maria Ondina Braga pode acrescentar, sem qualquer efeito de discontinuidade ou disparidade, novos contos a essa primeira colectânea – a tal ponto a sua imaginação criadora e a sua escrita permaneciam fiéis àquela vinculação placentária.

Surgida em 1969, a «narrativa» *Estátua de Sal* justificadamente passou mais tarde a receber a caracterização paratextual de «Autobiografia romanceada, escrita em Macau em 1963.» E a sua abertura lavra acta de vinculação decisiva à vivência macaense da presença portuguesa na China, «com tal prescrutação e sentimento como alguém a fazer exame de consciência na véspera de morrer» – acta logo desdobrada nestoutra de autognose: sobre a diversidade das circunstâncias e das condições materiais de vida de professora com trajecto europeu, africano e goês, «Nada disso, no entanto, importa aqui. Macau é outra coisa. Macau é a minha alma a revelar-se, é toda uma vida de exaltação e de mágoa analisada, revivida, pronta a ser cantada.» Gesto de tal autenticidade testemunhal, logo por seu turno se desdobra – caso insólito na obra de Maria Ondina! – em versos de «Oração das Lágrimas», antes de receber implícita corroboração em sumário narrativo daquele trajecto, desembocando neste duplo programa de vida e escrita: «Mas, acima de tudo, quero encontrar-me comigo. Acima de tudo, desejo recordar a minha terra, as pessoas e os lugares que amei, outros passos...» – com seu horizonte de risco simbolizado pela imagem de evocação bíblica que ressalta do título: «Ou me

<sup>428</sup> «Maria Ondina's passage represents a kind of threshold journey, a quest for the intangible» (David Brookshaw, *Perceptions of China in Modern Portuguese Literature: Border Gates*. Lampeter, Edwin Mellen, 2002, p. 86).

<sup>429</sup> *Passagem do Cabo*. Lisboa, Ed. Caminho, 1994.



volto toda para trás (fique embora transformada em estátua de sal) ou me perco neste mundo remoto, como que eterno, de uma raça sem idade.»<sup>430</sup>

Por outro lado, em 1978 as referências metaliterárias do romance *A Personagem* cedem lugar de destaque na construção da identidade da autora textual ao poeta de Macau por antonomásia: «Volto para dentro, tiro à toa um livro da estante. Mas não, não foi à toa. Sei de cor o lugar dele, os meus dedos vêem-no. // *Dia de sol, inundado de sol! / Fulgiam nuas as espadas frias... / Dia de sol, inundado de sol!... // Foi um dia de falsas alegrias. // O meu* Camilo Pessanha.»<sup>431</sup>; em 1984 a escrita híbrida de *Angústia em Pequim* (a «Narrativa» da 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Caminho, 1993) relança a memória afectiva e a problematização reflexiva sobre a deriva do eu e sua presença ao mundo em contexto chinês; em 1991, o romance que ficará como a obra-prima e a criação axial de toda a obra literária de Maria Ondina Braga intitula-se justificadamente *Nocturno em Macau* e todo se constitui em tempo e espaço macaense, nele e em particular na história da protagonista-narradora Ester deparando o leitor com várias transposições ficcionais de dados autobiográficos da autora<sup>432</sup>; em 1992 declara em entrevista: «Nos meus livros de contos ou crónicas há sempre dois ou três que se relacionam com Macau e que são de inspiração chinesa. Em Macau encontrei a minha alma chinesa.»<sup>433</sup>; e em 1995 o «Livro Segundo» da tripartida narrativa *A Filha do Juramento* (Braga, Ed. Autores de Braga) é exclusivamente consagrado a poetas, escritores e costumes da cultura chinesa.

Entretanto, mesmo após longos anos de vida longe de Macau e da China, é solicitada a inscrever no seu trajecto de escritora gestos de figura relevante do funcionamento institucional da literatura de Macau: em 1991 o Instituto Cultural de Macau promove a 4.<sup>a</sup> edição de *A China fica ao lado*, com versão simultânea dos contos em língua chinesa e com «Introdução» testemunhal da autora, que nessa conjuntura se sente motivada para proclamar: «Macau que, segundo se anuncia, não será para o Portugal do futuro mais que uma saudade e que, no entanto, há cerca de três décadas, eu teimo, desinteressada e pacientemente, em perpetuar pela pena.» Em 1990 prefacia a primeira obra poética em língua portuguesa de Yao Jingming; em 1994 prefacia a 2.<sup>a</sup> edição de *Chinesinha* de «uma macaense – Maria Borges»; etc.

<sup>430</sup> *Estátua de Sal*. Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1969, pp. 13, 13-14, 14, 15.

<sup>431</sup> *A Personagem*. Lisboa, Bertrand, 1978, p. 181.

<sup>432</sup> Anos de leccionação de português e inglês no macaense Colégio Santa Rosa de Lima, trabalho antes em Goa [v.g. «Bem, eu estive em Goa, guardo Goa comigo.» p. 81, «Ah, Pangim, que saudades! O que eu não daria para voltar a Pangim, a Goa!» p. 113], confessada motivação de gosto de conhecer o povo chinês (p.114), etc.

<sup>433</sup> Maria António Fiadeiro, «Maria Ondina Braga, uma portuguesa do Oriente», in *Máxima*, 1992, nº 48, pp. 75-78.

Em congruência com esse estatuto, na viragem de milénio presta testemunho tão significativo como o seu título: «Macau; o sonho da China e um passo decisivo na minha carreira de escritora» (in Ana Maria Amaro (coord.), *Estudos sobre a China II*. Lisboa, ISCSP, 2000).

Tanto ou mais importante do que tudo isso será reconhecer que à experiência e à projecção mítica de Macau se vinculam vectores estruturantes da obra literária de Maria Ondina Braga e da configuração do mito pessoal que a subtende («Para mim, escrever é um grande segredo, um acto muito secreto.» e «A nossa vida está cheia de mistério.», «A minha vida está cheia de mistérios.»).

Nessa vinculação se potencia a escrita como (auto-)hospitalidade – tal como a caracterizam pendores genológicos, atracção diarística, monólogo interior e processos colaterais de auscultação e transmissão da corrente da consciência –, mas também como autoficção – até porque também na escrita do eu de Maria Ondina Braga «Tudo o que se inventa é verdadeiro.»<sup>434</sup>

Se por “travel writing” ou literatura de viagens contemporânea podemos entender «literary artifacts, mediating between fact and fiction, autobiography and ethnography, and combining – often with a whimsical self-consciousness and an awareness of the temptations of fraudulence – a number of academic disciplines, literary categories, and social codes»<sup>435</sup>, então a obra de Maria Ondina pode ser encarada como «postmodern travel narrative», na medida em que «records impressions in fragments and flashes, alternating them with personal history, random comments, poetry quotations and philosophical questions, achieving the aim of making the strange familiar and the familiar strange.»<sup>436</sup> Nela, a narradora «invests the objects that surround her, particularly those that allways accompany her on her travels, with intense symbolic meaning»<sup>437</sup>. Ora, é superlativamente pela ligação ao Oriente chinês e em especial a Macau que nesse processo os encontros casuais podem tornar-se tão intensos e revelar-se tão significativos que deixam rastros indeléveis na personalidade e trajectória da narradora e na obra literária de Maria Ondina (veja-se, por exemplo, os contos «O homem da ilha» ou «Olhos de jade»).

As características e qualidades que estão consensualizadamente atribuídas à obra literária de Maria Ondina Braga – intensas e sombrias *short stories*, estranha representação da realidade à beira do fantástico, retrato de personagens que

<sup>434</sup> Entrevista a Artur Moura, in *Correio do Minho*, 9 de Abril de 1983.

<sup>435</sup> Patrick Holland and Graham Huggan, *Tourists With Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000, p. XI.

<sup>436</sup> *Idem, ibidem*, pp. 157-158.

<sup>437</sup> Claire Williams, «Re-exploring the Empire – Maria Ondina Braga’s Journeys to Macao and Others Places», in *Revista de Cultura*, Macau, N.º 29, 2009, pp. 120-124.

amam a solidão e a auto-análise, em especial as mulheres narradoras autodiegéticas, a volúpia do misterioso e de secreto, a atracção sortilêga do intocável e do indizível, o seu estilo sugestivo, com traços idiolectais sintácticos (v.g. posposição ou repetição com variação do sujeito da frase) e vocabulário barroco, reduzida importância atribuída à intriga ou à acção, em favor da análise de estados de alma, de impressões, de atmosferas interpessoais, correlata lentidão do ritmo narrativo e gosto das frases elípticas e/ou reticentes – são colaças de uma constante escrita de deslocação física, mental, emocional, nos espaços e nos tempos *existenciais*; e essa escrita corresponde afinal à escrita de uma insuspenso e inconclusa busca da identidade – não como “being” mas como “becoming”<sup>438</sup>. Ora, o Oriente chinês e em especial Macau constituem, com uma recorrência ímpar, plataforma fundamental dessa deslocação e dessa realização escritural.

É na escrita elaborada em Macau (mesmo sobre experiências precedentes da autora) e na escrita sobre Macau ou inspirada por Macau que Maria Ondina Braga decisivamente acolhe, define e cumpre – com estilo e idiolecto peculiares – o seu pendor para escrita na fronteira fluida de códigos de género ou na hibridização de géneros, sempre comandada pela dominante de narrativa autobiográfica indirecta, isto é, ancorada em biografia da autora mas ficcionada segundo a modalidade “fantasmática” (e não revelação total do autor com síntese explícita da sua vida inteira) do pacto autobiográfico definido por Lejeune<sup>439</sup>: casos de *Estátua de Sal*, de *Angústia em Pequim*, de *Passagem do Cabo*, de *Vidas Vencidas...* todos entre a crónica memorialística e a autoficção. É aí, é assim, que – operando de permeio a mudança das indicações paratextuais de identificação genológica (caso de *Estátua de Sal*), a remodelação de obras ao longo de novas edições, a emigração de contos ou fragmentos de uma publicação para outra (caso de *O Homem da Ilha e Outros Contos*, caso de narração de passeio à macaense «cidade dos barcos» em *Estátua de Sal* que se transforma no conto «O jantar chinês», que no ano da morte da escritora intitula e encabeça o livrinho *O Jantar Chinês e Outros Contos*, etc.), o jogo de reenvios homoautorais de umas obras para outras (mesmo quando estas parecem de estatuto genológico diferente) – a escritora Maria Ondina Braga consuma a arte de provocar no leitor a impressão de que só pode ter uma recepção cabal dos vários elos da narrativa autobiográfica indirecta lendo a sua obra toda (o que Lejeune chama forçar a autobiografia a não ser compreendida senão à luz de todo o resto da obra).

<sup>438</sup> «It belongs to the future as well as the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. [it undergoes] constant transformation» – Stuart Hall, «Cultural Identity and Diaspora», p. 236, in Jana Evans Braziel and Anita Mannur, ed., *Theorizing Diaspora*. Oxford, Blackwell, 2003, pp. 233-246.

<sup>439</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975, reed. 1996, pp. 26-27 e 42.

É na escrita elaborada em Macau (mesmo sobre experiências precedentes da autora) e na escrita sobre Macau ou inspirada por Macau que ganham novo valor dois dos elementos fundamentais da coerência orgânica na obra de Maria Ondina Braga: os jogos de diferimento e os efeitos de expectativa e de aumento de desejo, com evidência para os motivemas do ritual (chinês) do chá e sobretudo da carta (da carta de amor ou supostamente e intimamente vivida como de amor).

Com a recorrência do ritual do chá temos a intermitência convivial do ser solitário ou a recusa da ausência mesmo na solidão; mais, no dizer de Filomena Iooss: «Se as suas alusões a esta bebida concedem um tom de realismo à descrição de hábitos locais, permitem sobretudo, muito frequentemente, revelar implicitamente um sentimento dissimulado por detrás do silêncio de uma personagem. O chá torna-se então, para a escritora, uma espécie de código que, condensando pudicamente a narração, revela e preserva simultaneamente o que de mais precioso esconde.», «Nos textos de Maria Ondina Braga, a repetição silenciosa do ritual do chá, sobretudo em terras da China, faz sem dúvida apelo a uma noção de afectividade mais do que a uma necessidade fisiológica», «o chá cria uma espécie de “não-linguagem” que, com toda a descrição, abre também o caminho que dá acesso ao que há de mais subtil e de mais essencial no discurso, dito de outra forma, ao seu silêncio.»<sup>440</sup>

Paralelamente, o ritual de diferimento em torno da carta partilha com o ritual do chá os tempos de escuta do silêncio inteligível (quando se tenta traduzi-lo em palavras, perde sentido)<sup>441</sup>; e o pensamento da carta por ler e a ler é mais compensador ou remunerador do que a sua leitura efectiva («Toda a carta decifrada corresponde a um encantamento desfeito.», «Enquanto houver mistério, haverá criação: a morte é pois exorcizada. A carta de amor é o instrumento por excelência desta problemática.»).<sup>442</sup>

Com este pressuposto a suportar as hipóteses interpretativas, analisemos pois a parte mais pertinente da obra literária de Maria Ondina Braga, começando pelo livrinho de «contos que tão anonimamente escrevi em Macau nos anos 60», no dizer da autora aquando da 4.<sup>a</sup> edição de *A China fica ao lado* (Macau, 1991).

Em 1968, para o leitor português quedado a Ocidente o livro de contos *A China fica ao lado* começava por suscitar a impressão de que Maria Ondina (assim assinava a autora então) e sua dicção narrativa, custodiada pelas epígrafes

<sup>440</sup> Filomena Iooss, «A Quinta-essência da Recordação em Terras da Deusa A-Ma», *Revista de Cultura*, Macau, N.º 34, 2010, pp. 102-109.

<sup>441</sup> Veja-se a tese de doutoramento Paris IV – Sorbonne de Filomena Iooss, *L'écho du silence dans l'oeuvre en prose de Maria Ondina Braga* – approche psychocritique, 2008.

<sup>442</sup> Filomena Iooss, «A Língua Secreta da Carta de Lu Si-Yuan em *Nocturno em Macau*», in *Revista de Cultura*, Macau, N.º 44, 2013, pp. 35-43.

de poesia chinesa em versões de Pessanha e Sena, vinham de longe, a cativar com seres e palavras de feição insólita. Mas logo os textos das narrativas breves conduziam à convicção de que, longe («ao oriente do Oriente» que a epígrafe pessoana de «O homem de meia vida» convoca), era toda a Comédia Humana que nos esperava ou vinha ao nosso encontro, a tal ponto ressoavam como algo que há muito nos dizia respeito e faziam sentir que, a propósito das mesmas ou de outras coisas, éramos todos nós postos em questão – como se, antropológicamente, a China ficasse a todos os lados, sobretudo para nos embrenhar com a mensagem epigráfica de Li Po: «É indizível / a dor que está / no coração / do homem».

Abria-se o livro, por exemplo, no conto «O Filho do Sol» e logo se ficava alertado pela singularidade do Oriente e seu hieratismo, profundo e impressivo, não tanto pelo que ali é dito («A directora...») quanto pela peculiar forma de dizer, desde a construção frásica aos sons e ao ritmo. Depressa se dava conta da capacidade de representar ou sugerir certo estado de espírito em certo ambiente («No desaconchego do salão [...] o pequeno grupo [...] meio cerimonioso, meio hostil, confraternizava a custo.»), a que se chega através de vários tempos sabiamente dispostos («Ficavam as meninas pobres, as que não tinham família onde passar as férias, uma ou outra professora solitária.» // «A directora [...] chamou pelo seu nome, deturpando-o.» // «os lábios numa superfície fria.»); e, depois, ainda um traço a reforçar a impressão criada: «Em vão, Father Mathew [...] tentava o seu cantonense com as meninas.»

Em pinceladas rápidas, compõe-se um quadro humano: «Os noivos, agora declarados, saíam muito a passeio, de mãos entrelaçadas. A-Hin, com um risinho agudo, perguntava, ao servir à mesa, quando era o grande dia. A senhora Li continuava a trocar comigo olhares comprometidos. Miss Chung não falava quase.» E o fluir do tempo, como neste conto de «A Pousada da Amizade», lembra que é um quadro em vida («Os dias corriam.»). Mas, antes de nos depararmos com acontecimentos, com pessoas e circunstâncias, já a arte de a narrativa fazer pressentir colocara a nossa sensibilidade em expectante intranquilidade. Pois, em «O Filho do Sol», não se dá o desencontro e desencanto humano no frio que «sempre vinha de repente, logo após a noite de Natal»? E o início de «A Pousada da Amizade» («Naquela manhã, que teria acontecido à senhora Li? / Um sábado de Abril excepcionalmente quente.») é a rampa que nos leva ao ineditismo dos eventos que se seguem, em contraste claro com rotina percorrida (em Maria Ondina, já então o *flashback* não era gratuito...), como entre «o zumbido sonolento da ventoinha e os desusados ruídos no quarto pegado».

A arte de penetração psicológica de Maria Ondina destaca-se logo nesta primeira colectânea de contos, dando em traços súbitos as pequeninas coisas estranhas do mundo anímico, mormente pelos meandros da livre associação de imagens e ideias ou pelas emergências involuntárias da memória afectiva – v.g.

«Coubiera-lhe um colar de missangas que a fez pensar num guizo. Corara ao dar conta do próprio pensamento.», «Não sei porquê, pensei na Senhora Li e no Senhor Choi. Era o meu romance.», «Eu pensei no cacto da Senhora Li, também a preparar-se para dar à luz.». Com naturalidade, as ansiedades em torno dos gestos obstinados que ganham foros de pequenos heroísmos nas vidas limitadas («E ela há três anos à espera [...] a regar a planta») e de promessas de grandes alegrias («Quando a flor abrisse, daria um chá gordo no seu quarto, uma verdadeira festa.»), que até obrigam a trocar o inglês por um chinês enfático e a bater palmas... mas que, à sua dimensão (de flor destruída ao desabrochar por bico ferino de ave), se tornarão ironia trágica, de votados que estão ao aniquilamento, e ganharão função ominosa («Agarrada ao ventre, Miss Jane soluçava, histérica. // Ela esperava também, às ocultas, uma floração, e temia o pássaro do agoiro...»).

As qualidades de observação e de expressão compõem a condição situada de pessoas e acontecimentos, trazendo a chamada cor local – num sentido lato de geografia física e humana, que não de programático e estrito regionalismo. No âmbito da associação congenial de caracteres e meio natural (v.g. «A doida não gostava do sol. Ninguém sabia dela de dia. Só à noite surgia...»), por vezes até ao esbatimento fenomenológico de fronteiras entre seres e coisas («Eram as tábuas do barco ou o coração da velha que gemia entre cada rajada?»), evidenciam-se no cenário campestre ou urbano a opiomania, a magia, a feição poética do pensamento oriental («com o céu Yang fecundando a terra Yin, entre o pranto da chuva e o sorriso do sol, na apoteose do arco-íris a que todo o chinês devia voltar pudicamente a cara») ou os encantos dos ritos religiosos, quer nos rodeie a majestosidade do templo budista, quer assistamos à simplicidade íntima do funeral de Mei-Lai.

Mas, se ao domingo se come chau-min malaio, à semana goza-se o passeio pela marginal ao pôr-do-sol, isto é, os traços peculiares do viver chinês, exóticos para o leitor ocidental, coabitam com pendores de pensamento, atitudes e hábitos de sentido universal – desde um optimismo antropológico que diríamos de um mítico Jean Jacques Confúcio («O homem é por natureza virtuoso [...] É a perversidade do mundo que o corrompe.») até ao valor sentimental de certos gestos comunitários («e, no arco da porta, o lojista escrevia em caracteres doirados sobre fundo escarlata os cumprimentos da praxe: Kon-Hei – Ano Feliz!»), passando pelos lances de corações à descoberta do amor: «A-Mni nunca tinha amado, nem sabia bem o que isso era [...] A-Mni principiou então a imaginar o jovem uma espécie de deus [...] Sem ter tentado ver o recém-vindo, A-Mni sentia-se a esperá-lo a cada instante, e para ele esmerava o penteado dia a dia [...] Em noites de lua chegavam a ver-se perfeitamente. Ele gabava-lhe as tranças. Ela comparava-o, no coração, aos deuses do pagode.»



É, afinal, a vida humana que se desenrola prismaticamente: inquietação e angústia no conto «Magia», amor no conto «Os Lázaros», vingança no conto «Ódio de Raça», luta pela liberdade e morte no conto «A Morta». Em «A Doida», para além da superstição que aparece também no final de «A Pousada da Amizade», lavra a indefinida presença dum transracional inexplicável, invisível e inverosímil, que lembra os filmes coetâneos de Bergman. E não falta a experiência do trágico, mais «dolorosa» na própria vivência de uma «opressiva liberdade» («como se, num mundo de súbito mudado, tal não significasse mais do que prisão»), ainda que se resolva na «ironia da sua posição actual», como para a mulher do conto «A Pousada da Amizade» a quem «Mãe como as outras não lhe era permitido ser».

Nesse conto «A Pousada da Amizade» e mais dispersamente noutras narrativas esboça-se a caracterização fisionómica da raça chinesa. Mas por todo o livro o que predomina é a atenção prescrutadora à alma china. Assim, em «Ódio de Raça», por exemplo, se evidenciam a silenciosa dedicação, a alegria sádica na vingança, a frieza calculista, a projecção metafísica do crime (que aparece como que banhado em água lustral), enfim a tenacidade – neste caso, apostada num ódio que a maturidade da escritora revelaria menos prematuramente, talvez acentuando o contraponto de leve sugestão e desfecho brutal.

Importa reconhecer, todavia, que mesmo esta sondagem ficcional das tendências ancestrais e da cultura tradicional do povo chinês se abre, uma e outra vez, para horizontes mais vastos de conhecimento literário da natureza humana ou da humana condição na História, como ilustram passos do mesmo conto. Uma interrogação como «Quem ficaria para contar da sua confusão dos valores do Céu com os valores da terra?» remete logo para o Homem como ser em situação de crise, mormente quando se quebra o equilíbrio no campo espiritual, reflectindo ou não uma ruptura de outra ordem, no espaço ou no tempo. «De seu, só aquele cansaço tão fundo, como se já morta...» estigmatiza, cotextualmente, o latente prometeísmo de todos nós e ratifica o seu destino de abatimento... ao mesmo tempo que persiste em aí apontar a grandeza do Homem: «trazia no ventre um filho do Sol.» Fica a ecoar o paradoxo, pois nunca Tai-Ku parece tão bela (e venerável!) a seu pai como depois de lhe envenenar a Beleza que amava e de obscuramente o levar à morte. Aliás, também a A-Mni de «Os Lázaros» parte «trémula de inquietação e esperança», mas no fim já não é para «sonhar com um amanhã renovado que A-Mni subia ainda o morro ao entardecer. Nem tão-pouco por causa do homem. Só por ela própria. Por que tinha de viver, mau grado a morte que a marcava.»

No conto «A Doida» prevalece, obviamente, a figuração de outro traço antropológico: o risco da loucura como horizonte da aspiração irrefragável à grandeza de alma – elevando-se ao etéreo do ideal (que é exílio?), penetrando no mais



recôndito de si («E, todas as noites, a doida ali à espera [...] e rosto perdido no cismar»), questionando os seus ressentimentos e buscando, doridamente, a causa da queda («O marido, que a devia seguir, nunca aparecera.»). De novo, entretanto, a temática patente do conto recebe um tratamento que abre para problemática humana de âmbito mais vasto e transtemporal, que doravante se tornará recorrente na obra de Maria Ondina Braga: na singularidade extrema do caso limite («não respondia às nossas boas-tardes, não se mexia, em nada atentava. / Ninguém lhe conhecia morada ou família. Os chineses evitavam sequer olhá-la.») se vislumbra quer a necessidade de comunhão interpessoal, quer a persistência da incomunicabilidade entre os que se pressentem irremessivelmente ligados («E eu sempre receosa de que o mar a tivesse levado.») – ambas com visos de inerentes à humanidade que com tal se angustia.

Por isso, ao mesmo tempo que se ia delineando o idiolecto da escritora, a sua primeira colectânea de contos feria já as notas, depois corroboradas, do gosto humilde da tristeza resgatada em piedade irrestrita («E senti pena de Miss Cheng, de todos, do mundo inteiro.», diz a narradora homodiegética de «A Pousada da Amizade») e a tentação de um nirvana de destituição de um «alheamento» que por toda a humanidade a protagonista do conto primordial, «A China fica ao lado», vem assumir como «a marca da sua vida».

Exemplo então invulgar da escrita como auto-hospitalidade, *Estátua de Sal*, a «narrativa» de «Autobiografia romanceada» escrita em Macau, contém muitos indícios de auto-ficção, por vezes lembrando a forma de diário como réplica da confessa prática em certo encontro com pintor americano: «Inventei, também. Apetecia-me fantasiar.»<sup>443</sup>

Não é despidendo que a narrativa tenha vindo a lume com preambulares «Algumas palavras de Tomaz de Figueiredo», pois esse gesto era liminar e certo discernimento de linhagem literária, colocando a primeira fase da análise deambulatoria que distinguirá a obra de Maria Ondina Braga sob os auspícios do incomparável mestre vernáculo da peregrinação em busca do bem perdido – esse mesmo que lapidarmente sagra a índole singular da intérmina autognose literária que então dealbava («Procura-se, estátua de sal, olhando para trás o mundo que arde, ela fora e dentro da fogueira. E despe-se a alma, e fica de neve, fica imagem.») e assinala as cognatas virtudes de estilo e de penetração anímica («fala-nos dos hábitos úteis de Mrs. Mills. Úteis! Quem a ensinaria a tão simplesmente (e tão agudamente) adjec-tivar? Ora eis um adjectivo que vale um tratado de psicologia.»).

Questão fundamental, a que todas reconduzem: «E eu? Quem era eu?». Por isso o sumário narrativo daquele trajecto desemboca neste duplo programa de vida e escrita: «Mas, acima de tudo, quero encontrar-me comigo. Acima de tudo,

<sup>443</sup> *Op. cit.*, p. 82.

desejo recordar a minha terra, as pessoas e os lugares que amei, outros passos...» – com seu horizonte de risco simbolizado pela imagem de evocação bíblica que ressalta do título: «Ou me volto toda para trás (fique embora transformada em estátua de sal) ou me perco neste mundo remoto, como que eterno, de uma raça sem idade.», «E eu seguindo sempre. Eu sabendo que, se parasse, não me reconheceria. Eu com medo de mim mesma.»...<sup>444</sup>

Na escrita, porém, à questão psicológica e ontológica tem de corresponder um paradigma discursivo, como condição prévia a estabelecimento de protocolo de leitura (até jogar com tópico do potencial romance): «Há uma concentração favorável à minha alma de poeta.», «um perfume de ficção aureolou a fragilidade do anoitecer.», «Sempre achei valer a pena observar as pessoas, imaginar-lhes vidas, receber delas o encanto que eu própria lhes dou, fixá-las na memória, ignorando-as. Sempre achei não valer a pena mais nada.», «Se um dia soubesse contar das minhas viagens e das pessoas que nelas conheci, penso que teria um assunto de romance.», «Escuto os homens porque as palavras deles são amáveis e porque os seus modos, ora naturais, ora falsos, podiam caber, perfeitos, num romance.»<sup>445</sup> E, de facto, *Estátua de Sal* comporta um ou outro capítulo que, noutro contexto ou cotexto, apelariam para protocolo de leitura como narrativa ficcional: o capítulo 29, com as páginas sobre a Ventaneira, figura camiliana e brandoniana de meio freira e meio louca; o capítulo 38, com as páginas sobre Dona Mariquinhas, bracarense explicadora de francês; o capítulo 40, com a breve narrativa sobre o pequeno Hin e seu avô; o capítulo 41, com as páginas sobre Ângela e viagem de comboio Pampilhosa-Paris Austerlitz...<sup>446</sup>

A estruturação temático-formal tende a obedecer à colocação metaliterária que a meio do livro, no capítulo 20, é feita: «Eu não estou a escrever um diário. Estou é a passar para o papel recordações de tempos idos ociosamente misturadas com impressões que vão surgindo. [...] Quem fala é aquela parte de fora de mim sempre atenta à de dentro e a explorá-la, um atroz, um falso eu que tive de inventar para não desistir.»<sup>447</sup>

Mas a escrita rememorativa e especulativa, imaginante e reflexiva, não obedece à ordem cronológica do trajecto biográfico da narradora autodiegética, antes cria uma ordem própria de engendramento de sentidos, em que encadeia períodos descontínuos da existência, com avanços e retrocessos no tempo, com recorrências de lugares, de personagens e episódios, mas de modo a que, sem embargo da relevância atribuída aos tempos de Inglaterra e Escócia, de Londres

<sup>444</sup> *Idem, ibidem*, pp. 66, 15, 68.

<sup>445</sup> *Idem, ibidem*, pp. 189, 132, 153, 198, 212-213.

<sup>446</sup> *Idem, ibidem*, pp. 141-146, 181-185, 190-197, 198-205.

<sup>447</sup> *Idem, ibidem*, p. 99.

e Paris («em casa dos outros, no estrangeiro, na obscura condição de preceptora de meninos»)<sup>448</sup>, de professora em Angola e Goa, avultam a ligação originária a Braga e seu termo e, de outro lado, a nova vinculação a Macau e seu contexto extremo-oriental («Agora, na China.», «Hong-Kong», etc).

Imagens como «As abóboras eram balões chineses no tecto das latadas.» ou símbolos como os caracteres ominosos de «Ele começou a desenhá-lo [o enamoramento] sob as palavras portuguesas. Então, deixou de rir. Caracteres estranhos – representavam um coração e uma faca.» – alertam, antes de reaparecerem em passos de *Nocturno em Macau*, para impressões pregnantas («Macau inteiro chora o costumado pranto de Verão.», «Macau é senhor de noites antigas e pressagas»)<sup>449</sup>. E numerosos apontamentos, dispersos ou recorrentes, sobre lugares e formas de viver da “cidade cristã” e da “cidade chinesa” em Macau, que reaparecerão ou serão refigurados em ficções narrativas posteriores, mormente no romance *Nocturno em Macau*: o porto interior e a “cidade dos barcos”, o colégio e leituras chinesas no colégio, praia de Hac-Ça e leprosos de Coloane<sup>450</sup> – enquanto se oscila entre a descoberta empática de características etnoculturais (v. g. importância da Lua para os chineses e tradições ligadas ao dia da oitava Lua do ano) e o juízo expedito sobre comportamentos comunitários (v.g. «Os chineses são barulhentos, desleixados, e há nos olhos deles uma fadiga que amortece a alma da gente, que lembra um sono de velhice.», «o lixo que as criadas chinas deixam aos cantos por superstição»)<sup>451</sup>.

O tempo de *Estátua de Sal*, porém, é o da premência de evocação das origens da vida pessoal, mas privilegiando a «infância» como «fantasmagórico mundo» da «imaginação de menina», e «a ironia das minhas imagens» de transfiguração imaginante das realidades envolventes (v.g. na igreja, durante os sermões dos pregadores), aliás só entendível retrospectivamente graças ao valor cognitivo da arte: «Foi muito mais tarde, quando pela primeira vez olhei um quadro de Picasso, que o confuso mundo da minha infância ressuscitou claro e que tive conhecimento da sua inexplicável realidade.»; «Na realidade, ninguém via as coisas da feição que eu via.»; «Nessa idade, [...] como se crê na beleza da vida, crê-se na verdade das pessoas [...] porque se é, nesse tempo, profunda, rica, dolorosamente solitário.»<sup>452</sup>

<sup>448</sup> *Idem, ibidem*, p. 107.

<sup>449</sup> *Idem, ibidem*, pp. 37, 71, 137, 160.

<sup>450</sup> Cf. respectivamente pp. 13, 16, 69-71 e 78-79, 190 segs., 186-189, 91-92, 112-114 e 137-139.

<sup>451</sup> Cf. respectivamente pp. 206-207, 187, 208.

<sup>452</sup> *Idem, ibidem*, pp. 30, 33, 33, 32, 36.

Sobressai então que, na extraordinária individuação do tipo antropológico *homo viator*<sup>453</sup>, desde os tempos da infância<sup>454</sup> e desde a primeira juventude marcada pelo que parece ser alusão a doença para-epiléptica<sup>455</sup>, impera um regime sombrio, se não nocturno, de auto-análise e auto-representação (tristeza, carência, etc.), propensa à suspensão ou *interruption*, por vezes em correlação com fixações objectais<sup>456</sup>: «Então, como a madrasta da Branca de Neve diante do cristal mágico, pergunto: “Haverá alguém mais triste do que eu?”», na infância «Não se sabia do engano das pessoas e dos tempos, nem se imaginava os fantasmas da dúvida, do cinismo, do tédio.», mas mesmo então «havia já cansaços» e «o desencanto que sobrevinha a cada realização»; «E a menina triste que habitava em mim despertava em inexprimíveis amarguras.»; «Certa pobreza me tem acompanhado sempre. Vem com a solidão. Longe de me vexar, porém, traz algo da sobriedade e da plenitude da morte.»; «Sinto-me agora frequentemente cínica, egoistamente triste, mas ontem foi diferente – um sentimento calmo e fundo, tão fundo que fiquei abismada diante dele, tão calmo que me vi a aceitá-lo, humilde, como o lavrador aceita a seca ou a monção.»; «Partir é bom, mas, pensar em partir, melhor ainda. Quanto a mim, acho que tenho sempre chegado. Partir é esperança. Chegar, desencanto.»; «livros meio esfarrapados, como a minha própria alma, das nossas vagabundagens pelo mundo.»; «A angústia das estações do caminho de ferro conheço-a toda. Em Portugal e no estrangeiro. O silvo dos comboios, o brado dos carregadores, a pressa dos passageiros eficientes e seguros do seu destino. E eu só, sem saber muito bem o que fazer. Eu desejando apenas embarcar outra vez.»; «Sinto-me aqui por vezes tão incapaz de me acomodar à vida que chego a ter desgosto de mim. // A verdade é que me bastava o quarto que habito há dois anos e o Verão de Macau – um purgatório neste mundo – sem falar nas penas do coração e no desencanto de mim e dos outros.»; «Parece que esta terra de sono vai acentuando, dia a dia, o meu sono sem remédio, esse não querer nada nem

<sup>453</sup> Da psicologia do transporte (pp.198-199) passamos à figuração antropológica fulcral: «Éramos companheiras de viagem, a grande viagem da vida.» (p.204).

<sup>454</sup> «Não sei explicar, mas o Outono sempre o achei parecido comigo. Menina triste eu fui, menina de olhar perdido em longínquos, irreais cenários, menina mansa, desencantada. [...] Quando o Outono se anunciava [...] uma tristeza boa vinha ter comigo e fazia-me festas.» (p. 115)

<sup>455</sup> Referida em certa entrevista, conduzida por Maria Teresa Horta para o *Diário de Notícias* lisboeta, em 5.IV.1992, surge aqui assim evocada: «Essas agonias eu quase sei o que são. Vivi-as, outro tempo, de noite, [...] Vivi-as aos dezasseis anos [...] Baixei aos infernos. Vi o rosto disforme das fúrias e ouvi o grito dos condenados. De dia era pálida e bela. Perseguiu-me, porém, o medo desses fantasmas, um medo que parece nunca ter morrido de todo em mim.» (pp. 170-171).

<sup>456</sup> Entre as quais se destaca «aquela carta» misteriosa (p. 98) que se tornará fulcral no romance *Nocturno em Macau*.

ninguém, o meu abandono à obrigação de existir. //...// [...] Eu, sem cobiça nem propósito diante da vida.»<sup>457</sup>

Todavia, tal como «Paris era a dor de existir e a ânsia de viver mais – uma embriagante fatalidade.», assim a versatilidade dos apelos existenciais toca esta subjectividade. Por consequência, em contraponto àquela predisposição pessimista surgem mais raros acessos de apetência vital, que busca afirmar-se pela via do símile e redundando em imagem desdobrada: «E de novo a minha memória lateja de recordações, como um ovo nos últimos dias de choco. A casca da indiferença toda a estalar de vida oculta que quer abrir asas, que se esforça por vir à luz.»<sup>458</sup>

E se, sobreposta à formação católica tradicional, ritualista ou convencional,<sup>459</sup> e à oscilação da vivência religiosa na maturidade erosiva<sup>460</sup>, aquela relação disfórica com a existência ganha plausível alcance de negativismo metafísico – «Eu sonho muitas vezes com os mortos. [...] O que me impressiona, contudo, é [...] a tristeza deles todos [...] Há neles uma gravidade, uma pena, uma fatalidade de quem tudo sabe e nada pode contar.» –<sup>461</sup>, nada disso pode rasurar ou esterilizar o impacto da «vida» mesmo sob suspeita ateleológica: «pude contemplar na palma da mão o verdadeiro tesouro. Não era felicidade, alegria, compreensão. Era mais. Laivado da angústia das horas e do desconsolo de mim mesma, era algo imenso, poderoso, inexplicável; a vida!»<sup>462</sup>

Sem dúvida, esse apelo vital implica constante e penoso pendor meditativo: «Ah, esta minha cruel, fatal dissecação dos acontecimentos!», «Sinto-me, no entanto, morrer aos poucos nestas linhas. O querer dizer o que se passa em nós,

<sup>457</sup> *Idem, ibidem*, pp 26, 34, 35, 42, .55, 97, 137, 170, 208, 212-213.

<sup>458</sup> *Idem, ibidem*, pp. 110, 162.

<sup>459</sup> «Filha de Braga, cidade dos Arcebispos, a minha infância tinha de ser marcada de religiosidade.» (p.124), «Em chegando a Sexta-Feira Santa a mãe dizia para ficarmos tristes. [...] O vento da Primavera, porém, trazia até nós a seiva da terra moça, um vento que excitava o corpo e a alma» (p. 124).

<sup>460</sup> Em Worcester, Inglaterra, «eu saía para a missa das oito na igreja católica. [...] Em vez de rezar, de adorar, de oferecer, era abrigo o que eu nesse tempo procurava na igreja.» pp. 87/88; «Ambas visitávamos a casa de Deus egoistamente, sem nenhuma rectidão; eu, por um conforto ético; ela, em busca de um conforto estético. Católica eu, protestante ela, ambas havíamos recebido a mesma herança de amor e não nos amávamos.» p. 88; na Índia, «O próprio coração dos ímpios havia de palpar de fé nas noites de Goa. // Eu nunca como ali senti tanta necessidade de rezar. //...// E sonâmbula e mística, no espontâneo templo da noite de Goa, a minha alma tentando a peugada do Eterno.», pp. 160-161; em Macau, nos conventos «Um frio de escrupulosas limpezas, de manuais de virtude. Um aniquilamento. Uma morte.» p. 61, mas «o rosto espargindo Eterno bem-aventurança na touca de linho», p. 62, «E tudo o mais a obediência, a regra, o equilíbrio de quem encontrou Deus a meio caminho entre o cansaço e a beleza.» p. 64,

<sup>461</sup> *Idem, ibidem*, p. 59.

<sup>462</sup> *Idem, ibidem*, pp. 20-21.

o analisarmo-nos por escrito, ainda que a sós connosco, é devastador. Mas talvez eu já esteja mesmo morta.»; «Sento-me e cismo.»<sup>463</sup>. Mas, ao mesmo tempo, no âmbito da fenomenologia do espaço do *homo viator* («Há uma desgraça, um fatalismo próprio das ruas íngremes. Ao contrário, as ruas largas e planas, as avenidas, as estradas chãs, comunicam uma espécie de júbilo, uma esperança, uma sensação de eternidade.»)<sup>464</sup>, desdobra-se em atenção encantada ou indagadora às coisas avulsas do concreto quotidiano e do entorno físico e humano, por vezes com intento de adunação cósmica, outras vezes com instituição de novo sentido ou inscrição da ânsia insatisfeita dele: «Foi quando, inesperadamente, principiei a viver mais. // Cada manhã, nova confiança, novo incentivo vinham ao meu encontro [...]», «As coisas, no entanto, é que me têm aguentado viva. [...] No tampo envernizado da mesa espelhavam-se as maçãs redondas e suaves como carícias.[...] era quase comovente ver cintilar os cristais à luz dos candelabros», «Quanto às outras manhãs, as sereias das fábricas, o tráfico, a algazarra das crianças da escola, espantavam lá fora esses encantos cósmicos, e, dentro de casa, os gestos eficientes de Mrs. Mills, distribuindo a papa de aveia, brusca e mal-humorada, marcavam-nas de cupidez e cansaço.», «Rezava-se o terço, de luzes apagadas. Os nossos olhos, perscrutando as trevas, iam encontrar-se com os olhos das estrelas.», «Extraordinário como as coisas, até as mais simples, podem comunicar felicidade ou dor. [...] A xícara era ali a única coisa viva e as pessoas meros objectos decorativos.»; «As pedras são quem primeiro diz das estações. O Inverno a chegar e elas a entristecer, a gelar. Com a Primavera, é um estremecer de vida, o lodo da invernia abre-se-lhes em flores minúsculas e vêm os lagartos namorá-las, [...] E é quando todos os cristais rebrilham ao sol a enfeitá-las de anéis.»; «Há aqueles nada, como a cor das pedras e os desenhos das sombras, a explorarem da minha fantasia os mundos mais recônditos.»; «Assomaram-me lágrimas a primeira vez que vi a «cidade dos barcos». Eram lágrimas de emoção e de espanto.»; «Vivo já só daquilo de que nenhuma pessoa pode viver – dos gestos, dos sons, das cores.»<sup>465</sup>

No «eu, a descrente do amor», carente de ternura, há horas de ascensão alusiva do desejo insatisfeito: «O Verão era extenuante e perverso. Pesava no peito. Trazia melindrosas interrogações ao corpo adolescente. Estirava a carne e a alma em fadigas de sestas e ânsias de noites insones.», «A luz da Lua mostra-me tudo claro, e o meu próprio corpo nu, expectante, moço.» ... por entre momentos de impulso para «ser frívola», «e havia um perfume novo na minha pele morena. Sentia-me digna dos olhares de um príncipe.», «Jamais tive especial devoção à

<sup>463</sup> *Idem, ibidem*, pp. 98, 99, 137.

<sup>464</sup> *Idem, ibidem*, p. 167.

<sup>465</sup> *Idem, ibidem*, pp.19, 41, 86, 120-121, 147-148, 164-165, 189, 191, 212.

Virgem. Sempre ela me pareceu alheia à minha condição de mulher, à minha fatal descendência de Eva. Ela, a que nasceu diferente, a toda pura, a que nunca experimentou da guerra entre o espírito e a matéria.»<sup>466</sup>

Mas, apesar de consonantes reivindicações<sup>467</sup>, persiste e prevalece a retracção na iminência da consumação amorosa: «e ouvi-me a responder: “All right. I’ll wait for you.” [...] Começava a minha fantasia a vaguear pela estrada da Lua, quando a boca dele abafou a minha. Os seus dedos apertavam os meus, húmidos, viscosos. Os olhos [...] ganharam um jeito duro de posse. E um cansaço, um imenso, um infinito tédio, tomou conta de mim.»<sup>468</sup>

Sobrevém a conexa oscilação entre anseio (malogrado) de comunhão e experiências íntimas ciosas de incomunicabilidade: «Sábado de Aleluia, quando deixei Londres.[...] Eu estava de uma alegria incomunicável, minha. O coração parecia debater-se-me por alguma quimérica e perfeita liberdade.»; «Uma espécie de comunicação de felicidade, um perfume de hora distante. [...] Algo semelhante a não saber nada nem ter desejos. Quase como dormir. Quase como chorar.»; «Quarenta e oito meninas que, sendo-me humanamente indiferentes, conseguem povoar-me a alma deserta porque me escutam e me acreditam.»<sup>469</sup>

A essa luz, há uma solidão boa em silêncio – «Nada me agradava tanto como o silêncio. A minha alma pertencia ao mundo calado do alheamento e da solidão.» – e uma má solidão entre as gentes: «Foi nas populosas ruas de Londres, ao lusco-fusco, talvez mais do que em qualquer outro lugar, que senti a esmagadora calamidade da solidão.»; «Ao lado umas das outras, não nos queremos, não nos amamos.»<sup>470</sup>

Num dos passos dessa retoma disfórica do tópico camoniano do «solitário andar por entre as gentes», ressalta o segredo da personalidade literária em causa: «Fora, tocavam bandas de música, subiam foguetes. Era o cinco de Outubro. [...] Assim me fiz menina só, toda entregue ao mundo dos livros e das ideias.»<sup>471</sup> Com efeito, a figura da autora textual/narradora autodiegética apresenta-se como precocemente tão entregue à intimidade com a literatura («Aos treze anos, porém, eu tinha lido tudo, [...] Embora não escolhesse, lia duas vezes os livros que me agradavam. E, decorando poemas inteiros, recitava-os alto para mim própria. Conhecia bem cada autor. Nunca os confundia. Eles eram meus grandes íntimos.

<sup>466</sup> *Idem, ibidem*, pp. 204, 48, 115, 46, 48, 50, 162.

<sup>467</sup> «Talvez ele fosse selvagem como eu, e, como eu, só lhe interessassem as árvores, o sorriso malévolo da Lua, os meninos a jogarem após o tufão.» (p. 80); «Amei um homem que tinha olhos de oiro. [...] Foi em Hong-Kong. // Era russo e fumava cachimbo. [...]» (p.152).

<sup>468</sup> *Idem, ibidem*, p.135.

<sup>469</sup> *Idem, ibidem*, pp. 23, 53, 102.

<sup>470</sup> *Idem, ibidem*, pp. 95, 28, 100.

<sup>471</sup> *Idem, ibidem*, pp. 121-122.



//...// Aos treze anos, as minhas relações eram os escritores e os artistas mortos. Pobre menina, quanto os amei!»<sup>472</sup> – a tal ponto que aparece quase como criatura idiossincrática das leituras. Depois, assume a importância existencial da relação com os livros em sucessivas idades; e transfere frequentemente para vida própria os mundos possíveis gerados nos textos literários e revendo-se pessoalmente em protagonistas desses textos.

Na convivência juvenil, hegemonizada por Camilo (pela sua obra e pelo próprio autor empírico)<sup>473</sup>, mas extensiva aos «contos sombrios de João Grave e de Raul Brandão» na colecção da *Ilustração Portuguesa*, chama a atenção como as leituras próprias de “biblioteca” de família burguesa cultivada entram em sintomática actualização (o *D. Quixote* e o *Eurico*, Garrett, Júlio Dinis, Eça, A. Nobre, Eugénio de Castro, Balzac, V. Hugo, Dumas, Lamartine, Pierre Loti, Tolstoi, Dostoiévski...) e convivem com a paixão pelas materialidades da literatura, do livro e da escrita, da forma gráfica, verbal e fónico-rítmica: «Oh, os livros, o feitiço dos livros! Que de surpresas a palavra não trazia! Um adjectivo, uma metáfora, às vezes mesmo uma frase reticente, e a Beleza revelava-se. Uma beleza jamais antes descoberta. Não se sabia bem que beleza era, o mistério vestia-a, mas tinha-se a certeza de ser, vivia-se a sua verdade, morria-se diante dela. //...// Mas as letras vinham rendilhadas no começo de cada capítulo, de cada poema: vinhetas com cavalos de asas, sereias de tranças soltas, golfinhos de bocas em anel. E a volúpia dos vocábulos, a tontura da sua música, o seu beijo cálido?»<sup>474</sup>

Por conseguinte, se não faltam a capacidade e o gosto de «de tudo fazer literatura» (como diria Vasco Graça Moura) – v.g. «Nos olhos semi-cerrados, como nos tempos de menina, o mundo sem fim da imaginação...» em nocturna insónia após evocação de Camilo, as pessoas do colégio e as palavras buscadas transmutadas à luz do «mundo rico da fantasia» das recém-lidas histórias chinesas para crianças («Eram elfos, gnomos, nunes da floresta. E que lindas, assim misteriosas, inexprimíveis!»), «O Bom-Jesus. Pedra a delir em água. [...] um poema mineral.» – <sup>475</sup>, a tal se sobre põe o pendor e o potencial de da literatura fazer vida.

Por um lado, conotando passos e visões da vida (como Paris vista e sentida à luz da adolescente «paixão dos romances») mediante referências literárias modelares: Rilke, a propósito de Paris e a propósito da adolescência, «como nos

<sup>472</sup> *Idem, ibidem*, pp. 177-179.

<sup>473</sup> «O mundo de Camilo, a sua cegueira, o filho tolinho que deu o nome à acácia do jardim, o suicídio... Mais me interessava Camilo que as minhas companheiras de estudo ou os moradores lá da rua.» (*ibidem*, p. 178).

<sup>474</sup> *Idem, ibidem*, p. 179.

<sup>475</sup> *Idem, ibidem*, pp. 42, 96, 164.

romances de Júlio Verne», «perante o mundo aberto na infância às viagens da imaginação», «esse interesse um tanto misterioso dos romances de Dickens e das irmãs Bronte» a propósito de mulher de pastor protestante; os versos da Lala de Amarante, a propósito das doces senhoras de Alto Douro e Minho protagonistas de amores impossíveis, remetidas para vida de doce solidão, alusivamente *pro domo sua* («Mulher solteira, / flor sem raiz, / morria de amor / e nenhum amor quis.»)<sup>476</sup>. Sobretudo, uma e outra vez, desde o «drama da minha adolescência», Camilo Castelo Branco, cujos tipos minhotos «entusiasmam-me verdadeiramente», mas principalmente as «páginas de erudita e aguçada ironia» que levam a levantar o repto «e eu pergunto a mim mesma quem terá assim espírito nos nossos dias, quem ainda será capaz, como Camilo, de golfar a amargura em risadas.»; «O Bom-Jesus traz Camilo: sombras, grutas, musgos, amores. A buganvília e as pombas trazem os romances franceses do século dezanove.»; «Ressuscitavam na lembrança os romances de Camilo – amores infelizes, traições, bruxas, tiros.»; «Aquela tia louca aos trinta anos [...] Um romance inteiro de Camilo.»<sup>477</sup>

Por outro lado, procedendo a renovadas modulações de tópicos ideotemáticos e formais que ganham acrescida sugestividade ou aura significativa por poderem reenviar, no horizonte de recepção do leitor cultivado, para certa ascendência literária – de Laforgue («Marcava-o a aridez dos domingos na província.») e de Proust («À lembrança ela [velha tia] me vem com o cheiro dos medicamentos, o da cera a arder aos santos, o da cânfora nos gavetões da roupa.»), à vista de certa chávena em Angola «A casa paterna abria-se diante de mim, outra vez menina, e a mãe, pálida, na cama, tomava o leite pela xícara de porcelana fina»), mas sobretudo de Camões: «Várias vezes me confundi tomando o caco de vidro pelo diamante procurado.», de Cesário: «Ah, a frescura vegetal do linho, a integridade dos couros!», «Ele ia ver exposições, aprender novas técnicas de fabrico, saber de revistas, de decorações. Trazia livros de arte, um desenho da algum artista parisiense, um sabonete bom.», de Pascoaes: «Sei desse logro de mim com o andar do dia e a chegada da noite – a noite, a patética Senhora das Angústias a enlaçar-me na sua dor.», «ali, e só ali, uma alma de sombra e de mistério», quarto que «se foi igualando à minha própria alma e se tornou o único lugar onde me era possível encontrar-me. [...] guardava uma angústia comparável a um remoto sono de distância e olvido», «Tão respeitoso o silêncio que quase podia ouvir-se a respiração das coisas e o suave suspiro das trevas nos braços da claridade.», «altamente objectiva e prática, lia-me essa ausência nos olhos», «com medo de ver lá o meu rosto e de me assustar, como se visse o rosto de um espectro», de Raul Brandão: «Abro a porta das minhas lembranças e as sombras entram – sombras

<sup>476</sup> *Idem, ibidem*, pp. 110, 18, 93, 35, 52, 129.

<sup>477</sup> *Idem, ibidem*, pp. 45-46, 164, 169, 210.

amadas e sombras temidas.», «em Picadilly ou Regent Street, companhias de ginastas ambulantes [...]ao mesmo tempo ridículos e comoventes», «As pessoas não crêem nunca na heroicidade dos humildes, muito menos se aparentam de lunáticos, esquisitos, vagabundos, nem em santos que não estejam nos livros, nem em vidas diversas das delas.», de Eugénio de Castro: «e com a floresta vinham os contos da Bela Adormecida, da Filha de Rei que Guardava Patos»; de Pessoa: «Haverá alguma coisa que eu não possa viver nesta hora, algum sonho que não me doa de realidade?», «Donde vim eu que não guardo saudades de nenhum lugar?», etc.<sup>478</sup>

Esta espécie de “educação sentimental” do espírito no convívio com a arte literária não obsta à vivacidade da relação com o mundo circundante, nem à *enargeia* da sua figuração na escrita.

Com os recursos da sinestesia («Como música de fundo, o encontro das luzes com a água, o cheiro do mar.»; «A chuva, arrastando os ramos derrubados pelas escadas de pedra, tilintava em cascata de vidro»; «o seu falar compassado de mormaço»)<sup>479</sup>, proliferam flagrantes imagens perceptivas, quase sempre com laivos de ironia, ora terna, ora amarga: «Tortulhavam fungos ao colo das cepas velhas. [...] Nos fetos, as rendas de baba dos caracóis.»; «Na aula, os rostos lívidos, apáticos, das meninas chinas fazem-me lembrar bolachas de farinha de soja.»; «Veja os olhos daquele [menino]! Parecem duas gotas de chuva na noite.»; «eram um motivo dramático que os laços de papel plástico amortalhavam em janotice»; «Foi no último dia de um Agosto ardente que meu pai adoeceu de morte. // Tinha-se feito compota de damasco e cheirava a açúcar por todos os lados. // [...]// As visitas de pêsames, de roupas de dó e rosto solene, [...] As mais íntimas repetiam-se, demoravam-se na saleta de jantar a tomar chá, a comer docinho de cereja.»; «A Ventaneira desfiava a sua vida ao som da matraca dos socos»<sup>480</sup>.

Proliferam, em simultâneo, as imagens de origem impressionista, envoltas em cromatossemias: «O mar ensombrava-se, era cinzento, era roxo. O mar, que durante o dia andara às gargalhadas nas covas dos rochedos, murmurava agora, como que assustado.», «E as vinhas no Outono? Eram cor de mel e cor do vestido do Senhor dos Passos.»<sup>481</sup>

Mas tendo Maria Ondina uma leitura trágica dos impressionistas do Musée de l'Art Moderne, que a leva a dizer «A terra dos leprosos, o enterro china, o moço de cabelos vermelhos no chão vermelho do cemitério pintam-me hoje

<sup>478</sup> *Idem, ibidem*, pp. 126, 39, 20, 40, 95, 27, 43, 44, 44, 87, 142, 40, 95, 156, 28, 38, 146, 37, 97, 100.

<sup>479</sup> *Idem, ibidem*, pp. 68, 77, 94.

<sup>480</sup> *Idem, ibidem*, pp. 37, 69, 79, 89, 118-119, 144.

<sup>481</sup> *Idem, ibidem*, pp. 112, 168.

na memória um quadro impressionista.»<sup>482</sup>, o seu imaginário tende mais para o expressionista. Por isso, o mar luandino abre-se «no parto frio de um poema de algas, de medusas, de corais»; «A monstruosa cidade engolia os viajantes à saída da estação. Senti, arrepiada, a goela da fera ao descer para o cais deserto do metropolitano.»; «As minhocas, rompendo dos corredores subterrâneos, inermes e voluptuosas, falavam de bruxedos, de secretos cultos nos Sabats da Terra.»; «O próprio Deus, longe ou perto, tinha de ser um Deus triste. Cheguei a ver um halo de tristeza aureolando a cabeça de cada um, e todas as nucas vergarem ao peso da fatal eleição.»; perante o *revenu* Sor António, «o abismo da alma no eco do seu lamento»; «a lua pálida, esfarrapada, no céu sem cor, lembrava o sorriso escarninho de um génio mau.»; «e, com a chuva, os vermes, os sapos, os bichos da humidade, festejando o caos, evocavam velhos trechos do fim do mundo, de vaticínios de profetas, da ira de Jeová.»; «e o seu rosto branco, marcado de bexigas, sempre me fazia lembrar bolo de coco.»; «O mar ensombrava-se, era cinzento, era roxo. O mar, que durante o dia andara às gargalhadas nas covas dos rochedos, murmurava agora, como que assustado.»<sup>483</sup>

No fundo, sobre a correlação de visão pampsiquista e imagística antropomórfica – «quando o mar de águas lodosas empalidece de algum oculto, algum enigmático pavor»; «A chuva, penetrando o seio da terra com dedos de prata, desapertava-lhe o corpete empoeirado, desnudava-a»; «O sol de Inverno ainda a erguer-se, envolvia as árvores numa luz lilás, piedosa, casta.»; «Na chaleira, ao lume, trinavam dois passarinhos.»; «Boquinha da noite.»; «O Verão sempre desfazia a terra que ficava branca, exausta, fêmea de parto.»; «A boca da manhã bafejava o sal do mar. Nas noites de vento as casuarinas choravam como crianças doentes.» –<sup>484</sup>, a obra de Maria Ondina Braga lavra já outra associação de legados vanguardistas, a saber, visão expressionista e imaginação surrealista: no refeitório do colégio macaense, «Lembrei-me depois que as paredes ririam também, e as terrinas, em grandes bocas sem dentes por onde o arroz se perderia.»; «Areia-Preta, o mundo das feiticeiras. No ar, o bafo quente e acre das suas bocas. // Estrada fora, pude ainda divisá-las. Vinham em procissão e iam-se mudando em árvores conforme passávamos: altos abetos, vidoeiros, cedros, árvores imensas tocando o céu de treva, fechando-nos o caminho em dédalo, árvores que ficavam a rir com o vento após a nossa passagem.»; «E havia uma mancha de humidade no tecto que me fazia lembrar um cavalo, que me fazia pensar num dragão.»<sup>485</sup>

<sup>482</sup> *Idem, ibidem*, pp. 110, 139.

<sup>483</sup> *Idem, ibidem*, pp. 19, 25, 38, 55, 58, 76, 77, 105, 112.

<sup>484</sup> *Idem, ibidem*, pp. 26, 27, 35, 53, 132, 169, 189.

<sup>485</sup> *Idem, ibidem*, pp. 100, 114, 123.

Bem se vê, por tudo quanto já ficou patente, que só faltava a experiência (existencial e literária) de Macau vir catalisar o advento da obra-prima romanesca. Desde a arte da adjectivação que mestre Tomaz de Figueiredo destacou, serventia sedutora da hipálage e da metáfora – «erro largo», «dias pensativos», «Muito antiga, essa manhã.», «e os hábitos úteis de Mrs. Mills» – até ao fraseado de vernaculidade popular – «Falava com propriedade, a Ventaneira. // A mãe entrou de lhe chamar Senhora Teresa» –, o próprio estilo faz caminho de metáfora estranha («E senti uma pancada na porta fechada das minhas lembranças.»)<sup>486</sup> para o advento de *Nocturno em Macau*.

Esse caminho genotextual fez-se decerto em coerência com esta interrogação retórica de *A Personagem*: «Um “monstro sagrado” do Romantismo, o autor de *René*, entendido no assunto porque até foi memorialista, definiu a vida como simples «reflexo da memória». E não será a memória um lugar mítico onde a Imaginação vai reatando os fios que o Tempo destróçou?»<sup>487</sup>

Fez-se também, certamente, no sufoco do anseio íntimo que transparece na epígrafe de poema-charneira de António Ramos Rosa, mesmo não juntando o verso «não posso adiar o coração» aos citados «não posso adiar para outro século a minha vida / nem o meu amor / nem o meu grito de libertação».

Fez-se ainda em obediência às senhas metaliterárias esparsas ao longo desse romance *A Personagem* com forma diarística: «Escrever tornou-se para mim o único remédio contra a insónia.»; sofisticação de estatuto textual: «Nem é bem diário, isto. Uma coisa, porém, bate certa nas palavras de Mauriac e no que anoto dia a dia, noite após noite: o fingimento. Vânia nasceu desse truque. No autocarro é por vezes ela quem se senta do outro lado do vidro, no escuro, por vezes eu. E ambas olhamos em frente quando falamos – receio de lermos nos olhos uma da outra o nosso artifício?», «Cruzei-me na rua com a Vânia. Nem seria a Vânia, mas era sem dúvida a minha personagem.»; indiciantes preferências literárias: «Eu bem podia caber naqueles versos de Cecília Meireles: *Aqui está minha dor – este coral quebrado, / sobrevivendo ao seu patético ao seu patético momento.*», «Volto para dentro, tiro à toa um livro da estante. Mas não, não foi à toa. Sei de cor o lugar dele, os meus dedos vêem-no. // *Dia de sol, inundado de sol! / Fulgiam nuas as espadas frias... / Dia de sol, inundado de sol!... // Foi um dia de falsas alegrias. // O meu* Camilo Pessanha.»; «Como as horas agora me dão para tudo! Uma página do diário todos os dias. E releio os poetas, devagar, e Raul Brandão, e Virgínia Woolf.»<sup>488</sup>

Fez-se pelo apuro da arte de linha de fuga impressionista para diluição sugestiva das vivências desoladas («E tem os nossos olhos tristes de meninos. E

<sup>486</sup> *Idem, ibidem*, pp. 19, 19, 50, 87, 144, 147.

<sup>487</sup> *A Personagem*. Lisboa, Bertrand, 1978, p. 192.

<sup>488</sup> *Idem, ibidem*, pp. 9, 58, 203, 44, 181, 194.

treme como nós tremíamos, [...]. // O sussurro da chuva na vidraça...»), em especial da impossibilidade de amar em entrega intensa e vibrante – «Chorava por não lhe querer como era natural que lhe quisesse, como teria gostado de querer – a ele ou a outro... Chorava por este frio que me dilacera.»; «Como seria um filho nascido do cansaço?» – até ao desabafo final em tom semelhante ao que o romance de Vergílio Ferreira ganhou quando, sem deixar de ser problemático, se tornou lírico: «E canto. Canto a manhã toda, no vaivém da casa. [...] Canto. Não de paixão nem de dor mas dos dias cegos. Cegos de nascença – trago-os pela mão. Canto...»<sup>489</sup>.

Nesse átrio de acesso a *Nocturno em Macau*, os passos ressoam já como ecos de existência a Oriente: «O ópio. Já experimentei. Dores de cabeça, vômitos. Havia ali pessoas estendidas pelo chão, meio desmaiadas, meio loucas. Madrugada. Saí a cambalear. O asco não me deixou voltar mais.»; «Onde é que eu li isto: “A paciência é a melhor herança de família”? Decerto em algum manual de virtudes orientais.»; «Ando a ler Buda. “Tudo é dor”: princípio-fulcro da doutrina budista. Buda, que quer dizer “o que está desperto”, concluindo que todo o sofrimento vem das paixões, liberta-se destas, atingindo assim a quietude – o Nirvana. Oh, plácida e exótica sabedoria que mal alcanço!»; «*Eu morri há muito tempo / ando morta pelas ruas / ... / Morri num dia de vento / de tufão no Sul da China / um dia de lembramento...* Vago poema que escrevi há dez ou doze anos, ao ver no jornal a notícia: em Hong-Kong os ventos tinham metido a pique juncos e sampanas onde viviam centenas, milhares de famílias chinesas. // Esqueci os versos, mas a tragédia daquele porto interior ficou comigo.»<sup>490</sup>

Estamos agora melhor preparados para entender e avaliar o premiado *Nocturno em Macau* como romance de demanda e fuga, de mistério e segredo, no coração da grande obra literária – macaense e portuguesa, oriental e universal – que é toda ela não só revelação do Eu, mas mais profunda tentativa de leitura incerta e de escrita reticente da linguagem do inconsciente.

Num regime discursivo tendente ao fluir torrencial, próximo da tradição das narrativas de corrente da consciência e também das suas interrupções e/ou intersecções faulknerianas<sup>491</sup>, para aí aponta desde logo pela ausência de divisão em capítulos, em favor da sucessão de sequências assimétricas de parágrafos separadas por espaço um pouco alargado de entrelinhamento<sup>492</sup>. Trata-se apenas,

<sup>489</sup> *Idem, ibidem*, pp. 12, 17, 40, 208.

<sup>490</sup> *Idem, ibidem*, pp. 9, 15, 27, 42.

<sup>491</sup> Veja-se, por exemplo, pp. 134-135 de *Nocturno em Macau*. Lisboa, Caminho, 1991.

<sup>492</sup> E também por imagens como esta: «E o resto da noite impelida pelo povo e impulsio-nada pelo seu desespero. Ela e o tocador de flauta. Ambos como dois rios a correr par a par e sem confluência. Ou a correr para um mar interior, a afundar-se em si mesmos?» (*ibidem*, p.54).

claro, de reforço metagráfico da característica mais patente e distintiva da forma do conteúdo – a torrencial verbalização, com grande importância quantitativa e qualitativa do monólogo interior, da introspecção e da fenomenologia da percepção da protagonista e narradora (pois ambas as funções parecem coincidir em Ester, que parece coincidir com a «professora-de-inglês» ou «a-de-inglês», embora a tessitura do texto se compraza em até nessa componente de narrativa autodiegética lançar, de quando em vez, alguma incerteza, pondo por exemplo Ester a falar da «professora-de-inglês» na terceira pessoa).

Numa intriga de rarefacção da acção, o tratamento do tempo (lento, mas com momentos de iminente aceleração do tempo qualificado) e o tratamento do espaço são fundamentais para envolver e transmitir o anseio inconsumável de partilha e a incomunicabilidade radical das personagens principais («O segredo da professora primária. O segredo da mestra-dos-estudos. O segredo da professora-de-inglês. [...] E ainda o da professora da Escola Chinesa?») – possível traço trans-subjectivo porque antropológico <sup>493</sup>.

Em *mise en abyme* de Macau marasmático e enredador («E logo em Macau, nas águas paradas de Macau.», «Um meio manhoso, Macau, consciências leves, bocas pequenas, bafos compridos...», «Que Macau é assim, os caminhos de Macau, uma roda-cerco.», «Farta de tudo, aqui – acrescentou ela.», «Por malas-artes, naturalmente, o bafo-comprido de Macau.»)<sup>494</sup>, avulta o papel do espaço quase concentracionário do Colégio de Santa Fé (plausível transposição ficcional do Colégio de Santa Rosa de Lima), ao mesmo tempo propício ao isolamento e ironicamente com hábitos adversos ao direito à intimidade – «Pois colégio é isso, precisamente: cisma, recato, recozimento, colégio.» – e gradativamente mais nos seus lugares interiores, em particular o corredor de alojamentos das professoras e o quarto de Ester: «Claro, aqui é tudo perto. Com vontade de dizer, Ester: perto de mais.»; «Por favor não fale disto a ninguém. Terra de mexericos, Macau, a sua senhoria a toda a hora xe-xe-xe.»; «É que no colégio a correspondência ia primeiro ao convento. Supondo que as freiras censuravam a correspondência, a goesa atou as mãos na cabeça: Cristo! Não, isso não, mas as praxes, as demoras.»; «Casa como aquela, quem poderia gabar-se de independência num lugar assim? Independência implicava privacidade, implicava espaço, e na China conceitos desses ficavam-se pelos biombos. Daí os sonhos que perseguiram Ester, os pesadelos.»; «Porquanto se o termo “máscara” significava a dissimulação da memória, a bem dizer todas ali tinham máscaras. Máscaras que gemicavam, noite fora, nas gradinhas das reixas, no sino-de-vento ao cimo do corredor, nas dobradiças dos biombos de papel.»; «A casa-das-águas-ácidas, qualquer bom observador baptizá-

<sup>493</sup> *Idem, ibidem*, pp. 119-120.

<sup>494</sup> *Idem, ibidem*, pp. 127, 41, 43, 54, 88, 145.



-la-ia de casa-do-silêncio. [...] // Pois vida, ali, aparentemente... Antes uma ante-câmara da vida, uma antecasa. [...] // E não seria essa antecasa o espírito, afinal, da casa?», etc.<sup>495</sup>

Apesar da componente asfixiante, os lugares pequenos e isolantes (quarto, riquexó, etc.) são prezados por Ester para a introspecção (o que afinal é mais importante na narrativa de Maria Ondina), tal como o deslocar-se a pé, ou conduzida por outrem (liberta pois da responsabilidade de conduzir e disponível para a auto-observação), deixando ao destino ou ao acaso as oportunidades de encontros e de interacção.

Além da narrativa sugerir de quando em vez suspeitas sobre relações interpessoais furtivas, se não pecaminosas («A desconhecida tomou o [nome em religião] de Janua Coeli. Quando, ao fim, foram as madres abraçá-la (toda a gente reparou) sem se arrancar dos braços de Rosa, a anónima noviça.»)<sup>496</sup>, o próprio carácter confinado, concentracionário, quase asfixiante, de ambiente feminino e católico-conventual, do Colégio favorece a carga erotizante de qualquer incursão pelas ruas de Macau e sobretudo de qualquer encontro com um homem.

Mãe de todas as esferas de indefinição (de contornos existenciais, de formas empíricas, de percepções fenoménicas, de presenças e atitudes...) é a diluição – sobretudo no pensar e no discurso de Ester, e nos passos de projecção do represso desejo amoroso – das fronteiras entre o imaginado e o real efectivo: «O aroma, o calor da carta. E eu aqui de quando em quando a vê-la, a visioná-la: a inventá-la?»; «Vitória dela e também da chinesa. Pelo que cada qual pusera ali de esforço. Pelo que cada qual pusera ali de fantástico.» «A verdade é que [...] resolvida a tudo, a professora de Santa Fé; a procurar o chinês, a eleger o chinês, a amar o chinês? Lu Si-Yuan a aguardá-la no barzinho do Buda Repousante, saltavam os dois para o primeiro *sam-lun-ché*, o condutor do *sam-lun-ché* a subir a capota do veículo, a fechar o guarda-vento, a cerrar as cortinas, uma escuridão lá dentro, um calor, z-z-z, a chuva no oleado. Quem é que disse que os chineses não sabiam beijar?»; «*Sam-lun-ché!* O homem parou, a capota negra do coche subida por via da chuva que já desabava. Saltou para dentro. E antes sequer de dar o endereço: Credo! Que susto! Sentado a seu lado, Lu Si-Yuan, o olhinho expectante no escuro, curta a cabaia no corpo longo, as mãos aladas. Parece um peixe, pensou a professora-de-inglês. O peixe pégaso, meio ave, meio cavalo, que tanto habitava os oceanos orientais como a cauda das constelações.»; «E neste instante, que sobressalto, Ester; Será que eu estava a sonhar? Esfregava os olhos, olhava em derredor, o quarto deserto.»<sup>497</sup>

<sup>495</sup> *Idem, ibidem*, pp. 14, 18, 20, 31, 49, 79.

<sup>496</sup> *Idem, ibidem*, p. 143.

<sup>497</sup> *Idem, ibidem*, pp.23, 137, 146-150, 153, 153, 204, 209.

Essa indefinição da natureza do real, na empíria e na consciência cognoscente, interdepende do vezo de imaginação ficcional de Ester: «Ester vinham-lhe à ideia uns *sam-lun-chés*, ali de vez em quando, cortinas corridas, alguém embuçado lá dentro (homem? mulher?), o condutor desenfrado ruas fora: qual o destino de semelhantes veículos? Quem afirmasse que, já fora da cidade, outro *sam-lun-ché* avançaria em sentido oposto, os dois quase a tocar-se, uma mãozinha enluvada a assomar à portinhola como um pássaro.»; «A desconfiar da sua fantasia, uma febre que a fazia figurar o que não tinha forma nem configuração.»<sup>498</sup>

Esse princípio de incerteza, não abstracto mas vivencial, alimenta-se de dois elementos que poderiam, se o romance de Maria Ondina Braga fosse uma narrativa convencional de percepção comum da realidade, actuar como pólos opostos. São dois elementos, já referidos, que se constituem em fixações objectais, ao mesmo tempo de propiciação e de diferimento no anseio de realização interpessoal: o ritual do chá e o “sequestro” da carta.

À estranheza, comunicativamente fecunda, do universo vivencial e do monólogo interior, vem somar-se uma constante marca prosódica e retórico-estilística de posposição enfática do nome próprio ou comum que identifica ou reitera a identificação da pessoa sujeito ou objecto da fala ou acção – no quadro mais amplo, aliás, de prosódia reiterante, paronomásica, anafórica, aliterante<sup>499</sup>.

Esse traço idiolectal conjuga-se com a assimilação do registo de oralidade tradicional e quase sempre de fraseologia ancestral, quer nas falas de diálogo, quer nas muito mais frequentes derivações do discurso indirecto e digressões de monólogo interior<sup>500</sup>.

<sup>498</sup> *Idem, ibidem*, pp. 25, 204.

<sup>499</sup> V. g. «Amigas, amigas, ponderava Ester; Xiao, Dhora, Miss Wang, a própria Rosa, apartadas dela irremediavelmente, as amigas, como pulseira de jade que se estilhasse. E de tanto desejar revê-las, reavê-las, acontecia-lhe, a professora-de-ínglês, já deitada, antes do sono...» (*ibidem*, p.208).

<sup>500</sup> «*Faiti!* Vamos que o barco se adiantava? Não desejava que acontecesse à goesa o que a ela lhe acontecera. Quando me lembro...»; «Venho na pessoa da mestra-dos-estudos.»; «Cabe-los muito pretos e quando tal grisalhos.»; «Segure-me aqui, por favor. Ia pelas malas.»; «Ester comparou-a mentalmente a um cavalo. Senhor me perdoe, um cavalo.»; «Mas que babilónia! Assim todos os dias/ Não, era por ser vésperas de Natal.»; «e chichar o livro Deus as livrasse.»; «Outros: Agora!»; «Xiu!... Foi encostar a porta. Vamos que a mestra-dos-estudos...»; «Que diz? Pois então!»; «E nisto, como se desse por si:[...]»; [Em Março, quem já usasse leque. Uma voltinha at]e ao café, ao cinema. A outra endireitou-se: Adoro cinema!»; «Tum-tum, o sapato no estribo. Que daria ao homem que não me obedece? *Lou Lin Lok!*, gritou. E devagar, eu disse devagar! Surdo, *the old chap?* Não gostavam de jardins selvagens, os condutores de triciclo, supersticiosos, medrosos.» 33/34; «E logo Xiao, aquela sua queda para a medicina.»; Gandhora «a sentar-se na beira da cama da chinesa – ninguém diga desta água não beberei»; «Gandhora, por exemplo, queixava-se de falhas de memória: [...] Trago a cabeça à razão de juro, Santa Catarina!»; «Vinha

A semântica e a prosódia construída sobre esse fundo tradicional de linguagem vai lembrar, noutro tom, Agustina Bessa Luís, gerindo ironicamente a incerteza da relação com os outros e com o mundo num estilo de pendor sentencioso, inferencial ou sapiencial: «Comentário secreto [sobre a comida no refeitório], porquanto comer uma cortesia. Tal como amar.»; «Providentes, as religiosas, sábias, a encarecer as coisas boas e breves, coisas que, caso contrário, seriam de enfastiar. A perpetuá-las na saudade que é a fronteira forte da fantasia. Como nas limitações da infância. Como nos símbolos da salvação.»; «E não só porque tarefa adiantada era tarefa poupada mas por solenidade, por cerimónia. A importância dessas praxes, ali, naquelas alcovas»; «Não obstante... Que a gente muitas vezes vê, não o que temos diante dos olhos, mas sim aquilo que nos ofusca.»; «Nem nenhuma mulher alguma vez se perdera por conhecer um homem, perdia-se, sim,

---

pé ante pé, tap-tap, a modinho, na porta, e logo pelo quarto dentro.»; «Está mais magra, quando Deus quer, não come, e dormir, dorme?» 45; «Máscaras que eram não só um recato como uma resistência. Daí a vigília, no caso de Ester. Que quem vai ao mar prepara-se em terra.»; «Já falta pouco. Estou aqui estou lá.»; «Vaso ruim raro quebrava.»; «Vamos que encontrava alguém dos seus conhecimentos»; «Militares ali ociosos por todos os cantos. E a ociosidade mãe de todos os vícios.»; «Que ele havia muitas espécies de cegueira.»; «Pela luz que nos alumia! Por estes que a terra há-de comer!»; «a imaginação a assaltá-la de surpresa; vamos que alguém transpunha esse pórtico»; «Assim eu me arrependesse dos meus pecados!»; «Tomara se perfizessem já os dois anos!»; «e tudo pela sonsa, como cão que não ladra é o que morde»; «Que uma mão limpava a outra.»; «Um provérbio assim em português: a cada pássaro seu galho.»; «Que isto de insónias pega-se, como as bexigas.»; «Com escrúpulos, também, a vizinha Ladrão que rouba a ladrão tem cem anos de perdão.»; «Quanto ao tenente, esse quem ali fazia a festa e quem deitava os foguetes.»; «Gandhora a observá-las de soslaio: as pequenas, pelos vistos, fazia-lhes espécie.»; «Ora, sonhos desabafados, males esconjurados.»; «Atrasada por certo a lancha de Coloane, Lu a perder o barco para Hong Kong. Foi o que foi. Como dois e dois serem quatro.»; «Olhe, na minha terra, estrelas juntas, chuvas muitas.»; «foi só no carreiro da cerca, ao luze-luze das estrelas»; «nem era uma parede mas apenas um recato, um respeito, que era, sei lá, como o crivo de um confessionário»; «Ou atraso dos correios, bem podia ser atraso dos correios. Agora! Estava lá no mesmo sítio»; «A uma mulher de parto deseja-se-lhe uma horinha pequena. Porém Ester, quem ali para assistir a Ester naquele aperto, noite velha?»; «Falaram ainda do tempo: Maio, um mês que pedia boa alimentação: Maio onde quer eu caio.»; «Aliás qual delas ali sem saber que a mentira tinha pernas mancadas? Entressorriam, uma e outra.»; «Noivado? Essa agora!»; «Vim buscar lenha para me queimar.»; «E nesse dia (cem anos eu viva que me hei-de lembrar!) nesse dia ele [...]»; «Eu é que ando igual àquelas mulheres ocupadas e a esconder o seu estado: o susto delas, ao ver pela frente um ventre subido.»; «isso não, mas para bom entendedor meia palavra bastava.»; «E, não sei com que pé, talvez apenas por peguinho: Pois quem troca caminhos por atalhos...[...] O tenente repetiu; Quem troca caminhos por atalhos...»; «Pois acreditasse, que quando a pega palavra estava o ninho perto.»; «Nunca mais voltara ao San-Kiu, e tudo por causa de não levantar a lebre. Parvinha que eu sou!»; «Ah, isso, se havia ratos!... Quer não. Algum bicharoco [...]» (*ibidem*, pp. 12, 13, 17, 18, 19, 20, 33, 34, 41, 43, 45, 49, 64, 66, 69, 77, 80, 93, 94, 106, 116, 119, 121, 125, 131, 133, 136, 141, 142, 148, 157, 159, 164, 165, 167, 170, 183, 188, 191, 199, 203, 205).

por ele a dar a conhecer. Olhava a companheira de soslaio: no Ocidente também assim?»; «Se o amor nem sempre é motivo para uma mulher se empenhar, é-o pelo menos para ela medir forças consigo mesma.»; «Há na literatura chinesa um verso que define uma bicicleta: “Só quando avanço é que não caio.”»; «Uma sorte, os vizinhos, um azar. Que tanto companhia como apartamento no céu é que se faz o assento.»; «Dia de Espírito Santo, cada ponto cada grito.»; «Ou não fosse o amor um confronto de contrições, de contristações.»; «Que, enfim, a vantagem da vingança era a deslembração.»; «Provérbios para tudo em Portugal. E pôs-se a recitá-la saboreando sílaba por sílaba:» «Cada hora seu cantar.» [...] Engraçado – falou de lá Xiao –, tão curto o seu provérbio, tão poucas palavras! É que isso de provérbios era como as estrelas, as constelações das estrelas; os homens a inventá-las no Céu para na Terra se avistarem uns aos outros.»; «Quase como se nem o conhecesse. Sou assim, eu, igual à água do levante que por onde passa não deixa coisa constante.»; «Porque onde o amor escasseia sobram as culpas.»; [narrador inominado, mas parecendo ser Ester:] «O povo diz que segredos ninguém os leva inteiros para a cova, tirante o da confissão, que este, por ser sagrado, nem os delírios da agonia os denunciavam. De resto, sempre há-de haver uma descaída: com alguém de confiança, alguém caro ao coração, quando não um estranho em noite de vigília, em tempo de vilegiatura. Uma parte pelo menos do segredo. Metade aqui, metade acolá. Que as paixões dos homens são como um rio que sempre tem desaguamento.»; «Passou-se entretanto o prazo de responder. Que réplica atrasada é como relógio que bate as horas fora do tempo, ninguém lhe dá ouvidos.»; «(no amor e no ciúme que não é senão a máscara do amor)»<sup>501</sup>.

Junto a esse substrato tradicional e quase gnómico, a linguagem e o estilo de *Nocturno em Macau* cultivam a frequente interferência, analógica ou simbólica, de referências ou alusões a figuras e episódios, assertos e imagens da Bíblia (mais do Antigo do que do Novo Testamento) e, menos, da hagiografia tradicional: «Cartas de amor, horto cerrado.» [*hortus conclusus* do Cântico dos Cânticos na Vulgata, «horto fechado» nas glosas poéticas finisseculares e primonovecentistas], «Uma carta como um quadro! Bosque sagrado, o seu misterioso amigo.», «Os últimos raios de sol cingiam-na, escada acima, uma mártir na figueira, Trindade, a nuvem incandescente de Ezequiel que subia para onde o Espírito subia e era a glória do Senhor.», «Aonde o seu orgulho, o seu distanciamento?, pensava Ester. *Vanitas vanitatis*. Que ela talvez mais *verecundia* do que *vanitas*.»; «Bonito, muito embora, beber lágrimas. Romântico. E eu? Que bebo eu? Segundo a Sagrada Escritura, o homem destinado neste mundo a comer o pão com angústia e a beber a água com medo.», «Ela sem jeito para tratar um homem fosse por que

<sup>501</sup> *Idem, ibidem*, pp.15, 15-16, 23, 26, 33. 40-41, 41, 58, 91, 94, 100, 124, 124, 142, 146, 167.

nome fosse. Muito menos Zacarias que era pai de S. João Baptista.» [mas à contraluz derisória da interpretação do próprio: «Coisas do meu Pai. Um fraco pela letra Z, o pai, uma espécie de superstição. A filha mais velha Zulmira, a segunda Zita, ele... Como os chineses a eleger certos caracteres para cada filho, caracteres de ventura, caracteres de virtude.», «No Antigo Testamento, além do Zacarias mudo do aviso do Senhor, outro Zacarias, o profeta das Oito Visões Nocturnas, e terríveis», «De saudades do Dimas. Quem/ Dimas, o bom ladrão! [...] Um querido de um ladrãozinho, Dimas, roubara-lhe o que ela jamais dera a nenhum homem, a bem dizer a ninguém: a confiança.», «O Purim celebrava a vitória dos judeus na Pérsia por intervenção da rainha Ester. E ela que prometera a Mendo ler o mais cedo possível o *Livro de Ester*, ainda sem o ter lido.», «Onze horas. Um ataque de tosse. Fechando a Bíblia, apagou o candeeiro, a professora-de-inglês.», «Como David, Zacarias, o Rei David, tão experiente na harpa como na funda.», «Tal se lá, no San Kiu, ela inocente e confiada que nem Eva no Paraíso, e de um momento para o outro, perdido o estado de graça, a vergonha de se ver nua.», «E bem podiam aquelas jovens ficar lá cem anos de vigia [...] Elas, dia após dia, como os Apóstolos no cenáculo à espera do Consolador.», «O indiano, para o indiano, mulher, mulher, devia ser como a esposa do Cântico dos Cânticos cuja cabeleira se comparava a um rebanho de cabras e à púrpura. E uma das pragas do profeta Isaías sobre a infiel Jerusalém era as filhas de Sião perderem as tranças.», «Ah, se visse a trança que eu tinha! Lá na terra, na Procissão de Passos, ela certa ocasião de Verónica, a cabeleira a cobri-la de crepes. [...] Outra ocasião, num carro alegórico, o brado que não dera a sua figura de Maria Madalena a enxugar com os cabelos os pés do Senhor.», «Um sinal lá em forma de pevide de abóbora e rubro e ressumante como o espinho da coroa de Cristo na fronte de Santa Margarida da Hungria.», «As árvores. Seres vivos e possuidores de um espírito, as árvores. Seres superiores. A árvore-do-bem, a árvore-do-mal, a árvore-da-ciência, a árvore-da-vida que crescia a meio do jardim do Éden e era como Deus. [...] Pensava na árvore de que escrevia o profeta Daniel, a qual, de sete em sete tempos, tanto tinha um coração de animal como um coração humano. (Semelhançamente aos homens?) Árvore ora alta, vigorosa, fértil, a rasar pelos astros, ora, decepados os gomos e a folhagem, só o tronco e a raiz, e esta presa à terra com cadeias de ferro. // [...] // E ela a meditar, Ester; as árvores dos sonhos bíblicos que previam êxitos ou derrotas para as nações, honras ou humilhações para os soberanos.», etc.<sup>502</sup>

Tanto quanto o regime de indefinição intencional desta narrativa permite inferir, a maioria das personagens comportam-se em aparente consonância com

<sup>502</sup> *Idem, ibidem*, pp. 22, 23, 35, 35-36, 89, 90, 92, 93, 117, 118, 125, 156, 172, 173, 201, 207.

a instituição religiosa em que trabalha e vive – como que a justificar a imagem, cara à tradição mística, da alma como castelo: «De tão toldado, o céu, mal se avistava o convento [...] E a casa-das-professoras no socalco da colina, sobre o lago da cerca, um castelo encantado, a casa-das-professoras.»<sup>503</sup> Contudo, se nenhuma assume a ruptura descrente, várias vezes – sobretudo no caso da protagonista Ester (nome bíblico de forte potencial significativo...) – deixam escapar alusivos sinais de outras motivações subliminares (v.g. recalcamientos sensuais) ou sinais de incerteza na adesão íntima e convicta à crença e ao valor espiritual de ritos, devoções, doutrinas: «Soror Regina, ele a brocar-lhe um dente, os seus pulsos peludos. Ai que mãos, o Dr. Esaú, que delicadeza, aquilo nem se sente! A compará-lo por graça, a mestra do noviciado, com o filho de Isaac, faro de cabelo. Como porém as noviças levassem a sério a graça de Regina, ficou-lhe ali o nome; Esaú. Dr. Esaú.»; «Agora vou! Em atraso já para as orações da noite. Tenho de ir. Relutante na voz. Rosa que todavia renunciara ao século em prol da salvação eterna. Fraquezas humanas, ponderou Ester. Fraquezas ou, quem sabe, o preço da vocação. Caros esses estados. Assim o matrimónio? A maternidade? Deus, contudo, devia ser mais caro, o amor de Deus.»; «Quanto mais remédios, tal como a religião, os remédios, o efeito via-se no fim. Como a crença. E a crença era o caminho da salvação, não era?»; «E, enfim, a religião, o que era a religião senão o mistério dos mistérios?»; «Ora, sonhos desabafados, males esconjurados. Assim as culpas declaradas no confessionário.»<sup>504</sup>

Seja como for, a versatilidade da vida reflecte-se na ocorrência de percalços e prevenções institucionais, num mundo de crenças mas também de convenções: «Rosa Mística chamou Ester de parte: Que esta nem sequer suspeite do comportamento da sua antecessora! Efectivamente, uma mancha na reputação do maior colégio de meninas de Macau, semelhante escândalo. Para Santa Fé, Arlete estava morta.». E afinal idêntica versatilidade caracteriza as pessoas, até ao desprendimento (crítico ou magoado) de valores supostamente intocáveis: «Saudades de Goa, é? A outra sacudi a cabeça: Qual Goa!... De mais a mais, isso de terra natal, de amor à terra natal, uma frase feita. [...] Até as letras que lá ensinara, a língua portuguesa, até isso, Santo Deus, tudo no fim. Sorria, desconsolada.»<sup>505</sup>

Curiosamente, numa narrativa mais empenhada na análise psicológica do que na ocasional crítica social<sup>506</sup> e que por vezes até insere a análise num quadro

<sup>503</sup> *Idem, ibidem*, p. 156.

<sup>504</sup> *Idem, ibidem*, pp. 16, 31, 46, 130, 133.

<sup>505</sup> *Idem, ibidem*, pp. 16, 28.

<sup>506</sup> «Dhora essa não passava sem assistir às solenidades da Sé – as senhoras de Macau, na Sé, as madres. [...] À roda das mesas do Sol-Mar, e todas anchas, as damas portuguesas. Como quem ali desse cartas, as damas portuguesas. Tesouras – comentava Dhora com humor – o que não faltava em Macau eram tesouras, tesouradas nas casacas!» (p. 59); «Eram os amores e eram



com linha de fuga supra-psicológica, ontocosmológica, à maneira de Vergílio Ferreira – «Tudo ali suspenso, ali a condizer com a noite desalumiada, com o recolhimento da hora, com o espanto da aparição.», «Não fosse o sonho que dali lhe vinha e, sobre o sonho, o segredo e o susto.»<sup>507</sup> –, Maria Ondina Braga mostra agudo sentido do concreto, quer na percepção deambulatoria com ecos de Cesário Verde (v.g. «Entretanto, em lugar de seguir a direito, a divagar, a professora-de-ínglês, e a afastar-se do seu objectivo. Entortava por travessas, desembocava em embrenhados becos. [...] Acompanhava-a agora um cão amarelo-esbranquiçado muito magro.»)<sup>508</sup>, quer por outros modos de captação ou sugestão de flagrantes gestuais e mímicos ou de lapsos verbais e outros “actos falhados”.

E, na indissociável homologia de forma do conteúdo e forma da expressão, o sentido do concreto reflecte-se, de modo insólito, na recorrente tentativa de tradução onomatopaica (por vezes com reforço de aliteraões) de sons, de movimentos, de gestos<sup>509</sup>.

---

os negócios. Estes, contudo, livres, legais. Que dinheiro, quando é que dinheiro alguma vez teve entrave?» (p.71); «E que ela, francamente, nunca iria a Portugal para conhecer os portugueses. Não. Aqueles que conhecia bastavam-lhe. Os tropas, ali, sem nada que fazer, faziam filhos às chinesas.» (p. 115); «Impossível. Impossível porque Macau. Além da chinesa, Macau...» (p.156).

<sup>507</sup> Até à linha de fuga em *poesis*: «Os dois, ali, cismativos, a ver partir o último junco. A carta aberta a bombordo. Bombordo, o lado bom. Retratada na água, a carta, a cana do leme a cortar-lhe as linhas a prumo, de baixo para cima, da direita para a esquerda. Tão fácil, afinal, tão feliz a carta! O cuidado dos dois, lá longe, na carta que rumava rente ao rosto da noite.» (*Idem*, *ibidem*, pp.198, 214, 212).

<sup>508</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 203.

<sup>509</sup> «Ester. v-v-v, o volver das páginas, r-r-r o lápis vermelho.»; «E lá ao alto, dlão-dlão, o sino da capela a chamá-la a Completas.»; «panchões trás-trás-trás»; «ping-ping, uma fonte»; «Quando afinal lhe bastaria o tique-tique da tesoura e o rrr do romper do papel, para o relaxamento dos nervos.»; «E logo, tc, a tampa do piano.»; «as que sorviam vu-vu-vu, uma tigela de chá»; «Ester ouvia o trrr da tesoura na seda crua»; «E logo, tão hábil no manejo do ábaco como o próprio lojista, agarrava, tac-tac, trinta por cento de desconto por ser serviço completo.»; «Beche-beche a chinesa, na orelha da colega»; «E levantando-se, tuc-tuc, Ester, na divisória: Preciso de falar consigo.»; «Tac, mudava uma pedra no tabuleiro [de majong]. [...] Tac-tac. [...] E porquê? Tac-tac.»; «E logo, beche-beche»; «Tr-tr-tr, a veneziana.»; «Trás-trás-trás. Um martelo. Estavam a martelar.»; «Tlim-tlim, a sineta. Já?»; «Tc-tc, os sapatinhos da vizinha, os sapatinhos das outras chinesas. Ping-ping. Plash. As abluções nocturnas.»; «O sino da capela, tlão-tlão, urgente, o sino.»; «Rum-um-um, a turma a fungar de riso.»; «E tc-tc, pelas escadas a quatro e quatro.»; «Rosa Mística, ruque-ruque, a raspar as solas enlameadas no tapete»; «Tc-tc, Rosa adiante, de nariz no ar, pelo carreiro»; «Num bule-bule, a madre»; [Salvo o r-r-r das cigarras nos mamoeiros do pátio.]; «Levantou-se, e os cadernos, trás, pelo soalho.»; «um calor, z-z-z, a chuva no oleado.»; «Troc-troc, a tosta a estalar-lhe entre os dentes»; «Tz, a sovela do sapateiro a marcar o compasso da música. Tz, tz, sovela de pau em sapato de palha»; «toda a tarde metida no quarto, as tesouras tic-tic [...] O desenrolar do novelo de fio, um fru-fru como se depapel. [...] R-r-r, o dedal a rolar para debaixo da cama. [...] Tic-tic as tesouras.»; «Tc-tc, Tc-tc. Xiao. Os seus passinhos de lá. Vem



À aguda captação dos pequenos e grandes fenómenos físicos corresponde, com dotes de fenomenologia interseccionista («Intrigada, Ester, com o desaparecimento da chinesa. Dhora prosseguia: A natureza até nisso dava lições: as arequeiras, por exemplo. Viu-as em Goa? Decerto a chinesa havia sumido por alguma porta esconsa. A aproveitar as migalhas do *tchá siu pao* e a limpar os beijos ao lenço de assoar, Dhora falava das arequeiras [...]»)<sup>510</sup>, a arguta análise dos fenómenos anímicos associados às pequenas e grandes peripécias do quotidiano.<sup>511</sup>

descalça.»; «o rum-um-um do motor de dois-cavalos mais furioso que o trovão»; «Até que, dlão-dlão, o sino da capela, [...]»; «Tique-tique, a tesoura. Essa a sua costura, afinal?»; «De regresso ao seu quarto, o *min-toi* de fustão, o travesseiro de palha e pano-cru: trr, e rasgou de alto a baixo o mosquiteiro de tule.» 176; «Trás-trás-trás, os panchões»; «Trrr, a chave a rodar na fechadura do quarto contíguo.»; «E visto elas, lá na salinha, beche-beche, enquanto jogavam *majong*»; «o v-v-v da chama do álcool, a água a gemer na chaleira»; «Truz-truz, na porta do quarto de Ester.»; «Bem disse eu que era nova e não chinesa, o pente ruque-ruque.»; «e descerravam as gelosias, trrr.»; «Tlim, tlim, tlim, a sineta à elevação da hóstia à missa na capela.» (*ibidem*, pp. 22-23, 35, 55, 56, 61, 79, 83, 86, 99, 103, 104, 106, 108, 109, 112, 117, 130, 131, 133, 137, 139, 142, 153, 155, 156-157, 162, 168, 171, 175, 176, 184, 187, 191, 195, 198, 202, 206).

<sup>510</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

<sup>511</sup> «Gosto da comida, as irmãs são boas cozinheiras. As outras a entreolhar-se. Para quê desiludi-la? Tão rápido uma semana.»; «Comentários a sós consigo, nunca com as companheiras: esquisito aquilo de principiarem por lhes adoçar o bico, e logo, não fossem ficar avezadas... Mistérios monásticos? Algum rito, quem sabe? Algum rigor.»; «Ester divisava-a, de longe em longe, ao fundo da plateia, muito séria, muito compenetrada: a fingir que não a via?»; [Usava no indicador um anel de opala que Ester não lhe conhecia. E neste momento, por causa do nervosismo da companheira, a sua dissimulação, as suas mentiras, neste momento, que desengano, Ester, quanto a essa amizade, digamos, essa associação.]; «Penitentes havendo para quem declarar os pecados, mais absurdo declarar os pecados do que até pecar.»; «Um dom, as chinesas. Como quem, digamos, lhe fosse preciso suprimir-se para se completar.»; «Entretanto, Ester, os seus solilóquios, e a mestra-dos-estudos a reparar nisso»; «E logo a outra: Pesadelos? Deixe-me ver os olhos, a língua. Que isso era do coração, do sangue. Frio, era frio. Frio no Verão? Sim senhora, e nada tinha a ver com o tempo, esse frio, mas sim com a temperatura interior da criatura. Desequilíbrio, era o desequilíbrio.»; «As sombras. Lu muito junto a ela a servir-lhe o chá. As sombras. A insídia das sombras.»; «As duas todo o caminho caladas. Ester sempre à espera que a outra dissesse: Lu chamou-lhe bonita, que eu bem ouvi: *Hou léang!* Não disse.»; «O medo. Faltava-lhe perceber o motivo do medo. E isto porque lhe faltava a cena principal. Algo que se ocultava, algures, no subconsciente? Alguma culpa?» 105 [aliás, o fio condutor do sonho era uma ponte, mas «Uma ponte que em lugar de ser por sobre as águas, era no leito do rio. Uma ponte afundada, enfim. [...] Mas nós... Deu meia volta e encarou Ester; Nós estávamos lá, nós e ele! Disso tinha a certeza. Rastejavam pela ponte, os três. Rouca, a sua voz. Por essa ponte submersa. Esse abismo.»]; «A freira foi descerrando a veneziana; Está aqui tão escuro... E a chinesa [Miss Wang, mãe da aluna Xinxin] curvada para Ester; guardasse-o até ambas tornarem a reunir-se em Hong Kong, em Janeiro. Os seus dedos a premir o gancho de marfim no colo da professora. [...] Para selar este nosso pacto (Pacto?); [Que isto de a gente aparentar diferente mais que fingimento é uma defesa. A menos que, enfim, um desfrute.]; [Dhora contou então de haver perdido o cucume na viagem de Hong

Além disso, sobretudo nas «desregradas efabulações» 80 de Ester, a imaginação psicológica, até por vezes em clave onírica e na sequência da ratificação de que «na cama, ou seja, na antecâmara do descanso do sono, os desconsolos do dia recrudescem e causam grande agonia.», ou em clave de alucinação alegórica, antecipando em quatro anos o *Ensaio sobre a Cegueira* de Saramago, vem-se juntar à análise psicológica, exercida por vezes com velada ironia ou auto-ironia (por exemplo, quando cruza fantasias eróticas com figuras sagradas)<sup>512</sup>.

Perto do final, esta epifania matinal – «E logo ao raiar do dia, quando o elemento Yang se encontrava no auge, a pujança toda do homem entre o cérebro e o coração.»<sup>513</sup> – sela a constatação de que é a primazia da sondagem do mistério humano através da compleição anímica e da deriva existencial de personagens diversas que distingue como antropologia cultural a exploração da geografia física e humana de Macau neste romance, à margem do pitoresco de cor histórica e cor local. No restaurante Lago-de-Jade, «cubículo de uma sala numa rua travessa, e na parede, por entre espelhos manchados, um nicho com a Deusa Mãe da Mise-

---

Kong para Macau [...] Mulheres da minha família, quando é que uma mulher da minha família saiu à rua sem o distintivo da sua estirpe? // Foi contudo Mister Mendo quem ergueu a ponta do véu: Sim, senhora, a nossa Dhora a casta ali chapada, ah-ah! O segundo grau social, os xátrias, descendentes de guerreiros»; [Xiao] [recuou, chegou-se ao pé da amiga, bichanou-lhe ao ouvido. [...] *Have a nice time!*, murmurou Ester, os lábios apertados de quem rogasse uma praga.]; «Ester agora a bebericar o Darjeeling e a reflectir no que não daria para ter a quem confiar a sua experiência no bairro china.»; «E se não raro se entreolhavam às refeições e se entreouviam através da divisória da cama, a realidade era de sobreaviso e de sobressalto.»; «Meu dito meu feito. Xiao a meter a chave à porta do seu quarto, Ester a espetar a faca no fruto. Um coração, era um coração, o abacate, coração verde como de um envenenado, e o sangue pastoso e pálido. E ela, zás-trás, furiosa, a esfaqueá-lo, a fazê-lo em pedaços. Com todas as ganas, Ester.»; «Se, no amor, os sentimentos funcionam da feição das provas fotográficas onde o claro quer dizer escuro e o escuro claro [...], dos dois lados da divisória de bambu, noite dentro, tão veementes as vontades, tão violentas, que nem já o sono lá se acoutava.»; «Pois acaso a vizinha tornara, por exemplo, a recitar-lhe poemas? Os passeios pela tardinha haviam parado também. [...] O meu *lai-si!*, disse, sem aludir ao preço ou à proveniência. Assim. Quando habitualmente contava do custo e do desconto.»; [Tudo ali uma contradição e uma teima. Xiao Hé Huá. Ela própria, Ester. Como os juncos.]; «Ah, como gostaria de lhe mandar dizer, em troca: Minha Querida Amiga, nunca mais soube de Lu Si-Yuan, você tem notícias dele? Diria isto para a compensar e também como quem fizesse uma promessa. E acreditaria, Xiao? De duvidar. Mesmo assim.]; «E se bem que até aí tão cheia de curiosidade, Ester, o seu receio, agora, que contradição, o seu receio era que ela lhe abrisse a alma.»; «O que ela mais amava nele não era isso precisamente, o imprevisto? O imprevisto e o inverosímil.»; [como no episódio da tómbola] «Ninguém acreditando. Ninguém compreendendo. E tão simples, afinal: porque no meio de ambas e devotado tanto a uma como a outra, devotado, dividido, Lu Si-Yuan, aquele fascinante feiticeiro.» (*ibidem*, pp. 15, 24, 28, 30, 73, 74, 77, 102, 103, 105, 106, 108, 131, 132, 133-134, 155, 163, 165, 167, 184, 185, 189, 196, 210).

<sup>512</sup> *Idem, ibidem*, pp. 61-62, 65-68 e 77, 80.

<sup>513</sup> *Idem, ibidem*, p.215.

ricórdia. Dhora sentou-se de face para a Deusa; Faz lembrar Nossa Senhora!»; «Ali a confeccionar o pão de cada dia, o pão, isto é, o arroz, nas suas mãos a vida das criaturas do colégio, quase como se fossem Deus, as cozinheiras. E, no entanto, [...] uma mistura de mau gosto, a comida.»; «e a mísula com a Senhora Mãe dos Budistas. A goesa invariavelmente sentada de face para a deusa.»; «Era da transpiração. Macau, o clima de Macau muito atreito a perturbações assim, des-cidas súbitas da pressão do sangue.»; «Mistérios aliás a cada canto, a cada esquina de Macau. [...] *Sam-lun-chés* almofadados, incensados, um termo de chá debaixo do assento. Namorava-se lá dentro. Conjurava-se. Traficava-se o pó branco.»; «Que isto de remédios chineses... Para o medo, para a melancolia, para o amor. Para todos os estados. Para todas as instâncias.»; «Xiao desconversava espicaçando o condutor: *Faiti! Faiti lai!* E aí vinham as histórias dos *kwai* de Macau[...].»; «Aos berros, o condutor do triciclo, o rumor da vaga humana, panchões trás-trás-trás, as bombinhas dos meninos, um pandemónio. Que a finalidade daquela algazarra toda não era mesmo enxotar os demónios do ano vindouro?»; «Tenho de descobrir o que significa Si-Yuan. Simbólicos, os nomes chineses, poéticos, de bom agouro, de esconjuro.»; «Na China, quem pusesse a um filho um nome feio para a morte o não pretender. Que a morte também tinha gostos.»; «Mas tanto em mandarim como em cantonense, pomposos sempre os nomes dos rapazes: Honradez, Inteligência, Fortuna. Até Rei, que se escrevia com caracteres iguais aos de tigre. Nomes comuns também a rapazes e a raparigas: Jade, Primavera Eterna. Regra geral, um filho seródio. Em honra mais dos pais que dos filhos, tais nomes? O orgulho de se sentirem jovens? Uma acção de graças? Pedra sagrada, o jade.»; os entretenimentos dos tropas portugueses nos domingos de Macau; «Segundo as criadas do colégio, as mais velhas, as budistas, o demónio agarrava-se às crinas do tufão, o demónio. Daí cada qual comprar um cate de carne de porco ou uma galinha e ir ao pagode levar as oferendas, bater cabeça.»; «Por baixo da porta, um redemoinho de folhas. Persignou-se A-Ngô.»; «os pauzinhos a tombar-lhe dos dedos, bichos no lugar dos bagos de arroz. Bichos?! Castigo. Era castigo. Nas histórias chinesas assim os castigos: [...]»; «E, talvez por influência do tempo, o Outono ali a mais romântica estação do ano, poentes nostálgicos, as *cotton-trees* a despir a folhagem e a abotoar para o Inverno... Ou de si própria, Gandhora, a sua raça severa e sibilina. Cismativa, a goesa.»; «Pois que sinais assim, rosas que as mães cheiravam em grávidas, se vinham para a testa, essas rosas raras, nasciam as crianças com um condão, sabia?»; «De resto, ocorrência corriqueira, ali, meninas no monturo. Na maternidade, chinesa que botasse ao mundo um ser do sexo feminino debulhava-se em lágrimas: Que vou eu fazer com ela? O meu homem mata-me. E, à saída, direita à portaria do convento, a mulher. [...] Diz-se, contudo, que ao nascer uma criança, por muito humilde que seja, nasce nesse instante uma estrela no céu. Daí a exposta vindo às vezes, não a casar com um príncipe, mas, mais do que isso – contava Rosa Mística –, a ser esposa de Jesus como San-

ta Catarina de Sena. O caso de uma antiga irmã de Santa Fé, uma dessas enjeitadas, obra da despedade humana, fruto do pecado, e no entanto (leis da compensação!) falecida em cheiro de santidade.»; «Raízes de lótus, símbolo da boa sorte. Lutófogas, todas lutófogas, na véspera do Grande Frio, como esse lendário povo que Ulisses conhecera nas Sirtes.»; «E, nisto, mudando de tom: Estamos no Ano do Cavalo. Grave, Hé Huá, como quem agourasse uma desgraça. Em certos anos do Cavalo, raparigas nascidas em anos assim cresciam rebeldes, desviavam-se da sua sina natural, renegavam o homem. E quem devia ser uma das tais era Miss Wang. Bem castigada, coitada, tísica. O quê? Espantada, Ester. Você também, Xiao? Você tão evoluída? *Well...* Os sábios chineses não prescindiam da superstição. E soberbas daquelas pagavam-se caras, ela sabia. Inclinou-se um bocado para a frente, confidenciou que era filha de mãe solteira. Nativa de Cavalo, a mãe, filiara-se no partido na clandestinidade, trocara o lar paterno pelas cavernas nas montanhas. E, num sussurro: Estancou-se em sangue ao dar-me à luz, a minha mãe.»; «Conforme um conceito popular, quando uma pessoa se lembrava de outra, esta acabava por se lembrar daquela, mesmo que lhe fosse desconhecida. Um fenómeno psíquico. Uma fatalidade.»; «Em Macau, perdurava a poligamia.»; «A sua avó bordara para o pagode um quadro assim, dois pássaros, duas pegas. Ave de bom augúrio, a pega, no Norte da China, de boa nova, por isso servindo de correio às duas estrelas. Que de qualquer modo os astrais amantes encontrar-se-iam na Via Láctea no nono dia do nono mês.»; «o olhar indiferente que eles [chineses] não lançavam ao cortejo cristão [Procissão dos Passos]! Sempre assim, no que respeitava às celebrações ocidentais, os chinas? Sempre, afora o dez de Junho.»; «E os fiéis a cantar o Bendito. Uma e outra sem entenderem por que iam naquilo. Ora, porque toda a gente ia. Nem havia muito para onde ir, em Macau.»; [a propósito da noviça Janua Coeli, aliás irmã Céu, «afilhada-da-madre-mestra» nos bastidores do colégio, diz Rosa Mística:] «Pois aí estava um aspecto que nada contava nas congregações religiosas; a nacionalidade. Nem a nacionalidade nem o sangue. Somos todas irmãs em Cristo Senhor Nosso. Todas irmãs e servindo sob uma única bandeira, a da Santa Madre Igreja. [...] [comenta intimamente Ester:] «Para os chineses, de muita monta a família. Tal a raiz do *ginseng*, a família, a força que rompe de dentro para fora, a fertilidade. E essa forasteira acolá sem nenhum vínculo, essa adventícia, de mais a mais freira!»; «Hoje em dia um perigo até os chinas. Ver só o que eles estavam a fazer lá no seu país, a virar tudo do avesso, a posição, a propriedade, tudo quanto importava, enfim, nos países prósperos. Daí, o povo a fugir para cá. Macau cheio dessa gentinha sem eira nem beira. Tempo em que, em Macau, chineses dignos de reverência, as suas casas de telhados de louça, riquexó privativo, e a criadagem, e as *tai-tais*. Sun Yat-Sen, um exemplo, o seu palacete. E se gente com situação ainda há pouco se escapava para Macau, médicos, letrados, à data, desgraçadamente...»; «e a irmã porteira, espanhola, supersticiosa: em dia de Santo Espírito cada ponto cada gri-

tol»; «Calcule se eu alguma vez!... Educação antiga, a sua. Recatadas, as raparigas, em Goa, nada que se comparasse com as macaenses, umas namoradeiras, as macaenses.»; «Então por onde andarás ela? Alguma visita? Ora, visita! Visitas só pelo Ano Novo para a troca do *lai-si* e para saborear os nove manjares da época.»; «Morcegos, deviam ser morcegos, que eles apareciam àquela hora, em bandos, o voo rápido e raso de ceguetas, a sombra sinistra das suas asas. Sinistra? Isso para os ocidentais, que para os chineses trazendo até sorte, os morcegos. Ou simplesmente a chegada da noite? Ali a noite chegava de supetão, as casas escureciam num abrir e fechar de olhos»; «Estalavam lá fora panchões, uma girândola, um estrondo de ensurdecer. Alguém que ganhara ao jogo. Ou bodas. Ou, quem sabe, um suicídio: panchões para repelir o espírito impiedoso, para purificar os ares poluídos.»; «Criada na penitência e na perseverança, a chinesa, uma comparação: os juncos que todas as tardes largavam para as ilhas da China, bandeira vermelha no topo do mastro: maoístas? Nem pouco mais ou menos. Era porque tinha de ser, porque doutro modo não pescavam peixe.»; «Foi nessa altura que Ester compreendeu que a amiga estava a despedir-se. Flores rajadas, símbolo de separação. [...] Saudades, chamavam-se saudades em chinês. E daí a bocado: Não saudades, não, sentimentos: flor-do-sentimento, as rajadas, que eram também aromáticas.»; «Melhor que flor, retorquiui a Yung. Era a bola mágica do cosmo, o bem sobre o mal, colasse-a nos vidros da janela contra algum vento sujo.»; «A reacção da chinesa às suas palavras de conciliação bem podia ser radical: acaso os diabos estrangeiros, neste caso as diabas, teriam sentimentos?»; «Já na rua, mesmo de frente do colégio, uma aguadeira com a cana de bambu ao ombro e os baldes vazios: azar, de acordo com a superstição chinesa.»; «Nesse dia calçava o sapateiro sapatos de cabedal e dirigia-se ao pagode a bater cabeça, a queimar papel-dinheiro.»; «E que Macau local para dois géneros de pessoas, Macau: as do jogo e dos negócios escuros, todos homens, estes, homens sem alma, e os coitados emigrados da China Continental. E tanto uns como outros, chineses.»<sup>514</sup>

Mantendo sempre o discurso aberto para a indagação ontológica, metafísica<sup>515</sup>, ou pelo menos para a inferência antropológica<sup>516</sup>, a narrativa de errância

<sup>514</sup> *Idem, ibidem*, pp.19, 21,24, 26, 33, 37, 39, 55, 58, 66, 57, 63, 64, 66, 57, 63, 64, 66, 75, 93, 109, 110, 111, 111-112, 115, 119, 119, 121, 121, 144, 145, 156, 158, 161, 164, 165-166, 185, 186, 188, 189, 202, 203, 213.

<sup>515</sup> «E essa ideia trouxe-lhe [a Ester] uma outra defendida pela vizinha de quarto [Xiao] sobre o que havia de encoberto no comportamento das criaturas; algo que, longe de se gerar dentro delas, lhes vinha de fora, dos ares, das águas, sei lá, do fundo dos tempos. Como um vírus. E inevitável.» (*ibidem*, p.130).

<sup>516</sup> «Pensava na árvore de que escrevia o profeta Daniel, a qual, de sete em sete tempos, tanto tinha um coração de animal como um coração humano. Árvore ora alta, vigorosa, fértil, a rasar pelos astros, ora, decepados os gomos e a folhagem, só o tronco e a raiz, e esta presa à terra com cadeias de ferro.» (*ibidem*, p. 207).

melancólica, de novo sensível ao tédio laforguiano <sup>517</sup>, gradativamente sonda ou aventa ou insinua e enfim denuncia as penas de solidão afectiva: «Mas pouco a pouco as meninas a compreenderem que essas regras, esses relatórios, e os ralhos, parte sem dúvida da índole da professora [a recém-chegada goesa Dhora, Gandhora Liliana Diva Góis]: da sua distância? Corria para mais que estava todos os dias à espera de carta; a sua solidão?»; «A importância dessas praxes, ali, naquelas alcovas umas ao lado das outras sem nenhum conforto, sem nenhuma companhia.»; «Estavam ambas agora à vontade, salvas do temporal, salvas delas próprias e da solidão.»; «Eu, vejam lá, tão persuadida de que vivo à parte. [v. g. «Ah, estou só, estou comigo, estou salva!»] Ninguém afinal vivia à parte. Nem Rosa como seu sacrifício, a sua desistência, nem ela, Ester, tão ciosa do seu segredo.»; «o vaso da amargura ela [Gandhora] a sorvê-lo no silêncio e na solidão. Testemunha disso, Ester, desse fel e vinagre.»; «Ao entrar para o colégio como professora, Ester tinha ido ao médico [...] Assim, e após uma vénia, o Dr. Zhu erguendo o queixo interrogativo. E não é que ela ali a apontar para o coração/ Apontara para o coração, Ester, por lhe parecer que lá é que se lhe alojavam todas as dores.»; «Xiao conhecedora das dores de coração daquela casa como nenhum Dr. Zhu. Ela que tratava as dela embebedando-se com as suas próprias lágrimas.»; «Se se desse o milagre de nos falarmos hoje... [...] Vermo-nos, pelo menos. Vermo-nos nem que seja apenas dentro do espelho.»; «Os dois aproximados pelo povo, pela folia do povo, e cada um só.»; «E cobrindo o alarido da tempestade, os gritos do fantasma: os seus próprios gritos?»; «Falavam que falas? De infelicidade?»; «Na realidade, sem nada, ali, as duas. Logo, a insónia. [...] A solidão. A solidariedade da solidão.»; «[Gandhora] Um sinistro, um insofrido silêncio. Uma espécie de suplício.»; «Que espírito ruim viria no correio da professora Góis que parecia possessa?»; «Um purgatório de noites. Um castigo. E, no entanto, e como, a par do despeito que as desavinha, a mágoa que as irmanava, bastaria que uma delas desse um passo, fosse abrir a porta, deixasse a porta entreaberta, uma delas. A mais compassiva. A mais corajosa.»; «Ali, contudo, a cobri-las, a capa comum do desamparo e da cumplicidade.»; «Mesmo quando do amuo, o v-v-v da chama do álcool, a água a gemer na chaleira: uma forma de comunicação: de conversação?» <sup>518</sup>

<sup>517</sup> «No domingo o calor apertou. Domingos tristes de Macau. Domingos tristes de todas as cidades do mundo. [...] Vou vaguear por aí, vou ver chegar as lanchas das ilhas. // [...] Vou vadiar por aí, vou ver partir as lanchas.», «Melancólicos, os domingos em Macau. (Como em todos os pontos do planeta?)» (*ibidem*, pp. 51-52, 63).

<sup>518</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 23, 25, 32, 31, 41, 46, 47, 53, 54, 65, 113, 119, 128, 129, 167-168, 171, 181.



Em todo o caso, *Nocturno em Macau* frisa o ser enigmático que cada pessoa constitui, *maxime* com a conotação mítica de Esfinge<sup>519</sup>: «Ester, o seu segredo, ali, o suco de um subtil segredo, uma quinta-essência. O segredo e o susto. Quanto a Gandhora... Um enigma, Gandhora.»; «Tal porém o peso do seu comprometimento que era como se nunca tivesse sido livre nem nunca mais viesse a sê-lo. Uma mulher com a barriga à boca, uma prenhez perpétua, um monstro, carregou comigo um monstro... [...] O medo. O medo do que estaria para acontecer.»; «O mal, porém, ambas estarem ali paralisadas de medo, e não medo uma da outra mas cada qual de si. Medo, as duas, dos emaranhados meandros das suas almas. // [...] Que o medo a gente acaba também por o adoptar. Gerado nas nossas entranhas, o medo é um fruto espontâneo e espúrio. Sem medo, seríamos certamente, se não insensíveis, pelo menos estéreis.»; «Meu Deus, como a gente ama as pessoas pelo que elas têm de mistério!»; «enfim, obscuros recessos no íntimo das pessoas, pudesse ela ajudar a clareá-los»; «E nesta altura Ester a cair em si e a considerar em como andava apartada do seu próprio peito. Com isto de tomar para mim as vidas daquelas que me cercam, vou-me mudando, que sei eu? numa espécie de esfinge. A esfinge sentada à beira do caminho, um monstro de mistério e fatalidade. [...] // Esfinge que não fazia quaisquer perguntas àqueles que se lhe aproximavam e muito menos os devorava. Esfinge de si mesma, Ester.»<sup>520</sup>

Ao abrigo dessa aura enigmática da identidade irredutível de cada pessoa, o romance sugere uma valorização do inconformismo anímico e da irridência comportamental – no entanto, travada, porque auto-contida no temor de se dar ou de entregar o coração: «Se o amor nem sempre é motivo para uma mulher se empenhar, é-o pelo menos para ela medir forças consigo mesma. [...] Amar um chinês em Macau, uma portuguesa, uma metropolitana! Tratasse-se, vamos lá, de macaense, mas chinês! E logo em Macau, nas águas paradas de Macau. A tentação de arremessar uma pedra ao atoleiro, Ester, um pedregulho, um peso. Arremessar o próprio coração/ Não, isso livrasse-a Deus.»; «Vem isto à conta de um *flirt* da professora-de-inglês com um manda-chuva da terra, um tal Mr. Hó. Não propriamente *flirt*, um entretenimento, à falta de melhor. E sem que ela mesma se apercebesse, um disfarce.»; «Doravante, Rosa Mística, as suas visitas, frequentes e a desoras. [...] Desassossegada, em suma, a mestra, como os gatos a adivinhar os ventos. Por fim, a avisá-la pela décima pela centésima vez; Macau muito perigoso para uma mulher só, Macau. Perigoso? Sim, ficava-se marcada. Referia-se às ocidentais, melhor, às portuguesas.»; «Mais que proximidade, ia

<sup>519</sup> Veja-se, entre outros, Dora Nunes Gago, «Alteridade e identidade em *Nicturno em Macau* de Maria Ondina Braga», in AA. VV., *Macau na Escrita, Escritas de Macau*, ed. cit., pp. 169-176.

<sup>520</sup> *Idem, ibidem*, pp. 39, 161, 168, 190, 200, 200.



dizer, promiscuidade. E não apenas no colégio de Santa Fé. Não. Em toda a Leal Cidade. Aquele aperreamento. Aquela prisão.»; Ansiosa pelo descerrar da grade, Ester, pelo ranger da ferraria ferrugenta, o grito do timoneiro, o apito da partida. Ansiosa por poder, enfim, sopesar na concha da mão o contrapeso da independência. E também, quem sabe, com receio de se arrepender e arrepiar caminho.»; «Sabe que, na China, para se ser boa esposa e mãe tem de se engolir as três obediências e as quatro virtudes? Isto é, tinha. [...] Velhas teias de aranha que a Revolução tinha espantado. Acha que sim? Acha que a China está mais moderna? Não respondeu. [...] Eu cá sou livre, eu posso até... Posso até apaixonar-me!»; «Coincidência: foi também por essa altura que Ester resolvida a correr o risco. [...] Xiao: Eu sou livre, eu posso até apaixonar-me! Palavras dessas, quem diria, na boca de uma chinesa?»<sup>521</sup>

Por isso, entre Senna Fernandes e Leal de Carvalho, a ficção narrativa de Macau encontra em Maria Ondina Braga outra grande criação de personagens, tanto mais impressionantes quanto presentes numa condição de tendencial simpatia e de incoercível separação, que a escritora figura magnificamente pelo símbolo (involuntário e alusivo, quase críptico) – «O que ambas tinham era o espanto da noite, uma noite espessa e trespassada a ouro pelas sete mil estrelas da Via Láctea.[...] Bonita a lenda chinesa da Via Láctea e as estrelas de cada extremo da constelação apaixonadas uma pela outra e sem se poderem encontrar.» – ou pelo símile desdobrado em alegoria – «Fosse como fosse, as relações entre as criaturas tal uma ponte por cima de um rio: o arco suspenso da ponte, aquele esforço, aquela audácia, e ao fim e ao cabo...[...] alguma vez as pessoas e as coisas mudavam de margem? [...] Uma e outra sabendo que adiar sábado sobre sábado era porventura o que ia acontecer daí em diante. E ambas impassíveis perante o afundamento da ponte. Ainda que ambas à deriva como náufragos.»<sup>522</sup>

A sondagem do humano ao longo de *Nocturno em Macau* toma específica e contrastiva feição na personalidade portuguesa do tenente Zacarias, suposto namorado de Ester, socioculturalmente representativo das tendências e contradições inassumidas da época<sup>523</sup>e, de outro lado, na personalidade bem mais

<sup>521</sup> *Idem, ibidem*, pp. 40-41, 42, 43, 69, 112-113, 132-133.

<sup>522</sup> *Idem, ibidem*, pp. 119, 28-29.

<sup>523</sup> «As suas leituras, os neo-realistas, tinha como livro de cabeceira *Os Emigrantes* de Ferreira de Castro. E os filmes italianos. E o jogo de xadrez. Filho-família, o tenente Zacarias de Sousa, pelo lado materno costela mesmo de fidalgo. O bisavô, primo do pai de Camilo Pessanha, assinava com um C de cedilha. Se alguma vez cuidei vir parar à terra onde vivera o poeta! E certa alusão a um brasão vermelho e prata. Quem diria? Tipo popular, Zacarias, sem pretensões, sem peneiras. À parte o apuro da farda. Distinguindo-se em Macau por andar sempre fardado e pela basta cabeleira arruivada.» (*ibidem*, p. 124).

marcante da professora Xiao Hé Huá, «chinesa de quatro costados»<sup>524</sup>. Mas no colégio conventual surpreende também a figura estranha<sup>525</sup>, com provável valor simbólico globalizante, da «criada muda [que] se antecipava» e que não abdicava

<sup>524</sup> «A atravessarem o Largo das Três Luzes, Xiao deu ordens ao condutor para acelerar, enquanto segredava a Ester que o Largo das Três Luzes... Aquela casa assombrada, não sabia? [...] Histórias de *kwai*. [...] E acredita em tão estranhos fenómenos/, perguntou Ester. Bem, não acreditava nem deixava de acreditar. O certo, porém, é que existiam, tal como existiam monstros, crianças nascidas sem braços, e seres grotescos, e seres depravados.»; «Também histórias dos hotéis; uma chinesa para cada hóspede, beijos não. Também histórias da Rua da Felicidade. A par de tudo, Xiao. E os tiros/ Ouviu esta madrugada? Cegos. Os guardas vermelhos a fazer vista grossa, naturalmente.»; «O seu destino o das tempestades. Xiao, pelo que constava, errara já por muitas partes, embora ninguém em Macau a par dessas errâncias. Sabia-se é que era a número um do corpo docente da Escola Chinesa do colégio. [...] A *tai-tai* desse estabelecimento, Hé Huá. Sem já falar no seu génio de dramaturga. Escritora, era uma escritora. Os dramas que escrevia para a Escola Chinesa, profundos, patéticos, a competir com as comédias de Rosa Mística na Escola Portuguesa? Sem dúvida. »; «Xiao Hé Huá e a sua aura de coerência e de equilíbrio. A sua pura personalidade chinesa: confuciana?»; «Catecúmena, Xiao, a instruir-se para o sacramento do baptismo, fita de gorgorão branco no pescoço, fizera até retiro, nunca profissão de fé. E no entanto... [...] Ela, todavia, que pena, uma contradição. [...] *Well*... O que a atraía na religião católica, em qualquer religião: Veja lá, o aspecto exterior, as cerimónias, a pompa. Numa palavra, a parte física da religião, quando o essencial... O essencial era o amor de Deus, não era? Amor e temor. «...» A avó acreditando que todas as coisas aconteciam por si próprias e tudo era Buda. [...] Ver o mundo sem pensar acerca do mundo [...] Concentração, a religião budista, preocupação nunca. Sentar-se e olhar. Ao passo que o cristianismo...// Por estranho que parecesse, o que cativava Xiao no catolicismo, além dos ritos, era a luta entre o bem e o mal, entre Deus e o demónio, melhor: as armas de que a Igreja se servia nessa luta, os sacramentos, as indulgências, a confissão de boca.»; «E Xiao, como qualquer chinês de sangue, apostou cinco patacas [...] Tremera-lhe toda a manhã a pálpebra do olho esquerdo, sinal de sorte. Dez patacas.»; «Labiríntica, porventura, Xiao Hé Huá, mas também repousante porque raramente pondo perguntas.»; «A Ester espantava-a o tema da representação. Xiao, moderna, com ideias avançadas, mesmo, e tudo ali figuras fidalgas e algo fúteis, os preconceitos enfim e os predicamentos de uma extinta, uma esconjurada sociedade. Hé Huá pousou o queixo na mão a reflectir, a cair em si. Tem razão, isto é a velha China. Tão comovedoras, no entanto, as histórias de antigamente, para além de bonitas.»; «Tanto mais que achatadas na nuca as cabeças chinas, os cabelos caindo verticalmente como uma cortina. Xiao contava que por causa da avó a haver criado ao colo, a haver embalado nos braços quando devia deitá-la no berço, por causa disso um desgosto a sua cabeça esférica, feia.»; «Punha os olhinhos em alvo, Hé Huá. América, em chinês, *Meikwó*: Terra Bonita. Pudesse eu conseguir um passaporte, embarcava já amanhã para a América!» (*idem, ibidem*, pp. 41, 27, 38, 41-41, 48, 97-98, 140, 171, 174, 195, 213).

<sup>525</sup> «De meias dúzia de cubículos que eram os aposentos das professoras, circulavam no colégio histórias medonhas: [...] Conversas, quem diria, de A-Pen, a muda de nascença, às segundas-feiras, a fazer de lavado a cama de Ester. Mais terrível, porém, que essas histórias, a própria A-Pen [...] A mão a correr o rosto ossudo, a arredondá-lo, a muda. Bonita e infeliz. Os braços tombados.» (*ibidem*, p. 32).

de opinar e “dizer”... com a inevitável margem de potencial de incompreensão (como depois, afinal, os gestos, os silêncios e dizeres das personagens sem aparente handicap) e suscitando, aliás, viva difidência nas demais professoras (chinesas: «sem contemplações; um fumo-de-incenso, essa muda, uma fingida!»), coonestada como depois muitas outras reacções interpessoais ao longo do romance por invocação lapidar de suposta decisão sobrenatural («Que, enfim, se o Céu a marcara é porque algum erro lhe achara.»)<sup>526</sup>.

Ironicamente, a muda A-Pen contrasta com as demais personagens que, mesmo quando parecem próximas e desejosas de partilha, quase sempre desconversam e frustram mutuamente as expectativas de diálogo, sobretudo de confiança, de abertura autêntica – tudo sempre em fuga ou em ambígua suspensão, as pessoas e as palavras nas relações interpessoais, as palavras e os pensamentos no íntimo de cada um, os acontecimentos e os desejos nas vivências situadas: «Uma conversa assim sem interesse, sem altura para a ocasião. Mudou de assunto.»; «[...] E se a relação de Ester com o tenente Zacarias, se era a sério, se estavam para ficar noivos. Perguntava por perguntar, sem deitar sentido à resposta. Por desfastio. Bem diferente da tagarelice, da indiscrição das senhoras de Macau, Dhora. Que Xiao, essa nem perguntava. Desinteresse, Xiao? Pior. Como quem soubesse tudo. // [...] // Trocaram um sorriso, Dhora e Ester. Que o seu encontro lá no Lago-de-Jade, semelhante àquele jogo, elas, no Lago-de-Jade, as falas que atiravam de casa a casa, o olhar desviado, o cuidado de não pisar o risco.»; «Assim umas falas sem propósito, por obrigatórias.»<sup>527</sup>

Intrigantemente, esse gosto ou fatalidade de privação de mensagem e partilha implica também, perturbadoramente («Em chinês a palavra “paixão” compunha-se de dois caracteres: um coração e uma espada, sabia? Uma vertigem, Ester.»), a figura quase oracular da mestra-dos-estudos, a freira semi-portuguesa Rosa Mística, com sua gorada vocação de confessora: «Se eu fosse padre... Dispensava confissão de boca, se fosse padre. [...] A ela bastava-lhe olhar as pessoas nos olhos: pois não eram os olhos o espelho da alma? [...] Ali parada, muito séria, o relógio em punho, o rosário à cinta, uma rigorosa e religiosa Parca, Rosa Mística.»<sup>528</sup>.

<sup>526</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.

<sup>527</sup> *Idem, ibidem*, pp. 19, 82, 164.

<sup>528</sup> *Idem, ibidem*, pp. 166, 30-31. Veja-se também: «[Xiao para Ester] E que o seu jeito de misturar as línguas, o cantonês com o francês da ordem: Para a gente nunca chegar a entender muito bem, sabe? Para que fique, digamos, algo pendente dela, algo presa a ela. E as suas regulares visitas à casa-das-professoras, o mesmo truque. Cuidado, precisa de ter cuidado com ela!»; «E que inocente, a mestra (inocente ou cínica?) a mandá-la dirigir-se a Xiao!»; «Aqui virava eloquente, a mestra, comparando a morte das pessoas com as cobras a despir a pele pela Primavera: uma rejuvenescência, uma nova vida, e neste caso, para a Eternidade. Longe, portanto, de significar

Em contrapartida, as personagens predominantes de *Nocturno em Macau* cultivam especial concentração em actos reflexos de secretismo e no valor simbólico das cartas, entre raras e fantasmáticas de tanto imaginadas: «Morta por regressar ao quarto para reler a carta – calculou a professora-de-ínglês. Podia jurar. Durante o lanche no Lago-de-Jade, ela volta e meia a desatar a bolsinha a e espiar para dentro. Como quando possuímos um objecto precioso, a necessidade de vermos se continua lá, de o apalpar, de nos certificarmos.»; «Assim, a reentrar em casa, Dhora, a senhoria a escovar-lhe o casaco, a oferecer-lhe água quente, ela, o cuidado na carta. O cuidado e a desconfiança. Seria isso o que ele lá dizia? Teria entendido bem? O prazer de tirar, pela décima, pela centésima vez, a folha do sobrescrito, desdobrá-la, soletrar palavra por palavra, ler nas entrelinhas.»<sup>529</sup> É neste quadro que se torna fulcral um motivema vindo de *Estátua de Sal* («Há aquela carta, porém. Esperava por ela há quanto tempo? Talvez desde que existo. [...] Não quero voltar a ler a carta. Espero todos os dias cartas destas, homens assim, e quando elas, quando eles vêm, só desejo partir.»), «aquela carta» que ressaltará para *Angústia em Pequim*: («Esqueço-me a pensar numa carta que nunca chega. [...] A carta. Um recado, um bilhete meio amarfanhado pela fenda estreita da porta.»).

A personalidade e a sorte da protagonista centram-se na fixação objectal de Ester na carta chinesa que nunca chega a ler: «Pelo caminho nestas calmas considerações, a professora-de-ínglês, quando um inesperado e imperioso desejo a tomou: Ah, se eu tivesse também uma carta! Se eu, ao chegar a casa, uma carta lá à minha espera! Para depois de corrigir os trabalhos das alunas, enquanto satisfazia a gulodice; uma dentada no bolo, um gole de chá, uma frase silabada, saboreada, gozada. Um digestivo acompanhamento, a carta, tal um condimento. [...] Carta de amor quero eu dizer? Naturalmente. Melhor que o amor, cartas de amor, porque de mais larga e mais livre significação. Ah, o meu fraco por cartas, por letras!»; «Subia o jardim, e já na escadaria do colégio, o que lhe havia de ocorrer, a professora-de-ínglês? Nada mais nada menos que a folha de papel de arroz cober-

---

desaparecimento, como alguns pretendiam, a morte. De modo nenhum. Um regresso. Uma reintegração.»; «Tlim, tlim, tlim, a sineta à elevação da hóstia à missa na capela. Soprando a vela, Rosa caiu em si: Que estou eu para aqui a fazer, meu Pai do Céu? Eu aqui em lugar de... A regra, a santa regra. Em tais circunstâncias, tornava-se estranhamente pernóstica, estranhamente convencional, Rosa.»; «Na eleição de Janua Caeli (sua discípula? afilhada? meio irmã?), afirmara então a mestra que chinesas davam professas de lei, ao passo que macaenses... Nem nunca capazes de professar, as macaenses, raças mistas, atravessadas. Conceito este que lhe acarretava censuras pelas costas: pois não era ela natural de Macau, filha de português e mulher china? Por quê negar o ninho, negar a naturalidade? E comparavam-na por graça com o gato manchú: de orelhas tombadas, essa raça de gatos, quando levados para outros climas as orelhas entesavam-se-lhe.» (*idem, ibidem*, pp. 140-141, 167, 206, 206, 208).

<sup>529</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 22.

ta de caracteres sínicos que guardava trancada na gaveta. De vez em quando abria a gaveta, desenrolava o papel de arroz, aspirava-lhe o perfume, ficava a contemplá-lo como quem contemplasse um quadro. Ah, como compreendia a reserva da goesa. Cartas de amor, horto cerrado. Mandara-lhe essa secreta mensagem, o seu enigmático amigo, na certeza de que ela não ia nunca traduzi-la, não ia nunca profaná-la.»; «O perfume da tinta da carta. Aonde alguém assim com tão discreta e artística missiva? Uma carta como um quadro! Bosque sagrado, o seu misterioso amigo.»; «Lá, é que conhecera o sobrescritor daquela ilegível e inefável missiva. Sim, era isso. A dor provinha daí. A saudade? Ele aparecia aos domingos pela tarde e tocava flauta indiana na loja do sapateiro. Tocava uma musiquinha doce e um pouco triste também. Tocava para ela ouvir lá em cima no quarto?»; «De regresso, finalmente, a casa, num remoto larguinho (Nem sei onde vim parar...) ping-ping, uma fonte, um muro em ruínas, aí, ele à sua espera. Não lhe apanhou as palavras, a professora de Santa Fé [...] Daí a carta entregue por um velho chinês na portaria. [...] Para essa missiva, uma preparação especial. Em primeiro lugar, o silêncio da casa. Tarde, [...] Silêncio, portanto, o primeiro requisito. Que o segundo... Ora, o segundo sentir-se contente consigo própria. Contenta, isto é, vitoriosa. [...] Não a ia abrir assim do pé para a mão, assim a seco, como se se tratasse de um simples bilhete de boas-festas. De modo nenhum. Digna de um cerimonial, essa. [...] Uma arquitectura.»; «Uma hora da manhã. Acendendo a lâmpada de cabeceira, abriu a gaveta da mesa dos livros e desenrolou a folha de papel de arroz. Meu Deus, o gosto que não sentia em olhar aquele manuscrito, manuseá-lo, e gozar-lhe o perfume. Contemplá-lo, como quem contempla uma paisagem verde e lhe sorve o ar. A princípio tentara traduzi-lo, dar rosto a cada risco, significado a cada sinal. Conforme, porém, se foi aproximando do seu autor, o foi preferindo (o foi partilhando?), a partir daí essa decifração deixou de ter qualquer sentido. Meu Deus, como a gente ama as pessoas pelo que elas têm de mistério!»; «E Ester, por um triz: olhe, eu compreendo-a, eu, se soubesse o que me prende aqui... Uma carta também, estou aqui presa por uma carta. Calou-se contudo. O que havia de pensar a outra? Nem era para menos: uma carta que ela nem sabia o que lá dizia.»; «Que eu, valha-nos a verdade, reconhecida, sim, ao sapateiro mas pelo agradável amigo que ele tinha, aquele da música junto da minha janela. E pelo que mais tarde havia de acontecer: o encantamento da carta.»; «Só ele contudo conseguindo atravessar o rio a nado e a salvo, uma vida de violência e aventura a dele, segundo Xiao. Como num romance antigo de cavalaria. Como no cinema. Seria verdade? Nesta altura, porém, e sem mais nem para quê, outra ideia ali se entremeteu, e era a da carta. [...] E aqui, entreolhando-se, Ester descobriu-lhe no olhar o cuidado de uma outra carta: a de papel fino e perfumado que ela guardava trancada na gaveta dos livros? [...] E coisa que até aí jamais lhe sucedera, Ester agora confrangida por não conhecer o conteúdo da

carta. Por não saber, por exemplo, como ele a tratava lá, por escrito. Chamar-lhe-ia “querida”, “escolhida do meu coração”?»; «Os dois, ali, cismativos, a ver partir o último junco. A carta aberta a bombordo. Bombordo, o lado bom. Retratada na água, a carta, a cana do leme a cortar-lhe as linhas a prumo, de baixo para cima, da direita para a esquerda. Tão fácil, afinal, tão feliz a carta! O cuidado dos dois, lá longe, na carta que rumava rente ao rosto da noite.»<sup>530</sup>

Segredo tanto mais sentido e relevante quanto ameaçado, neste caso pela proximidade e intimidade concorrente de Xiao, emergindo do seio da decisiva, mas ambígua relação de Ester e Xiao (feita de proximidade física e anímica e de resguardos da alteridade, feita de partilha e dissimulação, de confidências e silêncios, enfim de amizade e disputa...), da relação de ambas com o entorno do Colégio e com o mesmo homem secretamente amado (Lu Si-Yuan) – convergente na magistral cena de sugestão e inconsumação do amor e do ciúme, centrado na projecção de sombras que ganham valor simbólico de “sombras chinesas”, aquando do encontro de Ester, Xiao e Lu Si-Yuan em Coloane.<sup>531</sup>

A ambiguidade, entre frustrante e compensadora, da fixação objectal de Ester na carta chinesa que nunca chega a ler é o correlato da indefinição do desejo amoroso ou da coarctação do impulso para o consumir na relação plena com o ser amado e amante: «Um coração e um pássaro; alegria? Um coração e uma espada, quem sabe, paixão. [...] Compromisso que jamais havia de a comprometer, jamais havia de se contradizer porque se conservaria inédito.»; «E tapou a boca, a professora-de-ínglês. A primeira vez que lhe pronunciava o nome. Que o mal é uma mulher chamar o homem que ama pelo nome. Um comprometimento, o nome. Como um pacto.»; «Amor a quanto obrigas! E dentro de si – que contra-senso – como se não viesse por vontade própria mas quase à força. Como se ali mandada, comandada, coagida.»; «De qualquer modo, que triste que achava Macau nessa noite mal-grado o plenilúnio. Romântico e triste. O rio de águas turvas e aço à superfície, as ilhas da China negras ao luar. Mais triste ainda porque ela fora a Coloane, tão longe Coloane, uma hora para lá, uma hora para cá, aquele desconforto, aquela imprudência. Fora a Coloane pelo coração de alguém e esse alguém sem sequer futurar. Uma frustração, a sua afoiteza, o seu vestido de seda cor-de-rosa.»<sup>532</sup>

Não podendo, porém, alçar-se ao estatuto de fatalidade antropológica, por não escapar à colação com vivências de amor e possibilidade de resiliência – «Claro que havia casos desses, pessoas a quem a idade não desmerecia, antes pelo contrário. Mulheres. Devido à experiência, decerto. A experiência, ou a saudade. Mulheres a quem a vida passara por alto e que, de repente... Como se o amor lhes

<sup>530</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21-22, 22, 23, 47-48, 56-57, 190, 198, 203, 212, 212.

<sup>531</sup> Excelente análise deste passo in F. Iooss, *loc. cit.*, p. 106.

<sup>532</sup> *Idem, ibidem*, pp. 23, 55, 70, 70-71.

infundisse um novo fôlego, enfim, as recuperasse.»<sup>533</sup> –, essa cultivada dependência da carta misteriosa torna-a principal instrumento de *transfert* do desejo amoroso, enquanto faculta à narradora-protagonista oportunidade de inventar, viver em imaginação afectiva, preencher o não-dito/não-lido sem eliminar o segredo (autêntico *daimon* do romance) – desde logo transformando em carta de amor um manuscrito enviado sob a forma de rolo, que poderia conter simplesmente uma mensagem informal ou anódina, num processo idêntico ao que envolve a ária de flauta tocada por Lu que nada prova ser tocada intencionalmente para ela e como preito amoroso.

Com este represo mas dramático dinamismo anímico, Ester impõe-se como grande personagem, complexa e subtil, cheia de matizes e mistérios («Que, com ela, os sentimentos, uma coisa lenta sempre, lenta e labiríntica. Como quem se deslocasse pelo tacto nas trevas. Como quem caminhasse às cegas?»), como só a podia criar uma arte literária em que, num passo axial de todo o romance de psicologia situada, a paronomásia parece motivar a derivação associativa das ideias e das questionações: «À toa, ando por aqui à toa, ando ao deus-dará. Deus? Mas teria Deus algum cabimento nesses embuços, nesses embustes? Deus era a paz e a paz jamais provinha de perfídias. Senhor, o que eu não daria para receber a paz! Graças dessas, contudo, exigiam renúncia. Mais que renúncia, destemor. Eu amanhã a sair à rua sem nenhuma reserva. A desafiar Macau, amanhã. Aceitando-me, eu, reconhecendo-me, eu. Amanhã... // Mas renunciar a quê porventura? Às máscaras? Sem máscaras ficaria ainda mais exposta. E o mundo era sem a menor complacência.»<sup>534</sup>

São inúmeros, por conseguinte, os passos que compõem o retrato animado da protagonista e narradora de *Nocturno em Macau*: «lembrou-se de si Ester: Que ando eu por aqui aos tombos, santo Deus? [...] uma lua furtiva, friorenta – como ela? Que ando eu para aqui.../ Achava-se a criatura mais infeliz de Macau, a criatura mais infeliz do mundo. [...] Em frente! *Toi min!* Sempre em frente! Como alguém perseguido, Ester. Como alguém fugitivo. E como a lua nova no seu anel. Macau, uma roda-cega.»; «Uma inexplicável impaciência, Ester. Uma sofreguidão.»; «O certo é que lhe subiu aos lábios uma cantiguinha da infância, e entrou em casa a cantarolar; Papagaio verde /.../ Ao cimo do corredor a porta do jardinzinho entreabriu-se e assomou a cabeça da mestra-dos-estudos: Aiá! Viu gaio pelo caminho? Ou seria milagre da descida do Paráclito? Nunca a ouvira cantar nem mesmo na igreja.»; «Noite clara e cálida. [...] Outras noites iguais àquela, quantas!, e sem que esperasse sequer alguém. Ali, por detrás dos vidros, estática. a olhar os rebrilhos do rio lá em baixo, e a comparar-se às velas nervadas

<sup>533</sup> *Idem, ibidem*, p.50.

<sup>534</sup> *Idem, ibidem*, pp. 48, 48-49.



e sonolentas dos *fan-siun*.»; no tufão do primeiro Verão em Macau, «acossada não sabia se pelo temporal se pela assombração»; «Ouvia-as, Ester, e parecia-lhe que não ouvia senão a si própria: a voz ali dos seus pensamentos vencendo os demais alvoroços; a presença, o peso dos seus pensamentos.»; «E, nisto, que surpresa, Lu. O seu remoto sorriso como o de um retrato. Um choque, Ester. [...] Sim? Completamente desinteressada já do seu apaixonado, a professora-de-inglês.»; «Virava-se para dormir. Fosse como fosse, uma pequena ternura, os doces, uma pequena alegria.»; «E que se casasse [dizia-lhe Xiao]. Andar assim à deriva pelo mundo, digo, assim sozinha, vir ensinar em Macau por meia dúzia de patacas, morar nesse cubículo de Santa Fé... Tome o conselho de uma ignorante: Case-se! Que ela, tivesse ela um apaixonado daquele calibre, não pensava duas vezes. Sim, mas era preciso que eu estivesse também apaixonada, retorquiu Ester.»; «Certa vez, contudo (por casual, inconsciente coquetismo?), certa vez fora de cíclame.»; «O tenente, o seu desvelo, quem sabe, visco para a apanhar e prender. Devo é prevenir-me. Precatar-me. Que eu sou uma incauta. Sou como os pássaros, os pequenos pássaros que os rapazes caçavam com boízes nos bosques»; «Cansada de silenciosa, Ester: de suprimida? [...] Tal num desmaio: o mundo repentinamente a emudecer, um branco, e o vácuo. O terror do vácuo.[...] E a partir daí, Ester, a fadiga. A fadiga e a falta. Como um desmaio de que não se desperta nunca. Uma morte?»; «Ester, o seu espanto. Mais que espanto, perturbação. A chinesa adivinhara, estava ali a dar uma resposta às suas secretas interrogações.»; «No entanto, Ester, que nuca mais vira o namorado, as saudades que guardava dele e de Xiao como se uma só. Tal se Xiao houvesse fugido com Lu, em lugar de ser com o padrinho.»; «Muito longe vai quem não sabe para onde vai – era o que eu devia ter-lhe respondido. E seria certo isso? Bocejava.»; «Ela, o seu coração trancado a sete chaves para tudo quanto significasse ternura.»; «A professora-de-inglês todavia tomava o seu chá a sós. Nada melhor para consolar da solidão que uma infusão dessas folhinhas pretas e finas. [...]Do chá preto a lenda dizia que eram as pestanas de um príncipe apaixonado. Ela também tinha o seu príncipe, um príncipe perdido. E perdido não queria dizer apaixonado?»; «Noite de lua nova. Meu Deus, soubesse eu onde me encontro. Sou tão despassarada.»; «Em todo o caso, hora de partir, Ester. Enquanto havia ali Xiao Hé Huá, aquele despique, aquele despeito, sobretudo aquela cumplicidade, havia igualmente uma motivação e havia o amor-próprio. À data todavia...»; «Atrás do tempo tempo vem!, tinha dito ele nessa tarde em Coloane a ver largar os juncos. Que tempo? Tempo amargo, provavelmente. [...] Tempo de perda e desapontamento. De desespero? (Em chinês desespero escrevia-se com dois caracteres: coração e cinzas).»; [até ao final aberto:] «Nisto, no cruzamento à direita, a fachada de S.Paulo. Ester fechou os olhos. E de olhos fechados murmurava: *Faiti!*, repetia: *Faiti!*, baixinho, como se com pressa de não pensar. Eram as palavras, a intercessão das palavras e também

o seu absurdo. Como uma reza. Como um esconjuro? *Faiti!*, consigo mesma. E entretanto as mais desordenadas ideias a atormentá-la [...]»<sup>535</sup>

A Ester empresta Maria Ondina Braga, com oportuna legitimação pelo devir e pelo contexto da parca acção – «Acho que Xiao me pegou a mania das metáforas. A chinesa, as suas falas, um resguardo, uma reticência.»<sup>536</sup> –, uma ágil inventiva imagística, penhor superlativo do seu poder de conhecimento e poetização do mundo e do *Dasein*: «Do tamanho de um pequeno barco, o quarto: uma sampana do Porto Interior: os seus ocupantes de cócoras contra a amurada, os pés encontrando-se na tábua do meio.»; «Entre as freiras idosas, [...] Rosa Mística uma lavandisca branca.»; «À luz do candeeiro da rua, aquele corpo hirtto, enfaixado no pano, os olhos de falcão real, Gandhora uma múmia egípcia.»; «Que, com ela, os sentimentos, uma coisa lenta sempre, lenta e labiríntica. Como quem se deslocasse pelo tacto nas trevas. Como quem caminhasse às cegas?»; «Como quem dissesse: Solto ou arreio as velas? Pois, dentro de si, e mais fabuloso que o barco-dragão, um navio a navegar dentro de si: um monstro também à proa, da proa à popa, uma maravilha.»; «Ao alto da escadaria de São Paulo, o espectro da igreja a joeirar a noite trémula de lumes»; «E, embora de bico calado quanto à carta, Deus do Céu, a sua garrulice, o pescoço esticado de galo a cantar a aurora.»; «a chuva a galopar no lago seco da cerca»; «E comparava-se [Ester] à terra fundida pela faísca (É trovoadas ou é o estrondo da chuva?), a terra ofendida fundo, as veias da terra vitrificadas.»; «Forças indirectas a dirigirem-lhe o pranto, remotas, retorcidas razões, uma dor de través, tal a chuva quando o vento sopra das bandas do mar.»; «Os juncos distanciavam-se, velozes, corpo de pato gigante, a popa alta, um trilho de estrelas nas águas tristes.»<sup>537</sup>

O ano da morte de Maria Ondina Braga ficou assinalado ainda pela saída póstuma de *O Jantar Chinês e outros contos* (2004), pequena colectânea de “contos para jovens” (como se infere da contracapa), com ilustrações de Carlos Marques – em rigor, uma dezena de contos seguida de outra dezena de narrativas ainda mais breves e globalmente distinguidas como “Fábulas que aprendi na China”.

O leitor familiarizado com a obra de Maria Ondina Braga logo descobrirá que, sintomaticamente, o conto inicial, cujo título «O jantar chinês» encima o da própria colectânea, retoma o capítulo 40 de *Estátua de Sal*, em versão parcialmente adaptada (e antecipada pela ilustração da capa), tal como o conto «Luar de Janeiro» reenvia para a casa dos Mills nos capítulos 7 e outros daquele mesmo livro. Em contrapartida, a pequena Ruth do conto «Como as serpentes encan-

<sup>535</sup> *Idem, ibidem*, pp. 55, 59, 60, 61, 64, 84, 98-99, 117, 126, 170, 171, 176, 185, 189, 192, 201, 201, 204, 210, 214, 216.

<sup>536</sup> *Idem, ibidem*, p. 130.

<sup>537</sup> *Idem, ibidem*, pp. 12, 35, 48, 53, 54, 113, 134, 134, 180-181, 212.

tadas», por exemplo, tem potencialidades de personagem típica das narrativas maiores de Maria Ondina Braga. Aliás, a instância de narração refere-se a si mesma como primeira pessoa do singular e em termos que cruzam a biografia da autora empírica – nomeadamente, referências de espaço e tempo na vida do eu narrador.

No fundo, estamos perante a derradeira manifestação do tropismo ondino do narrar histórias – «Mas a propósito de pavões... Que isto de histórias é como as cerejas. Pega-se numa, vêm logo outras atrás. Vou, pois, contar aqui uma que eu sei de cor.»<sup>538</sup> –, com discreta adaptação de estilo e idiolecto aos narratários ou leitores juvenis. Idêntica combinação de continuidade e de adaptação à pragmática da literatura juvenil se verifica na imagística («O sol poente punha na cabeça do rapazinho uma chama de ouro.»; «Já tens visto, de manhã, a areia crespa a toda a largura da praia? É o vento leste que a penteia enquanto eu lhe dou claridade.») e no afeiçoamento estilístico do idiolecto (no quadro de um genológico acentuar do diálogo ou da oralidade coloquial): «Que entre mim e ela, um respeito.»; «que as pessoas, ao vê-la, enorme, amarela, malcheirosa, tapavam a cara com as mãos, as pessoas, como se fosse a morte que passasse.»; «E o povo que nunca tal tinha visto... [...] / Espantado, o povo.»<sup>539</sup>

Enquanto nas “Fábulas que aprendi na China” genologicamente se acentua a imaginação antropomórfica (na figuração zoomórfica do humano...), no conto «Luar de Janeiro» a fantasia lunar realiza-se pela antropomorfização anímica dos elementos do universo físico (v.g. «O vento leste e eu, em Agosto, somos óptimos companheiros. Ah, o que nós brincamos nos areais, de noite!»)<sup>540</sup>.

Por vezes, a imaginação lunar inebria-se em linha de fuga “poética” (por sua vez, por vezes colaça da necessidade de feeria sinestésica, com ou sem ligação etnocultural à tradição chinesa): por exemplo, no conto «Luar de Janeiro» e especialmente no passo «Ele [o luar] ri e o seu riso acende mil luzes no meu quarto. / – E a que cheira a Lua? / – Um pouco a noite, um pouco a madrugada, penso... / – Que bonito! Os poetas costumam falar assim. Os poetas e a Lua são amigos.»<sup>541</sup>

À referida pragmática se vai conformando o proverbial gosto do misterioso e os dons da imaginação onírica, com valor de compensação ou de resiliência para o desejo de ser (... e por vezes com seu toque de ironia: «O vento sul parece vir do fundo da terra, do coração em fogo dos vulcões, quem sabe mesmo se do inferno?»)<sup>542</sup>. É sobretudo no conto «O sonho de Sally» que tal transparece: «A

<sup>538</sup> *O Jantar Chinês e outros contos*. Lisboa, Editorial Caminho, 2004, p. 18.

<sup>539</sup> *Idem, ibidem*, pp. 9, 62, 23, 41, 46.

<sup>540</sup> *Idem, ibidem*, p.62.

<sup>541</sup> *Idem, ibidem*, p. 64.

<sup>542</sup> *Idem, ibidem*, pp. 62-63.

mata, toda verde, com ramos de árvores a tocar o chão, tinha qualquer coisa de misterioso.», «Tão a sonhar que não lhe foram necessárias as canadianas.», «Uma cobra pequenina, cor de cinza, assustou-se, largou a camisa, fez rir a menina que a agarrou, trémula, lhe perguntou se era ali o Paraíso. / Havia maçãs bravas pelo chão. / Sally fechou os olhos, pensou nas suas pernas sãs, na pureza da noite, no milagre das plantas e dos bichos. / Sim, ali tinha de ser o Paraíso. / E acordou.»<sup>543</sup>

Com assomos de interculturalidade («Do banquinho onde estava sentada descobri, no tecto do quarto de dormir, um Cristo de barro. / – É teu, Yu? / – Sim, é meu. Fui eu que o fiz.»), o livrinho não dispensa apontamentos de etnografia literária: «uma outra cidade a balouçar no rio das Pérolas», «vista verdadeiramente extraordinária, sim, o Porto Interior, mas com um ar de velhice e de pobreza. Que nos dias de hoje é diferente.», «Era a sopa-de-fita, a sopa-de-longa-vida» e outra gastronomia; «Assim, hoje, o antigo bule de chá de porcelana está no museu, sem tampa. Que lhe pusessem outra tampa a substituir a que se partira, os chineses acreditam que o dragão e a fénix haviam de voltar à vida e levantar voo.»<sup>544</sup>

Com esse pendor etnográfico parece relacionar-se o tópico da superstição e o *leitmotiv* da sorte: «O avô aprovou. Era bom ter asas em casa. Um passarinho dava sorte.», «Verdadeiramente está em todo o lado, a fénix. [...] e dá sorte. Nos sapatos dos meninos para estes crescerem depressa e serem fortes.», etc.<sup>545</sup> Mas as narrativas evidenciam essa dimensão não só no Oriente, mas na universalidade do lado misterioso e lendário da experiência humana: «E eu a cismar nas antigas lendas. Mulheres que estivessem à espera de filho e pusessem a mão numa avenca, logo a avenca murchava. Também se a mãe, distraída, cheirava uma flor, a criança nascia com uma rosa ou um cravo na testa. Mas isso só antigamente. Hoje, porém, quem é que acredita em lendas?»<sup>546</sup>

O leitor deve, pois, dispor-se a mover-se do local ao universal, do etnográfico ao mítico-simbólico, como melhor sentirá perante o brevíssimo conto «A fénix e o pavão»: «Pernas bonitas, a fénix, elegantes, e cor de fogo. Que ela pousa no fogo sem se queimar. Ela até constrói o ninho numa fogueira. Daí terem-na por mágica. Diz-se também que quando ela sente a morte aproximar-se voa para o Egipto, que foi onde nasceu e onde quer morrer. E no Egipto prepara um ninho de ramos perfumados e arde ali, para depois ressuscitar e tornar-se uma nova fénix.»<sup>547</sup>

<sup>543</sup> *Idem, ibidem*, pp. 32, 33, 38,

<sup>544</sup> *Idem, ibidem*, pp.13, 7 segs., 8 segs, 9 segs., 27.

<sup>545</sup> *Idem, ibidem*, pp. 15, 17.

<sup>546</sup> *Idem, ibidem*, p. 23.

<sup>547</sup> *Idem, ibidem*, p. 18.

Assim acederá o leitor a inferências de antropologia literária (em registo formativo peculiar da pragmática da literatura para jovens), como no final do conto «Formigas»: «Conclusão: tanto animais como pessoas, apesar da maldade que muitos deles têm, há sempre, afinal, aqueles que fazem bem.»<sup>548</sup>

### 3. Afecto e ironia nos destinos pós-imperiais – A ficção narrativa de Rodrigo Leal de Carvalho

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.

Essa proposição inscreve-se sobre um fundo de bem determinado contexto histórico e sociocultural dos romances macaenses: «Fadado (ou condenado), pela sorte ou pela geopolítica, a cadinho de culturas e etnias, o minúsculo enclave acabou por ser um porto de abrigo para gentes de mundos vários que aqui vieram parar por desvairadas razões: espírito de aventura e ambição pelo lucro fácil, refúgio às convulsões político-sociais da região e à loucura de uma guerra que lançara o mundo em fogo, evasão a problemas pessoais ou familiares ou inútil fuga aos demónios próprios de cada um. Ou, mais prosaicamente, por motivo de uma transferência administrativa [...]»<sup>549</sup>.

Nesse contexto se vem inserir a sua trajectória pessoal e autoral: «E assim foi que me vim a encontrar neste pequeno mundo de gente que me fascinou: a população chinesa fervilhante e laboriosa, refugiada numa cultura milenária (a meus olhos, ingénuos e ainda pouco tolerantes, impenetrável e algo barbárica) que ainda nessa década não cedia a valores ocidentais, a comunidade macaense, decaída de riqueza mas continuando a exhibir uma certa prodigalidade e ostentação fidalga de outros melhores tempos, a minúscula comunidade de portugueses metropolitanos um tanto arrogantes na sua pseudo-pureza ariana e na posição funcional administrativa, e os demais elementos de tantas outras nacionalidades, etnias e culturas que, pelos azares da vida, tinham vindo a aportar a Macau.»<sup>550</sup>.

<sup>548</sup> *Idem, ibidem*, p. 43.

<sup>549</sup> Rodrigo Leal de Carvalho, *Requiem por Irina Ostrakoff*. Macau, Livros do Oriente, 1993, p. 5.

<sup>550</sup> *Idem, ibidem*, p. 6.

Deste encontro de um trajecto individuado e de circunstâncias colectivas, resultam «Quantas histórias saborosas a relatar...». Mas, ao dar-lhes índole de obras estético-literárias, o autor sabe que se levanta a questão de definir o seu estatuto semântico-pragmático. Embora parecendo privilegiar o processo de gestação das suas narrativas – «As [histórias] que agora vos trago têm uma base verídica. Como a maioria do “contador de histórias”, a verdade dos factos é depois composta pela imaginação. Lacunas de conhecimento, falhas de memória, necessidade de atar fios de narrativa que a vida não curou de compor, a vontade, enfim, de produzir uma história “arrumada”, leva o ficcionista a recorrer à imaginação e experiência pessoal para criar e descrever factos, sentimentos, reacções das suas personagens, que não teve possibilidade de conhecer em primeira mão mas supõe dever ter sido assim.»<sup>551</sup> –, Rodrigo Leal de Carvalho sabe que está em causa a relação de referencialidade e ficcionalidade à luz da qual devem passar a ser lidas. Por isso, no limiar de cada obra seguinte o autor cuidará de colocar declarações, aliás ambivalentes, a anteceder a narrativa ficcional.

Em rigor, o volume primordial de 1993 comporta duas obras literárias (diferentes, embora com nexos de enredo e algumas personagens em comum): a «noveleta» *Pommery para o Jantar* e o romance *Requiem por Irina Ostrakoff*, sendo que o narrador da novela cedo declara «Talvez um dia alguém escreva a história de Irina Ostrakoff.» e sendo que no capítulo VII do romance actua, como sedutor de Irina, a personagem Tarcísio Guterres e que até no subcapítulo 21 ressalta a evolução do casal Tarcísio e Mafalda e do seu modo de vida, central na noveleta, de modo a constituir um dos passos relevantes de ficção realista de costumes no romance.<sup>552</sup>

O autor pretende estabelecer que essas duas narrativas ficcionais «Não contém [...] qualquer tese nem pretendem transmitir, de forma declarada ou encoberda, qualquer mensagem.» Mas, se logo concede que na sua composição estava envolvido certo «apelo pela situação dolorosa dos refugiados», mais reconhece que a «noveleta» *Pommery para o Jantar* implica «alguma intenção de crítica a uma sociedade em vias de extinção, ou talvez não»<sup>553</sup>.

Aliás, numa opção que não ficará isolada na sequência da obra literária de Rodrigo Leal de Carvalho, o narrador (e autor textual) aparece envolvido apenas como acompanhante, primeiro, das diligências legais de arrolamento e selagem do espólio da falecida (em funções que podem sugerir a alguns leitores a coincidência de autor textual com o autor empírico, dado o conhecido estatuto

<sup>551</sup> *Idem, ibidem*, p. 6.

<sup>552</sup> Cf. *ibidem*, pp. 14, 198-199.

<sup>553</sup> *Idem, ibidem*, p. 7.

profissional deste em Macau) e, depois, como oportuno ouvinte de relato(s) do advogado do viúvo de Irina.

A novela começa onde a abertura e o desfecho da narrativa do romance se quedam: o elo do encadeamento diegético está na morte súbita de Irina Ostrakoff (cap. 1) e no arrolamento judicial do seu espólio (cap. 2). Mas, embora envolvendo já personagens do *Requiem por Irina Ostrakoff*, como Tarcísio Guterres, empresário macaense de vulto, casado com Mafalda e depois, ao contrário dela, com papel assinalável em parte da intriga daquele romance, a narrativa de *Pommery para o Jantar* desvia-se e concentra-se na personalidade *snob* e na vida quase excêntrica de Maria Mafalda de Medeiros e Botelho de Albuquerque, oriunda da pequena nobreza açoriana, ocupando-se também secundariamente da (suposta) condessa Barbescu, figura e enredo colateral que no romance terão seu paralelo estrutural com a história de Mademoiselle Claudine.

A urdidura do texto obedece a uma técnica compositiva tradicional, que pretextua com agilidade – e com um sentido de verosimilhança que permite também embrechar um *intermezzo* de historieta em torno do champanhe Pommery – o reconto da história de Mafalda, entregando função cardeal a um resalto de conversa entre o narrador curioso e o convivente avogado sobrinho de Mafalda: «O advogado do marido, Dr. António Guterres dos Remédios, *bon vivant* e *gentleman* local, de uma das mais antigas famílias da terra e que conhecera a falecida havia algum tempo, [...] comentou: / – A história destas refugiadas que foram nobres lembra-me a da minha tia Maria Mafalda e da condessa romena de Barbescu. Nunca a ouviu? Então venha tomar um whisky comigo, hoje à tarde, no Riviera e eu conto-lha.»<sup>554</sup>

Além de introduzir, na cena do que em anos subsequentes se transformará em largo e duradouro painel histórico-social com epicentro em Macau, personagens que se tornarão muito representativas, a breve novela permite ao escritor ensaiar os seus dotes de retrato psicossomático, de enredo motivado e de acção cativante, bem como de transposição sócio-cultural.

Os dotes literários acima aludidos manifestam-se com amplitude logo no romance *Requiem por Irina Ostrakoff*, até hoje a obra mais reeditada e mais valorizada criticamente de Rodrigo Leal de Carvalho.

Construído em analepse circular, com o primeiro e o último capítulos a focarem, com variação de perspectiva e de focagem, o mesmo acontecimento (morte súbita de Irina), tal como de certo modo o segundo capítulo e o «Epílogo com epitáfio» (arrolamento judicial do espólio de Irina e procedimento cínico e voraz de viúvo Igor), o romance prima pela criação de expectativa: «tivemos de nos deslocar ao quarto miserável da Avenida Horta e Costa, a última residência,

<sup>554</sup> Cf. *ibidem*, pp. 45-50, 15-45 e 50-54, 13.



em vida, da falecida. /.../ E eu perguntei-me como conseguira a Sr.a Ostrakoff quebrar a barreira social da terra e ser admitida a uma das cerimónias sociais mais exclusivas da Província – a recepção oficial do Consulado Britânico em honra do aniversário natalício de Sua Muito Graciosa Majestade.»; «Passada a excitação da descoberta do faqueiro [de prata maciça e lavrada pelos Sennet Frères de Xangai], a miséria e o tédio do arrolamento voltaram. [...] /.../ Fez-se um breve silêncio no quarto. Parece-me que sustive a respiração e absteve-me de comentários. Olhámos, todos, as jóias que tinham estado na iminência de serem desprezadas. No seu conjunto, pratos e jóias, o equivalente a cerca de dois anos do meu ordenado! No meio daquela miséria confrangedora!»<sup>555</sup>

Pelo romance fora, deparamos com novos dados de eficácia na técnica compositiva: por exemplo, quando dá, primeiro, a constatação do acontecimento chave – neste caso, tentativa de suicídio de Irina (IX, 2) – e depois os passos que a ele conduziram e a sua efectivação (IX 3, 4), ou quando, no hospital de Macau, o narrador onisciente passa da corrente da consciência de Irina para o acontecer circunstancial: «As lágrimas desciam-lhe, silenciosas, pela face macerada. Irina não procurava escondê-las nem secá-las. Foi a madre Benvinda quem, num gesto carinhoso, quase maternal, veio junto dela e lhas limpou.»<sup>556</sup>

Retirando pertinentes conotações dos traços dispersos que tipificam a ambivalência do meio ambiente macaense, à época acentuada, o romance não aposta todavia em efeitos pitorescos de “cor local”: «Eu tinha chegado meia dúzia de meses antes e, fascinado embora pela cidade, adaptava-me mal ao calor húmido, espesso e sufocante que parecia desprender-se das casas, das folhas das árvores, das coisas.»; «Big Bertha pagou-lhe rosnando: / – China reles... / Equilibrava o epíteto de *kuai-lous* com que a megera os mimoseara generosamente.»; «Annie, por exemplo, herdeira de toda uma atávica mentalidade oriental votada à satisfação masculina e profunda conhecedora de todas as nuances de humor de Tarcísio, era bem mais satisfatória»; «As igrejas de Macau não eram imponentes nem sombrias como as catedrais europeias, mas claras e algres. Pareciam-lhe pouco propícias à meditação, mas respirava-se, ainda assim, um repousante ambiente de paz e serenidade que, ao fim de algum tempo, a beneficiava.»; «E, ainda por cima, arruinara-lhe [a Juvenália Manhão] a carteira, as luvas de pelica autêntica e a capeline que, reconhecia, lhe não ia tão bem (dava-lhe um ar de suculento *tong ku*) quanto a [à recém-falecida] Irina. E isso porque a superstição atávica de meia-oriental lhe não permitia voltar a usar aqueles artigos tocados pela morte e, só por isso, azarentos.»<sup>557</sup>

<sup>555</sup> *Idem, ibidem*, pp. 63-63, 69 e 71.

<sup>556</sup> *Idem, ibidem*, p.258.

<sup>557</sup> *Idem, ibidem*, pp. 63, 192, 216-217, 272, 296.

Maior, e bem sucedido, é o investimento na contextualização histórica do enredo e da origem e destino das personagens, em conspecto de grande amplitude ao longo de toda a primeira metade do século XX (que justifica larga citação): «Fomentadas pelos anarquistas ou bolchevistas, ou lá por quem eram, irrompiam por todo o lado reivindicações de melhores salários, exigências de comparticipação nas decisões, menos horas de trabalho, férias pagas, sabe-se lá que mais. Tinham sido organizadas greves, ocupadas instalações industriais, e rebentado motins com alguns incêndios e destruições selvagens.»; «O ritmo acelerado dos acontecimentos e a gravidade da evolução política» a caminho da Grande Guerra, «E, de repente, foi a Revolução de Outubro de 1917.»; «Quem disse que Paris era uma festa não foi seguramente Irina mas algum jornalista da geração perdida de literatos *blasés* e entediados que, escorados na força do dólar americano, levavam a vida regalada, beberricando *pernod* ou absinto na esplanada de La Coupole.»; «o encanto da cidade [Paris], louca e ruidosa nos anos vinte»; «E [em Xangai] a década dos trinta continuou, divertida e alegre, elegante e descontraída, indiferente à angústia dos outros e à extrema miséria da cidade chinesa.», «Encerrados no seu pequenino mundo, artificial e brilhante, absorvidos num quotidiano de lucros fáceis, compromissos sociais e pequenos escândalos, os privilegiados daquela sociedade fechada cerram os olhos e parecem ignorar a tempestade que lavra à sua volta, no país imenso, e, mais perto, já portas a meias, naquele outro mundo da cidade chinesa de bairros fétidos onde reinam as tríades, a corrupção, a prostituição, a droga, a miséria.»; «A declaração formal, em 1937, do estado de guerra entre o Japão e a República da China não impressionou particularmente Igor. [...] / A guerrilha chinesa é que não respeitava nem os acordos internacionais de neutralidade nem, suspirava ele, a imperial tranquilidade dos estrangeiros das Concessões. [...] Onde já se vira tal desaforo?»; «[Igor] era visto pela guerrilha como simpatizante dos nipónicos; por estes, como abrigando elementos daquela.»; «As despreocupadas e esperançosas teorias de Igor sobre o efeito dissuasor do poderio militar europeu desmoronaram-se e, com elas, a sua breve vida em Hong-Kong.»; no *night-club* do hotel macaense, onde Irina se torna semi-improvisada cantora, «Os homens eram porém correctos e ela surpreendeu-se a sentir-se bem naquela pequena sociedade despreocupada e aparentemente feliz, de conversa alegre, um tanto bebida e sem consequências.»; [no Hotel de France de Xangai, no imediato pós-Guerra do Pacífico] «A clientela era, agora e na verdade, bem outra: jovens e bem alimentados, alegres e tumultuosos, turbulentos e endinheirados, os marinheiros americanos da frota do Pacífico e os militares estacionados no Japão, em período de *rest and recreation* em Xangai, invadiam o bar, mais interessados em raparigas e *booze* do que no *Burgundy*, vintage 1935, do qual, de resto, nada ficara. Eram porém *big spenders*, generosos no bar e para com as *taxi-girls* que nunca, até então, se tinham visto em roda-viva de tamanha

intensidade.»; «Quisera voltar a ver a Xangai da sua juventude. A cidade, porém, não parecia a mesma: o futuro era de um negro ameaçador e a Paris do Oriente agonizava no abraço constritor das tropas e das ideias comunistas.»; «E a vida continuou em Xangai com a usual excitação e turbulência: boatos provenientes de todas as direcções e circulando em todos os sentidos, greves nas fábricas, corridas aos bancos, atentados políticos e assaltos, políticos ou não.»; «Desta vez [período de avanço comunista], as autoridades de Hong-Kong, preocupadas com o crescente afluxo de refugiados do continente chinês, tinham posto limitações à sua fixação na colónia. Decidiram por isso instalar-se, mais uma vez, em Macau, que, caritativa e levianamente, aceitava quantos aportassem ao enclave.»<sup>558</sup>

Nesse quadro de “cor histórica” vem situar-se naturalmente um dos tópicos ficcionais que dealbara com contos de Deolinda da Conceição: a situação de desastre humanitário em Macau por causa de sequelas da ocupação nipónica e da Guerra do Pacífico: «o drama dos que os cercavam, mal alimentados, enrolados em pequenos montículos de gente para se protegerem contra as brisas já frias daquele fim de Outono. Como eles, sentiam-se tomados de angústia pelo futuro desconhecido, à deriva, como órfãos da Humanidade, eles mais órfãos do que os outros, porque sem pátria, sem papéis, sem família»; «A população local tolera-os com algum ressentimento: a fome abunda e os recursos locais são escassos. De noite, morre-se de inanição sob as arcadas da cidade e, de madrugada, a carreta da Polícia recolhe os cadáveres, alguns já amputados das vísceras que vão matar a fome intolerante de muitos outros desgraçados.»; «[Big Bertha] Não somos todos humanos? Nestes dias, eu por vezes duvido...»; «A carne desaparecera com os cães e gatos da cidade; e até alguns órgãos dos muitos cadáveres recolhidos de madrugada, pela carreta da Polícia. Vivía-se como se podia.»; «Procurava resignadamente conformar-se com a consideração cristã de saber outros ainda em piores circunstâncias: os inúmeros chineses a esmolarem, famélicos, pelas ruas, com crianças alugadas e andrajosas, sujas e esqueléticas, de grandes barrigas distendidas pela inanição, exibindo mazelas deliberadamente agravadas para concitar a compaixão benemerente.»<sup>559</sup>

Ao apresentar a vida romanesca de Irina (e de Igor) Ostrakoff, Rodrigo Leal de Carvalho dá provas de grande capacidade de efabulação, não só desenvolvendo longa acção e bem encadeada intriga em torno de personagens com cativante singularidade, mas também urdindo passos de incerta mas insofismável catáfora, que prendem e conduzem a atenção do leitor ao mesmo tempo que influem no estado de espírito das personagens, em sentido ora ominoso, ora auspicioso e,

<sup>558</sup> *Idem, ibidem*, pp. 86, 117, 125, 128, 134, 146, 147, 151-152, 154, 161, 175, 233, 143, 145, 149.

<sup>559</sup> *Idem, ibidem*, pp.157-158, 163, 165, 181, 235,

neste caso, por vezes enganadores. Estamos, em verdade, perante um jogo de ironia trágica, que culmina no reconhecimento final de uma «Pobre criatura» de vida destrozada por «a injustiça do destino» (irónico até pela chegada da autorização americana de imigração logo após o desenlace fatal<sup>560</sup> e pela maldade leviana do marido, culminante na atitude no imediato *post-mortem*)<sup>561</sup>.

Neste processo indutor ganha relevo o título, afinal metafórico, do capítulo IV – «Os cegos de Odessa» –, com outras reiteraões (como a de «ou lá o que eram» sempre que são referidos os revolucionários russos), e recorrência posterior em metáfora desdobrada: «Era visível a nuvem de felicidade que os envolvia [...], as mãos entrelaçadas e os olhos nos olhos, cegos para as outras nuvens ameaçadoras e negras que se acastelavam pelos céus da Europa. / Corria o ano de 1914.», «[em Paris] continuavam tão cegos como em Odessa. Pouco dados à História e à Política, não prestaram atenção às tensões europeias nem à conturbada situação balcânica», «a mobilização geral e a declaração de guerra apanharam-nos, pois, de surpresa e deixaram-nos confusos, perdidos na cidade-luz, imensa, deliciosa e excitante, agora com uma premonição vagamente ameaçadora.», «Cegos em Paris como em Odessa, não se tinham apercebido do mal-estar político e social que grassava na Pátria distante [...] A abdicação e o desaparecimento do czar e da família atingiram-nos de chofre, como uma desgraça pessoal, com uma retumbância fulminante.», «Cegos em Xangai! Tão cegos como em Paris, tão cegos como em Odessa.»<sup>562</sup> Depois, é um contínuo jogo de cabra cega, entre aspirações, dissipações e carências, entre ilusões e desenganos, entre benesses e provações do destino, entre acertos e erros próprios...<sup>563</sup>

<sup>560</sup> Padre Percival: «- Só agora?! Pobre Irina...» (*ibidem*, p. 300).

<sup>561</sup> «O marido, Igor Ostrakoff, veio a Macau receber os bens da mulher. [...] Só quis conservar o brilhante solitário para o oferecer a uma half-breed, meio-francesa, meio-canaca, com idade para ser sua neta e com quem vai casar, agora que está legalmente livre.» (*ibidem*, p. 301).

<sup>562</sup> *Idem, ibidem*, pp. 112, 117, 117, 126, 147.

<sup>563</sup> «A angústia apertava-lhe [a Irina] novamente [1937, Xangai guerra sino-nipónica e guerrilha comunista] o coração (voltara a sentir, no passado recente, a estranha arritmia do período da Revolução russa) [...]. / Ela passou a viver em constante preocupação. [...] / Igor garantia-lhe não haver motivo para receio.»; «Lançaram fogo aos escritórios, mas felizmente os cossacos do tenente Ostrakoff intervieram em força e dominaram a situação.»; «E foi ainda por sugestão de Mademoiselle que convidaram para um jantar íntimo o tenente Ostrakoff, do batalhão imperial de cossacos, tão enérgico e eficaz na repressão dos bolchevistas ou anarquistas – ou lá o que eram – que tinham provocado os motins na Fundação. / O conde reconheceu a dívida social e acedeu. / Foi, sem Mademoiselle o suspeitar, o fim das esperanças do auspicioso futuro que se destinara. [pois Igor acabará por casar com Irina].»; «Mademoiselle [...] deslizou rapidamente para o seu quarto deixando Irina especada, de vela na mão, num círculo de luz mortíça que lhe carregava de sombras estranhas as feições finas do rosto.»; «Estavam na pérgola ao fundo do parque e não ocorreu a Irina que os grandes cachos lilases das glicínias, que pendiam sobre o lago,

Afluindo ao veio central da narração, certas figuras e existências assumem transitório mas alongado relevo, enquanto outras surgem mais intermitentemen-

teriam ouvido idênticas juras [de amor] dirigidas [por Igor] a outros ouvidos.»; O conde não deixou, todavia, de observar à mulher, a sós, que lhe não agradava a reputação de *ladies' man* que as vozes da cidade imputavam a Igor. A condessa cortou cerce a questão [...]»; «Antes da cerimónia, a condessa, comovida, fez entrega a Irina do magnífico anel, com um brilhante solitário, que fora da mãe e que ela guardara para aquele momento. Irina aceitou-o agradecida mas, envolta na felicidade e excitação do dia, não lhe deu a devida atenção; usou-o na cerimónia, e assegurou-lhe que ele a acompanharia pela vida fora.»; «E Irina, perturbada, deixava-se ensinar e não lhe ocorria perguntar de onde teria ele bebido aquele manancial de sabedoria que não era seguramente livresca.»; «teve um sonho estranho. [...] os avós surgiram, [...] aproximaram-se dela de mãos dadas e fizeram-lhe um sorriso de uma tristeza doce e imensa; depois apagaram-se lentamente. [...] Irina convenceu-se: tinha sido um sinal de que estavam mortos e tinham vindo despedir-se.»; a sedutora hipótese de «vida em Xangai, a Paris do Oriente»; «Irina emalou o pouco que ainda possuía, guardou cuidadosamente as fotografias familiares que trouxera consigo, olhou com carinho o belo solitário de que sempre recusara desfazer-se e foi acender uma vela em memória dos avós, na igreja russa de Paris.»; os elementos de conforto na vida cedo alcançada em Xangai pareciam a Irina que «seriam seguramente o início do regresso ao esplendor do passado e à reconquista da responsável posição social a que teriam direito por nascimento e educação.»; «A fotografia dos avós, emoldurada, na mesa da saleta, perdia poder evocativo e só quando pedia a Igor o magnífico solitário, que ele, para maior segurança, guardava no cofre do Hotel, lhe sobrevinha um pensamento terno, saudoso e agradecido para os velhos condes de Orkoff.»; «E a guerra alastra por todo o litoral. Luta-se e morre-se na cidade chinesa de Xangai. / E os *kuai-lous* elegantes, ricos, despreocupados e arrogantes divertem-se. / Igor continuava explorando o seu Hotel de France e testando profissionalmente as *taxi-girls* candidatas ao Café de Paris.»; «(na *nécessaire*, por baixo do creme Pond's comprado no mercado negro, repousava o solitário magnífico) e embarcaram no Hisaku Maru com destino a Hong-Kong.»; «e Irina [pensava Igor] salvara as suas jóias; não só o magnífico solitário de família como ainda as que acumulara ao longo da estadia em Xangai. Não estavam, pois, inteiramente sem recursos.»; «o larguíssimo estuário do rio das Pérolas que se lhe abria a estibordo. // A vida em Macau não lhes foi fácil. [...] Igor e Irina sobrevivem. Vão vendendo alguma coisa mais do pouco que lhes resta. [...]»; no Skylight, night-club do macaense Hotel Central, onde Igor passa a tocar e leva Irina a cantar, é insuspeitado indício ominoso de quase forçada ligação adulterina entre Irina e Tarcísio o refrão de cantiga em francês «J'attendrai / Toujours / Ton retour...»; «À medida que os fundos foram descendo e desapareciam as jóias menores (continuava a apegar-se desesperadamente ao belo brilhante de família)»; «[na imediata sequência do despejo pela senhoria macaense] Irina sentou-se exausta numa das cadeiras [de Big Bertha]. O coração batia-lhe descompassado e inusitadamente; tinha dificuldade em respirar e sentia um aperto doloroso no peito. De cansaço, de angústia, de medo, pensou ela.»; «enquanto [em *rocambolesca* mudança de morada macaense] Irina os seguia arfando com a pequena *nécessaire* onde, verificara, se encontrava o magnífico solitário de sua mãe.»; «O receio consolidava-se e ela mais se atormentava. E, até pior! Se ele visse nisso a intenção reservada de criar um *ménage à trois*, com Tarcísio, respeitável, sensato, *dependable* no papel de amante endinheirado, e Igor, aventureiro, leviano e galo doido, no papel de marido condescendente?! Ou até, sabe-se lá, no de *gigolo*, de proxeneta, intermediário na venda da própria mulher?!»; «Irina despediu-se, como vida, de Big

te catalíticas. Na primeira posição situa-se o embrechamento da história de Claudine com a história de Igor e Irina: «Foi em casa dos Bordelouse que conheceu os condes de Orkoff, aristocratas russos de Odessa, velhos e ricos, em viagem de férias e de negócios pela Europa. [...] Os condes pretendiam contratar uma preceptora para a única neta, [Irina]. Pretendiam-na, além disso, nova e alegre para levar um sopro de animação ao palacete soturno dos Orkoff onde, após a trágica morte do filho único, logo seguida da de sua jovem mulher, o luto e a tristeza se tinham instalado com foros de permanência.»<sup>564</sup>

Ao passo que fica meteórica a aparição, como que pendente para outras obras do ciclo romanescos, de Vladimir Belliatcheff, russo branco já nascido em Xangai que sobrevivera por meios mal definidos, um tanto à margem da lei.

---

Bertha. Não falaram de Tarcísio, e deixou Macau com sabor amargo e um misto de ansiedade e de esperança por um futuro melhor.»; «Renovou o guarda-roupa e, ainda com a indiferente aprovação de Igor, algumas jóias, em substituição daquelas desaparecidas na voragem dos dias de guerra. / Mas não era inteiramente feliz. Não obstante o desafoço económico, faltava-lhe aquela aceitação social feita de pequenos jantares no Country Club, os torneios de ténis, a alegria das reuniões com amigos europeus. Sentia que o casal não era aceite como dantes e, com razão ou sem ela, atribuía o facto à degradação moral da actividade do hotel. / Suspirando, deu-se à desconsolada paixão pela filatelia.»; «Quisera voltar a ver a Xangai da sua juventude. A cidade, porém, não parecia a mesma: o futuro era de um negro ameaçador e a Paris do Oriente agonizava no abraço constritor das tropas e das ideias comunistas.»; «Irina, ao invés, com um pesimismo eslavo, de há muito se inquietava com a evolução da situação e não o procurava esconder.»; título catafórico, com conotação histórico-cultural, de cap. IX – «A descida aos infernos»; «Preferia, porém, a todos, o serviço prestado nos consulados. Aquele ambiente sereno a que ela atribuía um ingénuo *glamour* de chancelarias internacionais, o conforto elegante das instalações, a educação do pessoal, o tom das conversas quase ciciadas, o *tea-break* pelas onze horas, tudo lhe permitia supor um mundo de charme e sofisticação perdido e reencontrado, mas, *hélas!*, ainda inatingível.»; «Depois, [Cynthia Sales] tivera ainda a sorte de arranjar uma colocação no Consulado Britânico.» e «Com a frequência dos consulados e as novas amizades, em especial a de Cynthia, ia melhorando de disposição. Começava a ser aceite, a “pertencer”.»; [padre Percival para Irina:] «- Peça um visto de imigrante para os Estados Unidos. Há lá uma associação de protecção aos refugiados russos»; «E as duas saíram [do alfaiate chinês responsável pelo vestido para a recepção consular], leves e felizes, subindo com cuidado o empedrado irregular da Rua da Penha para irem tomar chá, a convite de Irina, na magnífica varanda do Bela Vista.»; «Não levava [para a recepção consular, insuspeitadamente fatídica] jóias. [...] / Pensara no grande solitário da família, mas um acidente estúpido quebrara-lhe o aro de platina e ainda o não mandara reparar por reear confiá-lo a qualquer desconhecido artífice de joalharia.»; «Decidiu-se a tomar o primeiro sam lon ché e pediu ao condutor [...] para a levar, fai ti, fai ti, à Nam Vam» [a caminho da recepção consular e afinal da morte] (*idem, ibidem*, pp. 152-153, 86-87, 96, 102, 110, 111, 112, 114, 127-128, 133, 135, 140, 147, 148, 155, 159, 162-163, 172 (174, 177), 181, 184, 193, 209, 238, 241 (242), 243, 245, 246, 247, 277, 278, 279, 281, 292-293, 293)..

<sup>564</sup> *Idem, ibidem*, pp. 78-79.



Com um notável talento empreendedor organizara uma pequena empresa, sem sede nem estatutos, e por nebuloso objecto social, um vago “Entretenimento e Relações Públicas” que consistia, afinal, em fornecer aos cabarés de Macau dançarinas europeias e chinesas [...]»<sup>565</sup>, temos bom exemplo da segunda posição com Big Bertha: «Foi aqui [*boite* do Hotel Central, com a vida a desmoronar-se em Macau] que Igor encontrou Big Bertha.»; «A verdade é que nem sei exactamente o que sou. Nasci russa em Belogorsk. Não sabe onde é? Não faz mal, ninguém sabe... Hoje é capaz de se chamar outra coisa.. Fugi com os meus velhos à Revolução, ao paraíso dos trabalhadores e agora ando aqui a beber à custa dos outros e a tentar seduzir quem calha...»; «E começou assim uma estranha amizade entre o antigo oficial do exército imperial, aristocrata e frustrado herdeiro, por afinidade, de uma fortuna em ferro e aço, e a prostituta madura e desencantada, atirados ambos pelo vendaval dos tempos modernos para aquele canto perdido do sueste chinês.»; «A casa de Big Bertha era um modesto rés-do-chão [...] da Assistência Pública [...] Big Bertha mantinha-o imaculadamente limpo e nada indicava a profissão ou o seu tipo de vida. / [...] alguma louça desirmanada e muito limpa; [...] na parede branca onde a humidade deixava manchas que, apesar do seu cuidado, não lograva vencer.»; «Big Bertha tomou-se, com divertido espanto de Igor, de estranha devoção, exclusivamente fraternal, por Irina. [...] // Nada havia de sensual ou impróprio na afeição por Irina; era como uma irmã mais velha e experiente a pretender poupá-lo à miséria da vida que a causticara.»; [quando Igor e Irina são vítimas de despejo por senhoria em Macau] «Foi ainda Big Bertha quem tomou conta da situação. Sentou-se junto dela, passou-lhe o braço pelos ombros e falou-lhe como a uma criança perdida na multidão indiferente... / – Não se aflija, tudo se há-de arranjar. A Hannah não a vai abandonar...»; «É certo que toda a sua vida passada, e ainda mais a presente, a qualificavam mal para compreender os escrúpulos de Irina. Os contornos da propriedade de condutas, da moral social, da religião e da legalidade, de resto, para si sempre algo difusos, tinham-se atenuado ou até desaparecido na luta quotidiana pela sobrevivência. Tinham porém sido substituídos, em alguma medida, pela amizade, pela lealdade temperada no infortúnio, e ela própria se admirava como lhe persistia um fundo de bondade inata raramente vantajosa.»<sup>566</sup>

A protagonista Irina e seu marido Igor, aliás individualidades contrastantes, constituem a primeira grande criação de personagens na ficção de Rodrigo Leal de Carvalho. Num meridiano de fragilidade e desventura acatada, Irina torna-se figura inesquecível para o leitor, ironicamente tão impressiva na sua branda personalidade que só a voluntariosa Natasha de *A Mãe* poderá vir disputar-lhe

<sup>565</sup> *Idem, ibidem*, p. 163.

<sup>566</sup> *Idem, ibidem*, pp.163, 165, 166, 166-167, 172-173, 185, 194.



a primazia nessa galeria de personagens a que o autor dá vida imperecível: «A corroborar a arrogada aristocracia, algumas fotografias a sépia, do virar do século; [...] /.../ O advogado, que a conhecera em vida, confirmou a esmerada educação e não lhe custava admitir, como autênticos, os dados biográficos ali registados.»; «Não obstante o carácter austero, era na verdade tocante o carinho dos velhos senhores pela neta e visível o amor com que esta o retribuía.»; «Irina aparecia-lhe [a Igor], de repente, com uma elegância eslava e serena, calada, um pouco triste, apenas cortada por um ou outro comentário inteligente e de humor discreto, quase só subentendido.»; «Igor riu-se, abraçou-a, chamou-a de “sua provincianazinha querida” e comentou que era precisamente essa alegria de viver a todos os níveis que tornava Paris tão sensacional, a “capital do mundo”. E Irina, nos braços do marido, em breve esqueceu o abalo ao seu atávico sentido de respeitabilidade. [ida ao Moulin de la Galette]»; «[o magnífico solitário que fora da mãe] Era a sua última jóia. Talvez não fosse a melhor, mas a que a prendia ao passado, aos avós, à segurança familiar. Via-a um pouco como a própria identidade, a garantia de que, passada a tempestade, tudo voltaria a ser como dantes» até «o silêncio reconfortante do velho palácio» familiar de Odessa; «Irina, que não obstante a sua boa vontade via com apreensão a participação na luta pela vida para a qual se julgava indefesa, não insistiu e continuou naquele entorpecente estilo de viver.»; «atormentava-a o perigo que corriam os avós e esforçava-se por recordar as histórias dos serviços do palácio, ouvidas em criança, sobre os motins de Odessa. E, intuitivamente, apavorava-a a descontrolada fúria popular.»; «a separação da família, a guerra, a miséria, a revolução bolchevista, a perda de todos os bens, a morte presumida dos avós e, por último, uma taquicardite, depois diagnosticada, enchiam-lhe a vida de tédio e solidão durante os períodos de ausência do marido.»; «Com o cabelo à *garçonne* a acentuar-lhe a delicadeza da estrutura óssea da face e a figura alta e esguia, tinha um quê picante de andrógino que se ajustava aos absurdos ditames da moda. E ela, que tanto invejara o busto opulento de Mademoiselle, via-se agora com a figura ideal soberanamente decretada pela *Vogue*.»; «O brilhante não era apenas um valor pecuniário mas, repetia-lhe, sentia-o como uma manifestação da sua identidade, um elo ao passado, à família perdida, ao respeito que os outros e eles próprios se lhes deviam. Se vendesse o anel, arrazoou ela, sentir-se-ia mais só e desprotegida, apenas uma refugiada a mais, um número numa estatística impossível de contabilizar.»; «a tristeza e preocupação doentia com a respeitabilidade, os seus escrúpulos morais e religiosos ajustavam-se mal à frivolidade dele, à alegria de viver, à sua amoralidade e ausência de escrúpulos»; «Ela só se não rendia à sua corte paciente em razão do seu estado de casada. E essa fidelidade conjugal, incómoda e *démodée*, mal compreendida naquela sociedade em crise, tornava-a mais querida.»; «O braço amigo da mulher [Hannah, aliás Big Bertha] e a voz monocórdica, em russo, transportavam-na ao tempo em

que a sua velha ama, *Babuschka*, a consolava dos pequenos desgostos infantis, na grande cozinha onde ela, ossuda e desengraçada, se acolhia à sua protecção.»; «E se não nos apegarmos aos nossos valores, perdemos o respeito por nós próprios... / E, após um prolongado silêncio, como se ponderasse o real peso dos valores em causa e, temerosa, quisesse reasssegurar-se: / – ... e depois esse respeito é tudo quanto nos resta...»; «Casara por amor, com a bênção da família e da sua religião. E por amor suportara as agruras de uma vida instável, com um marido de cuja afeição nem estava certa, toda uma existência de altos e baixos, de mais baixos do que altos...»; «O exemplo dos avós vitorianos, o puritanismo social, moral e religioso, o ambiente ferozmente tradicionalista e conservador dos Orkoff e a sua melancolia eslava tinham firmado, nos anos de formação, uma marca indelével que nem a exuberância um tanto ostensiva, quase espalhafatosa, de Mademoiselle Claudine, nem a vida desregrada, quase boémia, de Igor, nem o cosmopolitismo das grandes cidades onde vivera, nem os sobressaltos de fortuna presente e passada, conseguiam apagar.»; «Assim, a primeira traição à sacrossantidade do matrimónio [...] foi traumatizante. Pediu, mentalmente, perdão a Igor e, em orações murmuradas, a cara entre as mãos e de joelhos perante o ícone no quatinho modesto de Big Bertha, perante o sacrário da Igreja de Santo António, ao Largo de Camões, rezava pela absolvição. E, porque não tivesse refrigério, chegou a acender alguns pivetes no altar de uma qualquer desconhecida e milenária divindade do templo da Kun Yam, precisamente aquele de cujas escadas partira para a tarde de pecado na Hideaway. *Hélas*, também sem resultado!»; «Não gostava de chamar a atenção sobre si e, quando isso acontecia, sentia-se penosamente autoconsciente e contrafeita. Viu pois com agrado a possibilidade de trocar o efémero brilho de *torch-singer* pela existência mais doméstica e respeitável de professora particular de Francês de meia dúzia de alunos ensonados [...]»; «instalou-se, com um suspiro de resignação e muito desânimo, na sua nova vida»; «No primeiro dia, D. Juvenália, [...] convidou-a a jantar consigo, [...] Irina aceitou e agradeceu. Mais do que a comida simples oferecida, estimava a companhia, o calor humano, a protecção contra a solidão e o desespero.»; «Quis trabalhar mas não sabia o que fazer, como, nem onde. A educação recebida, as línguas que falava com fluência mas sem teoria, o piano esquecido havia anos, o canto, o ténis, a equitação e as graças sociais aprendidas de nada lhe serviam nas circunstâncias actuais.[...] Por outro lado, e embora o não confessasse, Irina não se conformava em “cair tão baixo”. O apurado sentido de responsabilidade e da escala de valores sociais tinha-se-lhe estratificado em criança e, mesmo nos piores períodos da sua vida, não desaparecera de todo.»<sup>567</sup>

<sup>567</sup> *Idem, ibidem*, pp. 66-67, 91-92, 103, 116, 120, 125, 127, 128, 142, 161, 169, 180, 186, 195, 205, 217-218, 218, 236, 266, 267, 268-269.

Tal como é, aliás, indiciado também para a compatriota Big Bertha<sup>568</sup>, um dos traços que a efabulação da intriga imprime ao retrato psicológico-moral de Irina é uma vaga mas persistente relação com o religioso. Nos tempos de crise parisiense, «Passou a frequentar uma igreja do bairro porque a igreja russa ficava muito distante. Entrava fora das horas dos ofícios e deixava-se ficar, sentada e imóvel, na penumbra. Fazia uma prece sem palavras, toda em silêncio, só com o coração. A quem, por quem ou para quê? Irina não o exprimia nem sequer cuidava de o formular em pensamento. A quem quer que fosse que a pudesse ajudar [...] pelo breve regresso à pátria e à vida serena de antigamente, ai, de tão antigamente...»; «Ela passou a ir regularmente à igreja, às cerimónias religiosas e, a insistência sua, foi celebrada uma missa em intenção dos condes de Orkoff.» Em Macau, sob o assédio sexual de Tarcísio Guterres, tenta resistir nestes termos «– Por favor, Hannah, mudemos de assunto. Eu sou religiosa e, para mim, o casamento é sagrado.»; e, quando cede, é ainda com idêntica má-consciência: «Voltou a mirar-se no espelho, recriminando-se pela *coquetterie* e, antes de sair, parou um momento perante o ícone e murmurou: / – Mon Dieu, ne me quittez pas...». Mais tarde, em pleno declive fatal, vive transes correlatos (entre o psicológico e o antropológico): «Será que Deus a abandonava? Será que não tinha perdão?»; «Depois deambulava sem destino pelas ruas da cidade e, com frequência, entrava em alguma igreja aberta. [...] Embora tivesse sido criada na religião ortodoxa russa, sem templo próprio em Macau, a ritologia católica satisfazia-a e, daí, não lhe custara a transição. Assistia aos ofícios religiosos em curso, com uma intensidade de recém-convertida. Não voltou a tentar suicidar-se nem sequer a pensar em tal [...]. Vencia a nova crise.»<sup>569</sup>.

<sup>568</sup> Na sua pobre morada macaense, «a imagem, em papel, de um ícone, recortada de qualquer revista e colada sobre uma placa de madeira, formava um pequeno retábulo junto do qual colocara um coto de vela.» (*ibidem*, p. 167).

<sup>569</sup> *Idem, ibidem*, pp. 123-124, 128, 195, 211, 261, 269.

Luta então pela dignidade pessoal de grande Senhora, com uma autenticidade testemunhada pelos traços psicológico-morais que em si mesmo reconhece: «Mesmo coisa pouca [que ganhasse num trabalho proporcionado pelo Padre Percival], sempre me ajudaria a viver melhor e, principalmente, a ganhar um pouco de respeito. É o que mais me custa perder.»; [nota muito realista no retrato da personagem, sem que o autor textual/narrador onisciente force demagogicamente a simpatia do leitor por protagonista idealizada] na «colaboração à irmã Celeste, na assistência às hordas de indigentes que acorriam à caridade internacional», «não se sentia à vontade, apesar do seu decidido esforço, naquele ambiente, nem se identificava com os desgraçados, os pobres e mendigos a apelarem com insistência, deprimente e incômoda, à caridade cristã; e verificava, com algum espanto, que tudo quanto passara, todo o sofrimento e privações sofridas a não habilitavam especialmente a compreender e a amar aqueles infelizes.» ; «Via, no espelho, a mulher que, interiormente, sempre fora: uma “Senhora”, ainda interessante pela distinção e elegância discreta.» (*idem, ibidem*, pp. 274, 275, 276, 292).

Quanto à personagem Igor, o seu perfil começa por delinear-se quando jovem tenente Ostrakoff, do batalhão imperial de cossacos, tão enérgico e eficaz na repressão dos «bolchevistas ou anarquistas – ou lá o que eram – que tinham provocado os motins na Fundição.»<sup>570</sup>, como em circunstâncias seguintes presto a fugir às responsabilidades patriótico-militares<sup>571</sup>. Logo nessa altura revela a sua personalidade, conquistando «o pessoal doméstico com os elogios à culinária e, depois, com algumas canções russas, uma kalinka vibrante e baladas nostálgicas», seduzindo Claudine e começando a atrair a jovem Irina: «E o tenente Ostrakoff, jovem mas experiente em coisas do coração – [...] – não teve dificuldade na leitura daquela assaz ostensiva carta de intenções. Sentiu-se lisonjeado e achou divertido alimentar aquela afeição.»; «Igor recebeu a notícia [de que Irina descobrira os seus furtivos encontros eróticos com Claudine] com bem humorada despreocupação e não se alarmou com as eventuais consequências. Mas o facto despertou-lhe a atenção para Irina, a quem se habituara a considerar como uma rapariguita inteligente e séria, uma espécie de parente mais nova a cativar para ter acesso à preceptora. / E surpreendeu-se ao verificar como, nos últimos anos, se transformara numa linda mulher.»; «E depois, a verdade é que Igor também estava convencido de que a amava. E que é o amor senão a convicção dele?» Na lua-de-mel parisiense, Igor revelava-se protector, atencioso, terno e experiente, no fundo «Mais amante que marido.», em todo o caso tranquilamente infiel: «O marido também se inquietava, mas pela falta de dinheiro, e praguejava em surdina. Continuava, porém, a dispensar à mulher a atenção e carinho de que ela carecia porque, na verdade, a amava. [...] Igor procurava distraí-la com prazeres modestos e imaginativos.»; «Igor percebeu, atónito, que tinha mesmo de trabalhar para viver.» Então como mais tarde, «O marido [de Irina] também não demonstrava pendor para a domesticidade.»; «pela Paris dos anos vinte», Igor não perdia oportunidades de vida nocturna e de prazeres eróticos, com as mulheres de mais variada extracção social, desde as *demi-mondaines* ou *filles de joie* até «algumas clientes balzaquianas» do hotel, «E se a disposição e a companhia fossem propícias, não era avesso a dedilhar uma balalaika e a entoar, no seu barítono

<sup>570</sup> *Idem, ibidem*, p. 96.

<sup>571</sup> «Quando optara pela vida militar fizera-o em tempo de paz, movido pelo prestígio e pelo brilho da farda e de uma carreira militar sem conflitos. Uma coisa eram as operações de Polícia sobre os operários ou sobre os mujiks ou até, vá lá, sobre os kazaks; mas outra muito diferente era a guerra contra o poderoso bloco austro-germânico», «Igor caiu em si e decidiu, mais uma vez, que o sensato seria também aguardarem Paris a clarificação da nova situação. [...] De resto, mesmo sem si, o exército imperial e o corpo de Cavalaria de cossacos, em particular, dominariam em breve a situação, restabeleceriam a ordem e reporiem os Romanoff, graciosos, serenos e austeros, no lugar que, por direito divino ou de outra qualquer fonte igualmente genuína, lhes cabia, no palácio de Inverno de Petrógrado.» (*ibidem*, pp. 118,126).

quente e aveludado, uma nostálgica balada dos bons velhos tempos de Odessa.»; «o seu *roving-eye*, que nem no doce período da lua de mel o abandonara, tinha agora muito por onde se espriar [...]; era um *fringe benefit*, não de todo inapreciável, que o gerente do Hotel de France gozava com equanimidade e total repouso de consciência.»; «A excitação da conquista era-lhe necessária ao metabolismo, era a droga, a adrenalina que o fazia ser. [...] / Os seus *affaires de coeur* eram, assim, tão numerosos quanto breves. Amava “eternamente” durante três meses. Não lhe iam ao temperamento nem as grandes paixões nem as ligações prolongadas.».

Algum tempo volvido, com um ou outro rebate de consciência («O tom auto-depreciativo de Big Bertha entristeceu e envergonhou Igor. Agora até pretendia pregar o “cão” a uma prostituta velha! Ao que descera!...»), Igor confessava-se que «O amor por Irina tinha morrido havia muito e fora substituído por uma certa amizade, uma espécie de carinho entediado, com raízes numa educação vitoriana e hedonística que lhe permitia colher, sem escrúpulos, o melhor da vida com um mínimo de respeito pelas aparências.».

Mantendo sempre «a malícia domjunesca dos olhos azuis, sob a irreverência de uma madeixa adolescente louro-grisalha.», Igor conseguia que para Irina «até essa mesma frivolidade, revelada, em momentos difíceis, numa cançoneta brejeira dedilhada ao de leve na *balalaika*, era uma afirmação de fé no futuro, a certeza de que as coisas não seriam tão más como pareciam, e a vida continuava.»<sup>572</sup>

Como depois acontecerá em *A Mãe*, em torno dos protagonistas russos o narrador julga oportuno atribuir valor de signos identitários da alma eslava a certos traços de comportamento ou reacções anímicas: «à maneira do povo russo, Igor cantarolou a *Ochernaya*. A mulher veio à porta ouvir a voz cheia e quente de barítono que, àquela hora e à luz mortiça da lâmpada, nua e fraca, a envolvia suavemente numa onda de saudade triste. [...] / Ficaram-se por largo tempo rememorando canções russas e tristes que a hora, a iluminação débil e a miséria convidavam à nostalgia.»; «A cançonetista não sabia exactamente porque esperavam, mas a paz do lugar [cemitério], derradeira e definitiva, não ia mal ao seu temperamento triste e fatalista de eslava.»; «Com fatalismo eslavo entendia o casamento como sagrado, sacramento indissolúvel que unira os avós e os pais na sua curta e trágica vida e a ligava a Igor para o bem e para o mal»; «e a sua melancolia eslava»; «Irina, ao invés, com um pesimismo eslavo, de há muito se inquietava com a evolução da situação»; «E, de um ou de outro modo, a ansiedade eslava de Irina repousava.»; «o drama da existência, que a sua [Irina] sensibilidade eslava tendia a exacerbar»; «o conhecimento recente não lhe permitia quebrar a natural reserva do seu temperamento eslavo que os anos de infortúnio

<sup>572</sup> *Idem, ibidem*, pp. 99, 102, 110, 114, 119, 120, 123, 128-129, 130, 144, 150, 187, 169, 232, 256.

mais tinham retraído»; «Irina compreendia a boa razão do sacerdote, suspirava e continuava desanimada. Era ainda o seu atávico pessimismo eslavo.»<sup>573</sup>

Embora secundárias, outras personagens de *Requiem por Irina Ostrakoff* merecem destaque na arte de compor um painel polifacetado de humanidade característica.

Por um lado, no volante europeu do políptico, a figura de «Mademoiselle», a deserdada e ambiciosa Claudine, dama de companhia bem sucedida e *allumeuse* sem prémio matrimonial: «Claudine nunca perdoou ao pai a sofreguidão desajeitada que a fizera órfã e ameaçava privá-la do futuro brilhante predestinado pela sua fértil imaginação. Não se deixou, porém, abater pelo desânimo.»; «Passou a ser Mademoiselle d'Auberger-Durand, de uma família antiga [...] / Fez imprimir cartões com a sua nova identidade e partiu para o Havre.»; «A tristeza ambiente, o silêncio, as longas noites de Inverno, as permanentes brumas do porto, tudo, enfim, contribuiu para a fazer cair num estado de inusitada depressão.»; «Os *affaires de coeur* estiolavam, porém, logo que Mademoiselle avançava [...] a sugestão, mais ou menos velada, de casamento. [...] / Passou a dispensar, nos atributos exigíveis aos pretendentes, a aristocracia, mas não a riqueza.»; «De resto, depois de a condessa a ter chamado à ordem, condenando a exuberância na tagarelice, nos gracejos e na *décolletage*, Mademoiselle passou a moderar-se na sua presença.»; «Mas [contra o calculismo na busca de bom casamento] o coração tem razões que a razão desconhece e Mademoiselle sentiu, alarmada e feliz, que, pela primeira vez, amava.»<sup>574</sup>

Com função de conector conjuntural dos destinos das personagens principais e ele mesmo vivendo na *navette* entre Europa e Oriente, «monsieur Desiré Dieudonné, ou Monsieur Dêdê para os amigos» aproxima-se da figura pícara e como tal contribui para a comédia humana do romance: «Rotundo, exuberante, bonacheirão, de bigode farfalhudo e olhar brejeiro, dado ao conhaque e às damas (por essa mesma ordem) e amigo do seu amigo.», «Fora muito novo para o Ultramar francês e por lá andara amealhando um razoável pé-de-meia.», «A guerra fora-lhe particularmente incômoda porque o obrigara a interromper as suas visitas regulares a Paris, onde vinha a banhos de civilização e cura de águas» de fauno sem grandes interesses culturais.<sup>575</sup>

No volante luso-chinês do políptico assinala-se a personagem Cynthia Sales, que reaparecerá em momento ulterior da obra do autor: «Cynthia tinha um sentido de humor um pouco pesado, condicente com a figura, mas não era maldosa»; «Cynthia Sales tinha, apesar de tudo, algo de comum com Irina. Como ela,

<sup>573</sup> *Idem, ibidem*, pp. 167-168, 196-197, 205, 217, 245, 256, 260, 267, 282.

<sup>574</sup> *Idem, ibidem*, pp. 74, 76, 76, 77, 95, 96-97.

<sup>575</sup> *Idem, ibidem*, pp. 130, 130, 130-131.

vivera em Xangai, ou, melhor dizendo, era portuguesa ali nascida e fora, como a maioria da comunidade, refugiada da Guerra do Pacífico, em Macau. / Tinha, todavia, sido mais feliz do que a refugiada apátrida.»; «E, para Cynthia, dotada de uma bondade inata disfarçada pelo rude exterior, era também agradável aquele convívio, particularmente quando Irina recordava um tipo de vida na Rússia imperial já quase esquecido, ou a lua-de-mel na Paris *belle époque* que mal chegara a gozar.»<sup>576</sup>

Embora por vezes induza como pensamento ou ponto de vista da protagonista percepções sociais que não estavam ao seu alcance mas sim do narrador, o romance destaca-se por um dos aspectos com que a ficção de Rodrigo Leal de Carvalho marca um novo ciclo na literatura macaense de língua portuguesa: trata-se da valência de análise e crítica sócio-cultural e ético-social, apesar de o escritor arvorar abstenção de intuítos programáticos nesse sentido. Nas recepções consulares, «Toda a gente, em suma, se aborrecia, diplomática e monumentalmente.» e «O cônsul-geral e mulher especavam-se à porta, com o sorriso oficial, [...]»; por seu turno, «A dama [viúva do Havre que contrata Claudine como dama de companhia], pouco amiga de viajar e de religiosidade exacerbada e intollerante, mostrava-se mesquinha e má.»; quando a crise se bate sobre Igor e Irina, «O teatro e a ópera estavam fora de questão [...] De resto, uma e outra eram profissões de reputação duvidosa, os meios onde se recrutavam as *demi-mondaines* mais em evidência. / Irina lembrou a nova profissão de manequim que começava a aparecer, mas Igor considerava-a como outra forma de espectáculo, com a mesma dignidade, ou falta dela, da vida teatral.»; em vésperas do período de Xangai, Dieudonné «exagerou o cosmopolitismo da cidade [Xangai], que garantia não ser inferior ao de Paris, e, mais que tudo, a profusão e acessibilidade das mulheres orientais, jovens, esguias, sedutoras, experientes de milénios na arte de agradar aos homens.»; com o advento terrorista da revolução social, «Para os tai-pans e outros kuai-lous menores, seguros numa arrogante extraterritorialidade e no seu próprio policiamento municipal, “aquilo” era cor local. Os “chinas”, de resto, tinham sido sempre assim.»; «O dinheiro e os apátridas (reconhecia-o [Igor] com algum cinismo) não têm nacionalidade nem se podem dar ao luxo de lealdades políticas.»; «um modesto rés-do-chão [...] da Assistência Pública, que ela tivera a sorte de conseguir em troca de favores sexuais prestados a um dos funcionários superiores do Instituto, o Noronha da Assistência, melífluo e fêmeiro, abusador sistemático e indiscriminado das refugiadas que o procuravam.»; «A medida de afeição exigida pelo seu [Tarcísio] temperamento luso-oriental era fácil e suficientemente satisfeita por Annie Chan, a refugiada de Xangai a quem, logo no início da guerra, “protegera”, instalara confortavelmente numa pequena vivenda

<sup>576</sup> *Idem, ibidem*, pp. 176, 278, 279-280.



para os lados da Flora, e visitava regularmente duas vezes por semana.»; «No mundo dos cavalheiros o adultério era uma ofensa assaz comum e, seguramente, bem menos chocante do que a chantagem.»; «Lembrou-se de Galina Ivanova que acabara por “caçar” o famoso Noronha da Assistência e assim conseguir uma posição de nível médio na sociedade macaense, um passaporte e alguém que a sustentasse. [...] / .../ Galina Ivanova, quando percebeu Irina decaída de fortuna e a pedir-lhe auxílio, passou a tratá-la com frieza distante»<sup>577</sup>.

A análise sócio-cultural inclui uma visão matizada de posições (convicções e vivências) de católicos, clérigos e leigos (alguns também comparecendo noutros romances, nomeadamente em *A Mãe*): «os cuidados da madre Benvinda, a irmã hospitalar encarregada dos quartos, franzina e carinhosa; «[Madre Benvinda, freira hospitalar] Ignorava o drama daquela mulher [Irina] que já não era nova, mas bastava-lhe ver como sofria [...] Ignorava a sua religião ou até se a tinha, mas isso era, nas circunstâncias actuais, irrelevante. Todos eram filhos de Deus e os transviados, por razões incompreensíveis e insondáveis, porventura os mais queridos.»; «O padre Percival Fernandes era uma força da natureza. Corpulento e sanguíneo, folgazão e de voz tonitruante, um gosto excessivo pelo *whisky* e, diziam as más línguas, um olho maroto para as mulheres. Tinha uma voz de ouro e um coração de pomba.»; «Para a natureza prática e alegre do padre Percival, as questões teosóficas [sic] suscitadas pela confissão de Irina eram demais. Ela precisava de alguém mais versado em Teologia ou Psicologia; em qualquer das cadeiras ele fora, no seminário, um aluno abaixo de brilhante. Sentia-se limitado e tinha a humildade de o reconhecer.»<sup>578</sup>

Em simultâneo, a criação poderosa de personagens impressivas passa, obviamente, pela componente de análise psicológica sob a descrição comportamental – análise não artificialmente linear, mas que às vezes peca por excessiva explicação por parte do narrador. Oscilações íntimas, desejos secretos, interditos e complexos, luzes psicanalíticas, fogachos proustianos de memória involuntária são apenas alguns dos aspectos dessa análise romanesca: «Mas, para além da pobreza, o mais deprimente era a desordem, o desmazelo que indiciava uma sensação de abandono, de desesperança, de desistência ou desinteresse.»; «Claudine sacudiu a cabeça a afastar aquelas imagens admitidamente de fantasia. (Mas, mesmo assim, porque não?...); «não a impediu de, com seu amor teatral à hipérbole, escrever na primeira carta a Marie Ange, depois de ter narrado, a seu modo, as vicissitudes da viagem [...] / .../ O gosto pelo exagero dramático levava Mademoiselle a exceder-se na sua apreciação das pessoas e das coisas.»; «Mas Irina sentia não poder competir com a experiência, a vivacidade, a alegria, o charme, a elegância da

<sup>577</sup> *Idem, ibidem*, pp. 59, 59, 76, 124-125, 134, 147, 159, 167, 199, 233, 264.

<sup>578</sup> *Idem, ibidem*, pp. 254, 258, 259, 261.

francesa. E a reserva nas suas relações foi sendo gradualmente substituída por uma antipatia muda, manifestada em olhares severamente acusadores, num ostensivo desinteresse pelo estudo do francês [... com Mademoiselle...] e num cada vez maior entusiasmo pela equitação [com Igor]»; «A sociedade acentuadamente patriarcal em que se criara, o seu temperamento dócil, a cega devoção ao marido, levou-a a aceitar sem discussão a decisão [do marido, ida de Paris para Xangai]»; «Irina teve o bom senso de o aceitar como era, sedutor e volúvel. Sabia, com uma intuição feminina própria da sociedade patriarcal em que crescera, que o antagonizá-lo ou o dificultar-lhe a vida só o afastaria dela. [...] Vinham dele a segurança e o bem-estar de que hoje desfrutava; acolhia-se à sua sombra e aceitava-o; era dele a luz que ela reflectia.»; «De qualquer maneira, Igor sentia-se exuberante, como de costume. O odor da nova cidade, mesmo sem a sofisticação das zonas cosmopolitas de Xangai, a perspectiva de novas conquistas, o sabor de um mundo diferente, estimulava-o, activava-lhe a adrenalina, prometia-lhe uma vida nova.»; «Ouve um momento de embaraço. Olhou Big Bertha, grande, de feições um tanto grosseiras, com um ar indeciso, a chícara de chá já vazia. Não lhe despertava qualquer desejo [...]. / Esta também estava embaraçada. O momento acabado de viver, a ronda de saudade vivida por ambos, embora referente a caminhos de passados tão diferentes, criara um embrionário sentimento de destino comum que se poderia transformar em camaradagem ou, quem sabe, talvez em amizade e se não ajustava ao comércio cru que lhe propusera na boite.»; «Cynthia tinha um sentido de humor um pouco pesado, condicente com a figura, mas não era maldosa e Irina percebeu que a não consideravam uma *taxi-girl*, não a confundiam com as outras sentadas com clientes ou sozinhas à espera deles. Numa mesa mais distante, Big Bertha, também só, fez-lhe um sorriso amigo.»; «Irina, que passara a manhã numa bicha interminável, barulhenta e conflituosa, à porta de uma padaria, teve um sorriso misto de amargura e divertimento» [ao receber a primeira primeira oferta galante de rosas de Tarcísio]; «e, sem o querer, recordou as palavras de Big Bertha: / «...em tempo de guerra não se limpam armas...»/ – Disparate! / Mas logo a seguir repetiu mentalmente o número memorizado [de Tarcísio, tentador]: 3315.», «[...] ele [Tarcísio] pede para lhe telefonar. É o 3315. / Irina, sem pensar, respondeu e logo se arrependeu pelo que isso tinha de confessional, de revelador de, apesar da sua manifestação de desinteresse, o não ter esquecido: / – Eu sei...»; «E [Tarcísio] perguntava-se a si mesmo se aquele leve e absurdo alvoroço que o tomava quando estava com ela, e o remoçava, não seria uma forma de amar. Ou seria, antes, como o supusera de início, apenas a excitação da nova «aventura», mais intrigante por uma espécie de insólito mistério da pessoa, por um mundo diferente somente sugerido e apenas suspeitado no timbre educado da voz, no sorriso um pouco reservado, no olhar doce e irritantemente ausente?...»; «o mistério que Tarcísio emprestara à situação não desagradava-

va ao seu [de Big Bertha] romanesco sentido de intriga.»; «E por que não? Talvez também, lá no íntimo, para além do seu papel, implausível e caricato, de Cupido serôdio (não admitia que a pudessem tomar por proxeneta), entrevisse a possibilidade de ganhar alguma coisa, de imediato e de futuro; e, na hora incerta do presente, seria criminoso desprezá-lo.»; «E a questão, ligeiramente incômoda e ainda por responder, voltou-lhe [a Tarcísio] ao espírito: qual a posição de Irina no seu, até então tão simples, mundo sentimental?»; «Mas no âmago da decepção [de Irina, perante ausência de Tarcísio] havia, simultaneamente com uma pontinha de remorso, uma sensação de alívio que lhe permitia respirar melhor, como se tivesse escapado a um perigo suspeito.»; «[expectativa de Tarcísio na sedução de Irina:] umas horas de prazer, seguidas de uma breve recordação lisonjeira à sua vaidade de homem meio-oriental.»; «davam ao ambiente uma nota de frescura e sugeriam uma intimidade serena, elegante e, aos olhos levemente toldados de Irina, um pouco pecaminosa.»; «[Tarcísio, interrogando-se intimamente:] Amá-la-ia? Seria possível amar duas mulheres ao mesmo tempo; Annie e Irina? Ou, até, três, se devesse considerar-se amor a afeição serena por Maria Mafalda?»; «e ela, amante do avô (que disparate!), amante de Tarcísio, pesado, terno, respeitável; e Igor, o marido leviano, [...] a quem ela, *hélas!*, ainda amava. Sabia Deus porquê! / Seria possível amar dois homens ao mesmo tempo?»; «Big Bertha, a colega... Que cruel ironia... a neta dos Orkoff dormindo na cama de uma prostituta...»; «E ela [Irina] não pôde evitar que um germen de dúvida lhe nascesse no espírito sobre a aceitação condescendente [por Igor] daquele *statu quo* que, aparentemente, convinha a todos.»; «Irina não lamentou abandonar aquela espécie de *glamour* duvidoso [de cantora no Skylight] que, ao contrário de Igor, nunca desejara nem ia bem à sua religiosidade e aos princípios familiares, agora, estranhamente, cada vez mais presentes.»; «E, de repente, Tarcísio apercebeu-se que essa interrupção lhe não seria tão dolorosa quanto lhe parecia dever ser. Até, se quisesse ser sincero, lhe oferecia uma perspectiva de liberdade não de todo indesejável. / Sentiu que deveria ter remorsos por tão cruéis pensamentos e voltou de novo a atenção para a carta [chantagista de Igor] nas suas mãos.»; «E [sob o carinho sem sensualidade de Tarcísio] Irina lembrou-se da ternura do avô quando a neta amuava nos seus desgostos infantis.»; «Escreveu na sua letra máscula, ampla, denunciadora de quem está habituado a dar ordens e a ser obedecido»; «Irina não se cansava do panorama [macaense]. Lermbrava-lhe, mais por efeito da saudosa distância no tempo do que por real similitude, um trecho de Krasno-Perekopsk, onde os avós tinham uma quinta, [...] a vida aconchegada e protegida no velho palácio dos Orkoff, [...] Uma recordação arrastava outra e outra; [...]»; «Fora precisamente a mesma vontade de dormir, de se acolher a um esquecimento misericordioso e reconfortante que a levava àquele acto de desespero [tentativa de suicídio, sob o impacto da carta de abandono de Igor], àquela falta última para a

qual não havia redenção.»; «tornou-se-lhe ansiosa à medida que foi consciencializando a enormidade da notícia. / O desespero da solidão parecia partir de um ponto distante da sua consciência e, aos poucos, ia tomando a forma de uma ainda mal definida angústia a invadi-la, insidiosa e subtil, como se um veneno, injectado algures na alma, a contaminasse, alastrando lento e inexorável.»; «O pensamento, surgido informe da escuridão do seu desespero, passou a tomar contornos, a definir-se: adormecer sem dor, entregar-se ao sono, à noite amiga que lhe permitiria esquecer e não acordar mais... não acordar...» [‘noite’ mãe-arquetípica quase com laivos pessoanos, de Campos e do ortonímo de “Abdicação” e outros poemas]; «Não era uma confissão como o padre Percival estava habituado, mas antes a abertura da alma [de Irina], uma revelação de vida mais própria de consultório de psicanalista do que de confessional. Ouviu-a atento, sem a interromper.»; «Guardava do breve interlúdio de Macau uma recordação agridente que afastava do pensamento por um consciente esforço de vontade nem sempre bem sucedido.»; «A necessidade de novamente mudar de situação veio trazer a Irina a velha angústia, o medo do futuro incerto, o quase pânico de pessoa que não sabe o que fazer.»; «Não quis confessar a si mesma a pontinha de prazer insidioso, por poder demonstrar à amiga a quem tanto devia que, afinal, sempre era alguém: até fora convidada para um círculo [recepção consular] onde a amiga não tinha entrada.»; «e pediu ao condutor [de sam lon ché] esquelético e seguramente toxicómano, de uma cor castanha que estranhamente lhe lembrou Feodor, o seu pónei de criança (porquê, como se teria lembrado de tal?).».<sup>579</sup>

A diversidade de caracteres e até de tendências em cada personagem convive com descontínuas referências a um horizonte intersubjectivo de ternura: «A ingenuidade, a candura e a sinceridade de Irina, a sua extrema juventude e inexperiência tornavam-na, aos olhos de Igor, de uma fragilidade quase tocante, a ser tratada com delicada ternura.»; [em Paris] «Continuava, porém, a dispensar à mulher a atenção e carinho de que ela carecia porque, na verdade, a amava.»; [em Xangai] «embora sem os arroubos de paixão, tratava a mulher com uma terna deferência, uma camaradagem amiga que não a excluía.»; «E, no entanto, [Tarcísio] não podia refutar a vontade de dispensar à refugiada russa uma ternura e protecção tanto material como afectiva [...] Mas esta detinha um encanto subtil, sóbrio, revelado não apenas na beleza serena das suas feições muito regulares [...]. E esse encanto discreto e sereno despertava-lhe o desejo de a tomar nos braços»<sup>580</sup>.

<sup>579</sup> *Idem, ibidem*, pp. 64, 80, 89-90, 101, 134, 149-150, 158, 168, 176, 176, 179, 196, 180, 188, 191, 200, 205, 214, 217, 219, 219, 223, 224, 227, 231, 248-249, 254-255, 255, 257, 260, 270, 290, 293.

<sup>580</sup> *Idem, ibidem*, pp. 110, 119, 149, 202-203.

Por outro lado, no retrato de personagens como seres de sensibilidade impressionável actua um ou outro influxo espairecente ou acabrunhante da beleza ambiente. É o caso da delícia de Irina com vista sobre panorama a partir de varanda do Hotel Bela Vista, no início, falsamente bonançoso, do seu derradeiro refúgio em Macau, e a abrir o capítulo ominosamente intitulado «A descida aos infernos»: «deixava os olhos vaguearem por aquela imensidão serena, [...] por aquela água calma que parecia formar um espaço único com o céu aberto onde só as ilhas, em planos sucessivos cada vez mais esbatidos, definiam fronteiras. / Nos dias claros, a paisagem desdobrava-se-lhe em leque, desde a sombra quase só adivinhada de Castle Peak até à ponta da Lapa, a espreitar por detrás da Colina da Barra, passando pela imponente Lantau, pelas minúsculas ilhotas desabitadas [...], pela ilha da Taipa, com as suas corcovas de dragão submerso de entre as quais emergia a sombra azulada de Coloane. / No sopé da Colina da Penha, aos pés do hotel, a Avenida da República serpenteava, serena e aristocrática, ensombradas por acácias rubras e árvores-de-pagode, para ir servir, mais adiante, os pequenos palacetes da gente bem macaense. Aninhadas num recesso a meia encosta, as proporções harmoniosas de Santa Sancha, residência do governador, punham uma nota de aquarela rosada no verde-escuro do arvoredado. E, mais adiante, a Colina da Barra precipitava-se, verde e graciosa, sobre a água espelhada do rio-mar, a definir o extremo sul da cidade. / Irina não se cansava do panorama. [...]». Caso paralelo representa a vista do quarto do Hospital macaense para Irina após tentativa de suicídio: «virado a oeste, sobre a cidade que se espalhava entre a Colina da Guia e o sopé do Monte, coroado pela sua vetusta fortaleza seiscentista, pesada e protectora e, para além dela, pelas antigas várzeas, agora ocupadas por vivendas de boa traça, até à colina de Mong-Há. E como cortina de fundo, rodeando o enclave em semicírculo, a encosta escavada da Lapa, com a sua minúscula aldeiazita de pescadores, os arrozais chineses para além do Kon Pak e as montanhas da China, azuladas pela distância.» – «E efectivamente, o dia seguinte, límpido e soalheiro, permitiu-lhe perspectivar melhor a situação.»<sup>581</sup>

Note-se, porém, que esse aspecto de psicologia situada pode dar lugar a momentos de ironia trágica: aparentemente, idêntico idílio natural envolve insuspeitado momento *in articulo mortis* da vida conjugal com traçoeiro Igor: «A água da Rada era um espelho de prata e Lantau, imponente, uma presença maciça de um escuro arroxeadado, recortada no céu desmaiado. [...] / Irina suspirou, e levantou-se para jantar. / Àquela mesma hora, no confortável escritório da plantação da Nova Caledónia, Igor, de óptima saúde, escrevia a sua última carta: / Cara Irina / Não sei exactamente como começar esta carta...»<sup>582</sup>

<sup>581</sup> *Idem, ibidem*, pp. 247-248, 254, 262.

<sup>582</sup> *Idem, ibidem*, p. 252.

O romance introduz ainda outra característica que passará a distinguir a imaginação e o idiolecto de Rodrigo Leal de Carvalho, a saber, um versátil humorismo. A sua faceta mais marcada é, sem dúvida, a do humor crítico na observação e representação realista (dos ambientes e das personalidades): o cônsul-geral britânico «era tão parcimonioso no discurso quanto nos secos oferecidos aos convidados»; «filha de um modesto capitão de Infantaria do exército francês [...] o qual teve a inglória sorte de morrer sufocado por um osso de capão mal engolido»; «as irmãs do Sacré Coeur, apesar do ideal cristão frequentemente frustrado de transformar as educandas da melhor sociedade em devotas e insípidas mães de família, não dispensavam a pontualidade das mensalidades das internas»; «E quando, num absurdo acidente de caça, Boris foi vítima de uma queda do cavalo, incompreensível e fatal, Hélène que, estranhamente, de verdade o amava não obstante a diferença de temperamentos, caiu numa terrível depressão [...]. O pessoal doméstico [...] decretou, em lágrimas, que ela morrera de amor e a sociedade elegante e frívola de Odessa impressionou-se extraordinariamente com aquele drama até à chegada, um mês depois, da companhia de ópera de Petrógrado a inaugurar a imediata *saison* cultural.»; «os *couplets* das operetas de Léhar e Offenbach que Mademoiselle trouxera de Paris, contrabandeados na sua bagagem cultural.»; «A sua [de Claudine] ligação com Igor estava condenada, sabia-o. E porque o amava, chorou. Moderadamente, para não destroçar a *maquillage* que lhe levava mais de uma hora a compor.»; «Por outro lado, as perspectivas de casamento vantajoso que a tinham levado a aceitar o cargo não se mostravam animadoras: príncipes e grão-duques nunca os vira e, na sociedade retrógrada – acusava ela – de Odessa, a aristocracia casava com a aristocracia ou com o dinheiro; e o dinheiro casava com o dinheiro ou com a aristocracia. [...] só lhe restaria estiar, frustrada e solteirona, nas refeições silenciosas e tristes, frequentando os conhecimentos insípidos do casal e o tédio imponente das cerimónias religiosas da Igreja Ortodoxa. [...] Acontecia que Claudine, com um saudável espírito gaulês de economia, fizera algumas poupanças. [...]»; [regressava a França] «Ah!, sim, e também com a alma temporariamente destroçada.»; [como porteiro do parisiense Hotel Continental, Igor] «Era especialmente atencioso para com as damas, que, na impossibilidade de serem mais expressivas, não se coíbiavam de o envolver em olhares apreciadores e convidativos. Ao fim e ao cabo, o lugar até tinha possibilidades.»; «vinha [Monsieur Dêdê, a Paris] a banhos de civilização e cura de águas: os primeiros consistiam na frequência da ópera cómica e dos cabarés de Montmartre; a cura de águas, na ronda assídua dos *bistros* e *brasseries* da capital.»; «embarcavam no Havre [...] com destino ao Oriente, cheios de esperança, e sem pagar aos fornecedores que mais os tinham importunado.»; «Com alguma crueldade, o novo *manager* [Igor] pensou que a classe do estabelecimento [o Hotel de France em Xangai] correspondia, de resto, à do seu proprietário



[Dêdê]»; «Igor amava com a prodigalidade afectiva de um príncipe de sangue real, embora só com a moderada generosidade pecuniária de um prudente *hotelier* de segunda classe, *plus*.»; «Mas nem por isso [Igor] sentiu que devesse à colónia britânica lealdade suficiente para se alistar no Corpo de Voluntários que colaborava, corajosamente, na galante e inútil defesa da Ilha. Era a magra vantagem dos apátridas, alegava: não dever lealdade a nada nem a ninguém; apenas à sua sobrevivência.»; «Irina não era igual às outras refugiadas russas, alojadas, sabe Deus como (e sabia-o o [predador sexual] Noronha da Assistência)»; «Eu chamo-me Hannah Karensky, mas aqui em Macau os espirituosos da terra deram-me a alcunha de Big Bertha, o célebre canhão alemão da Grande Guerra. Não está a ver a graça? É que, em português, canhão significa também mulher feia, sem graça, grandalhona...»; «– Ela [Irina] tem os escrúpulos que [Tarcísio] sabe. Não foi talhada para aquela vida, vê-se bem. É casada, religiosa e acredita na santidade do matrimónio, valha-a Deus. Apesar do marido que não merece beijar-lhe os pés... / [Big Bertha] estava a ser melodramática e a saborear o facto.»; «Tarcísio sempre entendera como maior vantagem da sua religiosidade assaz vaga, precisamente a possibilidade de cair, com frequência regular, em tentação e, de uma vez, na desobriga anual da Quaresma, limpar a alma com maior facilidade do que a lavandaria San Deng lhe limpava as gravatas.»; «O que era isso se não «romance» e, reconhecia-o, «romance de cordel», imaginação de filme de segunda classe, [...]»; «Igor prometeu pensar [na proposta de Monsieur Dieudonné] [...]E [quase, insuspeitadamente, em situação de risco] atracou-se, cada qual, a uma chinesinha meiga e chilreante.»; «Nas épocas de crise sobrevivera conforme calhara ou Deus quisesse.»; «mas, acima de tudo, com a inabalável vontade de se ver livre da sua locatária, [D. Juvenália] bateu a várias portas»; «E porque a necessidade não reconhece nem respeita ideologias, Irina chegou a ser encarregada de legendar em inglês alguns poucos filmes soviéticos exibidos de longe em longe no Apollo e no Capitol.»; «E [Irina] passou a alimentar a louca ambição de vir a ser admitida [...] nos quadros do pessoal de qualquer consulado (excepção, talvez, do da Islândia [cujo cônsul honorário era o ex-amante Tarcísio Guterres])»; «Ela [Irina] aceitava as observações [de padre Percival], reconhecia a ineficiência, prometia maior cuidado e diligência, e voltava à sua perene desorganização. /.../ O padre [...] via nesse processo [de obtenção de visto de imigrante para os Estados Unidos] a resolução óptima de duas situações de crise: a de Irina e a dos serviços a seu cargo.»; «A morte de Irina Ostroff causou consternação geral na sociedade elegante convidada para o cocktail do aniversário de Sua Muito Graciosa Majestade, a Rainha Isabel II, mais pela perturbação da função social do que por um real sentimento de perda»; «Madre Celeste lamentou perfunctoriamente a morte da sua relutante ajudante, dedicou-lhe uma prece sincera com votos de encontrar, na segunda vida, o respeito e consideração negados na primeira e, quaisquer que



fossem as suas funções no Além (são insondáveis os desígnios da Providência) de desempenhá-las com a ordem e eficiência nunca alcançadas na Terra.»<sup>583</sup>

Por vezes em jogo de contraste patético («a Sra. Ostrakoff fez mais alguns passos, de boca escancarada, sôfrega de ar, e veio cair, vítima de um colapso cardíaco, aos pés de Suas Excelências, o governador e o cônsul-geral, precisamente quando se apertavam as mãos.»), outras vezes à beira do grotesco («Depois de tanto tempo na sarjeta social (aqui deu-se ao luxo de um certo excesso emocional)»), o veio de humor torna-se modernamente lúdico sem perder efeito crítico: [Irina] «Tinha, porém, verdadeiro amor pelos cavalos: primeiro, pelo seu pônei *Feodor* (o nome de um antigo professor de piano, gorducho, ruivo e de perna curta, que parecia deslocar-se sempre a trote)»; «Igor tinha, decididamente, figura para uniforme, fosse de general ou de guarda-nocturno. E, de resto, seria só até ao fim da guerra.»; «Irina escondeu com a mão um pequeno riso nervoso e Big Bertha comentou que a morta sentir-se-ia mais feliz se soubesse as flores com destino mais alegre do que o procurado pela família enlutada.»; «Formavam, as três, um conjunto algo cómico, Irina, alta e magra entre as outras duas baixinhas e roliças [Cynthia e Juvenália], o que levou o padre Percival a gracejar quando, uma tarde, as encontrou em frente à Fortaleza do Bom Parto: / – As três graças! Sim senhor, um elegante galheteiro!»<sup>584</sup>

O escritor, que não abdica de conotar através de alusões endoliterárias ou endoculturais (por exemplo, o hemingwayano «Paris é uma festa», título e frase pairante do cap.V, ou o comentário «Não era, na verdade, nenhuma Sarah Bernhardt.»), nem se exime a passos metalinguísticos (v.g. «aquela nova dose lhe pudesse ser fatal. Fatal... / O que há nas palavras? O adjetivo perdera significado útil e Irina forçou-se a consciencializar as consequências»), firma alguns créditos estilísticos, na adjectivação (caracterizante e irónica ou jocosa) e no uso de advérbios: em Paris, Irina «preparava alguma refeição com grande esforço e considerável insucesso»; à chegada a Xangai, no degradado Hotel de France até «o serviço [era] reumático»; «Satisfeitas assim as preocupações de Irina, esta permitiu-se ser relativamente feliz»; «E quando à noite, no dancing, Igor a tomava nos braços para dançarem o tango, essa dança erótica, quase indecente, agora tão em moda, Irina sentia-se imensamente, pecaminosamente feliz.»<sup>585</sup>

Idênticos créditos advêm da imagística: «[na juvenzinha Irina] «Do “patinho feio” emergia o cisne gracioso, um pouco altivo e ainda inseguro na afirmação da sua presença.»; «E as nuvens negras, acasteladas num horizonte próximo e ame-

<sup>583</sup> *Idem, ibidem*, pp. 59, 73, 93-94, 105, 106-107, 109, 121, 131, 135, 137, 151, 161, 172, 173, 191, 199, 203, 244-245, 269, 276, 277, 280-281, 295, 297.

<sup>584</sup> *Idem, ibidem*, pp. 61, 289, 91, 121, 197, 280.

<sup>585</sup> *Idem, ibidem*, pp. 125, 257-258, 123, 137, 140-141.

açador, avançam.»; «Irina, à amurada [...] olhava, sem ver e como que ausente do mundo em desmoronamento, o larguíssimo estuário do rio das Pérolas que se lhe abria a estibordo.»; «Raramente lhe [a Big Bertha] fora dado desempenhar um papel de primeiro plano, crucial no destino de uma vida, o *deus ex machina* de um romance de amor já outonal.»; «minúsculas ilhotas desabitadas (como se tivessem sido semeadas ao acaso, apenas para afirmarem que, daqui para baixo é mar, para cima é céu)»; «Depois de tanto tempo na sarjeta social (aqui deu-se ao luxo de um certo excesso emocional)»<sup>586</sup>

Em contrapartida, também vêm para ficar na ficção narrativa de Rodrigo Leal de Carvalho algumas pechas estético-literárias, que denunciam precipitação de escrita sem *labor limae* ou conveniente trabalho atento de *editing* – lapsos contraditórios de estilo descuidado e de desatenção compositiva<sup>587</sup>, e até certo vício de longas recapitulações de traços caracterológicos e trajectos existenciais<sup>588</sup>.

Embora pela ordem cronológica de edição se interponham outros livros de Rodrigo Leal de Carvalho, na ordem de leitura actual a este romance *Requiem por Irina Ostrakoff* liga-se profundamente o romance *A Mãe* de 2001 – pelo contexto histórico da diegese (desde a Belle Époque ao pós-Guerra do Pacífico), pela origem russa das heroínas Irina e Natasha (mas de personalidade frágil e beleza delicada, vinda da aristocracia na periferia ocidental do império czarista, no primeiro caso, e de personalidade forte e presença impetuosa, com extracção popular no extremo oriental da Sibéria, no segundo caso), pelo destino (aventuroso e desafortunado) dos protagonistas (refugiadas apátridas em Xangai e em Macau), pelo idêntico tratamento dado a temas e motivos afins.

Como entretanto fora ocorrendo na publicação das narrativas precedentes, *A Mãe* apresenta-se com uma definição preliminar (e de efeitos ambíguos... no acicate da curiosidade dos leitores macaenses coetâneos) da natureza sémio-comunicativa da obra: «Esta é uma obra de ficção. / Inspirada embora numa ocorrência verificada em Macau, no *post guerra* do Pacífico, e contada por Gabi Andrade Borges, cuja colaboração agradeço, as personagens, factos e situações aqui relatados são fictícios.»

Note-se desde já que essas palavras preliminares indiciam um dos aspectos que permanecem menos conseguidos na obra romanesca do autor: a irregularidade da forma da expressão, a pouca altura e singularidade do estilo em certos

<sup>586</sup> *Idem, ibidem*, pp. 103, 147, 162, 191, 248, 289.

<sup>587</sup> V.g. repetitivismo de palavras no mesmo parágrafo ou de notações (diferente de recorrências pertinentes ou de passos com valor de isotopia).

<sup>588</sup> V.g. no final do cap IX “A descida aos infernos”, pp. 284-285, para Irina e seu status, como bem-estar e estima de origem e depois estropeado ao longo da vida, mas irremediável como horizonte de aspiração ainda nas últimas veleidades de vida boa em Macau.

passos – tão díspar da criação de comoventes ou sugestivas imagens: «as lágrimas silenciosas, abrindo sulcos onde nenhuma luz vinha brilhar», «E a América passou a ser o farol dos Yakovitch na noite do seu desespero.», «Boa administradora, aplicara os trinta dinheiros – como impiedosamente se incriminara – na compra de arroz maltratado»<sup>589</sup>...

Em contrapartida, permanecem também a boa capacidade de engendrar o enredo e de inserir as personagens no relato da acção, de captar o interesse do leitor no encaminhamento da intriga e no destino das personagens, e, mais forte ainda, a arte de retrato físico e psicológico-moral dos protagonistas, neste caso sobretudo do herói feminino, que se tornam presenças vivas para a mente e a sensibilidade dos receptores.

Um narrador com o habitual estatuto extra-diegético e onisciente – que dá até os pensamentos não verbalizados das personagens através de sintagmas parentéticos que se constituem em parágrafos de extensão variável, geralmente breve, que se embrecham entre os outros<sup>590</sup> – desenvolve agora uma história absolutamente dominada pela personagem principal, como que invertendo no novo casal a relação de forças existente entre Irina e Igor (que, aliás, reaparecem neste romance, ainda que de modo fugaz e secundário). Não obstante tenha prossecução a estratégia efabulante que aproxima as sucessivas narrativas de Rodrigo Leal de Carvalho do modelo de ciclo romanesco – a participação, ainda que meteórica, de personagens de outros romances, conforme o autor logo assinala em notas de pé-de-página –, tudo aqui se apaga perante a existência tempestuosa de Natasha Korbachenko, que o relato do narrador desde cedo semeia de sinais falsamente bonançosos ou de certos maus presságios<sup>591</sup>.

Criada com o pai viúvo, ex-sargento do exército imperial russo que depois da reforma se instalou como taberneiro numa aldeia da zona fronteira com a Manchúria, e crescendo entre ciganos e contrabandistas, Natasha desde muito cedo teve de tomar conta da casa e do negócio grosseiro. Com a Revolução bolchevista, pelos seus quinze anos, Natasha foi obrigada a fugir para a Manchúria, pois o pai foi preso e queimaram-lhe a taberna. No percurso a caminho da China dá espantosa medida da moça dura, forte e determinada que o temperamento e o poder das circunstâncias dela fizeram: violada por um militar russo, fugido como ela à Revolução, indignada com a violentação da sua vontade juvenil, vinga-se

<sup>589</sup> Rodrigo Leal de Carvalho, *A Mãe*. Macau, Livros do Oriente, 2001, pp. 15, 162, 177.

<sup>590</sup> Veja-se, por exemplo, pp. 55, 56, 57, 58, etc.

<sup>591</sup> «Especialmente Xangai, a Paris do Oriente, a cidade da luz e da perdição...», «Via naquela estranha e momentânea associação [com o tenente Zyagounov, próximo violador] apenas um acto de mútua assistência de dois refugiados do mesmo lado da barricada», «Natasha hesitou. Soava-lhe ominosa aquela separação dos demais refugiados», etc. (*idem, ibidem*, pp. 34, 39, 140).

com amputação a tiro das partes genitais do ex-oficial e apropria-se do dinheiro que ele mesmo roubara no antigo quartel (Cap. II, “Homens e lobos”).

Chega a Xangai sem conhecer a língua chinesa, nem nenhuma língua ocidental, sem família nem amigos, e com pouco dinheiro. Para sobreviver dedica-se à prostituição e depois à profissão de *dancing girl* paga à hora no *night club* de Igor Ostrakoff, também refugiado russo. O seu feitio duro e determinado ajusta-se mal às ordens do patrão e leva-a a despedir-se. Emprega-se num pequeno café-restaurant de velho casal francês, onde conhece outro refugiado russo, o estudante judeu Vassili Yakovitch, por quem se enamora. Casam e têm um filho oligofrénico em grau avançado (Ivan), ao qual se seguem mais quatro, duas meninas e dois meninos gémeos. (Caps. III “A mais antiga profissão do mundo”, IV “Gavno, monsieur Ostrakoff!”, V “Au Petit Bistro”, VI “The bells are ringing!”).

Quando a vida familiar corre melhor, rebenta a guerra no Pacífico. Xangai é ocupada pelos japoneses e os Yakovitch fogem para Macau, porque os japoneses estavam a encarcerar os judeus. Pedem vistos para entrarem nos Estados Unidos como imigrantes, mas constata-se que há que esperar pelo fim da guerra (Cap. VII “Tufão sobre Xangai”). Em Macau, o agregado apátrida passa muito mal, a tal ponto que, sem trabalho nem protecção consular, Natasha se vê forçada a empurrar as filhas adolescentes para a prostituição. E durante todo esse terrível período é a ideia da América que os sustenta e lhes permite alguma esperança (Caps. VIII «Fai Tchi Kei», IX «Terra de leite e mel»).

Terminada a Guerra, vem a decisão do Consulado americano: são aprovados vistos para toda a família, à excepção de Ivan, por ser deficiente mental. Sentindo Ivan como filho favorito, talvez por ser o mais desprotegido, Natasha procura por todos os meios obter a revogação da proibição, mas nada consegue. E então põe-se-lhe o terrível dilema: desistir da ida da família para a América e continuar na vida miserável que levam em Macau, ou deixar Ivan para trás e abalar com a restante família? (Cap X «Spokoinoy noch, solnyshko...» ).

O leitor dá-se então conta de curioso estratagema de técnica compositiva: à luz de resumo da intriga na contracapa do livro, o capítulo I oferecera uma antecipação do desenlace do romance, de modo que o leitor então julga total, mas que depois, no último capítulo, descobre ser parcial, no duplo sentido de incompleta e parcialmente enganadora – sem que, por boa qualidade da obra (e virtude do escritor), daí resulte diminuição do interesse na narração da *diegese* através de longa *analepse*, nem afrouxamento de vibração com o *pathos* das vicissitudes existenciais das personagens.

O título do capítulo I, “Afim, foi melhor assim...”, evidencia, com valência de triste ironia, uma frase de compaixão socializada e por isso repetida, com graus diferentes de envolvimento pessoal, por várias personagens ou meros comparsas do enredo, como que traduzindo um mais ou menos inconfessado alívio perante

o terminar de uma vida – a do belo mas deficiente mental Ivan, primogénito da heroína Natasha. Assim serve de primeiro e paradigmático exemplo dos ardis que a necessidade de conciliar a boa consciência com os interesses egóticos ou com um módico de tranquilidade tece às pessoas comuns, nos meandros quotidianos das relações interpessoais e das condições sociais de vida.

Mas, em rigor, tem também a insuspeitada virtude estético-literária de antecipar o derradeiro reafeiçoamento do dilema de Natasha, tal como ele se revelará e se resolverá no final do último capítulo. Inesperado na medida em que ao longo do capítulo I e de passos ulteriores do romance esse dito provoca vivo e consequente repúdio de Natasha, a opção final de Natasha torna-se verosímil por decorrer, por um lado, do desgastante calvário maternal entretanto percorrido e, por outro lado, pelos insuperáveis custos familiares que a sobrevivência de Ivan acarretaria naquele contexto único e naquela oportunidade irreversível – que por todas as razões configura o que o pensamento e a grande literatura do Existencialismo, curiosamente contemporâneo da cronologia da diegese do romance, definiram e figuraram como “situação limite”!

O grande dilema moral da protagonista no final, só resolúvel por espécie de sabedoria trágica da vida, culmina sequência de momentos dilemáticos em várias fases de vida – sempre resolvidos (pela protagonista... e pelo escritor que a imagina) fora de estereótipos de idealização sentimental ou de perversão cínica, antes por um realismo de reacção anímica e de moral de situação, alheio a altaneiras especulações de axiologia e ética e sobre um fundo de céptica subalternização de questões metafísicas – sem todavia iludir, antes pelo contrário tornando recorrente e crescente, o confronto com o problema do mal e do sofrimento gratuito e a interrogação indignada sobre a instância última (divina?) de responsabilização por esse mal e esse sofrimento.

Essa desgraça dilemática conhece inesperado mas verosímil desenlace, em que o dramatismo se transforma em cena trágica, sem livre alternativa para saída boa fosse qual fosse a decisão: «[Ivan] Teve um espasmo súbito [...]. / A mãe soergueu-o e estreitou-o contra si como se lhe pudesse insuflar, por osmose ou amor, o oxigénio que o salvasse, mas Ivan, no seu pavor animal, empurrou-a e ela, tão grande e forte, não resistiu àquela inesperada força do desespero. Caiu ao solo para logo se levantar e olhou à volta, quase em pânico, à procura dos comprimidos que se não lembrava onde tinha posto. / Não estavam sobre a mesinha de cabeceira, nem sobre a cama, nem no chão. / O filho, sufocado, esbracejava e tentava gritar, mas só lhe saía aquele estertor que a aterrorizava, a transformar-se num silvo que se adelgaçava em pianíssimo lúgubre, macabro. / Finalmente descobriu os três comprimidos [...] Voltou a tentar soerguer Ivan para lhe meter o comprimido na boca, mas os movimentos convulsivos, descontrolados, do filho, sempre sôfrego de ar, não lhe facilitavam a tarefa. /.../ (– Oh! meu Deus! Não o

faças sofrer mais! Antes levá-lo...) / Quando lhe ia meter o comprimido na boca escancarada à procura de ar, suspendeu-se: / (-Antes levá-lo, Senhor! Não o faças sofrer mais...) / E voltou a cerrar a mão que mantinha o comprimido. / Com a força que lhe dava a dor e o desespero apertou o filho contra si. / [...] / Continuou abraçada a ele até que o estertor subitamente parou.»<sup>592</sup>

Não é de modo algum despidendo, todavia, nem sem efeitos retroactivos de hermenêutica textual, que esse lance trágico não exaure o final do romance, pois ele surge pelo menos com uma linha de fuga psicológico-moral, se não de superação metafísico-religiosa, no remate da cena paralela à descida crística da Cruz: «Os braços de Ivan caíram inertes, a cabeça descaiu sobre o peito da mãe, os olhos muito azuis e muito parados fitavam já outra realidade, um outro mundo feito só de paz e silêncio.»<sup>593</sup>

Não será descabido lembrar as especulações teológicas e filosóficas e as grandes modulações literárias que a exclamação de Cristo na agonia – «Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste?!» – suscitara antes da obra de Rodrigo Leal de Carvalho, para melhor se ler este seu romance e seu desfecho. É que, inominado, comparece o grave topos literário do *Deus absconditus et otiosus* – mas em variante coerente e verosimilmente adaptada, nos termos em que a questão é pensada, sentida e expressa pelas personagens, particularmente por Natasha: «Olhou o Cristo pregado numa cruz de madeira negra fixa na parede branca e nua, sobre o modesto altar da “casa-dos-mortos” e formulou o que mais se aproximava de uma oração: / – Ó Deus, se existes, recebe-o junto de Ti que ele é um inocente e nunca fez mal a ninguém...», «queria pelo menos a segurança de um casamento válido aos olhos de Deus; e, mais ainda, aos dos homens porque receava que Ele andasse distraído no que dizia respeito à arraia da terra. Principalmente àqueles que de há muito não conheciam o estado de graça.», « – Que ideia! Claro que não! São coisas que acontecem... – hesitou [o Dr. Lassalle, em Xangai] um segundo mas não resistiu a acrescentar com agnóstica ironia – Dizem que por vontade de Deus!», « – Meu Deus, como podes permitir que a vida dos meus meninos dependa de um papel? – perguntava-se angustiada, mais a si própria do que a um Deus surdo e cego, ou tão somente indiferente ao que se passava neste mundo de loucos, porque fora criada sem o conforto da religião e no seu atribulado passado nunca Ele lhe assistira.», « – Meu Deus – voltou ela a invocar – Há um Deus para os católicos, outro para os maometanos, uma data deles para os hindus... Não haverá um para os apátridas?», «Rezemos a Deus para que a guerra acabe... / Os Yakovitch entreolharam-se e encolheram os ombros com a céptica resignação de

<sup>592</sup> *Idem, ibidem*, pp. 213-214.

<sup>593</sup> *Idem, ibidem*, p. 214. Este lance talvez esteja implicitamente antecipado por passo da página 153.

quem não espera grande protecção dessa fonte. / ( – Se Ele não poupa os pobres e pequenos aos cataclismos que arrasam cidades, às tempestades que destroem colheitas, aos tufões que deixam sem tecto os miseráveis do Fa Tchi Kei, como esperar que assuma a responsabilidade pela loucura e maldade dos homens?)», «Os Yakovitch sobreviveram. / Sabe Deus como e a que custo; e, melhor do que Ele que naqueles dias parecia andar particularmente distraído, sabia-o Natasha que o sentia no corpo e na alma.», «talvez a medicina americana que fazia milagres – porque Deus parecia já os não fazer ou, então, jamais a considerara digna dessa graça e lhe não ouvira a prece ansiosa e muda que lhe pedia o coração», «rebelião contra não sabia exactamente quem – se o Consulado americano, se aquele Deus em que não acreditava mas que – imputava-Lho agora – permitia tão injusta e ofensiva crueldade», «continuava a criança mental a que o condenara a pouca sorte ou o Destino – ou Deus como lhe apetecia acreditar para ter alguém a quem responsabilizar por toda a frustração que lhe amargurara a vida.»<sup>594</sup>

Esta hipótese interpretativa, que o texto do romance sustenta (como propositadamente ilustramos com abundantes citações), tem de compatibilizar-se, é verdade, com o reconhecimento de atitudes condicionadas pela situação de debilitação do religioso na trajectória existencial das personagens: «Tinha nascido na Igreja Ortodoxa mas a laxidão do sargento Korbachenko, o ambiente rude da taberna de Nikolskoye, o convívio livre com os lenhadores, os traficantes de peles e os contrabandistas ciganos, e, mais tarde, a vida dura de refugiada não lhe tinham favorecido a fé e a prática religiosa. / Vassili, pelo seu lado, provinha de uma família hebraica de Vladivostock, fugida aos vermelhos e radicada também em Xangai. / Religiosos embora, os pais Yakovitch não tinham sabido impedir que a convivência escolar levasse o filho ao cómodo agnosticismo dos colegas libertários, rebeldes aos valores das religiões estabelecidas.», «E quanto a filhos, seriam todos bem-vindos. Para já, este que vinha a caminho, e depois, quando tivessem a vida normalizada, todos os que Deus lhes desse – acrescentou ela que não era crente mas queria uma família grande.», «Voltou para casa a pé, o filho já adormecido, muito apertado contra o peito como se assim o pudesse proteger de todos os perigos, de toda a maldade do mundo e dos homens. / (- Mas não de Deus...) / Natasha não era religiosa.», «A invocação de Deus na fórmula de agradecimento não implicava recente ou dramática conversão à fé católica ou outra; era apenas manifestação de reconhecimento ao formidável protector dos refugiados locais».<sup>595</sup>

Ambos esses aspectos surgem conotados pelos ícones por duas vezes postos em relevo («Entraram no Kun lam Tong, o pagode da Deusa da Misericórdia, de

<sup>594</sup> *Idem, Ibidem*, pp. 15, 22, 109, 138, 146, 159, 165, 183, 194, 211.

<sup>595</sup> *Idem, ibidem*, pp. 18, 100, 109, 203.



sorriso sereno, esfíngico, longínquo e indiferente», «sentou-se a retomar fôlego, por breves momentos, numa banqueta de pedra, aos pés da estátua de Nossa Senhora da Paz que, na indiferente serenidade do calcário chinês, parecia derramar tristeza sobre aquela vastidão toda em tons de gris.» e contrastados ao menos uma vez por passo que, simbolicamente, faz lembrar o final do *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares: «Cansada, procurou onde sentar-se. [...] / O grande portão da igreja [de São Domingos] estava aberto. Lá dentro poderia descansar os pés doridos pelo empedrado irregular das ruas e calçadas de Macau. [...] Não estava envolta em penumbras místicas nem convidava à conversão religiosa de uma apátrida e agnóstica. / Era contudo um refúgio e Natasha sentiu-se melhor. / Não a abandonou a angústia das preocupações correntes mas, por breves momentos, sentiu-se em paz, uma paz que não conhecia desde a saída de Xangai.»<sup>596</sup>

O escritor que imagina estas cenas e o narrador que dá a conhecer o íntimo das personagens, ou lhes cede sob condição a voz, são os mesmos que, na sociologia cultural do romance, continuam a apresentar uma visão matizada de posições (convicções e vivências) de católicos, clérigos e leigos no microcosmos de Macau: «[o sargento Delgado] sentiu o drama e a angústia dos Yakovitch um pouco como se fossem seus. / – Meu Deus, porque hão-de sempre calhar a mim estes problemas?! – pensou ele, que era católico, praticante, tinha família a sustentar e não gostava da Polícia.», [vindo do romance precedente, *O Senhor Conde e as suas três mulheres*, Miss Aida Assis, beata, sobre São Sebastião, sua especial devoção [em lance alusivamente aproximável da queirosiana *Relíquia?*:] «(- Oh! tão lindo e rosado, assim quase nu, o peito sem pelos trespassado de sete frechas... Como ele, só com certeza o Conde de Barca-d’Alva, isso era o que ela imaginava porque nunca o vira despido... Credo! Que pecado, tais pensamentos ali mesmo na Igreja e quando se confessava... Era o demo a tentá-la... Valha-me São Sebastião, tão parecido com o Conde quando era novo...[...] / Ao passar por Natasha, não resistiu a um olhar de soslaio e de curiosidade – parecia-lhe a estrangeira que, agora mesmo, ali na rua, abordara o Conde. / (– Para o convidar p’rá cama, com certeza! E atreve-se a vir para confissão, a descarada sem vergonha!)), «O padre Fabião [...] tinha pouca vocação religiosa.[mas fora forçado pelos pais] / Era boa alma, generosa e crente em Deus, mas de sangue quente e incapaz de qualquer tipo de ascese, de corpo ou alma. Amava o whisky [...], os chás-gordos e a farta cozinha macaísta [...] e tomara-se de amores por uma filha-da-terra, nova e acessível, que trabalhava nos Correios. / Esta última fraqueza a que sucumbia com saudável regularidade, provocava-lhe crises de consciência e correspondentes acessos de remorso e abstinência. Infelizmente de curta duração.», «O padre Percival Fernandes era mais do que um simples padre. / Era uma instituição, uma

<sup>596</sup> *Idem, ibidem*, pp. 174, 199, 153.

“força da natureza” [...] / Grande, corpulento e rosado, de cabelo alourado. Olho azul-verde e maroto, riso pronto e vozeirão de oiro, mais pronto para a cançoneta revisteira do que para o cantochão gregoriano, seria intimativo se não fosse um coração de pomba. / De duvidosa vocação monástica, apreciava o whisky, a feijoada e, segundo a xuxumeca local, condescendente e compreensiva para os pecados da carne, também os bonitos olhos negros das moças macaístas, chinesas, europeias ou mistas.», mas inextinguível de generosidade e eficácia na missão de dirigir o Centro de Auxílio aos Refugiados («Porventura pelo contacto diário com desgraçados de todos as raças e todos os credos, o padre Pervival era, muito antes do Concílio Ecuménico Vaticano II [...] um precursor do ecumenismo humanitário.», «Nessa mesma tarde, o casal Yakovitch apressou-se a procurá-lo no Cento e o sacerdote recebeu-os com alegria tão expansiva e sincera como se tivesse sido ele o beneficiário de tamanha benesse.», «- Mas ele é o protector dos refugiados, não é?»), «[A Irmã Benedita] «Tinha-lhe percebido a desolação e a legendária bondade de Sua Excelência Reverendíssima contaminara-a.», etc.<sup>597</sup>

Os próprios termos do narrador, na sobreposição diegética do primeiro e do derradeiro capítulos, conotam a condição de Natasha com uma configuração de Nossa Senhora como Mater Dolorosa na Paixão de Cristo: «Mas os olhos estavam febris e secos, como se já não tivessem capacidade de lágrimas, como se tivesse chorado tudo. / Como se a alma lhe tivesse também morrido... / (– Tão cansada... tão cansada...)», «Só algum tempo depois – não saberia dizer quanto – se lhe aliviou aquele aperto do coração, aquela garra de angústia que a não deixava chorar, e então vieram de novo as lágrimas silenciosas», «Mas foi uma reacção cansada e triste, de *mater dolorosa*, incapaz de trazer paz ao próprio coração.»<sup>598</sup>

Sem ênfase verbal, pela personagem ou pelo narrador, a vibrante vivência sentimental de mãe Natasha para com Ivan (como aliás a ternura pelo marido, o bom mas fraco Vassily, e o corajoso mas inexpressivo cuidado pelos outros filhos) ressalta à contraluz da dominante do seu temperamento tenso e voluntarioso: «Baixou de novo os olhos para o rosto do filho [acabado de morrer], ficou-se a olhá-lo por longo tempo e depois depositou-lhe mais um beijo na fronte: / – Dorme bem, meu amor.» e «Depois, deixou-o descair docemente sobre a almofada do hospital, ajeitou-lhe a madeixa loura que os movimentos convulsivos tinham desfeito, e beijou-o na testa : / – Spokoinoy noch, solnyshko... – murmurou.» [Boa noite, meu sol pequenino...] <sup>599</sup>

A *endurance* anímica e a reactividade pugnaz são as características mais distintivas de Natasha: «Natasha sobreviveu. / Sobreviveu ao frio, à falta de ternura

<sup>597</sup> *Idem, ibidem*, pp. 142, 154, 155, 156-157, 183, 196.

<sup>598</sup> *Idem, ibidem*, pp. 15, 15, 211.

<sup>599</sup> *Idem, ibidem*, pp. 15, 214.

de mãe, aos cuidados canhestros do pai, à rudeza convival dos contrabandistas, às agruras da vida numa povoação de fronteira, na orla da floresta daquele *Far-East* remoto e gelado.», «Natasha não chorou, mas os maxilares contraíram-se-lhe e os olhos brilharam-lhe de duros.», «A mãe sofrera e sofria ainda, mas o advento dos outros filhos, se não compensara o desgosto [com doença mental do primogénito Ivan], preencheria em alguma medida o vazio daquela injustiça e o seu espírito forte e prático não a deixara abater. / Tinha de tratar dos filhos, do marido, do Papá Jeannot, da casa e do Café. / A vida continuava.»<sup>600</sup>

Todavia, o seu retrato existencial não exclui quebras raras de ânimo e ocasionais cedências do narrador à liricizante expressão da empatia: «Precisava porém de um pouco de conforto, de alguém que lhe aliviasse o peso negro que lhe recaía sobre o coração angustiado. / – Oh! Se eu ao menos pudesse chorar!», «[à chegada a Xangai] Não conhecia ninguém, não tinha ninguém a esperá-la e sentiu-se perdida e mais só.», «Acentuou-se-lhe a sensação de abandono naquela solidão povoada de multidão anónima, indiferente ao drama de cada um», «Todos os momentosos acontecimentos dos dias anteriores e o cansaço agravado pela incerteza do futuro a tinham esgotado e a solidão e insegurança da cidade imensa e desconhecida, entre gente estranha que falava línguas que não entendia e a ignorava, [...] tinham-lhe criado uma tensão emocional que continha a custo. / Afinal tinha apenas quinze anos.», «e adoçavam-se-lhe, tornavam-se brilhantes de lágrimas de saudade, os olhos frios de profissional do amor a quem as vicissitudes da vida tinham, tão nova ainda, endurecido.», «Paciência, é o meu destino... – admitiu com um resquício de fatalismo eslavo pouco usual nela.», «Deitou-se vestida sobre a cama, voltada para a parede, cansada, com todo o cansaço do mundo, e as lágrimas caíram, silenciosas e amargas, com toda a amargura da terra.»<sup>601</sup>

Inconfundível com frieza ou insensibilidade, a coragem combativa de Natasha acolhe ou procura apoio em periódicas experiências de ternura – «Havia um tão visível embaraço que a outra sentiu como que uma sombra de ternura de irmã mais velha e mais experiente porque sofrera mais», «Nessa noite [Natasha e Vassili] amaram-se com uma ternura cuja natureza nem um nem outro se deu ao trabalho de analisar», «Nessa noite, [...] puxou Vassili para si, aconchegou-o nos braços e beijou-o com ternura.», etc. – e deixa-se enlevar ou entristecer por contactos com a beleza ambiente: «Mas estava uma tarde bonita de Outono, amena e seca, pouco usual na cidade, um céu limpo onde algumas nuvens que apreciam grandes flocos de algodão boiavam na imensidão azul, o ar de uma leveza cristalina que a convidava a respirar a plenos pulmões, [...] / A vida, afinal, não era assim tão negra.» e «Toda a paisagem era cinzenta, em gradações várias conforme

<sup>600</sup> *Idem, ibidem*, pp. 24, 26, 110.

<sup>601</sup> *Idem, ibidem*, pp. 15, 46, 48, 49, 70, 88, 192.

a distância e a cerração [...] / (- Tudo triste, tão triste... Tão triste como ela, como a ameaça da sua vida sem futuro.)»<sup>602</sup>

Esta matização de reacções íntimas e atitudes levam a compreendermos melhor que Natasha não é personagem plana, figura inteiriça e previsível de ímpeto vital, mas versátil personificação da vontade de ser e do inconformismo: «Natasha, criada de mesa e sing-song girl do Hotel de France, agora no desemprego, sentiu-se aliviada, como se se tivesse libertado da grilheta de uma corrente sem fim de que ela seria apenas um elo insignificante, uma cadeia que a amarrava às outras sing-song girls, aos clientes [...]. A toda uma máquina social, inabalável, intransigente e implacável, que a condenava a um destino que ela repudiava. / Mas agora era, sentia-se, livre!», «De pé, à beira do passeio, ponderava o que fazer ou para onde ir e subitamente sentiu fome, uma fome saudável, adequada à pequena vitória sobre o seu destino», «Criada, não. Se fugira para Xangai não fora para ser degradada ao serviço doméstico. [...] Ambicionava mais. Ainda não sabia o quê, mas mais! Mais do que isso!», «Essa política de controle de movimentos desagradava a Natasha. Atentava contra a “sua” vontade, a “sua” liberdade de escolha, a “sua” dignidade de ser humano e livre! – entendia ela com demasiada preocupação pelos direitos cívicos, implausível na época, no local e na classe.»<sup>603</sup>

O romancista evidencia melhor a complexidade do perfil vibrátil de Natasha através do contraste com a personalidade do marido e da relação que com ele faz ter a heroína: «Natasha não lhe compreendia o alheamento, mas respeitava-lhe as lucubrações e os silêncios e animava-o nas crises de desânimo e depressão a que era atreito e, sem dar ao facto outro significado que o que lhe parecia natural, chamara a si as decisões, que ele aceitava sem contestação nem reparo, sobre o destino da família. / Talvez por isso se vinham entendendo tão bem.», «Olhou para o marido com um misto de ternura e compaixão. / Cinco anos mais novo que ela, era débil de compleição e fraco de vontade – que não de espírito, pois até se doutorara *with honours*. Mas tão... tão infantil, afinal. Toda a sua vida tinha sido como que um outro filho... / Talvez tivesse sido isso que a encantara, o sentir quanto ele precisava dela, essa vulnerabilidade que acentuava a sua importância na vida dele.», «E uma noite, depois do cinema [...] levou-o para o seu quarto e iniciou-o no amor que a ela pareceu puro e fresco, como se fosse a primeira vez. / Como de facto era para o estudante-operário, sardento e tímido.», «(- “Chefe de família”?! Bem, chefe nunca será. Não com uma mulher como ela...)», «Não voltara a tentar o suicídio mas tornara-se mais calado e triste, passava horas fora de casa e à noite, já na cama, a mulher apercebeu-se, por mais de uma vez, que ele

<sup>602</sup> *Idem, ibidem*, pp. 62 e 100, 81 e 199.

<sup>603</sup> *Idem, ibidem*, pp. 81, 81-82, 55, 71.

chorava. De medo pelo futuro, de desespero porque aquela guerra, sem tréguas nem armistícios, não acabava mais; e também de vergonha, porque sentia que deveria ser ele, o homem da casa, o chefe da família – ainda que só teórica e simbolicamente, reconhecia-o – a garantir o sustento e a sobrevivência da sua gente, e não a viver à custa da prostituição das filhas, as suas meninas, tão novas, tão inocentes, tão vulneráveis... / Natasha tomava-o nos braços, como se fora outro filho, e tentava consolá-lo: / – É só até irmos para a América...», etc.<sup>604</sup>

Além disso, graças a uma agudeza de observação e representação que chega a estender-se ao entorno físico e animal<sup>605</sup>, a personalidade de Natasha e a sua relação com Vassily integram-se em profusas manifestações, como desde o *Requiem por Irina Ostrakoff* era apanágio do escritor, de dotado gosto pela análise psicológica, insatisfeita com tentações de mera descrição behaviorista dos comportamentos e gestos, dos hábitos e reacções: «Todavia, e antes de ela sair, perguntou como que a medo, não sabia ao certo se pelo que isso a pudesse agastar, se por receio do seu próprio futuro: / – E... e é... é muito difícil?», «- Os homens gostam de se imaginar fortes e com iniciativa. Deixe-lhes essa ilusão. Eles depois pagam-na!», [na morte de Maman Jeannot] «O seu desgosto era profundo e sincero. A noite anterior não fora mais que um acto de ternura e reconforto para com um amigo em crise, em verdadeiro estado de necessidade, a quem faltara de repente o amparo, [...] e se vira subitamente só e incapaz de suportar a solidão. / Fora isso o que Papa Jeannot pretendia e ela lhe consentira. / O acto sexual, se não de amor, fora somente um gesto de solidariedade e ternura que em nada diminuía a saudade e o respeito pela falecida.», «Não a impressionava a natureza do *métier*. A vida anterior fora suficiente a industriá-la sobre o sexo. Sem amor, a frio, era apenas uma maneira de sobreviver, uma profissão – a mais antiga do mundo, dizia-se – um exercício meio ginástico, meio clínico e meio repugnante.», «(- [Ivan] Será sempre um anormal!) / Isto magoou-a mais do que qualquer injúria que ela própria pudesse ter algum dia sofrido, apertou-se-lhe o coração e a vida fácil que levava pareceu-lhe mais sem sentido...», «E o casal Yakovitch embarcou para Macau com os cinco filhos, uma mala por passageiro e o coração apertado de ansiedade.», «Eram as mesmas de Xangai, rostos diferentes mas iguais na expressão de indiferença moral, de desistência, de resignada aceitação daquela vida sem horizonte...», «Os dias de angústia e fome e a amargura da vida no Fai Tchi Kei tinham produzido estragos, enfraquecido resistências e diluído ainda mais os contornos de uma moral convencional que para ela nunca fora verdadeiramente determinante ou inibidora. Por outro

<sup>604</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 18-19, 92, 94, 179.

<sup>605</sup> «Mas os animais [o burro e a mula do contrabandista] estavam habituados àquele jogo de escondidas, de polícias e ladrões e como que pressentiam e compartilhavam do peso da apreensão dos homens.» (*ibidem*, p. 30).

lado, o convite para o *yam-cha* e a suavidade bem disposta de Beliatcheff tinham amolecido a antipatia que ele lhe merecia.», «Natasha estava cansada. De angústia, de medo, de miséria e de fome. / Cansada de bater a portas, de pedir empréstimos que não podia pagar, de ir aos penhores, de recorrer à caridade institucionalizada, de lutar para manter a família, para aliviar a depressão de Vassya... / Cansada de correr para o Hospital para salvar Ivan da asfixia da asma. / Cansada de lutar para garantir a sobrevivência de todos. / Cedeu [à proposta de encaminhar as filhas para a prostituição] e qualquer coisa dentro dela pareceu morrer.», «Calou-se embaraçada, sem saber como continuar. Não obstante o seu passado pouco recomendável, envergonhava-a a diligência. / Falava devagar, a custo, à procura das metáforas que a imaginação lhe recusava porque nunca soubera usar de circunlóquios, não era o seu estilo.», «O final da frase foi dito em voz sumida, tão sumida de vergonha, que não teve a certeza de que a filha a tivesse ouvido. / Mas ouvira. Ouvira e percebera. E, ao contrário do que a mãe recebera, não se mostrava indignada. Nem sequer envergonhada.»... até à ironia amarga de passos como «a filha que soluçava por todos os motivos: pela dor da bofetada, pela ofensa que representava, pela injustiça do Cônsul americano, pela crueldade do Destino que fizera o irmão um débil mental sem esperança de cura, pelo desmoronar dos seus sonhos de futura estrela da Metro-Goldwin-Mayer...»<sup>606</sup>

O relato dos trabalhos e dias de Natasha Korbachenko permitem adensar a ficcionalização do contexto histórico visado desde os primórdios da obra literária de Rodrigo Leal de Carvalho, mormente no concernente ao Extremo Oriente: «no parque municipal [de Xangai] – o mesmo que ostentava a humilhante proibição de *No Dogs or Chinese allowed*», «blitzkrieg japonês fez aluir os alicerces e ruir todo o aparentemente inabalável *Western Establishment* da cidade», «E quem não tem passaporte, não tem pátria. Sem papéis, não se é ninguém, não se existe...», «Macau estava cheio de refugiados das mais variadas províncias da China, de países do Sueste Asiático e outros, fugidos às fomes e à guerra, europeus de múltiplas nacionalidades, de Hong Kong e de Xangai, todos à procura de abrigo. E, entre os mais, uma pequena comunidade de foragidos à revolução bolchevista na Rússia – os russos brancos – que sobreviviam conforme podiam pelos bairros pobres da cidade.», «no Bazar de Macau, o porto de abrigo onde, na esperança de um pouco de paz e felicidade, desembocava a humanidade em fuga à loucura que avassalava o mundo.», «Começou então a via dolorosa em busca dos contrêrâneos, agrupados numa comunidade de desânimo e miséria.», «A VI Esquadra Americana triunfava no Pacífico e os marines [...] desalojavam das casamatas, a granada e lança-chamas, os minúsculos soldados nipónicos, heróicos e suicidas, que resistiam até à última bala, num moderno harakiri de honra e desespero.

<sup>606</sup> *Idem, ibidem*, pp. 60, 65, 85, 98, 127, 133, 145, 170, 171-172, 174, 175, 209.

/ – *Banzai!*» (vs. «De resto as orgulhosas unidades da Royal Navy, sediadas em Singapura, tinham sido afundadas sem sair do porto e as frotas americanas do Pacífico, naval e aérea, destroçadas pelas atrevidas esquadrilhas do General Tojo, em Pearl Harbour e Hickam Airfield. / – *Banzai!*»), etc.<sup>607</sup>

As vivências das personagens nesse contexto histórico ganham representatividade epocal na medida em que são elaboradas pelo romancista e colocadas pelo narrador entre «a nostalgia da alma eslava»<sup>608</sup> e a visão messiânica da miragem-América: «e até, de longe em longe, naquela *Little Russia*, de ghetto e miséria, ouvir alguém cantar ao som de uma guitarra ou de uma balalaika salva do naufrágio colectivo, uma *Occhy Choernya*, nostálgica, magoada e trágica, um hino de saudade às searas da Ucrânia, às neves da estepe, à pátria perdida e sempre presente. E isso era, no meio da mais desoladora pobreza, ainda um laço ao passado, à grande mãe-Rússia e à identidade nacional de que os burocratas do Kremlin os tinham arbitrariamente espoliado.», «E foi ele quem, desta vez, a enlaçou pelos ombros e murmurou como numa prece de esperança: – Natasha, Natasha, na América vai ser melhor!...», «Na sua imaginação, os Estados Unidos da América do Norte apareciam-lhe como um distante paraíso, o refúgio dos deserdados da sorte, dos humilhados e ofendidos, onde a gente era gente e não dependia de passaporte nem eram precisas fotografias nem exames médicos...», «à ideia de ir para a América, a Terra da Promissão, a Terra do Leite e do Mel...», «- Quando estivermos na América... / (- Oh! Abandonar o sonho agora ao alcance da mão!)»<sup>609</sup>.

Comum a contos, novelas e romances de outros autores do delta literário de Macau (que na diegese deste romance remonta mais longe no espaço – Sibéria, Manchúria, Xangai... – e no tempo – guerra russo-japonesa, revolução bolchevista, etc.), avulta a situação de desastre humanitário em Macau por causa de sequelas da ocupação nipónica e da Guerra do Pacífico: «Se o desgosto não foi considerável na família imediata, menos o foi na cidade, mal refeita das vicissitudes e carências dos dias da guerra e inundada de mendigos e refugiados esfomeados, oriundos do continente chinês. / Ainda se encontravam cadáveres sob as arcadas de Macau, vitimados pela tuberculose, cólera e malária introduzida pelos landins de Moçambique, por inanição, por ajuste de contas das *triads* locais ou por outras causas não diagnosticadas. [...] / A morte tinha entrado no quotidiano das comunidades locais.», «Junto dos quartéis formavam-se filas de indigentes, de marmitta ou velhas latas em punho, à espera da distribuição dos restos do rancho do dia, e às portas das igrejas, dos pagodes, dos mercados, dos restaurantes,

<sup>607</sup> *Idem, ibidem*, pp. 126, 131, 138, 140, 144, 147, 181, 139.

<sup>608</sup> Cf. *ibidem*, p. 70 e *passim*.

<sup>609</sup> *Idem, ibidem*, pp. 161-162, 164, 185, 193, 204.



os mendigos amontoavam-se sob trapos imundos de cor indescritível, exibiam mazelas repugnantes para concitar a compaixão, e as crianças, esquálidas e esfarrapadas, os ventres dilatados pela fome, a pele dos rostos macilentos colada à caveira e empastada de imundície, perseguiam os transeuntes e estendiam as mãos esquálidas à esmola que ninguém tinha para dar. / Sob as arcadas da Avenida Almeida Ribeiro, do Porto Interior, nas baiucas do Bazar, nos bairros de lata, por toda a cidade chinesa morria-se de miséria e de fome. Literalmente. / Todos os meios eram legítimos, todos os expedientes aceitáveis numa conjuntura de sobrevivência, de fome e desespero.», «Sem esgotos nem saneamento adequado, os lixos eram atirados para as águas ou, sem colecta adequada, ficavam a descoberto, ao sol e à chuva, apodrecendo pelas ruas e convidando ratazanas enormes, gordas como coelhos pequenos, a acabar quantas vezes nos restaurantes ambulantes de Macau.», «numa cidade onde pululavam os mendigos, os drogados e os débeis mentais, sem destino pelas ruas, andrajosos e imundos, vasculhando o lixo à procura de restos de comida, esmolando à caridade repugnada e relutante...»<sup>610</sup>.

Continuando a não querer assumir um código de literatura *engagée*, a narrativa de Rodrigo Leal de Carvalho não foge neste romance a velada e irónica ou frontal e chocante denúncia da miséria social e do egoísmo moral convencionalizados ou naturalizados – «É que, mesmo no cemitério, a terra é cara e a vida dos pobres é tão barata por toda essa China imensa!», «Iniciou a sua actividade profissional pela mão papuda e experiente de Monsieur Dêdê que apesar da decidida preferência pelos olhos amendoados e pelas sedosas das chinesinhas novas e esguias, se deixou seduzir pela inocência virginal daquela camponesa russa, grande de estatura, de alva tez e claros olhos. / – Nem sempre galinha...», etc.<sup>611</sup>

Esta denúncia consuma-se no quadro de um mais largo exercício de observação sócio-cultural com valência de crítica moral: «O velório era, aliás, e como em todo o lado, hábito estabelecido em Macau e, se não fazia bem ao falecido, reconfortava a consciência dos familiares e cumpriam-se os ritos sociais, factor importante à estabilidade da comunidade.», «Acentuou-se-lhe a sensação de abandono naquela solidão povoada de multidão anónima, indiferente ao drama de cada um, apenas preocupada com a cotação da Bolsa, o bom sucesso do negócio em curso, o lucro do último golpe financeiro, o pequeno *rendez-vous* adúltero no Cathay Hotel ou no Hotel de France.», «a competir com os chineses desgraçados que se sujeitavam a salários de miséria.», «mas aprendeu o tango, essa dança moderna e indecente que simulava em público aquilo que ela fazia por dinheiro, sim, mas só em privado.», «dedilhava a *balalaika* e cantava. [...] As *sing song girls*

<sup>610</sup> *Idem, ibidem*, pp. 8, 148, 161, 196.

<sup>611</sup> *Idem, ibidem*, pp. 9, 66.

calavam-se seduzidas, as senhoras suspendiam as conversas irrelevantes, os amantes de ocasião olhavam-se nos olhos, davam-se as mãos e os pés entretocavam-se românticos e atrevidos por debaixo da mesa.», «um quarto de hotel de duvidosa reputação – e em Xangai todos o eram, mesmo o Cathay onde se instalavam os industriais americanos em busca dos grandes negócios da China, os artistas de Hollywood à procura do exotismo oriental e os aristocratas europeus à cata de prazeres proibidos», «Mas [a par da prostituição] não eram também repugnantes tantos outros ofícios praticados e aceites? [...] E as damas da sociedade que casavam sem gostar dos maridos? Não faziam, também elas, amor de conveniência?», «Não sentia, por isso, que os seus anos de sing-song girl a degradassem mais do que tantos outros mesteres: e muitos havia, a seu ver, bem mais dignos de censura: o tráfico, a preço vil, da mão de obra “china” para o Peru, a exploração das operárias pagas com salários de miséria, o comércio de droga e os fumatórios tolerados que minavam a população, os lucros desonestos das negociatas dos *compradores*, a manipulação da Bolsa que arruinava os accionistas desprevenidos, as golpadas financeiras dos *Tai-pans* que levavam à falência as pequenas empresas, os militares que faziam da destruição e morte o seu modo de vida...», «Um drama igual a muitos, de resto, naquela Xangai a quem os jornalistas românticos, ou cínicos, persistiam em chamar a Paris do Oriente.» , «O salário [de Vassily como Assistente] era modesto e árduo o trabalho de preparação das lições e correcção dos exercícios, porque o Professor Lapointe, permanentemente ausente em conferências, simpósios, seminários, encontros ou convenções internacionais, ou ocupado nos lucrativos projectos do Conselho Municipal da Concessão Francesa e, fora disso, nos torneios de bridge do Country Club que o absorviam e lhe consumiam as restantes energias intelectuais, descansava nele o grosso da actividade docente.», «Para os expatriados, cosmopolitas, *blasés* e indiferentes ao mal alheio, advinha maior risco das ineptas acções das Forças Armadas do *Kuomintang*, da guerrilha dos *warlords*, das vinganças das *triads*, da actividade dos gatunos que se atreviam a ultrapassar as barreiras das zonas internacionais para praticarem as suas nefandas ousadias na cidade civilizada. / Não havia, pois, razão para se preocuparem os respeitáveis cidadãos das Potências Ocidentais, pilares do International Establishment. / Bem podiam continuar descansados a magiar os seus negócios, a contar os lucros fáceis, a frequentar os seus clubes, a apostar nos cavalos, a beneficiar de repousos de guerreiros – ainda que a sua guerra não fosse além das ousadas operações da Bolsa – nos braços esbeltos e experientes das amantes chinesas ou, para aqueles que não apreciavam o incómodo dos compromissos permanentes, das *sing-song girls* à hora, do Café de Paris... / E as *tai-tais* europeias, elegantes e caras nas sedas e peles da última moda das *Collections* acabadas de chegar de França e copiadas pelos mãos habilidosas dos costureiros locais, continuavam a alimentar o saboroso mexerico, os pequenos adultérios e outros inconsequentes

romances às mesas de bridge [...]», «Perante a sucessão de tão infaustos eventos, o remanescente da família convenceu-se de que a casa tinha *savan* ou *mau fong soi* e decidira regressar à Província de Sche Chuan de onde era oriunda», «[Madame Guterres] Pensou-o, mas não o manifestou em voz alta porque, afinal, era mulher de um dos mais importantes comerciantes e industriais da cidade e senhora da melhor sociedade de Macau.», «A Penha era a zona da “gente-grande” da terra, *la crème de la crème* das grandes vivendas ricas, recolhidas em jardins onde floriam as buganvílias, as bauínias e os rododendros, protegidas por muros proibitivos, como se os que tinham a sorte de lá viver pretendessem atestar que eram para exclusivo gozo dos seus proprietários e deliberadamente recusar a protecção das suas sombras e beirais aos miseráveis, aos vagabundos e aos refugiados. / – Há jardins públicos, não há?», «aqueles senhores importantes de Portugal que se julgam dispensados de aprender a língua dos noventa e oito por cento da população da terra! – arrogava-se ela [a enfermeira Rosa Tang] com plena razão.»<sup>612</sup>

Cortando o passo a qualquer veleidade de pregação moralista ou ideológica, sai a terreiro o humor na observação e representação realista: «onde os manchus faziam incursões regulares e incontroladas para caçar o urso, o sable e a raposa argentée e, uma vez que lhes ficava em caminho, pilhar os poucos e pobres colonos brancos da área.», «Claro que ninguém em seu perfeito juízo esperaria que Sua Majestade Imperial se deslocasse aos confins da Sibéria só para lha [à medallha] espetar na ampla peitaca.», «- Gatunos! / [Natasha] Não saberia especificar se dirigia o epíteto ao cambista, se aos bolchevistas que tinham desencadeado a Revolução dos Operários e Trabalhadores e, por virtude dela, a trágica quebra do rublo, se aos economistas que tinham inventado nacionalidade à moeda ou, até, à Humanidade em geral que permitia aquela imoralidade.», «daí em diante, as façanhas amorosas de Boris Zyagounov, brioso tenente do Exército Imperial do Czar-de-Todas-as Rússias [...] passaram a ser apenas saudosas recordações porque Natasha Ivaniva Koorbachenko tinha boa pontaria e era, como o pai, rapariga de palavra.» [ao disparar sobre as partes genitais do violador], «uma camponesa mais habituada ao cálculo mental do preço do repolho do que à meditação das grandes dúvidas existenciais.», [Ostrakoff, gerente do Café de Paris e superintendente das *sing-song girl* e prostitutas] «não obstante ser refugiado russo como ela, não a dispensara de se lhe sujeitar ao exame de provas práticas», «E com isso o Sr. Ostrakoff mandou-a embora sem lhe pagar os serviços pessoais prestados a título de teste de experiência: / – Lamento, mas não serve. Volte cá quando souber inglês. E já agora aprenda também a dançar. / Mirou-a com experiência crítica e finalizou: / – Quanto ao resto, escapa...», «Não a seduziam os dotes físicos do pretendente. Nem tão pouco os intelectuais. / Os homens bonitos – notara – não primavam

<sup>612</sup> *Idem, ibidem*, pp. 19, 48, 63, 67, 68, 73, 98, 99, 109, 114, 129, 160, 192, 198, 210.

em geral pela generosidade; [...] os segundos, porque a educação que Rachel lhe proporcionara não fora a suficiente para discutir o *behaviourismo social* ou se interessar pelas convolutas reminiscências de *A la Recherche du Temps Perdu*.», «Depois, muito digna, com uma dignidade de duquesa num mau melodrama de boulevard, foi até junto da mesa onde estivera, apanhou a sua bolsinha de noite e dirigiu-se para a saída.», «Que coisas! Ó mulher, tu nunca me fizeste aquilo! [...] / [...] Então não querem lá ver o diabo do velho! / – Por ser velho é que eu preciso!», «Não era hora nem lugar para querelas conjugais [...] Fingiu não ouvir [a mulher] mas decidiu que, a seguir ao funeral, iria acalmar a silenciosa irritação provocada pela difícil contenção nos braços juvenis e macios de Lin Fá, a sua Flor de Lótus.», «e mandei o Ostrakoff à merda!... – repetiu como se lhe parecesse importante acentuar aquela verberação escatológica, elevada a declaração de independência, a uma pequena Magna Carta dos direitos humanos e cívicos dos trabalhadores. Sim, porque as sing-song girls também o eram! E de que forma!», «agora fraca e sem forças para encarar o futuro naquela cidadezinha portuguesa, perdida nos confins do mundo e a quem davam o nome de Deus por razões que a crueldade do Destino desmentia.», etc.<sup>613</sup>

Assim de discurso cosmopolitamente desenvolvido, discreto nos acenos ao *genius loci*<sup>614</sup> e num raro assomo de ufanía patriótica<sup>615</sup>, o romance pode albergar sem risco de provincianismo a cor local adveniente do uso de expressões de patois macaense<sup>616</sup> e de russo ou chinês (cantonense, mandarim), acompanhado e ressaltado pelo cuidado, insólito na ficção romanesca, por notas de rodapé que explicam o respectivo significado.

Considerações metaliterárias no posfácio, em estilo de humor pós-moderno («Você, estimado Leitor, mereceria, por outro lado, obra mais profunda.») e inegável estratégia de valorização reversa através da retórica de autodepreciação, sobre pretensa natureza e função do romance («Ora este livro não tratou temas sisudos, não defendeu teses fascinantes nem antíteses demolidoras. Não pôs questões sociais apaixonantes ou controversas, nem prescrutou profundidades psicológicas

<sup>613</sup> *Idem, ibidem*, pp. 22, 23, 35, 44, 48, 59, 67, 71, 75, 84, 87, 164.

<sup>614</sup> «não achou graça à cidade, não a seduziu o seu carácter específico, preguiçoso e quase mediterrânico, pachorrenha e quase adormecida na margem sul do imenso estuário do Rio das Pérolas» (*ibidem*, p. 145).

<sup>615</sup> «as verdes colinas da Guia com o seu farol – o primeiro que brilhou nas costas da China» (*ibidem*, p.139).

<sup>616</sup> «[...] entre estranhos cuja língua – o dialecto doce e levemente musical que ouvia às velhotas refugiadas – não conhecia... / Que língua é essa? Português? – perguntara-lhes em inglês. / [...] / Foi Cynthia Salles, outra refugiada portuguesa, quem a elucidou: / – Não. É a “papiçam maquista”. Sabe, o antigo dialecto macaense.» (*ibidem*, pp. 137-138).

angustiantes. [...] Pretendeu apenas distrair.»), são condicionamentos paratextuais da recepção de *Os Construtores do Império*, livro de 1994.<sup>617</sup>

No entanto, o potencial semântico do título não é de ordem a esvaziar-se, inócuo, por obra e graça desta prévia declaração de interesses narratológicos; e o próprio autor, ao escolher esse título, provoca a expectativa do leitor. Em registo testemunhal ou irónico, a questão da diáspora portuguesa estará sempre presente; e de quando em vez o leitor julgar-se-á à beira de satisfazer aquela curiosidade e de esclarecer ambiguidades afinal perduráveis. Por junto, autor textual e narrador permitir-lhe-ão apurar que, em lugar de figuras históricas extraordinárias e personificações exemplares de uma decantada identidade lusíada, os “construtores do império” são, na sintagmática deste romance, as pessoas comuns, «boas e más», que em diáspora fizeram o quotidiano do Portugal ultramarino<sup>618</sup>.

O narrador continua onisciente e acentua a diluição textual das fronteiras entre autor empírico e autor textual: quer no inesperado agenciamento do relato de «Uma pequena noite de ópera» no cap. III da 3.<sup>a</sup> Parte, introduzido por referências biográficas que, *cum grano salis*, coincidem com o trajecto do autor empírico enquanto cidadão e magistrado<sup>619</sup>, quer pelo capítulo que precede o

<sup>617</sup> Rodrigo Leal de Carvalho, *Os Construtores do Império*. Macau, Livros do Oriente, 1994, 2.<sup>a</sup> ed. 2004, p. 242.

<sup>618</sup> «Nada tenho contra a gesta ultramarina, portuguesa ou estrangeira, que me fascina e comove. / É imensa a minha admiração pelos grandes navegadores, pelos desbravadores do sertão, pelos colonos pioneiros. / Mas a vida dos grandes de antanho, tão plena de romanesco que dispensa o recurso à imaginação, merece, seguramente, escritores à altura. / Eu não o sou e por isso fico-me pelos pequenos, que continuam o seu País em outras paragens; a gente comum, boa, má, ou boa e má, simultaneamente, como a maioria dos homens. / «e o magala da Guarnição de Mong Há que, preso a uns olhos amendoados, se deixou por aqui ficar, constituiu família e aumentou a comunidade macaense, todos construíram Portugal no Além-Mar. / Afinal, os Construtores do Império somos todos nós.»; «Mas Macau constituía, como as Províncias Ultramarinas de Governo Simples em geral, mero ponto de passagem para as «aves de arribação» que eram os funcionários superiores do Quadro Comum do Ultramar. Vão uns, vêm outros e a vida continua.» (*idem, ibidem*, pp. 241-242, 219).

<sup>619</sup> «Eu chegara de pouco a Macau, com um profundo desconhecimento da realidade oriental em geral, e da macaense em particular. / Tinha tido, porém, o bom senso e a modéstia – qualidades que, confesso, me não são as mais características – de não manifestar, desde logo, ao descer na Ponte 16 onde desembarcara do *Tai-Loy*, uma opinião, peremptória e definitiva, sobre a terra, as suas gentes e os seus problemas.», «nas vertentes do Direito da Família e das Sucessões que era chamado a tratar na minha actividade profissional quotidiana», «Nem os “Mestres Cantores de Nuremberga” eram visita dos Leal de Carvalho, nem o “Anel do Niebelungo” foi jamais lá encontrado. /.../ Com estas limitações musicólogas, não se estranhará a incapacidade do Autor para valorizar o evento musical anunciado.», «Foi pois com alguma alvoroçada expectativa que minha mulher e eu considerámos o, indubitavelmente, sarau musical do ano. / O convenhamos, mas que, mesmo assim, tinham de ser resolvidas. / E uma delas era a do traje para a ocasião.», «E

Epílogo, onde o Autor de novo se transforma também em personagem (função de catálise, porque com ele se encontra o protagonista Saraiva Marques) e por isso o narrador de novo se torna homodiegético («Por vicissitudes próprias de quem pertencia ao Quadro Comum do Ultramar, vi-me transferido, muitos anos depois e a contragosto, para África.») e pelo remate do Epílogo «Os desvairados destinos» («Por último, o Autor. / Ao escrever estas linhas, está vivo e de boa saúde. E se o Destino lhe permitir assim continuar, não será de todo impossível voltar com novas histórias sobre Macau. / Que Deus o proteja, Leitor.»)<sup>620</sup>.

No âmbito de uma presença pós-moderna insólita à luz do seu estatuto no modelo de romance vindo desde o Realismo e o Naturalismo oitocentistas até ao terceiro quartel do século XX (e, como tal, acenando na tradição literária portuguesa para práticas da novelística romântica e em particular camiliana), o autor textual/narrador marca presença dialogante com o leitor e pretende satisfazer epilogalmente uma suposta curiosidade deste sobre o destino das personagens, num *effet de réel* ao arrepio dos protestos de ficcionalidade («Ei-los, [esses destinos] tanto quanto nos foi possível apurar. / E se a morte figura neles com notável frequência, não se impute o facto a excessiva influência camiliana ou a mórbida propensão do Autor»)<sup>621</sup>.

Avultam as interferências, parentéticas ou adjectivas, do narrador onisciente no corpo principal do texto, em comentário aos acontecimentos que relata, aos espaços e objectos que descreve, aos traços psicossomáticos que retrata e, ainda, à relativa importância funcional que, qual *deus ex machina* no plano técnico-compositivo, o autor textual/narrador vai atribuir a cada elemento: [na viagem de barco entre Lourenço Marques e Macau] «Por último, o casal japonês. / Não merece grande atenção, pela pouca intervenção nesta história; mas por fazer parte, também, da minúscula comunidade, daquele pequenino mundo, limitado no espaço e no tempo – a viagem era apenas de duas semanas, graças a Deus – não deverão ser esquecidos.»; «Assim raciocinaria o Dr. Saraiva Marques para descansar a consciência, se ela o atormentasse pelas frequentes transgressões conjugais. Como porém nunca foi o caso, jamais sentiu necessidade de recorrer ao argumento.»; «Na verdade, por que casara aquele aborto [Tchitcho Pintado] com aquela estampa de mulher?! //...// Aqui o Chefe dos Serviços de Saúde e Assistência deixava-se levar por compreensível embora pouco defensável aversão ao marido da amante, exacerbada pelos acontecimentos recentes e pela intensidade emocional do seu temperamento. – N. do A.»<sup>622</sup>

---

é assim, por esta via e razão, que o Autor é nesta hora algo tardia do desenrolar da obra, chamado a figurar, com alguma relutância, nesta história.», etc. (*ibidem*, pp.181, 182,182,183,185).

<sup>620</sup> *Idem, ibidem*, pp. 223, 239.

<sup>621</sup> *Idem, ibidem*, p. 231.

<sup>622</sup> *Idem, ibidem*, pp. 29, 84,126.



O autor textual torna-se ainda mais intrusivo pelas numerosas notas que vai semeando pelo romance fora, num vazo escoliástico que pode ir da breve nota de humor (crítico ou lúdico) ou de ironia culturalista até à explicação excedentária, passando por rasgos de comentário metaliterário ou de lúdica manobra técnico-compositiva que nesse aspecto aproximam o romance de costumes da retórica novelesca pós-moderna, por vezes com irónico jogo com o *effet de réel*: «Fugaz flutulência poética do seu tempo escolar da Nau Catrineta.» [nota ao passo «Subiu ao convés superior a perscrutar a noite escura, à procura, não de terras de Espanha ou areias de Portugal, mas das luzes de Singapura»]; «Nova e parcialmente inadequada liberdade poética do próprio [Saraiva Marques perante as *Singapore girls*], a que o A. é alheio.»; «Nem isso interessa grandemente à economia desta história.»; «O Dr. Saraiva Marques dava-se ao luxo de alguma hipérbole.»; «Considerações da própria [Suzie], não expressas oralmente na ocasião.»; «Esta última cionsideração não foi, naturalmente, revelada ao Director do Hospital. Ficou apenas no pensamento do analista.»; «Não tantas [as realizações do Rotary em prol da Humanidade] como seria legítimo esperar do âmbito e da vocação universalista da Organização, da capacidade económica dos seus companheiros e do número de jantares realizados.»; «N., porventura escusada, do A.»; «Argumento falacioso, como é bem de ver. – N. Do A.»; «Pergunta, talvez supérflua, do A.»; «Aqui fica demonstrada a injustiça da denúncia anónima [Saraiva Marques e Mui Mui a “fazerem horas extraordinárias” eróticas], pois não eram todas as tardes; pelo menos nas dos sábados e domingos a sala de vacinação gozava de silêncio quase conventual.»; «Queria ter dito [ao «quadrúpede» Tchitcho Pintado] cornúpeto ou cornudo ou outro epíteto equivalente, mas a boa educação conventual da juventude criara-lhe inibições que não lograra vencer.»; «N., porventura supérflua, do A.»; «Em boa verdade, [o Sr. Yau Yee] não disse «lusíada»; o adjectivo é nosso, apenas para não repetir o «portuguesa», por razões de estilo e prosódia.»; «III. Uma pequena noite de ópera //...// Com a devida vénia a Amadeus Wolfgang Mozart a quem, por razões sobejamente conhecidas, não foi possível solicitar permissão para utilizar, em parte, o título, impropriamente traduzido, da sua op. K-525. – N. do A.»; «nas [cabeças] dos cavalheiros portugueses predominavam curiosamente as calvas brilhantes, resultado do intenso pensar sobre os problemas da Administração, na explicação generosa, embora sem apoio científico, do meu barbeiro.»; «Aqui, como em tudo o mais, dava-se ao luxo da excessiva intensidade emocional característica; não se poderá levá-lo a mal, dados os contínuos sucessos ou insucessos anteriores.»; «Não sou, como se vê, de grandes exigências intelectuais. – N., caracteristicamente humilde, do A.»; ««Sic transit gloria...» – N., quase condolente, do A.»<sup>623</sup>

<sup>623</sup> *Idem, ibidem*, pp. 34, 36, 38, 39, 46, 59, 78, 83, 84, 101, 115, 124, 149, 171, 181, 187, 204, 221, 239.



Ao mesmo tempo que persiste e até se acentua o defeito de passos repetitivos, às vezes *ipsis verbis*, por mero descuido de redacção ou falha de composição a necessitar de *editing* – pecha que mancha também o idiolecto (agora com novo tique – o do adjetivo «comendável» por ‘recomendável’), o romancista continua a manifestar bons atributos estilísticos, em particular no domínio de surpreendentes e eficazes usos do adjetivo e do advérbio<sup>624</sup>; e continua a encontrar novas soluções na montagem da intriga e na inserção das personagens.

O romance *Os Construtores do Império* apresenta duas surpresas técnico-compositivas: por um lado, a abertura, num capítulo breve que constitui só por si a 1.<sup>a</sup> Parte «Política de boa vizinhança», lançando a verosimilhança de lances da intriga macaense e da sua atmosfera político-social através do relato de uma reunião do governo português, presidida pelo Presidente do Conselho, Doutor Salazar, com um título «Água das Pedras» que ressalta para momentos da sessão, mas que pode também ter valor simbólico-sarcástico sobre o regime vigente e o *modus operandi* do poder político; por outro lado, o pormenor de matéria narrativa só desvendado no final: os telefonemas anónimos, decisivos no detonar das crises conjugais entre Saraiva Marques e sua mulher, e a revelação, no esclarecimento epilógico dos diversos destinos das personagens, de que Amina Mendes «Nunca mais sentiu a necessidade de fazer telefonemas anónimos.»<sup>625</sup>

A história centra-se de novo em ambiente e tempos de Macau, mas desloca-se para outro período – anos 50/60 – e muda parcialmente de estrato social – agora mais portugueses chegados a Macau (algumas personagens *à clef*... até ao lampejo de cruzamento de três personalidades culturais femininas num só nome no *incipit* do cap. II «Espaço de manobra» da 3.<sup>a</sup> Parte: «Como ensinava a eminente historiógrafa das coisas de Macau, Beatriz Amaro da Veiga»), ainda alguns macaenses filhos-da-terra e chineses maioritariamente em sintonia com a «China reconstruída» do regime maoísta, uns e outros em posições sócio-profissionais e sócio-económicas de média-baixa, média-alta e grande burguesia.

A esses parâmetros diegéticos corresponde a componente de contextualização histórico-política e sócio-económica da narrativa: «A vida económica da

<sup>624</sup> Veja-se, por exemplo, «os reposteiros de brocado cor de ouro davam uma fraudulenta nota de opulência»; «como se atravessasse a pista de dança do Golden Paradise após um tango sanguíneo e sensual»; «o corte de cabelo muito curto, à garçonne, descobria-lhe a nuca delgada, de delicada curvatura, quase niponicamente erótica»; «Informou-a, expressionistamente magoado, que Maria Júlia o deixara»; «uma mulher jovem e bonita, de curvas generosas nos lugares adequados, o que provocou ao Dr. Saraiva Marques o comentário guloso»; «A natureza fora misca e ele [Tchitcho Pintado] não soubera compensar essa mesquinhez.»; «O temperamento bilioso, violento e azedo, não melhorou o conjunto.» (*ibidem*, pp. 68, 110, 146, 147, 156, 234, 235).

<sup>625</sup> Além do mais, lançando *in extremis* a dúvida retrojectiva sobre os mecanismos psicológicos ou libidinais que teriam presidido à motivação dessas denúncias.

Província estagnara, efeito não só da instalação britânica no rochedo de Hong Kong e do crescimento dessa Colónia, como, mais recentemente, do embargo norte-americano aos produtos da República Popular da China, em retaliação pelo seu envolvimento na guerra da Coreia. / A população era, no geral, pobre e mal alimentada.»; «As autoridades da China Continental tinham permitido a saída de mendigos, narcodependentes – *pakfanistas*, como a população macaense mais cruamente os baptizara – , vagabundos, tuberculosos, deficientes físicos ou mentais; em suma, os improdutivos. / E Macau, sem política rígida de imigração, continuava, numa generosidade e abertura que mal poderia suportar, a garantir abrigo a quantos o regime do País vizinho permitisse sair.»; «E apesar de tudo, [...] a pequena Província portuguesa continuava a sua vida activa, laboriosa, tão produtiva quanto o permitia a crise económica em curso, na minúscula península, remansosa e doce, algo sonolenta e esquecida no lodoso estuário do grande delta do Rio das Pérolas, paredes-meias com o País-gigante, regularmente assolado por epidemias, inundações, convulsões sociais, políticas, económicas, e que se sentiam na vida local, atenuadas como reverberações de uma pedrada no lago. / – Quando a China espirra, Macau treme.»; «Mui Mui viera do Norte, numa das muitas migrações determinadas pelas regulares catástrofes que assolavam o Continente chinês: terremotos, inundações, epidemias, fomes, guerras, políticos, etc.... / No caso, a avalanche global fora desencadeada pelo avanço disciplinado, inexorável, implacável, dos exércitos de Mao Tsé Tung.»; «Toda a gente sabia que as classes dos cúlis, dos vendilhões ambulantes, dos condutores de triciclo, das *triads*, eram dominadas ou estavam infiltradas por agentes da Formosa.»; na operação político-cultural de vinda a Macau da Companhia de Ópera de Pequim, o governo da RPC «não queria – repetia – contacto com as autoridades portuguesas porque isso poderia ser entendido como o reconhecimento tácito da legitimidade da ocupação lusíada sobre Macau, o que era anátema para o regime. Por isso não tinham incluído o Governador e as entidades protocolares entre as pessoas a convidar. / Mas os portugueses eram, como toda a gente sabia e o Sr. Yau Yee agora acentuava, pessoas complicadas, temperamentais e arrogantes. Não compreenderiam que esse ostensivo ignorar da soberania portuguesa era apenas uma questão de face, para efeitos internacionais, sem importância efectiva, substantiva, real.»; «S. Ex<sup>a</sup> [o Governador] concordou, de mau grado. Forçou-se, porém, a recordar o pensamento, lido pouco antes de assumir funções, de que a Política era a Arte do Possível. / (-Profunda verdade!)»<sup>626</sup>

Esta “cor histórica” ganha matizes próprios da “cor local” macaense: «Depois do bulício de Hong Kong, Macau pareceu ao casal Saraiva Marques, numa primeira impressão, um subúrbio pequeno, triste e pobre. / À excepção das pou-

<sup>626</sup> *Idem, ibidem*, pp.53 (e 176), 54, 84-85, 158, 171, 178.

cas vivendas de construção mais recente, as velhas casas senhoriais, vestígio da opulência comercial de outros tempos – o exclusivo do acesso ao comércio do Japão, a actividade da Companhia Inglesa das Índias Orientais, o tráfego de *colíes* para as minas da América Latina, etc. – mostravam-se degradadas, sujas, carecendo de pintura, ocupadas agora por múltiplas famílias chinesas de gente pobre e desinteressada, com poucas possibilidades financeiras a permitirem a adequada conservação.»; «Recusava-se, porém, a casar com macaenses; muito bons rapazes, até talvez mais dóceis que os metropolitanos, mas muito dados a amantes. Era já uma tradição, uma “especificidade” de Macau.»; «vida social» [de Maria Júlia]: «Frequentava mais assiduamente as amigas, [...], os chás-canastas organizados rotativamente em casa de cada uma delas e até começou a participar [...] nos torneios de bridge do Club de Macau ou do Grémio Militar. / Participava de boa vontade nos empreendimentos sociais patrocinados, com pompa e circunstância, por D. Florinda [mulher do Governador] e aceitou até presidir a uma barraca de sorteio de bugigangas e pechisbeque, na Quermesse do Natal dos Pobres, com fins invocadamente caritativos e resultado não totalmente deficitário. / E com persistente esforço conseguiu arrastar o marido relutante às festividades oficiais e particulares de que Macau era pródiga.»; «O baile de gala da Mi-Carême era um dos pontos altos do calendário social do Club de Macau.»; «Na sociedade ancestral e sábia donde [Mui Mui] provinha, o “amor” era emoção mais literária do que quotidiana. Não eram os casamentos contratados pelos pais, sem impertinentes e prejudiciais intervenções dos próprios interessados que não tinham juízo ou idade para saber melhor? E não vivia a sociedade familiar em paz e serenidade, na segurança milenária da comum mansão ancestral, de múltiplos pavilhões e múltiplas esposas, concubinas e serviçais? / Pelo menos até à inoportuna invasão das hordas fanáticas dos revolucionários! //...// Pensamento da responsabilidade exclusiva de Mui Mui. – N. do A.»; entre o ambiente típico das «russas do Tamagnini Barbosa», e num lance remanescente de actores e cenas do romance precedente *Requiem por Irina Ostrakoff*, na casa da Assistência em que vivia Big Bertha «Na parede uma guitarra onde o último a tocar, numa esquecida noite de saudade pela Rússia distante e perdida, fora um conterrâneo, refugiado também, aristocrata, sedutor e vigarista que ela não sabia por onde andaria; sobre um armário para louça desirmanada, um ícone – a imagem, recortada de uma revista e colada sobre um pequeno retábulo de madeira, de um santo paramentado que Mui Mui não conhecia, com olhos grandes e fixos, o halo dourado em círculo perfeito a enquadrar o rosto parado, e a mão direita levantada em gesto de bênção hierática. Junto dele, um coto de vela pagado.»; «As senhoras de Macau vestiam bem. Deve reconhecer-se-lhes que, se não melhor, pelo menos a nível idêntico ao das de Hong Kong. / As sedas eram baratas e os costureiros locais habilidosos»; [para espectáculo de ópera chinesa no Teatro Cheng Peng] «desde

as damas da Associação das Senhoras Democráticas de Macau, que congregarava as caras, caríssimas, metades dos elementos mais representativos da Comunidade Chinesa, até à mulher do meu barbeiro, todas tinham assento, democraticamente desconfortável, na delapidada plateia e aguardavam, com ruidosa alegria, as delícias do bel-canto chinês.»; [nesse local e ambiente] «E, como em Macau nenhum acontecimento social digno desse nome dispensa o conforto do estômago, comiam de tudo quanto era susceptível de se encontrar nas tendas ambulantes ou nos tabuleiros dos vendilhões da Travessa do Auto Novo, [...]. / Acabado o *picnic*, atiravam ao chão, sem cerimónia, as garrafas, as embalagens, os sacos de papel pardo, as cascas e os restos não aproveitados, davam o arroto digestivo e cerimonial, e ajeitavam-se melhor na cadeira desconfortável para gozarem o espectáculo, com a serenidade búdica própria da sua etnia e cultura.»<sup>627</sup>

O cruzamento de “cor local” e contextualização histórico-política acentua-se especialmente na 3ª Parte do romance, «Política de boa vizinhança – II», e seus três capítulos «Politics make strange bedfellows», sobre «pôr-do-sol» oferecido pelo Governador de Macau ao corpo consular e «aos mais representativos elementos das comunidades locais», com destaque para a comunidade chinesa, «Espaço de manobra» sobre confabulações e diligências político-diplomáticas dos «velhos senhores» do poder económico-social no topo da comunidade portuguesa e da comunidade chinesa, e «Uma pequena noite de ópera», sobre quanto de pitoresco e jocoso envolve a realização, por razões da nova relação política entre o Portugal de Salazar e a China de Mao (aliás sintetizada pelo Cônsul português p. 163, e mal acolhida pelo prelado local, que postula ser impossível essa nova orientação política ser conhecida e muito menos ditada pelo Presidente do Conselho), de espectáculo no Teatro Cheng Peng da «Grande Ópera Clássica Nacional Popular da República Popular da China».

Esse passo de *Os Construtores do Império* proporciona, aliás, uma rara reflexão sobre as antinomias que à época ainda se faziam sentir em Macau entre as culturas sociais do Ocidente e do Oriente: «A separação abissal entre as culturas dos mundos ocidental e chinês fazia-se ainda sentir em Macau, no fim da década dos 50, quase como no tempo dos “Ventos do Oriente e Ventos do Ocidente” da estimada Mrs. Pearl S. Buck. /.../ Eu sentia-o e, mesmo sem aderir inteiramente, maravilhava-me não só com a diversidade étnico-somática, mas com a de língua, culinária, maneiras, vestuário, diversões, valores morais e jurídicos. /.../ Agora interessa particularmente frisar a cisão cultural no campo da música.»; «espectadores que não se coíbiavam de participar na actuação [...] numa espontânea e popular inter-relação actor/público, só muito mais tarde tentada pelo Teatro de Vanguarda ocidental.»; «Era gratificante verificar como, no Oriente,

<sup>627</sup> *Idem, ibidem*, pp. 53, 66, 66, 89-90, 104, 187, 188, 189.

a música era uma forma de expressão artística muito menos elitista do que no Ocidente.»; [no espectáculo no Teatro Cheng Peng da “Grande Ópera Clássica Nacional Popular da República Popular da China”] o Autor «Não percebia a história, não conseguia seguir o *libretto* desbotado no estreito écran, não gostava da música, não apreciava o *falsetto* do bel-canto nem o estilo afectado da actuação dos actores.»<sup>628</sup>

É nesse quadro sociocultural que se compreende a pertinência de o narrador, além de apontar que mesmo os novos radicados de origem ultramarina viajavam para Macau «com a aliciante acrescida do suposto exotismo do Oriente», pôr em evidência certas personagens secundárias e certas características como factores da identidade de Macau: «vitorianamente, e tão à revelia de toda uma alegre e desinibida vivência local, bem mais permissiva e sofisticada que na Metrópole.»; «uma vida social agradável e intensa na pequenina cidade colorida e exótica»; «o cosmopolitismo étnico-cultural das suas gentes, o aconchegado teor de vida de terra pequena com as vantagens da proximidade do grande centro urbano que era Hong Kong».<sup>629</sup>

Entretanto, no quadro de uma visão (veladamente seduzida) da vida livre e hedonista na Macau daquele tempo e dos grupos sociais possidentes, a face-ta de análise social e de crítica ética, habitual nos romances de Rodrigo Leal de Carvalho, abranda um pouco («A cidade [Lourenço Marques] acentuava o seu tom de cosmopolitismo, de frivolidade, de centro de férias, com as esplanadas do Café Continental e da Pastelaria Scalla cheias de gente nova e desinibida»; «A recém-chegada não era bonita. Diziam até as pessoas menos generosas – e uma das suas “melhores” amigas – que era feia. Manifesto exagero, uma crueldadezinha social.»), em favor de maior e mais complacente concentração nos jogos de sedução, conquista ou frustração sexual: a relação com Mei Lin – Flor de Lótus – e, apesar da crise conjugal após denúncia anónima à mulher, a recidiva mais cuidadosa, mas até entremeada com «o prazer da variedade, desde a chinesinha silenciosa, delgada, introvertida, quase assexuada, até à macaense...»

Não significa isto que o romancista se revele menos interessado ou menos destro na análise psicológica, pois esta prossegue dentro do quadro de omnisciência do narrador, porventura excessivamente explicitante: «O amor de Maria Júlia, o conforto e aconchego do lar, numa vivenda simpática no bairro residencial de Sommerchild, com um pequeno jardim [...], provocaram-lhe uma surpresa agradável e um pouco entorpecente.»; «Com excepção de Mrs. Jefferson que, declaradamente, se deleitava na companhia vibrante do Comandante de Groot,

<sup>628</sup> *Idem, ibidem*, pp. 182, 183, 187, 192.

<sup>629</sup> *Idem, ibidem*, pp. 26, 216, 220, 223.

os outros preferiam um dia a sós; a longa e forçada convivência naquela pequena prisão flutuante criara uma ânsia de recíproca libertação.»; «[Mui Mui] Reconhecia, porém, que outras refugiadas havia em bem piores condições e o passado recente obrigara-a a uma revisão, pouco consciente embora, da escala de valores a observar. / Acima de todos, aquele perante o qual todos os demais se subordinam, a sobrevivência. / De que vale a honra, o amor, a verdade, o patriotismo, a honestidade, a gratidão, quando está em causa a própria vida?»; «Mas não; não tinha sido uma comédia – senão na medida em que o é a vida real; era uma situação de facto vivida, na qual ela figurava como protagonista involuntária e contrariada e onde a infidelidade do marido confirmava um deserto emocional onde se sentia perdida e só.»<sup>630</sup>

Em espírito de bonomia e tolerante cepticismo antropológico – «Conheci novas gentes, boas, más, e – a maioria – boas e más simultaneamente, como, aliás, no resto do mundo.», reitera o autor e narrador, então homodiegético, na abertura do quase derradeiro capítulo «As manchas do leopardo» – <sup>631</sup>, o humor acentua-se no retrato de personagens e na refração dos costumes.

Como é apanágio da narrativa do autor, esse humor modula muitas vezes um objectivo de crítica psicossocial: «Ainda assim, [Saraiva Marques, em início de carreira em Moçambique] assistia às sessões de encerramento das convenções médicas [...], e lia, sistematicamente e até ao fim, um artigo por cada exemplar da “Revista Portuguesa de Medicina”, cuja subscrição pagava pontualmente.»; «Eram porém episódios fortuitos [de infidelidade conjugal] e sem significado que, ainda por cima, lhe provocavam incómodos de consciência nos quarenta e cinco minutos imediatos»; [na ida familiar a Portugal] «Ao fim de um mês [na terra natal transmontana] estavam todos ansiando por deixar aquele fim-do-mundo [...] /.../ Ninguém sentiu necessidade de visitar bibliotecas, museus, igrejas ou hospitais. / Foram, em suma, umas férias divertidas e bem aproveitadas.»; «a ausência da mulher convidava-o, ou obrigava-o – as opiniões divergiam a respeito – a procurar, em outros braços disponíveis, a acalmia do corpo e a paz do espírito.»; «Artistas não os havia [na recepção consular] porque – suspeitava-se – Sua Excelência não era particularmente sensível às Artes. Não constava que apreciasse a Pintura nem que se dedicasse, ainda que só de ouvido, à Música. Nem jamais alguém o acusara de ter feito versos.»; «agradecimentos por tão memorável pequena noite de Grande Ópera»; «Ela própria sofrera os desrazoáveis ciúmes do falecido marido; bem, não tão desrazoáveis assim, porque D. Beta, na juventude, fora dotada de belíssimos olhos negros, cálidos e líquidos, de uma figurinha gentil e quase capitosa, de temperamento quente e disposição condes-

<sup>630</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 33, 85, 125.

<sup>631</sup> *Idem, ibidem*, p. 223.



cendente. / E as guarnições militares de Macau eram cheias de rapazes novos, vigorosos e saudosos de companhia feminina.»; «Com a idade, [o Sr. Leong Tak] endureceu de ouvido e adquiriu alguma tendência para dormitar nas reuniões, o que não será inteiramente de condenar, atento o reduzido nível de interesse e de entusiasmo da maioria dos debates.»<sup>632</sup>

Como também é apanágio do discurso romanesco de Leal de Carvalho, o humor permite-se muita vez adoptar um efeito lúdico: «Tinha necessariamente de aprender o chinês e a melhor maneira – assegurava-lho o colega analista, Dr. Ramiro de Sousa Cravo, que o sabia por experiência própria – era adquirir um dicionário “vivo”, de mesa de cabeceira, para praticar à noite, quando as preocupações do serviço dão tréguas ao espírito.»; «Achou por bem, de resto, e uma vez que o seu chinês já caminhava por si [tendo como amante Mei Lin], ir praticando com outros dialectos, outros sotaques, outros tons; e voltou a fazer, ocasionalmente, as rondas de fiscalização nocturna ao serviço hospitalar.»; «[Mui Mui] deu-se a apreciar, uma vez por outra [...] os passeios de turismo às praias, no *jeep* militar da Guarnição, a convite de algum militar amigo. / (- Mas só acima de Sargento porque, para Sargento, bastava-lhe [o marido] Tchitcho do Rosário Pintado, aos domingos.)»; «E o Dr. Saraiva Marques, docemente, agarrou pela cintura a «sua» enfermeira [Mui Mui] e depositou-a cuidadosamente sobre a marquesa, como uma preciosa porcelana Ming [Figura exclusivamente literária porque ele não conhecia nem apreciava porcelanas Ming, Kien Lung, Ka Heng, Vista Alegre, Wedgewood ou quaisquer outras, com a possível excepção da desclassificante louça das Caldas – salvo, como já ficou abundantemente demonstrado, as de carne e osso. – N., talvez desnecessária, do A.] ou um frágil pudim de natas e gelatina, dos que [a esposa] Maria Júlia tão bem confeccionava.»; «uma mulher jovem e bonita, de curvas generosas nos lugares adequados, o que provocou ao Dr. Saraiva Marques o comentário guloso: / – Ele é do corpo consular; ela é corpo de consolar! Ou deve ser...»; «Como ensinava a eminente historiografa das coisas de Macau, Beatriz Amaro da Veiga, [...] /.../ – Pobre Ferreira do Amaral – suspirava Beatriz Amaro da Veiga, a eminente historiografa das coisas de Macau – Um herói tão fora do seu lugar!»; «Em tempo oportuno, faleceu D. Beta, como prometera e lhe cumpria»<sup>633</sup>.

Todavia, como é ainda apanágio do discurso ficcional de Rodrigo Leal de Carvalho, a componente de humor combina-se com um reduto de seriedade de alma nas relações humanas e com o resgate – em sede de comportamentos e de consciência das personagens, mas também de velada apologia por parte do narrador – de uma dimensão axiológica que se deve afirmar com autenticidade

<sup>632</sup> *Idem, ibidem*, pp. 20, 22, 22-23, 23, 155, 196, 236-237, 239.

<sup>633</sup> *Idem, ibidem*, pp. 59, 63, 98, 112-113, 156, 167, 237.



construtiva (e não por convenção social) na vida dos afectos. Assim é que em *Os Construtores do Império* reaparece um aspecto recorrente nas obras do autor: para o protagonista marialva, chega sempre o momento em que sente ternura tocante pela mulher-esposa («O médico contemplou-a, agradado e um pouco comovido pela sua beleza tranquila e disponível.») e até momento em que julga reconhecer com autenticidade contingente que afinal é à mulher legítima e traída que ama e que sempre amou: «Por estranho que possa parecer, estava a ser sincero e era a ela que realmente amava. Não com o fogo dos tempos idos, mas com uma afeição mais serena, mais doce, mas nem por isso menos real ou verdadeira.»; «Depois, percebeu, atónito, que sofria de mal de amor. Nem mais. / Afinal a pessoa de quem verdadeiramente gostava, era, fora sempre, Maria Júlia. / Todas as outras, antes e depois, tinham sido sombras sem consistência numa felicidade conjugal sem nuvens, meros passatempos, pequenos desvios apenas determinados por uma intensa actividade hormonal que, mesmo naquela idade – ou principalmente naquela idade – o obrigava a atitudes por vezes irreflectidas.»<sup>634</sup>

São estes os parâmetros em que se movem as personagens e que condicionam as características que perante o leitor elas vão ganhando, com uma força de representação existencial ou de representatividade histórico-social que não se hipoteca a tácticas literárias de exemplaridade moral ou de retrato lisonjeiro.

Bom exemplo desse risco e desse êxito do romancista temo-lo na figura do protagonista Dr. Saraiva Marques, médico de origem transmontana, radicado primeiro em Moçambique e depois, quebrando uma ordem de vida «remansosa e confortada», nomeado Chefe dos Serviços de Saúde e Assistência em Macau: «O médico, transmontano de múltiplas gerações, grande e rude como as fragas da sua terra, era um homem intenso e autoritário, de voz forte e aperto de mão vigoroso que magoava o metacarpo, largo de ossos e seco de carnes, de feições gradas e vincadas, como um varão dos painéis de Nuno Gonçalves.»; «Mas nem só de frivolidade e prazer preenchia a vida. / Interessava-se também pela profissão, embora, possivelmente, sem a intensidade posta nos empreendimentos amorosos.»; «Bem, quase fiel [nos primeiros cinco «longos» anos laurentinos de casamento]. Aparte uma ou outra tentação, na forma e figura de alguma enfermeira mestiça e complacente em que, sem verdadeira relutância, se deixou cair – ser-lhe-ia contra natura deixar escapar a oportunidade.»; «Foi o fim do período de graça e bom comportamento do Dr. Saraiva Marques. / A meia idade não lhe atenuara significativamente a fogosa sensualidade [...] / Sozinho em Lourenço Marques, saiu a terreiro e voltou às conquistas regulares e fáceis, até encontrar Marieta Santos, uma enfermeira mestiça, sensual e dócil, [...]. Desta forma, a vida do Dr. Saraiva Marques decorria, serena e saciada, entre as suas duas mulheres – afinal

<sup>634</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 127, 205.

assaz parecidas entre si – e as pequenas escapadelas fugazes [...]». Na transferência para Macau, «Maria Júlia não se deixou todavia perturbar pela visão pessimista do marido. De há muito se apercebera do exagero das suas reacções, próprias da intensidade de temperamento.»; mas, «O Dr. Saraiva Marques não era dado à poesia nem demonstrara jamais rasgos de fantasia», antes se comprazia em ser constante predador, sobretudo de enfermeiras suas dependentes com director do Hospital, com relações de amantes mais permanentes com Mei Lin e com Mui Mui, denunciadas à mulher Maria Júlia e por isso fonte das grandes crises conjugais. O autor gosta de representá-lo com «estranha propensão para criar situações de “vaudeville” ou de “opera buffa”», como acontece na noite de Ópera china: «Nós retínhamos a custo o riso que merecia o *qui pro quo*, nitidamente de Parque Mayer. / Então o Dr. Saraiva Marques voltou-se para a *prima-donna* – ou *primo-donno*, de acordo com a recente evolução da situação – fitou-o, severo e acusador, como se ele o tivesse induzido de propósito em erro. Reparou que mantinha, ainda entre as suas, a longa mão aristocrática e marfinada e sacudiu-a como se o escaldasse». Homem «possidónio e franco», «Verdadeiramente, não lhe agradava nem a inactividade nem a fixação em Portugal. / Sentia-se ainda novo e capaz, e habituara-se à vida mais fácil do Ultramar.»; e, nos últimos anos de vida, regressado a Lourenço Marques, «tinha mudado mais física do que temperamentalmente. [...] a mesma intensidade emocional, a exuberância verbal, o entusiasmo donjuanesco pelas garotas, abrangente, de resto, de um comendável espectro de idades, etnias, culturas ou padrões.»<sup>635</sup>

Remetendo para relativo apagamento a personagem de Maria Júlia, mulher do *coureur de femmes* Dr. Saraiva Marques, movimenta-se diversificado conjunto de atraentes personagens macaenses, cuja criação e articulação correspondem com sucesso a intuitos vertebrantes de toda a ficção narrativa do autor: por um lado, a composição *in progress* de um painel sociocultural de Macau que, pela distensão cíclica dessa obra ficcional, se vai referindo a sucessivos períodos do século XX e vai contemplando intergeracionalmente diferentes grupos sociais; por outro lado, a emergência de figuras singulares, potencialmente votadas a lugar de destaque na retentiva imediata dos leitores e na memória literária.

Surge assim, acima de duas das amantes sazonais do protagonista – Mei Lin, primeiro, e Mui Mui – e com maior tempo de cena do que a personagem Maria Barros, mulher do Delegado de Saúde, «macaense baixinha e esguia, com poucos traços orientais e grandes olhos castanhos, só ligeiramente amendoados, de cabelo preto, curto e bem tratado, era alegre e comunicativa», a figura gentil de Suzie Penha-e-Nantes, com cuja turbulência imatura contrasta aquela mulher séria sem ser moralista nem possidónia, verdadeira amiga da sua amiga, muito realista

<sup>635</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 19-2.º, 22, 23, 26, 34, 198, 198, 209, 221, 225.

a prevenir situações como a da romântica Suzie burlescamente lograda na paixão pelo Tenente Bernardes, «Ramon Novarro» de arribação e hipócrita desfrutador. «A desinibição, o bom humor, o tom quase auto-depreciativo de Suzie, tornavam-na ainda mais simpática e um pouco tocante.» Com sua voz de «contralto aveludado, ligeiramente *smokey*, que a tornava sexy e aplaudida», «estatura mediana, esguia, toda ela bem torneada», Suzie «era extremamente simpática, alegre e comunicativa. / Generosa com os seus dotes musicais, estava sempre pronta a colaborar [...] A sua faceta mais identificadora seria, porém, para desespero de Maria Barros, amiga sincera, realista e frontal, o seu inveterado romantismo. / Suzie amava o amor. / Tinha necessidade de se sentir apaixonada, de viver um permanente romance de amor [...] / Segundo a própria, teria nascido de um acto de amor dos pais, comovidos e entusiasmados pela paixão fatal de Margueritte Gauthier, após uma representação de *La Traviata*, no Teatro D. Pedro V.»<sup>636</sup>

Da novela *Pommery para o Jantar* retorna o advogado António Guterres dos Remédios, que o protagonista Saraiva Marques consulta *in extremis* perante a intenção de separação judicial de Maria Júlia, e em cujo escritório fixa «Sobre o móvel, um grande prato de porcelana chinesa da família rosa e uma terrina com travessa, da Companhia das Índias, adquiridos, havia muitos anos, em circunstâncias algo curiosas, num antiquário de Cantão». Do romance anterior, *Requiem por Irina Ostrakoff*, mas com presenças passageiras e papéis irrelevantes, volta uma ou outra personagem: Tarcísio Guterres, já «pesadão e acabado», e sua segunda mulher (a antiga «amante oficial» Annie Chan Guterres), e Big Bertha, levada pelo declive do exercício da prostituição, «quase reduzida à iniciação de adolescentes financeiramente débeis e aos landins das Portas do Cerco», a optar «agora, quase no fim da vida, [...] pela vida honesta. Um tanto contrariada mas teve de ser. / Com alguma imaginação, forçada pelas circunstâncias, passara a dedicar-se à quiromancia. [...] /.../ A miséria e a desgraça não adoçam o carácter das pessoas. / Todavia, e por estranho que pareça, não lhe azedara a bondade inata que a tornava aceite e estimada entre a população – designadamente, a chinesa – do Bairro [Tamagnini Barbosa]. / Era particularmente amiga das crianças [...]». Voltam também «as russas do Tamagnini Barbosa», o padre Percival Fernandes, da Missão de Auxílio aos Refugiados, que «era alegre e folgazão, mas não cultivava o *gossip* maledicente», e Cynthia Salles, a portuguesa de Xangai de charuto e cabelo à homem, secretária do Cônsul-Geral britânico, etc.<sup>637</sup>

Embrechando-a na sucessão das moles narrativas de maiores dimensões que são os romances, com *A IV Cruzada* (Macau, Ed. Livros do Oriente, 1996) Rodrigo Leal de Carvalho volta a cultivar o género com que debutara e distingue

<sup>636</sup> *Idem, ibidem*, pp. 44, 47, 45.

<sup>637</sup> *Idem, ibidem*, pp. 208, 70, 102-103, 110, 156, 161, 156.

a pragmática desta novela por curioso traço técnico-compositivo de evidentes consequências na óptica ou perspectiva da narração e correspondentes reflexos na sua semântica.

Mais acentuadamente do que nunca o autor textual refere-se a si mesmo, ao seu perfil humano e profissional, ao seu trajecto existencial e à sua relação afectiva com Macau, até à sua dupla condição de magistrado e de escritor em termos que esbatem a fronteira entre essa entidade narratológica e o próprio autor empírico: «Eu tinha acabado de chegar, vindo de uma pequena Província Ultramarina, [...] Macau encantou-me. Foi um amor à primeira vista e que ainda perdura ao fim de trinta e cinco anos, de alguns precalços de percurso e, pior ainda, das radicais transformações urbanas e sociais que sofreu.», «A minha juventude e inexperiência não me tinham ainda conferido a serenidade suficiente para compreender a necessidade de compromissos e aceitar as pequenas derrotas quotidianas, profissionais e outras.», «A minha curiosidade de espectador da Comédia Humana e potencial escrevinhador de historietas policiais e outras, teve todavia de ceder perante as imposições austeras do comportamento de Magistrado» <sup>638</sup>.

Porém, a originalidade formal da novela *A IV Cruzada* consiste em que, por uma vez na extensa obra literária de Rodrigo Leal de Carvalho, o autor textual e narrador primário constitui-se em personagem – não o protagonista, mas personagem secundária de relevo no desenrolar de boa parte da acção novelesca (enquanto Delegado do Ministério Público no processo judicial contra membros da tríade 14K) – e, portanto, como narrador já não extradiegético mas sim homodiegético, condicionado pela comparticipação no enredo e pela inerente teia de prolongadas ou efémeras relações interpessoais com outros intervenientes na intriga de *A IV Cruzada*, mas nem por isso menos privilegiado, no seu dúplice estatuto de autor textual, com a omnisciência sobre origens e derivas, motivações e actos, pensamentos e palavras, sentimentos e reacções dos protagonistas e demais personagens.

Ora, como assinalou criticamente Margarida Duarte, esta opção formal do ficcionista e a «compreensão exemplar das duplicidades do jogo narrativo» que ela implica vêem-se textualmente compensadas, pela sua eficácia compositiva e pela simbiose com a componente de ironia proverbial no autor.

Essa ironia continua agora a ser activada em pontos nevrálgicos de análise psicológica e social: «O tenente Estanislau Delgado era, como já se disse, um admirador dos filmes negros de Hollywood que, de vez em quando, lhe era dado saborear no Apollo, no Victória ou no Império. E lamentava não dispor dos eficientes métodos norte-americanos ou da fulgurante capacidade dedutiva dos seus detectives. Mas cada qual é para o que nasce e cose com as linhas de

---

<sup>638</sup> *Idem, ibidem*, pp. 23, 133, 153.

que dispõe. Paciência...», «tive de me forçar a consciencializar que o indivíduo seria, provavelmente, um celerado [...] Prostituição, tráfico de drogas, extorsões, roubo, fraudes, corrupção, agressões físicas, homicídios, sabe-se lá... / ... / Pois, apesar disso, senti – confesso-o com alguma vergonha e sem válida justificação – uma espécie de simpatia (não chegava a admiração, valha-me Deus!) pela primeira figura de algum destaque do submundo do crime que me era dado conhecer.», «E, até, devo, com alguma relutância, confessá-lo, havia no energúmeno uma qualquer faceta simpática e que eu não sabia identificar.»<sup>639</sup>

Mas a dimensão mais importante da ironia nesta novela *A IV Cruzada* reside em toda a ambivalência estrutural de tom, que culmina finalmente na bonomia de autodepreciação do *casus belli* e do próprio desempenho judiciário do magistrado-narrador<sup>640</sup>, à contraluz da aura mitificante que, ao abrigo da indissociação entre autor textual, narrador e personagem, fora atribuída pelo «romantismo» e a «imaginação» do delegado do Ministério Público à «Cruzada pelo Santo Graal cá da terra»: «O carácter secreto da Organização e o segredo de que se rodeava, a mal empregada lealdade dos membros, o domínio no mundo do crime organizado, a furtiva infiltração, o temor e prevalência na vida quotidiana da Comunidade Chinesa de Macau e Hong Kong, eram ainda expressão do carácter misterioso e algo sinistro do fascinante Oriente.»<sup>641</sup>

Sem embargo desta fundamental dimensão irónica, o narrador novelesco de Rodrigo Leal de Carvalho pode desta vez permitir-se, enquanto dobrado na condição de personagem da acção com privilégio de narrador homodiegético, uma muito extensa digressão, quase liminar (cap. I, 2.), sobre a imagem «fascinante» da terra e da gente de Macau a meio do século XX – mas como elemento diegético que a narrativa integra no devir da acção, que ao mesmo tempo a confirmará e irá matizando no tempo. Desse modo, *A IV Cruzada* oferece ao leitor uma síntese – porventura inigualada no âmbito da ficção literária emergente na dinâmica do campo cultural macaense – sobre a modernidade de Macau na perspectiva (empática, interpretativa e indagante) do homem ocidental, português, «radicado» na cidade.

O cerne do encantamento está na complexa configuração da cultura, no sentido mais amplo – antropológico e sociológico – de identidade comunitária e

<sup>639</sup> *Idem, ibidem*, pp. 46-47, 125.

<sup>640</sup> «O julgamento não despertou interesse na Cidade.», «E, com o naufrágio da acusação, soçobrava também a minha pequena «Cruzada» contra as *Triads*, a nota de mérito curricular do tenente Estanislau e a satisfação da vontade política de S. Ex.<sup>a</sup> o Governador, tão vigorosamente anotada nas margens do livro do Dr. António dos Remédios que, confiante, sereno e quase divertido, assistia, recostado no seu cadeirão, ao desenrolar dos acontecimentos.» (*idem, ibidem*, pp. 126, 137-89.

<sup>641</sup> *Idem, ibidem*, p. 29.

de modo de viver colectivo. Essa identidade afigura-se de imediato uma identidade plural e aberta, isto é, heterogénea e mutante; e confirmar-se-á, no decurso da intriga novelesca e no jogo de caracteres, como identidade intercomunitária e intercultural.

A sedução começa por ser exercida pelo património natural e edificado da cidade: «um certo sabor romanticamente mediterrânico, com o *shoreline* de edifícios apalaçados, de amplas e frescas varandas de grandes arcadas, e vivendas *fin-de-siècle*, de cores suaves, entre o arvoredo da periferia, na graciosa curvatura do que restava da Baía da Praia Grande, desde o Palácio das Repartições até ao Bom Parto e à Barra.», «Espalhados pela cidade, a par das igrejas católicas setecentistas, os múltiplos pagodes chineses, escuros e soturnos, punham uma nota de serenidade búdica, sábia e milenária, a confirmar a tolerância cultural e religiosa das Comunidades.»<sup>642</sup> Este rosto histórico de Macau, olhado e sentido do mirante de uma sensibilidade historicamente cultivada<sup>643</sup>, também é encarado enquanto espaço animado de polifacetada vida humana, ao mesmo tempo realistamente captado e recriado pela «imaginação romanesca e ocidental» do narrador-personagem em função de «o tal Oriente misterioso e um tanto sinistro que alimentara as [...] ingénuas leituras de adolescência e aventura»: «O Porto Interior, apinhado de sampanas, lado a lado, de popa à proa, era uma superfície flutuante, fervilhante de Humanidade; e, mais além, os juncos, escuros e pesadões, de grandes velas trapezóides remendadas a cores insolitamente variadas, pareciam gordos moscardos sonolentemente pousados nas águas castanhas do Rio de Oeste. / No Bazar e nos bairros chinas, um casario humano e concentrado que parecia trepar por si acima, que se projectava em excrescências arquitectónicas e clandestinas, e recuava em recantos tímidos, vibrava estuante de vida [...] / Mas também me encantavam as avenidas largas, subtropicais, marginadas de seculares árvores-de-pagode, com raízes aéreas, pendentes dos ramos, grossas como troncos novos, ou de acácias rubras de copa larga e floração flamejante, como fogo em flor, e as calçadas à antiga portuguesa, de piso irregular [...] a treparem pelas colinas, entre casas velhas e cheias de “carácter”, para se abrirem em larguinhos inesperados onde as *banyon trees* centenárias pintavam, no pavimento, convidativas sombras de frescura. /.../ O comércio, multivariado e colorido, extravasava das lojas mi-

<sup>642</sup> *Idem, ibidem*, pp. 23, 24.

<sup>643</sup> «E, pela cidade, abundavam os casarões de sobrado e godão, a lembrar-me a opulência comercial de outros tempos, as arcas cheias de pesos de prata mexicana, as mercadorias do Japão, os culis chineses contratados, aguardando, em regime de semi-prisão, o embarque para as minas da América do Sul.», «E até mesmo a urgente necessidade de pintura do casario degradado que a elevada humidade de muitos verões sufocantes comera de grandes manchas de líquen negro-esverdeado, emprestava, à minha porventura excessiva imaginação de ocidental, uma expressão de ...» (*ibidem*, pp. 23, 24).

núsculas e ocupava passeios e ruas, [...] em tendas e vendilhões ambulantes que davam ao burgo uma vida de perturbante intensidade.»<sup>644</sup>

Todavia, o que mais ressalta, sobre os dados compósitos da demografia e da sociologia, são as peculiaridades de psicologia social e antropologia cultural: «A comunidade macaense, de cultura predominantemente portuguesa enriquecida por elementos orientais – chineses, malaio, indianos – aliava a uma genuína tradição de hospitalidade uma vivência de prodigalidade herdada de melhores dias, e um cosmopolitismo que lhe advinha de séculos de comércio internacional. / Era uma classe com uma sofisticação própria, com base na franqueza hospitaleira de cepa lusitana, polida pelo convívio britânico de Hong Kong e pela flexibilidade moral aprendida no contacto comercial com a dominante comunidade chinesa. / E esta, abarcando mais de noventa e oito por cento da população, parecia-me eterna e sempre nova, laboriosa e produtiva, astuciosa e hábil, generosa e cruel, pragmática, barulhenta e ostentadora, paciente e sofredora, onnipresente, com valores muito próprios que lhe permitiam conciliar – aparentemente sem ansiedades de consciência – as maiores fortunas e a mais esqualida miséria. [...] / A par destes, outros núcleos menores de expatriados: portugueses metropolitanos, ingleses, australianos, americanos, russos apátridas, malaio, filipinos, indonésios, persas, indianos, eu sei lá...»<sup>645</sup>

Miscigenando tons e processos que se diria originários de diferentes códigos de género – desde o tom joco-sério com que se envolve o narrador e parte do sistema oficial de Justiça do Estado português em Macau num episódio de campanha contra as seitas do crime, organizado a partir do zelo ingénuo e desaclimatado de novo Governador<sup>646</sup>, e o grito quixotesco «San Thiago às Tríades» que provoca no magistrado narrador<sup>647</sup>, até aos arremedos de novela policial no desenrolar do enredo (quase rocambolescos no episódio de assalto, agressão e aprisionamento do capítulo inicial «Um grito na noite», quase bloqueados no capítulo seguinte «San Thiago às triads!») –, a narrativa vem acrescentar nos capítulos I, II, V e em parte do «Epílogo com trânsito em julgado», mais uma peça ao painel ficcional da vida macaense nas últimas décadas do século XX.<sup>648</sup>

<sup>644</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

<sup>645</sup> *Idem, ibidem*, p. 25.

<sup>646</sup> «Logo após a chegada a Macau, fora alertado para a existência das chamadas Sociedades Secretas, cuja acção deletéria contaminava todos os sectores da vida da comunidade chinesa.» (*ibidem*, p. 21).

<sup>647</sup> *Idem, ibidem*, p. 29.

<sup>648</sup> Embora metade do seu texto seja um longo *flash back* que em Xangai e em Hong Kong situa acção e actores (especialmente os protagonistas Cheong Cheng Chi e Fong Man Wa que mais tarde ajustam contas em Macau).



Com efeito, em meio de outras chagas sociais com feições e designações particulares da época<sup>649</sup>, a novela *A IV Cruzada* concentra o foco das atenções em áreas até aí só incidentalmente tocadas pela ficção de Rodrigo de Carvalho – a do crime mafioso e a do sistema forense – com a consequente diversidade de origem comunitária das personagens (agora em grande oparte chinesas), da sua classe social (agora em grande parte popular e pequeno-burguesa) e do seu ramo profissional (polícia, magistratura, «língua de expediente sínico», etc.) e as consequentes variações de ambientes (desde espaços habitacionais escusos até às prisões e aos tribunais).

A valência de novo contributo para a representação literária da moderna vida macaense surge sinalizada até, como noutros livros do autor, pela intersecção do trajecto de personagens já conhecidos do leitor – neste caso, desde o Igor de *Requiem por Irina Ostrakoff* no seu período de bem sucedido gerente do Hotel de France como mais requintado bordel de Xangai nos anos 30/40 de Novecentos (mas conduzido pelos riscos da conjuntura a «fazer a vontade a Irina, sua mulher, uma senhora distinta e triste»<sup>650</sup>, encerrando o estabelecimento e refugiando-se noutras paragens, a caminho de Macau), até ao major Leôncio, ao tenente Estanislau Delgado, ao façanhudo e quase simiesco agente Pedrosa e outros comparsas do meio policial e judicial (que retornarão em 2005 com *O Romance de Yolanda*), passando pelo advogado António dos Remédios (vindo da inaugural noveleta *Pommery para o Jantar* e do romance *Requiem por Irina Ostrakoff* e a caminho de novo papel noutro grande romance *O Senhor Conde e suas Três Mulheres*), pela lembrança fugaz da própria Irina e pela Big Bertha de quase toda a obra romanesca do autor<sup>651</sup>, além da, tão reincidente como ela, «tertúlia do meu amigo Ribeiro *das Barbas* – alcunha carinhosa pela pêra à Guise, apêndice capilar então de pouco uso, mas que lhe assentava bem, e sublinhava-lhe o ar de exilado republicano, democrata e liberal que sempre fora.»<sup>652</sup>

Sempre com os mesmos traços idiolectais (à cabeça o adjectivo «comendável»), sobre idêntica intenção e capacidade de largo quadro de costumes com enredo movido fundamentalmente por interesses económico-sociais e desejos amorosos, a ficção narrativa de Rodrigo Leal de Carvalho concede em 1996,

<sup>649</sup> Por exemplo, «a sintomatologia própria do *pakfanista*: a lividez macilenta, acinzentada, da pele colada aos ossos da face, a extrema magreza, as pupilas dilatadas, a lentidão nas reacções, a quase indiferença sobre o seu destino.» (*ibidem*, p. 35).

<sup>650</sup> *Idem, ibidem*, pp. 76-77.

<sup>651</sup> «A dada altura, vi passar, no outro lado da Rua da Praia Grande, em direcção à Avenida Salazar, o vulto grande e desgracioso de Big Bertha, uma antiga prostituta apátrida, russa branca que viera aportar a Macau, fugida à Revolução Bolchevista e à Guerra, como tantos outros, e que, agora, se dedicava à dúbia Arte da Quiromancia.» (*idem, ibidem*, p.148).

<sup>652</sup> *Idem, ibidem*, p. 147.

com o romance *Ao Serviço de Sua Majestade*, maior destaque, de acordo com o subtítulo *Uma História de Amor*, à função catalítica de um projecto conjugal – entre a *halfcaste* Detty, da altamente representativa família portuguesa-macaense Penha-e-Nantes, e o cadete MacGuire do British Colonial Service – que, começando por ser atracção frívola e brando afecto, se torna determinante decisão na justa medida em que encontra pela frente os obstáculos, aliás intransponíveis, dos princípios de política de Estado imperial (britânico) e dos preconceitos eurocêntricos de discriminação racial e de tradição cultural.

Esse enredo-mor do irrealizado casamento arrasta os subsequentes enredos centrados nos casamentos sucedâneos de ambos os infelizes, mas resilientes, noivos e, por consequência, quer a extensão da intriga romanesca desde os anos trinta até à grande viragem dos destinos mundiais trazida pela II Grande Guerra e aos tempos do desfazer dos impérios europeus com o processo da “descolonização”, quer a deslocação de largas partes da narrativa para espaços não-macaenses (primeiro Hong-Kong e Grã-Bretanha, depois Estados Unidos, depois Gâmbia e outras paragens africanas, a Índia, e finalmente as Bermudas).

Ainda assim, fica larga oportunidade para o romance, no alongado capítulo I, no breve capítulo II e em boa parte do capítulo IV, constituir-se, a meio do ciclo ficcional de Rodrigo Leal de Carvalho, em valiosa tábua do políptico com a mimese literária da vida novecentista de Macau e a correspondente indução simbólica da sua identidade (inter)comunitária: «Entre os *habitués* das tardes dos Penha-e-Nantes contavam-se, naturalmente, a meia dúzia de cadetes [britânicos] que aprendiam chinês em Macau. [...] E não se poderá deixar de reconhecer que a desenvoltura, a camaradagem sadia, o *savoir faire* dos britânicos temperavam o entusiasmo, a malícia e o marialvismo lusíada, e contribuíam para dar às reuniões aquela nota alegre, colorida e estimulante que as tornavam justamente apetecidas pela mocidade dourada de Macau.», «ao longo da vida, o Comodoro manteve uma exemplar fidelidade conjugal, invulgar e mal compreendida no meio dos respeitáveis e sólidos comerciantes macaístas, para quem os fáceis encantos das *pi-pa-chai*, por conta ou apenas à ordem, constituíam, em conjunto com as intermináveis comezainas, o excitante estímulo do *fan-tan* e dos lucros aleatórios das negociatas da China, a razão de ser da doce existência local. /... / De resto, nada se lhe poderia apontar nesse capítulo em que a Sociedade macaísta era um saboroso manancial de *gossip* sempre renovado.», «E os rapazes, divertidos e fáceis [...] deixavam-se prender pelos encantos das doces macaenses, pela suavidade do sotaque, pelo calor do temperamento – presumível efeito da latitude do Trópico de Câncer – pela liberalidade de costumes só encontrada em sociedades estrangeiras mais emancipadas.», «Era facto conhecido a larga fortuna do falecido Barão da Penha. Por que meios e processos, não era particularmente importante. Comércio de *coolies* para as Américas? Todas as potências ocidentais representadas em

Macau o faziam! Participação na *Régie do Ópio*? Era actividade inteiramente legal! *Lobbies* empresariais ou políticos? Outras negociatas da China? Fosse-se lá saber! E quem as não fazia?! Passadas duas gerações, os meios de enriquecimento, com ou sem justa causa, tinham caído num conveniente esquecimento, tinham-se tornado irrelevantes. / A sociedade, cá como lá, era flexível, não se preocupava com preconceitos descabidos e *démodés*.», «D. Venceslau Goulart de Bettencourt, Bispo de Macau, Malaca e Singapura, natural de Urzelina, São Jorge, Açores, era esclarecido e brilhante. / Alto, varonil de figura e verbo fácil, olhar escuro e inteligente, simultaneamente doce e penetrante, viria a ser, sem favor, com inteira justificação e num futuro não muito longínquo, um distinto Príncipe da Igreja. / Afável com os humildes, sentia-se igualmente à vontade entre os “grandes da terra”. / Aliava a essas qualidades uma boa cultura geral, sólido bom senso e apurado sentido sócio-político que o tornava um frequente consultor [...] de Suas Excelências, os sucessivos Governadores da Colónia; e, inesperadamente, dispunha ainda daquela pequena dose de frivolidade social que fazia a sua conversação interessante e amena e o tornavam procurado pelas damas nos frequentes convívios sociais, religiosos ou profanos. / Pretendiam até algumas más-línguas da terra – na sua maioria, republicanos maçónicos ou monárquicos marialvas – que o interesse feminino despertado não seria apenas espiritual ou intelectual, mas teria algo a ver com a reconhecida doçura dos seus belos olhos negros. Má-língua, manifestamente.», «Mais familiarizada, como macaense, com o sonho e a necessidade dos filhos da Terra procurarem horizontes mais vastos, e com a maior adaptabilidade de mulher oriental a outros mundos e outras civilizações, [Nhonha Patri] compreendia e aceitava a diáspora macaísta que os levava a espalharem-se por desvairadas paragens: Cantão, Hong Kong, Xangai, Sião, Conchinchina, Austrália, Brasil, Portugal, Estados Unidos...», etc.<sup>653</sup>

Aí permanecem, pois, os vectores de descrição da paisagem natural e do cenário urbano, de análise social e contextualização histórico-política, de análise psicológica e crítica moral – evitando sempre a dissertação ideológica e a evasão pitoresca, e quase sempre<sup>654</sup> a directa exposição de factores e o assertivo julgamento de actos e actores nos «*affairs* dignos de registo [...] sociológico»<sup>655</sup>, em favor da solicitação inferencial e do humor sugestivo ou do endosso das informações, reflexões e pronunciamentos às falas das personagens ou ao poder do nar-

<sup>653</sup> Rodrigo Leal de Carvalho, *Ao Serviço de Sua Majestade (Uma História de Amor)*. Macau, Ed. Livros do Oriente, 1996, pp. 10-11, 20-21, 29, 30, 114-115, 332.

<sup>654</sup> Quase sempre... pois o narrador não se tolhe, por exemplo, de avocar quase três páginas do romance quando chama a si a tarefa de sintetizar o despoletar da Segunda Guerra Mundial na Europa e no Pacífico (cf. *ibidem*, pp.420-422).

<sup>655</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

rador omnisciente de as colocar, com monólogo interior ou sem ele, na corrente da consciência dessas personagens.

Assim se verifica quando, por exemplo, se atribui ao pai de Detty, perante certa sua forma mais desenvolta de tratamento e de expansão, esta reacção conservadora: «Ao que chegara a juventude macaísta! Até nas melhores famílias!...», ou quando se atribui a Archie MacGuire, ao alistar-se no centro de recrutamento de Dar-es-Salam, estes juízos de facto e de valor: «Admirava a gesta colonial britânica mas não vibrava com o derramamento de sangue, fosse ele heróico ou meramente corrente, nem o exaltavam os grandes feitos de Nelson, Wellington ou Gordon; e ainda menos os acordes marciais da *Carga da Brigada Ligeira* ou da *Marcha Militar das Valquírias*. // Como não tinha, identicamente, a convicção do nível messiânico da missão do Colono Britânico. // Mas, reconhecendo embora os *pitfalls* da Colonização, entendia ser ainda, no mundo que corria, a *Pax Britannica* a melhor garantia da paz possível e do bem-estar das populações nativas.»<sup>656</sup>

O narrador demonstra idêntica faculdade de tornar verosímeis e pertinentes certas descrições paisagísticas decorrentes da óptica conjuntural das personagens – por exemplo, quando o narrador põe os intrigados e impacientes convidados da diferida cerimónia religiosa de casamento de Detty e Archie a espairecer à volta da igreja da Penha: «Alguns das últimas filas levantaram-se e saíram para os largos e frios ares do adro da ermida, de onde se desfrutava uma esplendorosa vista sobre toda a Península e sobre a imensidão espelhada da Rada, onde o Sol se reflectia e encandeava, até Landau ao longe, a leste, as ilhas portuguesas da Taipa e Coloane ao sul e, a oeste, o Porto Interior, humilde e buliçoso, e as ilhas da Lapa e da Montanha [...] Outros, mais afoitos, atreviam-se a afrontar a fria brisa do norte e davam a volta à igreja para espreitar a paisagem a ocidente, o Porto Interior, o braço do rio do Oeste e, do outro lado, a imensa, majestosa e escavada mole da Lapa com sua minúscula aldeola de marítimos. // A colina da Penha descia, verde e brusca, quase a pique, sobre a Praia do Manduco e a sua fímbria de casinhas humildes de bairro china, à margem do rio lodoso, coalhado de juncos e sampanas, buliçosas, onde nasciam, viviam e morriam famílias de pescadores e tancareiras, como um eterno formigueiro em contínua e fervilhante actividade.»<sup>657</sup>

Aparecem, embora meteoricamente, personagens que serão promovidas a protagonistas em peças por vir do *puzzle* romanesco macaense do autor (caso do «galante D. Gonçalo de Barca d'Alva», parceiro de Detty no ténis, a caminho de *O Senhor Conde e suas Três Mulheres*) ou retornam personagens de outros elos da

<sup>656</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 489.

<sup>657</sup> *Idem, ibidem*, p. 191.

cadeia ficcional sobre a vida em Macau, mesmo que como comparsas secundários ou referências ocasionais do jogo de conluios e rivalidades da alta sociedade macaense (caso da conotação pícara e brejeira trazida, sob pretexto gastronómico, pelo reaparecimento, após *Os Construtores do Império* e enquanto não chega *O Senhor Conde e suas Três Mulheres*, de D. Beta do Rosário Pintado<sup>658</sup>; e caso do recorrente confronto de Nhonha Patri com a Mafalda Guterres vinda desde a noveleta *Pommery para o Jantar*<sup>659</sup>).

Ao passo que efabulação, figuração e escrita literárias indirectamente se vão também caracterizando por periódicas referências a criações canónicas das artes e das letras – de Leoncavallo a Strauss ou Gardel, de Jane Austen a Júlio Dinis, passando pela adaptação de versos do poema «A Vida» de João de Deus (por lapso atribuído em nota a Afonso Lopes Vieira) –, de novo se confirma que os romances e novelas de Rodrigo Leal de Carvalho trazem sempre qualquer processo inédito ou ineditamente redimensionado: no caso de *Ao Serviço de Sua Majestade (Uma História de Amor)*, trata-se do valor funcional de *leitmotiv* que adquire um dessas chamadas à colação de obras artísticas, a saber, o gosto obsessivo do Comodoro Azevedo Nantes, pai de Odette Maria, de ouvir o patético passo «Vesti la Giubba» da ópera *I Pagliacci* de Leoncavallo, no poderoso crescendo de Caruso: cada vez<sup>660</sup> que, refugiando-se no escritório como em santuário egótico da mansão patriarcal, o Comodoro põe a grafonola a funcionar para ouvir esse passo selecto – «Ridi, Pagliaccio, / Sul tuo amore infranto... / Ridi del duol... / Che t'avvelena / Il cor!...» –, ao leitor é dado a captar o estado de alma variável que as circunstâncias vão provocando no decurso da acção (e da narração que lhe dá forma e sentido).

Grande painel de ficção realista de costumes entre *Requiem por Irina Ostrakoff* e *A Mãe*, o romance *O Senhor Conde e as suas três mulheres* (1999) oferece ainda outros motivos de interesse para a interpretação das implicações mundividentes do ciclo romanesco de Rodrigo Leal de Carvalho e das trajectórias passionais das suas personagens.

O narrador deixa porventura uma pista preciosa para o leitor que, de narrativa em narrativa deste autor, se interroga sobre a chave do substrato metafísico da ironia que informa a óptica demiúrgica e os comentários incidentais dos nar-

<sup>658</sup> «aquela meio-goesa da Rua de São Roque, de olhos cálidos e disposição generosa e acessível, cujos *chilicotes* e *apabicos* gozavam de justa fama e eram servidos – sabia-se de fonte segura – nas mesas de Santa Sancha.» (*idem, ibidem*, pp. 9-10).

<sup>659</sup> «Ah, e mostrar àquela emproada da Maria Mafalda, como as senhoras de Macau sabiam receber! Ora toma!», «E meter uma farpa na prosápia de Maria Mafalda! – ruminava ela.», «Não estava mal... – concederia, no dia seguinte, a prima Maria Mafalda Guterres» (*idem, ibidem*, pp. 95, 111, 183).

<sup>660</sup> Cf. *ibidem*, pp. 34, 48, 146-7, 325, 337, 420.

radores omniscientes e extradiegéticos de Rodrigo Leal de Carvalho. Com efeito, o comentário, aparentemente ocasional, «Quis Deus ou a Sorte – ou quem quer que preside, com alguma ironia se não leviandade, às vicissitudes e ao destino dos homens – que no dia...»<sup>661</sup> talvez aponte para uma posição ou atitude de inquietação céptica sem ansiedade escatológica, de tolerante para-agnosticismo religioso, porventura ao cabo de processo de erosão da matriz católica. Mas se assim é nunca a inferência deriva para tom de gravidade ideológica, antes se coaduna com a conotação irónica do devir social e das vivências pessoais<sup>662</sup> e com o tom de humor lúdico que domina os bosquejos de paisagem social: «Cumprido o dever dinástico, D. Gonçalo Nuno de Alarcão e Barca d’Alva deu por realizado o seu destino na terra. / E morreu. / Não de imediato como zângão eleito pela abelha-mestra ou infeliz companheiro da louva-a-Deus insaciável e homófaga.»; «De resto, à noite e às escuras, todos os gatos são pardos ... – permitiu-se ela pensar, mas sem dar expressão verbal ao pensamento pouco próprio de uma senhora de tão bons princípios, boa mãe e católica convicta...»; «Madame [mulher do Governador], pouco versada embora na História da Literatura Pátria, não admitia a herética tese de que o bardo [Camões] jamais teria estado em Macau. / – Então não estão lá a Gruta e o busto a comprová-lo?! Só mesmo quem não os queira ver!»; «Bispo de Macau era, afinal, pessoa culta. / É até duvidoso que tenha chegado a notar a obra de arte sacrílega [duas estatuetas de mulheres nuas à entrada da mansão Bellows]. Habitado aos excessos carnavais da Capela Sixtina, aquela modestíssima expressão artística não lhe provocara reparo.»<sup>663</sup>

Por outro lado, a narrativa de amores e costumes volta a manifestar a procura pelo autor de novos condimentos técnico-compositivos que ao mesmo tempo contribuam para a caracterização saborosa das personagens. Assim acontece com o gosto e a relativa eficiência (indutora ou conotativa) na acção narrada de certos *leitmotiven* textuais: é o caso da cançoneta revisteira «São tão bonitas as carvoeiras...» e do seu «couplet insidioso» – «Liberdade, liberdade / Quem na tem chama-lhe sua...»<sup>664</sup> Sobretudo, mais formalmente discreta e mais emocionalmente delicada, cativa a breve frase “musical” que figura a aberta de potencial felicidade na vida difícil e baça de Kate até se apaixonar pelo Conde: «Uma réstia de azul»,

<sup>661</sup> Rodrigo Leal de Carvalho, *O Senhor Conde e as suas três mulheres*. Macau, Livros do Oriente, 1999, p. 33.

<sup>662</sup> V.g. o título «*Intermezzo* macaísta» do cap. V da Parte II conota sequência proverbial de «pequenos dramas» na sociedade macaense, mas designa também forma como Conde afinal vive a relação com Kate: «Mas teria sido mesmo amor? Afinal Kate não fora mais que um confortável e cómodo *intermezzo* macaísta na sua vida acidentada de fidalgo marialva, desterrado e decaído de fortuna.» (*ibidem*, pp. 225, 341).

<sup>663</sup> *Idem, ibidem*, pp. 15, 28, 125, 165.

<sup>664</sup> Cf. *ibidem*, pp. 64, 133, 135-136, 170, 584.



lançada como título do capítulo IV da Parte II e depois retomada recorrentemente: «A presença do Conde era quase como uma réstia de azul na cinzenta monotonia dos serviços na Tea House.», «Quando ele entrou, fingiu não o ver mas o coração bateu-lhe um pouco mais apressado e, mais uma vez, foi como se tivesse aberto, só para si, a sua pequena réstia de azul.», «Habituar-se à sua presença [...] Era como se lhe iluminasse um pouco o dia e agora – temia-o – como se lhe iluminasse a vida. A sua secreta réstia de azul.», «Quando pensara que um raio de sol, uma réstia de azul entrara finalmente na sua vida, que iria poder usufruir de uma felicidade que deveria estar ao alcance de todos, voltavam as nuvens, baixas, ameaçadoras e negras como as de Junho, túrgidas de tédio e solidão.»<sup>665</sup>

Sem prejudicar o ritmo e a vivacidade dos lances amorosos e do enquadramento social, o narrador vai, como é proverbial no romancista, ponteando marcos de cronologia contextualizante (e com interesse social e político): «dias ruidosos e cínicos deste fim dos anos vinte», «aceite de resto pelo código de valores sociais locais da louca década dos vinte, mais sofisticado até do que o lisboeta», «D. Gonçalo parecia procurá-la como espírito que compreendesse um tipo de convivência, atitude e linguagem com pouca correspondência na ruidosa juventude do fim dos anos vinte...», «– Vamos a ver se agora, com este Governo militar, o País se endireita! Dizem que o novo Ministro das Finanças é teso! E bem preciso é!», «– Nos fins dos anos vinte! – contestava o Conde.»; «No início de 1929, D. Thereza Estefânia, a velha Condessa de Barca d’Alva, faleceu », «Pouco depois – na quarta-feira negra de 29 de Outubro de 1929 – estoirava a Bolsa de Valores de New York, com estrondosa repercussão no mundo internacional da Finança, Comércio e Indústria. / A praça de Hong Kong foi profundamente abalada e os jogadores [também o Conde, família Penha, etc.] que não tinham previsto o *crash* a tempo, viram os seus investimentos reduzidos ao quase zero absoluto.», «Alegre, sem pretensões intelectuais nem inibições – afinal estava-se já nos anos trinta – [Aline] despertara no maduro emigrante uma atenção descontrainda e bem disposta» e «Casaram. / Numa cerimónia simples [...] num dia ainda quente de Setembro de 1935.», «Mas agora as circunstâncias eram outras. A vida voltava ao normal – não exactamente ao que fora antes da guerra, havia ajustamentos no mosaico social, fortunas súbitas, outras que se tinham perdido, valores revelados, poderes caídos, amigos desaparecidos, caras novas...», «Neste relativo apaziguamento de corpos e almas se passaram os dias da última metade dos anos quarenta. / Foi então que, no início da década dos cinquenta, ocorreu em Lisboa o trágico acidente de viação que vitimou Hildegarde Straatschoffen e sua filha Ilse Straatschoffen de Barca d’Alva.»<sup>666</sup>

<sup>665</sup> *Idem, ibidem*, pp. 173, 177, 185, 188, 232.

<sup>666</sup> *Idem, ibidem*, pp. 158, 187, 177, 203, 204, 261, 267-268, 273, 274, 347, 350.



Macau só surge com o degedro imposto ao Conde pela mulher ultrajada, a teutónica e implacável Hildegarde, herdeira multimilionária e excelente gestora do grupo empresarial Straatschoffen, que dá título às 110 páginas da I Parte, cuja acção se passa em Lisboa «naqueles anos do início da década dos vinte», em torno das peripécias boémias e marialvas da «vida dourada» do jovem Conde e das consequências desastrosas do vício do jogo, da penúria e dos expedientes levianos, dos empréstimos e da insolvência, na relação conjugal daquela «aliança de Famílias e Interesses» que fora o casamento, tal como se passa maioritariamente em Lisboa e no início dos anos 50, após e por causa da morte inesperada em brutal acidente automóvel de Hildegarde e da filha Ilse a acção de 60 páginas da III Parte em torno da morte súbita do Conde e do surpreendente protagonismo de sua nova e jovem mulher, Marta Abranches, aliás Siu-Fá. Logo, situa-se em Macau toda a acção das 400 páginas da II Parte, desde os «dias ruidosos e cínicos deste fim dos anos vinte», e das últimas 15 páginas do romance, para o episódio de vinda a Macau, alguns anos volvidos, de Siu-Fá, agora viúva Condessa Barca d'Alva, para cumprir ritos pessoais de homenagem à memória de Mis'Kate – vindo encontrar um Macau onde se fala cada vez menos português, já sem boa parte dos patriarcas das famílias tradicionais e os filhos quase todos emigrados «na melhor tradição da diáspora macaísta»<sup>667</sup>.

Mas a narrativa foca repetidamente as características peculiares da vida de Macau – «nesta Macau do Nome de Deus, cristã, pragmática, hedonista e sensata, mais inclinada ao comércio e aos prazeres da mesa do que à austeridade de vida ou às ideologias apaixonadas, não se privilegiava a violência política.»; «Daí que não tivesse tido oportunidade de conhecer o famoso hóspede do primo Penha de quem “toda” a Macau – isto é, a reduzida comunidade macaense de gente “bem” – falava.» – e não perde a oportunidade de descrever a paisagem natural e o cenário urbano: «debruçado sobre o casario modesto da Praia do Manduco, o pavilhão vermelho de telhado verde e recurvo; depois o Porto Interior, de águas castanhas, paradas e lodosas, onde repousavam juncos escuros, sonolentos e pesadões, de grandes velas trapezóides remendadas a cores inesperadas e, ao fundo, a mole da Montanha da Lapa, imensa, escura, descarnada e nua, parecia ameaçar ou proteger – conforme a disposição de momento do Conde – a cidadezinha que a namorava, sorridente e “garrida”, do lado de cá de um dos braços do Rio Oeste.»<sup>668</sup>

A separação na vida de Macau entre Cidade cristã e Cidade china é vincada por um *leitmotiv* – «Nos bairros chineses continuava a ignorar-se o “caso” da proprietária dos Starches & Scones [...] Nem conheciam Kate ou o belo Conde de

<sup>667</sup> *Idem, ibidem*, pp. 26, 158, 618.

<sup>668</sup> *Idem, ibidem*, pp. 128, 132, 167-168.

Barca d'Alva. / *Mas que interessava a sua opinião?!...*», cujo alcance alusivamente denunciador vai ecoar no remate do romance: «Nos bairros chinas, a população barulhenta, colorida, laboriosa, intensa e eterna, continuava a ignorar os pequenos dramas dos portugueses da cidade cristã do Nome de Deus de Macau.»<sup>669</sup>

Mas, ao mesmo tempo, evidenciam-se infiltrações das crenças e dos rituais ancestrais chineses mesmo em pessoas esclarecidas como Kate: «Estivera tentada a optar pelo encarnado – nunca seria demais concitar, pela cor, os factores favoráveis à sorte segundo a tradição chinesa, milenária e sábia, mas acabara por desistir por ser demasiado “china”.», «Kate consultara o china do Fung Soi sobre a localização do estabelecimento, das portas e das mesas, da entrada de serviço e dos espelhos, e até dos toilettes das senhoras [...] / A conselho do perito na concitação e harmonia dos elementos naturais indispensáveis ao bom sucesso do empreendimento, retirara um quadro a óleo, adquirido a um pintor chinês de Hong Kong, com juncos saindo para a pesca – porque isso poderia significar que levavam a sorte e a fortuna para fora do estabelecimento», «e havia, por outro lado, que desempenhar conscienciosamente a obrigação de exorcismar os espíritos malignos e invejosos que porventura pairassem no ambiente. Para tanto, após a dança, o leão entrou nas instalações, farejou os cantos e recantos, soprou os eventuais fantasmas que tivessem sobrevivido a todo aquele estrondear [da queima de panchões]»<sup>670</sup>.

É em especial no espaço humano da “cidade cristã” de Macau que incide a continuada análise e crítica sócio-cultural: «Com o profundo realismo da sua classe e vida de casada, [a mãe do Conde] relembrou-lhe que o casamento não era apenas uma união de pessoas – a velha Senhora preferia esta expressão à mais literária de “união de corpos e almas” que sempre a perturbava pela conjunção carnal implícita – mas um meio de aliança de Famílias e Interesses, como era de resto tradição na alta Aristocracia. [...] O casamento por amor eraz privilégio do Povo e, quando muito, dos pequenos burgueses.»; «[o Barão da Penha] «Era pois um democrata, liberal e gastador, amigo do jogo, de mulheres e da boa mesa. Mas não republicano. / Presidia à Causa Monárquica recentemente constituída, com sonolenta displicência e deplorava os excessos verbais dos “talassas” mais assanhados [...] / .../ Era amigo do Ribeiro das Barbas, republicano de nascença, assumido e vocal; e dizia-se até que o Dias Alves, ocasional frequentador da sua mesa, alimentava secretas simpatias anarquistas ou sindicalistas ou comunistas, não se sabia bem... / (-Afinal é tudo mais ou menos a mesma coisa, não é?...).»; «inefável prazer do *gossip* local que tanto, tanto, contribuía para a alegria das mesas de *ma-cheok* nas tardes do Club de Macau [...] a “xuxumeca” da terra»; «Sua

<sup>669</sup> *Idem, ibidem*, pp. 250 e passim, p. 623

<sup>670</sup> *Idem, ibidem*, pp. 123, 123-124, 124.

Excelência [o Bispo] acompanhou-o [ao Barão da Penha] ao cimo da escadaria do primeiro andar do Paço Episcopal com a deferência, republicana, democrata e liberal, usada para com todos os seus diocesanos – até para aqueles gentios da Comunidade Chinesa [...] que, no Natal e no Ano Novo, tinham a amabilidade de o vir cumprimentar. Atenção a que ele, religiosamente como seria de esperar de um alto dignitário da Igreja, correspondia com recíproco cerimonial no primeiro dia do ano lunar.»; «Os anos correram, a vida continuou na cidade cristã da pequenina Colónia do Extremo Oriente, toda envolta na preocupação do lucro fácil, na sua teia de pequenos dramas pessoais, lealdades e traições, invejas e intrigas, pequenos ódios e amores clandestinos.»; «O Dr. Remédios sorriu com alguma tristeza. / (- Uma neta do 1.º Barão da Penha, descendentes dos Paivas que tinham desbaratado fortunas, com as qualificações da Kate, feita cozinheira ou mulher a dias?! Tristes sinais dos tempos!...)»; «Ali funcionava o *Skylight*, um *nightclub* de terceira classe onde se bebia whisky falsificado e se dançava ao som de uma pequena *jazz-band*, com um casal de vocalistas russos refugiados como tantos outros na Colónia, e onde, com a voluntária cooperação das *taxigirls* chinesas, novas, esguias e disponíveis, os militares e funcionários públicos enganavam o tédio das comissões oficiais e o torpor dos casamentos esfriados. E onde, proibidos de frequentar os Casinos, salvo no Ano Novo Lunar, jogavam o Ku-Sec por meio de um sistema electrónico de comunicação visual por cima do tablado onde actuava a pequena orquestra.»; «Numa dessas tardes falava-se de livros, da carência total de publicações portuguesas, da ignorância dos intelectuais da Metrópole sobre Macau e do criminoso esquecimento a que o Governo Central tinha votado a Colónia – opinião peremptória e cáustica do Ribeiro das Barbas, incontestada entre os membros da tertúlia. / Veio à baila a má organização e o estado de abandono da Biblioteca do Leal Senado [...]»<sup>671</sup>

Geralmente sobre o cruzamento de desejos eróticos ou projectos amorosos com factores de estratificação social e interesses económicos, o romance de Rodrigo Leal de Carvalho mantém os atributos de análise psicológica não artificialmente linear: «Mas Kate não se sentia bem a concitar as atenções e entendia que no seu estado e idade – viúva de mais de 30 anos – o cabelo assim caído e comprido, tornava-a demasiado vistosa, quase com aspecto de mulher “garrida” à caça de marido...»; «(- Na flor da idade... Idade para quê? Para casar novamente? Para um romance de amor excitante e clandestino? Para iniciar uma carreira comercial de secos e molhados? Ou tão-somente para passar as tardes estagnadas de Macau, sentada na nesga de jardim em frente à casa herdada dos pais, contemplando a baía, o rio-mar estanhado com as duas colinas da Taipa em frente a recordar... A recordar o quê? Que tinha ela que merecesse recordar?)»; «Mas naquela breve

<sup>671</sup> *Idem, ibidem*, pp. 28, 128-129, 133, 211, 281, 328, 332, 344.

sensação de volúpia [perante assédio namoradeiro do Conde] havia um resquício de remorso que lhe envenenava; ou talvez não, talvez a não envenenasse; antes lhe aguçava aquela espécie de sainete de inesperada sensualidade de que nunca se supusera capaz... // Assim como o acidulado do limão em certos doces de tacho – não pôde ela, dominada pela preocupação profissional, deixar de comparar. / (- Que absurdo, numa viúva já trintona!...)»; «Aline estava por sua vez perturbada, invadida de sentimentos contraditórios e que não sabia nem curava de analisar. / ... / Sentia um ambíguo e difuso sentimento de irritação e desapontamento pela rejeição implícita na confissão de amor do Conde pela irmã e, simultaneamente, uma espécie de orgulho pela importância do papel que ele lhe propunha associando-a ao seu segredo, tornando-a no *deus ex-machina* daquela história de amor triangular... e não lhe desagradava o papel agora proposto – heroína de um drama passionai, um romance de paixão e renúncia, quase a grande trágica de um filme dramático de Hollywood...» e «A posição de grande trágica, de Lillian Gish local, não parecia ajustar-se-lhe tão bem como nessa tarde, no regresso aos Starches&Scones, enquanto suspirava as suas mágoas às plácidas e frondosas árvores-de-pagode da Praia Grande.»; «Não queria saber, não queria enfrentar a derrocada daquele amor – o único que tivera na vida – e a escuridão de um futuro sem ele. / Ignorava as pequenas e promíscuas aventuras do Conde [...]»; «A russa [Irina Ostrakoff] não tinha grande voz mas era doce e afinada. Emprestava à canção [J’attendrai ...] uma nota de mágoa, resignada e doce, por uma pátria perdida ou por um amante traidor, que encontrava eco e correspondência em Kate, no seu desenganado amor por Gonçalo. / (- Pois não estava também ela à espera?... À espera de quê?... ) / Quando Irina acabou a actuação e se retirou, Kate limpou uma lágrima discreta. Não sabia bem porquê. Se pela canção, se pelos destroços do seu projecto querido, se pelo seu amor sem esperança...»<sup>672</sup>.

Continuam a aparecer, agora em força, personagens secundárias de narrativas precedentes, em idade adulta nos anos 20/30/40 do século XX, continuando também o autor textual a tomar a iniciativa de o assinalar em nota de rodapé: v.g. Maria Mafalda Guterres (muitas vezes associada ao *leitmotiv* de árbitro «Até Maria Mafalda...», «Mesmo a prima Maria Mafalda...»)<sup>673</sup>, Beta do Rosário Pintado<sup>674</sup>, o advogado Dr. António dos Remédios, sobrinho por afinidade de Maria Mafalda, que acolhe o Conde no seu escritório ao Largo do Senado e constitui grande apoio amical de Kate Abranches, o policial Estanislau Delgado já tão céptico como em *A IV Cruzada* relativamente ao combate à droga e às tríads<sup>675</sup>,

<sup>672</sup> *Idem, ibidem*, pp. 159, 159, 186, 194-195, 197, 335, 333.

<sup>673</sup> Veja-se mais demorado retrato nas páginas 135-136 e 149.

<sup>674</sup> Veja-se mais demorado retrato nas páginas 152-154.

<sup>675</sup> Cf. *ibidem*, pp. 293, 297.

e Cynthia Salles, «uma antiga funcionária do Consulado Britânico de Xangai, de família de origem macaense, também refugiada e agora empregada no Consulado Britânico da Colónia», e o casal Ostrakoff<sup>676</sup>.

A eficaz presença de novas personagens secundárias, não só das outras duas mulheres do Conde, as quase contrapolares Hildegarda e Siu-Fá, mas também de outras tão macaenses como Aline Abranches<sup>677</sup>, acompanha duas grandes criações de personagens: o protagonista, Conde Barca d'Alva, e sobretudo a tocante macaense Catarina Abranches.

Causídico à *contre-coeur* e sem competência, D. Gonçalo Barca d'Alva, representa peculiarmente, e quase até ao exagero caricatural, a figura do aristocrata decadente, fora de época, e sobretudo do marialva a um tempo apaixonado e frívolo, egoísta e delicado, dissipador e obstinado, vulnerável e orgulhoso, jogador e pusilânime, forçado a desterrar-se em Macau e aqui vivendo de expedientes, entre prazeres e dificuldades – ao mesmo tempo permitindo ao romancista desvendar, através da aceitação «geral, unânime e não regateada», múltiplos aspectos da «melhor sociedade macaense».<sup>678</sup>

<sup>676</sup> Cf. *ibidem*, pp. 330 e segs.

<sup>677</sup> «Ao contrário de Kate, era extrovertida, falava primeiro e pensava depois, e porque tagarelava ininterruptamente não chegava a ter tempo de pensar no que acabava de dizer.», jovem «garrida», buliçosa mas correcta, casadoira e finalmente burguesmente casada «Florêncio gostou de Aline porque era agradável à vista e de bom convívio. Alegre, sem pretensões intelectuais nem inibições – afinal estava-se já nos anos trinta – despertara no maduro emigrante uma atenção descontráida e bem disposta» (*ibidem*, pp. 194, 273).

<sup>678</sup> «Deixar o conforto acolchoado do palacete do Campo Pequeno, o frisson do *poker-de-5* na saleta enfumurada das traseiras do Olympia, a excitação quase sensual do pano verde do Estoril, com ou sem francesas, o *dolce far niente* das tardes lânguidas de Outono nas esplanadas lisboetas, a boémia das noites com os amigos nas divertidas tertúlias da Brasileira do Chiado ou dos cafés do Rossio?!... E, talvez mais do que tudo, a sempre renovada excitação dos braços morenos e dos cabelos oleosos da sua espanhola [Paquita], a rescenderem a *Noches de Pasión*?!»; «A boa figura (-Parece mesmo inglês, não parece? [...], a leveza da conversa entremeada de alusões subtilmente lisonjeiras ou de expressões francesas que lhe dava aquele toque gaulês que faltava ao cosmopolitismo da sociedade macaísta mais voltada à cultura britânica, a perícia ao volante do Jaguar de Alexandrino e ao ténis [...], a inefável galanteria para com as damas, a elegância e distinção fácil com que deslizava no salão da Casa Rosada dos Penha-e-Nantes ao som de Straus e de Gardel, [...], a atenção dispensada às lucubrações preocupadas de Tarcísio Guterres, pilar da comunidade comercial e industrial macaísta e primo do Barão, sobre as flutuações da Bolsa de Hong Kong ou sobre a queda do mercado imobiliário»; «Era Conde e vestia tão bem, tão “distintoso”»; «Habituar-se à sua presença elegante e calma, sorridente, sempre com um comentário espirituoso e amigo.»; «Talvez ele [Barão da Penha] lhe pudesse arrendar alguma das suas [casas] por preço adequado às modestas disponibilidades financeiras de advogado em início de carreira e fidalgo de linhagem antiga mas sem rendimentos.»; «Para amenizar os serões em que não houvesse *poker-de-5*, *Ku-Sec* ou outra coisa melhor, os divertidos disparates de Aline e Siu-Fá que lhe dispensavam muita atenção do que ao comum dos clientes... / E, à noite, Kate... / (- Rica vida!));

Catarina Abranches, a Kate que dá título à enorme II Parte, é figura inesquecível que quase combina a força de Natasha e a doçura de Irina na dignidade laboriosa da sua vida de órfã de família nobre mas decaída de fortuna, na seriedade inteligente e discreta das suas relações interpessoais, recta sem convencionalismos nem estreitezas de pensamento, terna sem sentimentalismos, exigente consigo mesma mas afinal «balzaqueana na flor da idade» sem resistências à passionalidade amorosa da sua entrega ao frívolo e crápula Conde, até acabar na morte accidental por excesso de barbitúricos... Tendo o rasgo inédito em mulher da sua classe social na comunidade macaense de abrir, alimentar e gerir uma casa de “Starches & Scones, Especialidades de Macau” «de estilo inglês», «aos trinta e dois anos, Kate Abranches era considerada uma das melhores doceiras; mesmo nos salgados regionais, a sua fama estendia-se a toda a Colónia.»; «Apesar de portuguesa e católica, apostólica e romana e de cultura com forte componente ocidental, Kate tinha uma costela oriental – ou duas ou três, não estava bem certa. E a cultura chinesa era sábia e milenar.»; «Não sendo exactamente descuidada, [Kate] arranjava-se pela manhã e não pensava mais no assunto até à hora do chá. Era então que tomava particular cuidado com a apresentação, adequada à sua posição social de gente bem, decaída embora de fortuna – situação que afectava, afinal, muita e boa gente da Colónia – e de proprietária de uma *Tea House*, destinada às senhoras da melhor sociedade macaísta.»; «Jamais se dera [...] ao inefável prazer do *gossip* local»; «Agora que conhecera Gonçalo, o tivera nos braços e o amara sem peias nem reservas, não compreendia como pudera até aí satisfazer-se com o pouco que lhe coubera do bolo da vida – os

---

«– Não a quis preocupar mais. De qualquer forma você não poderia ajudar. Era uma quantia muito grande... Já tem sido tão sacrificada pela minha má cabeça! Não deixe que eu a arruíne... Se puder, Kate, abandone-me. Eu não a mereço... Salve-se ao menos você. / E o Conde chorou.»; «– Você deu p’ra mim as pastilhas p’ra eu botar no chá de Mis’Kate p’ra ela dormir e não ouvir eu sair. Você mesmo deu p’ra mim! Você já não lembra?! // A interrogação final [feita por Siu-Fá] não era uma pergunta mas uma acusação, como se ele estivesse tentando fugir à responsabilidade, era a imputação de mais uma fraude a acrescentar a todo o seu passado, a toda a sua vida de sedução e fraude.»; «Mas teria sido mesmo amor? Afinal Kate não fora mais que um confortável e cómodo *intermezzo* macaísta na sua vida acidentada de fidalgo marialva, desterrado e decaído de fortuna.»; «Ó Remédios, não conte isto a ninguém. Mantenha a coisa [a herança] em segredo. [...] (Especialmente não a Kate! Se o sabe ainda é capaz de querer que eu me case com ela!); «Convertida a situação de amantismo em matrimónio legal, [...] D. Gonçalo já não precisava de a seduzir, de a cativar, porque ela, conhecedora dos deveres conjugais, estava sempre disponível. // Mas o fidalgo descobriu então que “aquilo”, quando caucionado pela lei, já não tinha o mesmo encanto, o mesmo poder de sedução da anterior situação. Perdera o sabor do fruto proibido, do pecado por absolver, já lhe não recordava as gravuras do livro vitoriano do tio no sótão da rua do Salitre.» (*idem, ibidem*, pp. 103, 131, 158, 188, 207, 235, 301, 324, 341, 364-365, 537).

modestos entusiasmos pelos pequenos sucessos escolares, o prazer de verificar o sucesso da sua Tea House... e nada mais...»<sup>679</sup>

Esta personagem tão intimamente estruturada e segura dos seus valores não parecia vocacionada para qualquer aventura amorosa, nem susceptível de se deixar seduzir por quem a não merecesse e conquistasse para sério projecto de partilha de vida. Por isso mesmo se torna mais tocante quando emocionalmente passa por verdadeira experiência passional e perde o controle do seu destino.

Por um lado, «prometia-se interrogá-lo sobre as suas intenções mas quando, à noite, com Aline e Siu-Fá já caídas no sono, passava à casa da velha Oriana e, excitada ainda pela clandestinidade da visita e pelo ridículo exercício exigido para saltar o murete do jardim, ele a tomava nos braços e se beijavam com a sofreguidão da primeira vez, Kate esquecia-se dos propósitos feitos em frente do espelho de mogno velho e entregava-se, inteira e total, à loucura do momento.»<sup>680</sup>

Por outro lado, «Em frente ao velho espelho olhou-se sem se ver [após saber o Conde casado e pai de filha]. Não pelo embaciado do cristal *biselé*, resultado do tempo e da humidade ambiente, mas porque tinha a alma turbada e os olhos cegos por um choro silencioso. As lágrimas desciam-lhe lentas pelo rosto cheio e belo e abriam na pele morena pequenos riachos de amargura que brilhavam à luz mortiça do candeeiro de mesa de cabeceira.»<sup>681</sup>

Em suma, capaz de agir em situações de aflição do Conde, assim se abismava no vórtice das contradições passionais: «Não diga isso, Gonçalo. Você fez-me conhecer uma felicidade como nunca conhecera... / O discurso soava aos ouvidos sensatos de Kate um pouco forçado, de um romantismo teatral *démodé*, à Perez Escrich que ela lera na juventude, ou como um drama do Dr. Paulo João Leão levado à cena no Teatro D. Pedro V. / Mas era isso mesmo o que sentia naquele momento. Uma espécie de abnegação romântica e absurda que justificava todos os sacrifícios por um amante que lhos não merecia...»<sup>682</sup>

Esta vertigem amorosa de Kate culmina num dos melhores lances romancescos preparados pelo autor em toda a sua obra – a despedida do Conde, à hora da partida para Lisboa (e do pérfido abandono), em cena de *pathos* contido e de insuspeitada ironia trágica: «Ficaram sós e voltou a cair o pesado silêncio de momentos antes do jantar. / D. Gonçalo tomou-lhe as mãos e puxou-a para si: / – Adeus, Kate... / Apercebeu-se de como era triste a fórmula da despedida e corrigiu-a: / – Quero dizer, até à vista. Dentro em pouco estou de volta. / Ela não respondeu. Tinha o coração pesado, mais pesado do que o justificava a mera

<sup>679</sup> *Idem, ibidem*, pp. 159, 122, 121, 124, 126-127, 133, 232.

<sup>680</sup> *Idem, ibidem*, p. 227.

<sup>681</sup> *Idem, ibidem*, p. 228.

<sup>682</sup> *Idem, ibidem*, p. 326.



ausência temporária do Conde. Os olhos marejaram-se de lágrimas. / – Então, o que é isso? Não a reconheço... / Mas ela não podia falar. Assentiu que sim, sem saber exactamente a quê, e não respondeu. Ele tomou-a nos braços, beijou-a com doçura e repetiu com suavidade dos seus melhores dias: / – Eu volto, Kate, eu volto. Prometo... / Ela voltou a assentir, libertou-se dos braços do amante e desceu a pequena prancha que levava ao tabuado velho e carcomido da Ponte n.º 18. / Já cá em baixo voltou a acenar-lhe mas não o distinguia devidamente porque as lágrimas não a deixavam ver. / (- Adeus, meu amor.)»<sup>683</sup>

*O Romance de Yolanda* vem a público sem outro paratexto para além da habitual advertência – ambivalente afinal tanto na provável motivação quanto nos não menos prováveis efeitos no horizonte de expectativas do leitor, sobre o carácter de «obra de ficção» – em que, apesar de semelhanças indiciadoras do contrário, todos «factos, situações e protagonistas são puros produtos da imaginação do Autor»<sup>684</sup>.

Neste romance, o escritor mantém a ágil capacidade de engendrar o enredo e de inserir as personagens no relato da acção, de captar o interesse do leitor no encaminhamento da intriga e no destino das personagens – no mesmo espaço urbano macaense, mas em período mais recente, com ambiente de menor tensão histórico-política, e com personagens de menor densidade psicológico-moral (próprias, aliás, desses tempos de modelo consumista), mas com a correspondente “cor histórica”<sup>685</sup>.

Desta feita, a análise sócio-cultural e a crítica ético-social conforma-se de acordo com o facto de o enredo se centrar no cruzamento de paixão e erotismo com avidez e clandestinidade de negócios, e, por isso, recebe esta liminar parametrização (com toques até de explicação por determinismo naturalista, que também pode ser irónico): «os breves *love affairs* das senhoras de Macau eram considerados com a bem disposta tolerância de uma pequena comunidade de harmoniosa miscigenação, descendente de europeus meridionais, comerciantes e/ou aventureiros, e mulheres orientais de temperamento quente e disposição condescendente. Dessa conjugação, fermentada ao calor tropical e humidade

<sup>683</sup> Idem, *ibidem*, p. 407.

<sup>684</sup> Rodrigo Leal de Carvalho, *O Romance de Yolanda*. Macau, Livros do Oriente, 2005, p. 5.

<sup>685</sup> «Do sector mais significativo da então «Província Ultramarina» – eufemismo político do Estado Novo, também conhecido por «Estado-a-que-as-coisas-chegaram», na maliciosa expressão do Ribeiro-das-Barbas, o mais declarado anti-situacionista local»; «os vícios dos compinchas do Pedrosa nas tardes de copos em «A Vencedora».»; «as disponibilidades do agente da Polícia [pai Pedrosa] nem chegavam para os poucos copos de tintol do Cartaxo em «A Vencedora».» (idem, *ibidem*, pp. 14, 16, 18).

ambiente, resultara alguma liberalidade de costumes que se aproximava da elegante sofisticação das classes privilegiadas das grandes capitais do Ocidente.»<sup>686</sup>

Ressaltam remanescências do tradicional tratamento desigual dos casos femininos e masculinos: «Apesar disso, e ainda que os pequenos “arranjos” sentimentais dos *nhuns* macaístas, rotundos, sólidos e respeitáveis pilares da comunidade, fossem aceites sem reserva e praticamente à luz do dia, já se exigia às *filhas da terra*, *nhonhas* ou *nhonhonhas*, aquele mínimo de recato imposto pelo respeito da opinião dos outros, codificadas nas assaz lansas convenções sociais locais.». Assim, com sua geografia ou topografia típica deste meridiano macaense, vigora um jogo de logros e aparências, de subentendidos e concessões: «E até – valha a verdade – tal secretismo tornava mais saborosos, mais picantes, os encontros furtivos em alguns dos hotéis de Hong Kong ou das *villas* de Macau ou, para os de maior escalão social, nas silenciosas e cúmplices sombras da *Hideaway*, a agradável vivenda da encosta sul da Colina da Guia, escondida entre pinheiros, acácias e *banian trees*, que um grupo de amigos, conceituados macaenses e chineses da maior respeitabilidade, mantinha para tais momentos de desfastio conjugal.»<sup>687</sup>

Ironicamente, o narrador pode sentenciar que «Com bom senso e sentido de equidade e equilíbrio, tudo se resolvia a contento de todos»; e pode celebrar que, a coberto das convenções e hipocrisias de todas as partes e instituições, «- Oh! Como era doce a vida de Macau!». Mas os preconceitos farisaicos e os comportamentos discriminatórios de classe subsistem: «Apesar da modéstia da cerimónia [o casamento inesperado e indesejado da filha Yolanda], D. Mísia sentiu-se na obrigação de convidar os familiares mais representativos que constituíam a nata da terra, porque, afinal, ela era uma Paiva! Embora decaída de fortuna, não se permitia esquecer as origens e preocupava-se em cultivar o relacionamento com os parentes grados e bens instalados na vida. // Nem todos, porém, se dignaram comparecer.»<sup>688</sup>

O narrador persiste em combinar visão desenganada e bonomia perante as contaminações da vida religiosa com os interesses cobiçosos do quotidiano («- Para alguma coisa havia de servir ter um pai mesário da Santa Casa e ainda primo por afinidade do Provedor. // A caridade deve começar pela família! São Mateus, primeiro aos teus! Sempre assim foi e há-de ser!»), tal como uma bem humorada aceitação dos apelos libidinais da natureza humana: «A natureza pode muito, porém; ele [Lito Pedrosa] era novo, vigoroso e de sangue quente, e Yolanda era detentora da inata malícia das filhas de Eva.»; «E D. Mísia [da Paiva Bañares dos Santos] , que fora nova e como tal ainda se pretendia, não se esquecera de todo

<sup>686</sup> *Idem, ibidem*, pp. 87-88.

<sup>687</sup> *Idem, ibidem*, p. 8.

<sup>688</sup> *Idem, ibidem*, pp. 8, 14.

dos ardores da mocidade. Não exigia que jovens saudáveis fossem capazes de conter o natural apelo do temperamento impulsivo, herdado dos avós aventureiros do Meridiano europeu, cruzado com o sangue quente das avós complacentes do Sueste Asiático. E nas condições sócioclimáticas de Macau, as hormonas adolescentes eram explosivas.»<sup>689</sup>

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») <sup>690</sup>, 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).

Em contraste com o marido, depois divorciado, Licínio Pedrosa – o Lito: pouco inteligente, com corpo mais vigoroso do que elegante, quase primário nas reacções e básico nas necessidades... mesmo depois de «tomar por amante a delicada Miss Violeta Ma»<sup>691</sup> – 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 atracções e prazeres eróticos, depois com inintencional paixão (não menos eroticamente exigente), geralmente em estágio amoral de consciência pouco reflexiva: «Não ficou bem esclarecido se tão inabalável decisão [casar-se, em vez de abortar, após sua gravidez precoce] se deveu a louvável amor à maternidade, se a amor ao rapaz que não tinha muito a recomendá-lo [...] ou, antes, se a simples teimosia ou vontade de contrariar a mãe de quem herdara a impetuosidade temperamental.»<sup>692</sup>

---

<sup>689</sup> *Idem, ibidem*, pp. 19, 11, 12.

<sup>690</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

<sup>691</sup> *Idem, ibidem*, p. 20.

<sup>692</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.



### XIII

## PROLONGAMENTOS E TENDÊNCIAS EMERGENTES NA NOVELÍSTICA – O EXEMPLO DE ANTÓNIO CORREIA

O escritor António Correia começou por vir a público sem querer apartar o pendor de narrativa em conto e o pendor de lírica em verso, coligindo realizações de ambos quer no livro inaugural da sua obra – *Abrindo o caminho*, 1976 -, quer na *Miscelânea* para crianças publicada em 1987 já em Macau. Depois, toma outra opção editorial, mas continua a cultivar as duas formas literárias, recolhendo versos nos volumes *Conjugando o verbo amar* 1989 e *Folhas Dispersas* 1989, reunindo contos no livro *Ngola* 1990. Num caso como noutro, comparece um mesmo idiolecto literário, sem grandes rasgos de originalidade, nem quebras das modalidades tradicionais de composição – mas num processo de maturação autoral que António Correia, julgando-se já «com outras responsabilidades», de algum modo sela reeditando ainda em 1990 uma versão aumentada da «colectânea de contos e poemas sem obediência a um tema específico» *Abrindo o caminho...*

Um frustre díptico de estereotipadas fantasias de maravilhoso – com volante de maravilhoso mourisco em indeterminado espaço ibérico, «O Penedo de S. João», e volante cristão próprio da literatura popular de transmissão oral, «A Santa de Anreade» – serve mais de separador do que de charneira entre duas séries de contarellos, apesar de «Vocação de Liberdade», episódio típico de fuga de pequeno seminarista sem vocação sacerdotal em ambiente de Alto Douro, ter mais afinidades de geografia física e humana com as narrativas da primeira série, mas estar colocado no início da segunda série.

Essa primeira série situa personagens e acção na alta Beira duriense (terras de origem do autor empírico do livro) e, entre o legado de Miguel Torga e o de João de Araújo Correia, oferece assinalável adequação de linguagem e estilo à índole telúrica e bravia das personagens nadas e criadas, vividas e falecidas, na ruralidade recôndita e na mentalidade ancestral. O surgimento dessas figuras e o

lançamento dos enredos de penúria e labuta, de crendices e manhas, de desejos naturais e subterfúgios morais, de alegrias simples e penas excruciantes, são feitos de molde a cativar o leitor, sem no entanto se imporem com traço de impressiva originalidade; e, de «Rebeldia» a «Companheiros», o desenlace dos contos parece frouxo, quando não apressado e inconvincente – à excepção da violenta vingança de «Madalena», extraordinária história de culpa e castigo, tão verosímil afinal desde o desfloramento até à castração. Essa frouxidão do final de conto tanto culmina o banal animalismo e realismo de «O Bobby» como remata em burlesco os visos de picaresco no redundante «O Pedinte».

Com a maior ductilidade psicológica demonstrada em «O Possesso», o contista como que se sente habilitado para tentar a sua sorte de psicologia social e de linguagem na deslocação para o espaço urbano de bairro popular lisboeta e comparsaria pequeno-burguesa – nessa deslocação e nas notas de humor que condimentam retratos e enredos abrindo insuspeitados caminhos para os *Contos de Ou-Mun* (1996), embora com desenvolvimentos previsíveis desses retratos e enredos na história brejeira de «O Safardanas», na história jocosa de «O Perнета», na contida sátira sócio-política ao novorriquismo burguês em fim de antigo regime e às desastrosas convulsões esquerdistas do PREC em «Um Bom Filho», na história faceta de excentricidade psicológica com ressaltos económico-sociais de «O Avaro».

Ao antepor estes contos breves à recolha de poemas o autor como que estava, talvez inintencionalmente, a antecipar o juízo que fazemos como leitor: embora desigual em ambas as Partes, *Abrindo o caminho...* dava a antever a superioridade da vocação de contista sobre a de poeta lírico na posterior obra literária de António Correia. Com efeito, a prosa das narrativas breves mostra qualidades de tratamento temático e de estilo que nos poemas claudicam, uma vez desaparecida a distância afectiva que naquelas o estatuto de narrador onisciente mas extradiegético impunha ao sujeito primeiro da enunciação e quebrado o vínculo à linguagem do ruralismo ancestral que aí era cognata de ambientes e personagens.

Não é por acaso que um dos poemas norteadores do livro é o que apoia a determinação tenaz de caminhada sobre as «Origens» rurais, evocadas em termos idênticos aos dos contarelos («Quem conhece a fraga, / o tojo, a silva, a urze, / também conhece o rosmaninho / e os matizes / do sol, quando afaga / a ferida que surge! // Não! Não me desvio! / Comigo trago / a força do meu rio!»).<sup>693</sup>

Curiosamente, isto mesmo se confirma pelo facto de, superando a forma como se quer transmitir a sintonia do eu com seres e coisas na força existencial de «Resistir», o melhor poema da colectânea ser a «Vessada» que, reemergindo na placenta agrária, acerta com o tom de vitalismo e de naturismo erótico (que

<sup>693</sup> António Correia, *Abrindo o caminho...*, 2.<sup>a</sup> ed., Macau, 1990, p. 151.

depois perde força em «Mulher real» – «... // Quero-te viva e na terra; / ... / tu e eu no mesmo chão; / no mais aceso da guerra, / sentir-te a alma na carne.» – e se dissipa em «Ventania»: «... // A chama / é um falo, / que viola / a terra / e se consola, / em vê-la nua, / cheirando a fêmea, / aluada! // ... // Inebriado, / o lavrador / pasma! // Sente / o orgasmo / da flor / anunciado!»

Mas a Parte II, lírica, do livro, não desprovida de tentativas de inovação metagráfica (na verticalidade do grito e da anáfora polissindética em «Angústia») nem de momentos de acerto imagístico (v.g. «Velho farol»: «... / Agora, é / gaivota sem asa, / desamparada, / à espera de nada!»)<sup>694</sup> pelo meio de desacertos protestatários («Pátria exangue», «Palavras ocas», «Não é com versos», «Carta do guerreiro») e quixotescos («Persistente», «Sonho em construção»), abraça por um políptico de cinco sonetos que, desde o título «O mar» (e seu simbolismo vital e histórico) até à forma poética fixa escolhida (e suas exigências de apuro compositivo), passando pelo desígnio de relançamento de projecto individual e colectivo<sup>695</sup> à luz da recapitulação idealista de grandezas e desastres históricos<sup>696</sup>, em muito preparavam o salto qualitativo que a obra poética de António Correia viria a conhecer em 1992, para apostolar nova saga de outras «Índias ainda por achar»<sup>697</sup> – versão indefinida, à maneira do António Patrício falecido ao largo de Macau, das “Índias espirituais” que Pascoaes e seus discípulos haviam legado a Pessoa.

Nesse ano de 1992 surgem, de uma assentada, dois livros de sonetos – *Deideia* e *Amagao, Meu amor* –, que logo na sua materialidade de objecto artístico patenteiam um investimento estético mais exigente, depois desigualmente confirmado pelos textos poéticos. Nalguns destes transparece a mão do ficcionista narrativo, que, a caminho de *Contos de Ou-Mun* (1996), não abdica de fixar o perfil de tipos e os contornos de lugares e cenas (sobretudo nas sequências «A Terra Goesa» e «Rostos» de *Deideia* e «A Terra» e «Os Rostos» de *Amagao, Meu amor*); em contrapartida, o corpo exíguo e os constrangimentos estrófico-versificatórios da forma soneto trazem a esses dois livros um princípio de contenção – por vezes conseguidamente lapidar, outras vezes frustemente prosaica – tanto à sociologia dos costumes, quanto à expressão das emoções.

À primeira vista, confortada por ilustrações e títulos, *Deideia* e *Amagao, Meu Amor* parecem duas composições macrotextuais de estrutura idêntica, mas

<sup>694</sup> *Idem, ibidem*, p. 111.

<sup>695</sup> «Preso ao chão é que não, que há tanto mar!», «É este o mesmo Povo que procura / quem leia, mo astrolábio da aventura, / o rumo que há-de ter o seu veleiro.» (*idem, ibidem*, pp. 106, 107).

<sup>696</sup> «Não foi pela ambição, foi pelo sonho / ...», «Foi-se o Império, resta-nos a Ideia!» (*idem, ibidem*, p.105).

<sup>697</sup> *Idem, ibidem*, p.106.



consagradas a dois espaços históricos da portugalidade e a dois gestos de celebração aparentados mas distintos – um cantando os *loca sancta* da Índia portuguesa e vibrando afectivamente com uma experiência imperial irremissivelmente perdida no passado, outro cantando os *loca sancta* de Macau e vibrando emotivamente com um projecto inconcluso de irradiação lusíada. No fundo, porém, figuras históricas e «Sinais» contemplados em *Deideia* comparecem também em *Amagao, Meu amor*; e o horizonte mítico de aspiração humana que se revela causa final da simbologia de *Amagao, Meu Amor* também já se descobre num ou noutro momento de *Deideia* – em ambos sob a inspiração dos mesmos mestres de profetismo poético, Camões e Pessoa.

Este duplo patrocínio poético ora ressalta pelos gestos explícitos de epígrafes e, no caso de Camões, de transformação em matéria temática, ora transparecem na conjunta paráfrase ou variação de versos d'*Os Lusíadas* e da *Mensagem* (por exemplo, «Mais andara se vida mais houvera, / que quem manda é El-Rei de Portugal / e, nele, manda Deus que, em tudo, impera.»)<sup>698</sup>. Ambos os livros poderiam estar colocados sob o signo dos versos pessoanos da *Mensagem* que só *Amagao, Meu Amor* antepõe como epígrafe: «O Homem e a hora são um só / Quando Deus faz e a história é feita.»; mas ambos se colocam em imperfeita equação com o profetismo pessoano enquanto estratégia soreliana e paretiana de difusão simbólica de um mito social e nacional, isto é, de uma ideia galvanizante das energias nacionais contra os estigmas e o abatimento da decadência contemporânea – a utopia de um papel messiânico da criação cultural em língua portuguesa, em pleno espírito de modernidade e para benefício do progresso espiritual da Humanidade.

As sequências «Sinais» de *Deideia* e «As Origens» e «Os Símbolos» de *Amagao, Meu Amor* têm a mesma função estrutural de enaltecimento de grandes nomes da gesta descobridora de Portugal e de consequente justificação da sua presença transcontinental; e, ao cumprirem essa função, pelo discurso de louvor historicista e pelo estilo de retrato recebido (sobretudo no ciclo «As Origens»), ficam mais próximos da exaltação nacionalista tradicional (republicana, com *Oração à Pátria* de João de Barros e *A Hora de Nun'Álvares* de Augusto Casimiro, ou monárquica, com *Lusitânia* de Mário Beirão e *Pequena Casa Lusitana* de António Sardinha) do que da especulação mitográfica e da cifra simbólica, ao serviço de um nacionalismo utópico, que distinguem a *Mensagem* de Fernando Pessoa.

No entanto, impõe-se reconhecer que essa diferenciação é bem mais matizada do que se afigura numa leitura apressada. Com efeito, o horizonte universal de presença lusíada e as razões invocadas para sua legitimação (seja qual for o grau de fundamento empírico que se lhes reconheça em função do que se

<sup>698</sup> *Idem, Deideia*, p. 78.

julgar ter sido o efectivo comportamento ultramarino dos portugueses e as suas motivações históricas) descolam dos ideologemas do poder (político-militar e económico-social) imperialista e da sua apologia tradicional, bem como da nostalgia enlevada e lamentosa (cf. «Encontro», por exemplo); e, com alguma candura, sem que o sujeito de enunciação queira abdicar da identidade portuguesa e cristã, o discurso poético (desde «Templos hindus» a «Magia», desde «O minério» a «Primórdios») invoca um espírito ecuménico, de irenismo religioso e cívico, de anti-obscurantismo cultural, de miscigenação racial e social, de justicialismo político e económico – opondo a «nossa inquietação» («Arco dos Vice-Reis») à decadência («Baçaim») e remetendo o seu horizonte de crença para o plano do «mito», vagamente paracletiano «no Espírito Divino do Infinito!»<sup>699</sup>, assaz indefinido se não banalizado (em «Sebastião», por exemplo), mas tão ambicioso quanto a maiusculação da «Ideia» directriz!...

Logo no díptico de «Prelúdio» de *Deideia*, o poeta, vate que avoca «A nossa voz», «Perscrutando o passado, encontr[a] o mito» e interroga(-se): «Com que ideia ou que bruma é feita a história / do silêncio de tudo em que acredito?», enquanto no soneto primeiro, centrado no Império que tem Goa por capital, proclama: «Caldeira cultural sempre em mistura, / semente de outra Ideia que alto voa! // Não mais escuridão p'ra qualquer povo! / Pela luz do saber, pela abertura, / se gerou, neste encontro, um Mundo Novo!»<sup>700</sup>

Depois, com a coerência orgânica de macrotexto, esse programa de profetismo poético – esse «sorriso que a Ideia perpetua» – é aprofundado e corroborado no fecho de *Deideia* pelos cinco sonetos de um políptico intitulado «Raízes», num rasgo original de quase dialéctica mnésico-prospectiva da saudade, que se explica como «Libertação» («Seiva doutras raízes! Saudade / mística, com o ocaso já presente, / no magoado olhar de cada idade!»). Aí, então, passos de «Comunhão» e de «O Sonho e a Obra» («A história é o que fica em comunhão; / modos, gestos, que são universais, / porque trocados com o coração.», «Perante a Cruz de Cristo, eu ajoelho; / ... // Por Seu Nome e em Seu Nome, me aconselho / e sigo, entre procelas, meu destino / de nauta, aventureiro e peregrino, / ... // ...// Por isso, minha alma é do tamanho / da Ideia universal de cada crente, /...», «Sonho da Índia foi um sonho certo; / por ele, nos criámos como Povo / que, no ventre, gerou um Mundo Novo, / na procura do Homem mais liberto. // ... / obra linda, de artista bom e probo, / que teve Deus por Mestre e Arquitecto.») preparam a apoteose final do «Império da Ideia», num dos sonetos formalmente mais conseguidos, no estilo aforismático-ancestral do melhor António Corrêa d'Oliveira, mas desprendido da convicção integrista e do suprematismo ocidental:

<sup>699</sup> *Idem, ibidem*, p. 77.

<sup>700</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 19.

Império não quero, mas Ideia;  
cada povo é livre e com direito  
à herança que traz dentro do peito,  
seja de mágoa ou seja de epopeia.

Escuridão não quero, mas candeia;  
luz de dar, receber, sem ser perfeita;  
uma luz, sempre luz, de qualquer jeito,  
que fala em paz, amor e que incendeia

A vontade de amar e comungar,  
com os olhos no azul do Céu, Além,  
onde há sempre outro sonho a navegar.

Ideia, sempre Ideia universal,  
saída da Palavra, que nos vem  
dizer que cada Homem é igual.

Também em *Amagao, Meu Amor*, em versos ditados pelo «amor à terra e o apego da história que vive ainda na ansiedade de cada um de nós», o movimento prospectivo, «de ao ignoto fazer o desenlace», contraria as tentações de passadismo; e, perante a História como perante a paisagem macaense («Macau, minha ternura de inverno!»), é nesse movimento que, «agarrado ao poema por achar», o «coração louco se expande», em idêntica integração da «luz de redenção» da cristã «vida peregrina» (com padroeiro maior em São Francisco Xavier)<sup>701</sup> no sonho universalista de «perene harmonia» (em que todas as «Portas do Cerco» se hão-de reconverter), em idêntica ânsia neo-romântica de Além que a estrutura anelar inscreve no início e no final do macrotexto e que é «o mito que agora há que encontrar» no “Leal Senado” de algum dia, contra a vida alienada de qualquer «Grande Prémio».

O estro de António Correia nem sempre está à altura da condição de vate e do seu “mito” soreliano. Mas, em réplica actualizante do sacristão indiano «como se conjugasse o verbo amar, / de repente, na língua de Camões, // Procurando as vogais, as consoantes, / no sótão da memória, como dantes, / em busca das mais belas emoções!», a inventiva e o idiolecto ainda alcançam em *Deideia* momentos de sugestiva qualidade, no dizer da desgraça («sou um pária, co’a morte por desejo») ou da festa («Dança do fogo»: «O mistério cresce em cada anca, / ... // .../ sempre à espera que o êxtase aconteça!»), ecoando Pessanha e Camões: «Imagens que passais pela retina / ... / da mente ao coração, onde quedais, / ...»,

---

<sup>701</sup> António Correia, *Amagao, Meu Amor*. Macau, 1992, pp. 11, 22, 39, 37, 85.

«Porque as vozes que eu oiço, ladainhas, / são rosas de Camões, inda a florir, /...». De novo sob o signo de Camões «soldado e vate» («a alma lusa, em grandeza, que se mostra / universal, humana, sem entraves.»), de Pessanha («Sigo-te o verbo, a luz da melodia; / ...») e de Pessoa («Demoro minha ideia à borda-d'água»), isso mesmo, aliás, se acentua em muitos dos sonetos de *Amagao, Meu Amor*, desde o resgate do pitoresco na sucinta compaixão de «Pescador de margem» até à ironia do «arrulho / de progresso» solto pela grua no alto do guindaste: «o saber do seu povo, pioneiro, / nos segredos dos astros e da face!», «Além do corpo, a alma vem à liça», «Sobre a líquida imagem da lonjura, / meus olhos, de gaivota alvoroçada, / ... // Nestas ilhas, navios de ternura, / corre a brisa da sombra decepada.», «Tufão mitológico» – «desdém da natureza, desgraça sem luz de realeza», «Branças cãs, magra cara, olhar de breu», «Sobre as ondas, ondula o seu tancar; / o freguês vai e vem, do junco à terra; / serena ponte é ela, ela a remar.», «Fronteiras que fazeis destino atroz! / Tanta gente que vive destroçada! / Mas, num búzio, do mar, só cabe a voz!»<sup>702</sup>

Nem falta um bom lance de eloquência culturalista e elemental, no soneto I do díptico «Tufão mitológico»:

Neptuno acordou que nem um touro  
e o mar enraiveceu da profundez,  
erguendo ondas, prenhes de vileza,  
montadas por cavalos, crinas de ouro.

Éolo, deus dos ventos, pôs besouro,  
no ar que Prometeu, de tocha acesa,  
ajudou a empurrar com mais bruteza,  
levando, Terra e Céu, o mau agouro.

E tudo estarreceu, na impotência  
para sustar a fúria do tufão,  
gerado pelos deuses em demência.

Homens, árvores, bichos! Aflição,  
irmanada na angústia da inclemência  
de água, fogo e ar em turbilhão.

<sup>702</sup> *Idem, ibidem*, pp. 39, 41, 69, 27, 32, 22, 29, 47, 49, 97, 100, 108.

Quando o contista coonesto com pulsão lírica a presuntiva legitimidade de transmitir em *Poemas* os seus vivenciais *Fragmentos* (1.<sup>a</sup> edição, Macau, 1994, 2.<sup>a</sup> edição, Macau, Edição C&C, 1996), o nível de realização estético-literária corre sérios riscos e incorre mesmo em largos equívocos de comunicação artística. Abandonando a intenção de aedo e a contenção formal do soneto, que em *Deideia* e em *Amagao, Meu Amor* em boa hora lhe tinham imposto exigências de altura ideotemática e de acribia formal, para se entregar, sem pruridos de consciência irónica nem cuidados de mediação estética, à pulsão de professar princípios e confessar afectos, a lírica de António Correia regride em *Fragmentos* a uma poética expressivista e os seus textos padecem de grandes fragilidades, mal resgatados por alguns passos com inegáveis acertos de fundo e forma, e até por um ou outro poema de integral qualidade.

Não se põe criticamente em causa a autenticidade dos valores humanos da Raiz, da Virtude, do Amor, da Inquietação, da Fé e da Redenção – a que a obra consagra os poemas dos sucessivos cinco «Livro[s]» em que, após um tríptico de «Prelúdio», se organiza. Apenas fica sob caução o valor estético-literário a atribuir a esses poemas, tão vulneráveis ou claudicantes no desacerto vocabular e na estereotipização imagística com que se debatem nas teias do sentimentalismo e dos ideais de mundo melhor para homens de boa vontade – em torno de um sentido intercultural (ocidental e oriental) de liberdade e sob o beneplácito de uma religiosidade cristã mas penetrada de elementos taoístas (como já analisou Michela Graziani).

O tríptico «Prelúdio» coloca logo os *Fragmentos* e o receptor («Ao Leitor») sob o signo esteticamente perigoso do «acontecer» da «Emoção», a que a «Causa e Bandeira» da «raiz do povo» e da «Fidelidade» («... / pois não aceito / vender a memória / da raiz que me fez / poeta / e português!») não terá oportunidade de trazer mais altos préstimos. Depois, por entre banalidades várias, coonestadas pelo reincidente «A Poesia Acontece» e pela impenitente «Rubra Emoção», virão os esforços, raramente bem sucedidos, de renovar apelativamente a figuração e a dicção das experiências subjectivas de «Saudade» e «Meu Vinho», de «Sol de Inverno» e «Sinfonia», de «Perdão» e «Coragem», de «Desconfia» e «Amor à Verdade», de «Pecado» e «Ambição», de «Porque Sim» e «Instantâneo», de «Não Quero Existir» e «Sereia», de «Dia Cinzento» e «Interrogação», de «Espelho» e «Migração», de «Labirinto» e «Verde é a Vida», de «Construção» e «Navegar em Frente», de «Abrço» e «Passagem de Testemunho». Virá também a oscilação ascendente de «Lilau I» para «Lilau II», de «Montanha da Nuvem Branca» para «Êxtase Vespertino» («No êxtase da tarde / o sol em mim é outro eu / ...// A alma arde / no fragor do mundo / que entonteceu / no ocaso / naufragado / ...»), de «Acordando Sombras» para «Ondulação» («Entre o verde e o azul / rebenta a alvura / num espasmo salgado / ao sabor do vento sul // ...»); e ocorrerão os casos em que um par de versos merecia melhor antecedentes (como ocorre em «Fong-

-Soi» e «Beco de Jade», ou com o «amor saltimbanco» de «Paraíso Perdido», ou «esconjuro ao sobressalto» de «Esconjuro») ou melhor sequência (como sucede com o mau acompanhamento que «Força do Querer» dá à sua variante inicial de certa ode famosa de Ricardo Reis: «Ponde em cada nada / a alma toda / ...», ou que «Confiança» dá a «um sorriso desponta / sobre a mesa»).

Todavia, a vocação poética de António Correia não deixa de encontrar momentos de insofismável valia estética na actualização das potencialidades que a sua obra literária havia revelado anteriormente. «Penas do Triquexó» encerram os «Fragmentos da Raiz» com criativas soluções para o cruzamento de imagens e ideias: «Triquexeando ruas / sem rosto nem história / descansam sombras nas arcadas / rastros de muitas penas / que não são suas / mas que ficam / penduradas / na memória». Logo adiante, já nos «Fragmentos da Virtude», o lampejo de «Auto-confiança» consegue escapar, ainda que demasiado assertivo, aos escolhos da maré de moralismo: «Se é bravo o rio / quem não o teme / longe do cais? // Se a vida / está presa a um fio / quanto melhor seria / agarrares o leme / seres tu arrais». A abrir «Fragmentos do Amor», o «Medo do Desejo» por uma vez, e ainda demasiado explicativo, rompe o cerco da idealização: «Seu olhar ausente / bem se via / palpar / como pirilampo / que à noite anuncia / que no alto há luar // Sombras e medos / algemas suspensas / o desejo crescia / recusando degredos / e não pedia / licença / para a alma vender / em cada fantasia». Na sequência «Fragmentos da Inquietação», a expectativa lançada por esse título empresta conotação de apologia vitalista do risco a certa «Visão Marinha»: «Curto é o olhar / que se desvela / no caleidoscópio da margem / e não anseia / perder-se na aragem / e ser mastro ou vela / de barco ou ideia / a navegar»<sup>703</sup>.

Mas é a meio de «Fragmentos do Amor» que, contrariando ironicamente as cépticas expectativas de deliquescência sentimental, um «Mote Romântico» abre excelente contraponto com o derradeiro «Corpo Solettrado». Primeiro, bem travada, a expressão do crescendo passional:

Meu coração, poisado na corrente,  
sopra a vela do junco solitário  
e os deuses vêm todos, de repente,  
erguer medonho o meu imaginário.

Turvos, meu bem, teus olhos magoados  
fazem da tarde a guerra de verão  
e dispersos se ficam, aos bocados,  
como destroços, nados de tufão.

<sup>703</sup> António Correia, *Fragmentos*, 2.<sup>a</sup> ed., Macau, Edição C&C, 1996, pp. 43, 53, 79, 117.

Mas ninguém se condói desta refrega!  
Olhos – coração e minha morte!  
P'ra que servem os versos deste mote  
se o junco, indiferente, é que navega?!

Depois, um quase sibilino erotismo soletra o texto do corpo no corpo do texto:

Sílaba a sílaba  
nosso sonho adulto  
faz da ousadia  
o pulsar oculto  
da voz que se atrofia  
no texto inacabado  
e ergue-se sublime  
no ritmo do corpo soletrado

No mesmo ano em que faz sair a segunda edição de *Fragmentos*, António Correia publica o seu melhor livro, no género do modo narrativo que parece ser-lhe mais congenial: *Contos de Ou-Mun*.

O título sugere o que depois efectivamente se depara no livro: breves narrativas realistas de espaço e de costumes, onde uma personagem telúrica e colectiva avulta por detrás ou em torno das demais personagens individuais e grupais – a cidade de Macau, com seu espaço físico e humano historicamente conformado e em processo de transformação urbanística e de alteração sociocultural.

O título também sugere que estamos perante uma mera colectânea de *short stories* autónomas; mas nesse ponto a impressão do leitor vai-se matizando porque não faltam elementos de tecido conjuntivo, que quase tornam o livro exemplo do que Charles May (v. g. *The Short Story – The Reality of Artifice* ou *Reading the Short Story*) e a crítica americana têm teorizado e analisado como género de ficção narrativa de condição intermédia – o «ciclo de contos», conceito operativo que em algumas outras paragens de Estudos Literários se dilatou (por exemplo, para a literatura espanhola, com María Luisa Antonaya) e noutras viu surgir à sua ilharga diferentes modalizações (como a de «sequência de contos», a propósito, por exemplo, do livro *Os Grã-Capitães* de Jorge de Sena), em todos os casos se mantendo a ideia directriz de interacção das partes na criação de um mundo ficcionado que as transcende, sem lhes retirar integridade nem importância particular. Por vezes, elementos paratextuais – capa, subtítulo, epígrafes, etc. – contribuem para um efeito integrativo na recepção.



Assim acontece também neste caso de *Contos de Ou-Mun*, desde a capa e o prefácio de Orlando Neves até à configuração das narrativas breves. Com efeito, além das linhas de unidade orgânica que a cidade traz, como “personagem” principal, com a presença recorrente dos seus elementos de geografia física e humana, outros aspectos da construção de contos vários geram na recepção um sentido de continuidade. Entre eles avultam a comparência da individualidade de Zé Salvado como protagonista pícaro, em períodos sucessivos da sua vida, de outros tantos contos (que só por si dão a parte da colectânea aquela deslassada identidade peculiar da novelística picaresca) e a comparência repetida de um tipo de narrador homodiegético, que comparticipa do enredo com seu perfil sócio-profissional de advogado e que somos tentados a ver como uma e mesma pessoa, aquela com quem travamos conhecimento quando chega a Macau como narrador autodiegético do conto de abertura, «Três dólares». Mas também actuam em sentido idêntico outros aspectos da sintagmática narrativa – como o jogo espelhado de personagens, como a linhagem de condutores de triquexó que corre desde «Três dólares» até ao conto axial, «Triquexó destroçado», ou o jogo de variação modulada de motivemas como os típicos casos forenses, que caracteriza o conjunto ulterior de contos – e outros processos de composição com efeitos semântico-pragmáticos – em especial, o toque de humor que sela o desenlace das narrativas, com efeito relevante por si mesmo e pelo contraste final com enredos e ambientes que só raramente induzem de imediato (como acontece em «My club») um tratamento jocoso de sérias questões sociais e psicológicas.

Esse desenlace humorístico é o timbre distintivo de *Contos de Ou-Mun*. Mas não só isso não implica uma forma exclusiva de encaminhamento da progressão sintética da acção para o canónico efeito único prescrito por Poe – basta apontar que um dos contos mais impressionantes e com posição de charneira no livro, o já referido «Triquexó destroçado», difere desse tópico técnico-compositivo e opta por conduzir para desfecho trágico um lúgubre retalho de vida entre Tchecov e Gogol –, como o humor de António Correia conhece aqui tons variáveis de inscrição sobre um fundo de desenganada bonomia perante a humanidade comum e o desconcerto do mundo, oscilando entre o burlesco e o grotesco, entre o circunstancialmente jocoso e o substancialmente irónico.

Por vezes próximos da crónica romanceada de costumes, os *Contos de Ou-Mun* têm uma incisão no quotidiano macaense inconfundível com a levitante indagação pós-moderna de Fernanda Dias, inserindo-a mais no devir da ficção social que viera desembocar na obra prolífica de Rodrigo Leal de Carvalho. Mas, dentro dessa genealogia, os contos de António Correia deslocam o foco da mimese narrativa para ambientes e personagens até aí pouco consideradas na criação literária: «O centro das narrações não são as ambiências luxuosas, nem os magnatas, nem o funcionalismo público, nem quaisquer aparentados. António Correia

vai encontrar os seus protagonistas nos habitantes chineses ou macaenses, mesmo nos portugueses, que pertencem às classes sociais mais desprotegidas, mais pobres ou mais marginais.», como sintetiza Orlando Neves no elucidativo prefácio; e fazem avançar a contextualização histórico-política desde a voragem da guerra do Pacífico e consequente situação de desastre humanitário para mais perto da actualidade, isto é, para o “Um-dois-três” e situação subsequente <sup>704</sup>.

Sem nenhum traço explícito de literatura de intervenção, nem de retrocesso ao moralismo convencional ou contestatário, a ficção de António Correia não esconde nem idealiza as chagas sociais e as desgraças humanas, mas geralmente insere a representação disfórica da vida comum numa atitude mais ou menos consciencializada de aceitação magoada ou astuta, com aquele vago horizonte de esperança que corresponde a uma antropologia marcada pela ânsia de liberdade e felicidade; e, como exemplarmente ilustra o belo conto «A funcionária pública», a cortar veleidades de desespero ou de utopia, sobrepõe-lhe a já referida tónica de humor experimentado.

Quando o contista procede a análise psicológica dos sintomas (v.g. «o seu olhar, embora notoriamente doce, indiciava uma névoa de mágoa»), em particular dos meandros do amor e de outros recônditos afectivos (veja-se os contos «Pequena Flor Vermelha» e «A sentença»), o poeta que António Correia também é vem ao seu encontro e propicia-lhe maneiras líricas de figurar e dizer: «viu a lágrima de raiva e de revolta que lhe escorria, não pela face, mas pelas paredes de alma, uma lágrima que era seca por fora e molhada por dentro, a um tempo serena e turbulenta, e do tamanho da dignidade que reclama vingança.», «Só então se atreveu a debruçar sobre a amurada uma lágrima tímida, porque, no seu coração, viajava a raiz, a árvore, o caminhar solene das garças.»<sup>705</sup>

---

<sup>704</sup> «Dos incidentes do “Um-dois-três”, Dezembro-três de 1966, ouvira eu falar detalhadamente nos muitos serões que passei em N’Riquinha, um aquartelamento perdido na imensidão do sudeste angolano [...]. Bem mais pessimista que o Zé Salvado, o capitão, que me contara muitas histórias, desde os boicotes dos géneros alimentícios, às leituras forçadas dos pensamentos de Mao Tsé-tung, ao derrube da estátua do coronel Mesquita, à destruição de livros e documentos no Leal Senado [...]», «Passaram os anos e o “Um-dois-três” de Dezembro de 1966 trouxe a Macau um cheirinho dos desmandos da Revolução Cultural. O caso esteve mesmo ao rubro e o Leong sentiu-se perdido por ser publicamente conotado como colaborador dos colonialistas. O livrinho vermelho dos Pensamentos do Grande Timoneiro na mão, o ardor revolucionário e as juras de nem mais um grão de arroz vender aos diabos estrangeiros salvaram-lhe a pele e a fazenda. Os camaradas apreciaram-lhe o patriotismo; os portugueses, a argúcia de disfarçar passar-se para o lado de lá para poder continuar a fornecê-los; ele, compensando a ousadia com o aumento dos preços.» (António Correia, *Contos de Ou-Mun*. Macau, Livros do Oriente, 1996. pp. 24-25, 121-122).

<sup>705</sup> *Idem, ibidem*, pp. 130, 104, 109.

Aliás, importa não subestimar na economia do universo a que o livro dá existência a importância que atribuímos ao picaresco, concentrado na figura de Zé Salvado e disseminado por traços fugazes de retratos e situações (logo com o comportamento do condutor de riquexó no primeiro conto, «Três dólares», mas sobretudo com Xico Serra e «My club»). Sem atingir, é facto, a força das grandes criações pícaras da literatura portuguesa – o Varre Canelhas de Joaquim Leitão e o Mateusinho de Vitorino Nemésio, sobretudo o Malhadinhas de Aquilino Ribeiro e o Zé Cesteiro de Tomaz Figueiredo –, Zé Salvado consolida um perfil em dois contos seguidos da primeira parte do livro («O arroz está caro» e «Demasiado tarde») e volta para encerrar o livro com «Desencantos». Para além da produtividade de incidentes realistas e de lances jocosos que enriquecem a componente de psicologia social dos *Contos de Ou-Mun*, esse veio picaresco e seu (anti-)herói ilustram algo que se insinua como componente da identidade do Homem português: um pouco a «a arte do desnrascanço», que até pode surgir com matizes de ancestralidade chinesa no protagonista de «Vidas» (burlão e traficante formado no «saber ficar no meio, aproveitando o melhor das duas partes»), mas mais a «capacidade de adaptação ao meio» e de «recria[r] as suas próprias raízes» no âmbito de autêntico «fenómeno de mestiçagem cultural»<sup>706</sup>.

Por aqui nos abeiramos de outros aspectos da colectânea, em particular dos que concernem à identidade de Macau.

Vista a partir de matriz lusocêntrica, essa identidade comporta desde logo uma estranheza cativante, que «para o poeta que mora» no narrador e para os pícaros lusos como Zé Salvado se envolve em fascínio feiticeiro e gosta de figurar-se e dizer-se como segredo assediado em periódicas aproximações e nunca totalmente desvendado – no primeiro caso, em registo mais mitificante – «Que é que Macau tem de místico que nos cativa, de bálsamo que tudo perdoa e de ternura que nos marca a alma para vida inteira?» – , no segundo caso mais ao rés da razão prática – «noites e dias, Macau lhe mordeu a alma, num apelo que era admoestação. Não eram só os filhos e netos, lá longe, no Extremo Oriente; eram os cheiros que faltavam, a finura de tantos olhares bonitos em peles de seda, o colorido das festividades, o estar tudo à mão e o ter sempre um amigo ou conhecido em todos os Serviços do Governo para dar um conselho ou uma informação e um jeito à papelada.»<sup>707</sup>

Essa indefnida mas fascinante identidade de Macau releva, em grande parte, da paisagem física e social, reflectida aliás nos *Contos de Ou-Mun* até aos primórdios da recente transformação da sua compleição e fisionomia.

<sup>706</sup> *Idem, ibidem*, pp.135, 27.

<sup>707</sup> *Idem, ibidem*, pp. 144, 250, 150.

Por um lado, não faltam apontamentos mais ou menos extensos de cor local no cenário e nos comportamentos: «no lugarejo que dá pelo nome de Vila, sonolentemente a bordejar uma nesga de mar, virada para a ilha chinesa da Montanha, com uma igreja onde repousam relíquias de São Francisco Xavier, o seu patrono, e ossadas dos mártires do Japão, e uma biblioteca pública, de esbeltas colunas e com o escudo da portugalidade no mais alto frontispício, ambas viradas para a marginal, onde floriam acácias rubras cujo fulgor nos ofuscava os olhos e ia direitinho ao coração.», «A comida agradava a todos, excepto a um, que era eu – e disfarçava o melhor que podia a minha primeira aproximação ao arroz cozido em água sem sal e às magníficas carnes temperadas com gengibre e molho de soja.», «Junto às portas do Hotel Sintra e do Banco do Oriente, repousavam sempre muitos triquexós; de dia, à espera dos fregueses que escasseavam, e de noite, a servirem de alojamento aos seus donos, todos eles mirrados, ossos e músculos à flor da pele, olhos encovados, unhas de mãos e pés invariavelmente de luto carregado e, os mais deles, vestidos de calções e camisolas interiores sem mangas, uniformemente sujos e com buracos dispersos, esculpidos pelo tempo, para apoiarem o corpo. // Bebi muita cerveja quente e *mou-lai* que adquiriam na esplanada, tipo café ao ar livre, que havia logo ali, debaixo das frondosas árvores, num razoável espaço a meio da rua, então sossegada e romântica, a namorar as águas da baía e que não merecia aquela espelunca de estabelecimento imundo, mesas e cadeiras velhas, a pedirem reforma ou, no mínimo, a bênção de um pincel e tinta ou um pano húmido de água e detergente em zelosa mão que as libertasse das sujidades acumuladas, resultado de higiene nenhuma, até dos próprios utentes que, sem qualquer cerimónia, despejavam ossos, espinhas, quando não escarros, por tudo quanto era sítio, desde os tampos das mesas ao chão, repositório final dos detritos.», «Sentados sobre as próprias pernas, horas a fio, como se estivessem repimpados nalgum sofá, faziam das escadas de acesso às portas do edifício ou da amurada em frente a mesa colectiva onde consumiam os longos tempos livres a jogar cartas e *chôk kei*, sempre a dinheiro, escasso certamente, mas por isso mesmo a acirrar o desejo do ganho, a recomposição das perdas, o salto para o patamar da fortuna que era o aforro para uma jogada no Macau Place, o barco-casino, elegante e bizarro, chinesissimamente decorado, fundeado no Porto Interior.», «pedalando, pedalando sempre, pelas ruas, becos e travessas da parte baixa da cidade, correndo para o cais, para o Hotel Lisboa e para o Hotel Sintra, pontos privilegiados para angariação de fregueses turistas que preferem o triquexó ao táxi, pelo exotismo e pela graça de uma foto para a posteridade, a evidenciar irrefutavelmente uma passagem pela China.»<sup>708</sup>

<sup>708</sup> *Idem, ibidem*, pp. 25, 27, 89-90, 90-91, 95.

O fundo de inércias e de fluxos em que se integram tais comportamentos exige passos com notações de cultura ancestral, de mentalidade e costumes tradicionais. Além do enconstrado “perder a face”, merecem destaque os seguintes: «Foi por isso que ao bebé, fadado para um papel subalterno e para um dia mudar de família, por ser do sexo feminino, foi posto o nome de Siu Hong Fa, que o mesmo é dizer Pequena Flor Vermelha.», «e assim ficou, até perfazer três ciclos completos do zodíaco chinês, perene flor em botão, sem pressa de abrir as pétalas, não fosse o sopro de algum mau olhado roubar-lhe o viço. [...] ela preferia nem ouvir falar de [...] planos engendrados pela casamenteira de créditos firmados na família, porque a vida lhe corria ao sabor do sonho de coisa nenhuma, tudo em seu lugar, rodeada de atenções e de prebendas», «estavam na China e aqui o casamento exige outros ritos e tributos, convites vermelhinhos e cheirosos com o *lai si* para os bolos, mostrar o que se tem e o que não se tem, convidando o mundo todo, exhibir abastança, ir com os amigos regatear o preço da noiva, servir o chá, proporcionar uma tarde de majongue e um lautíssimo banquete, requisito essencial para dar a publicidade devida ao enlace. Que será atestado pelas assinaturas dos convivas no grande pano de cetim encarnado, porque sem um jantar de ementa chinesa, com muitos pratos e cerimónias, ostentação de ouros e jóias e exibição de vestidos por parte da noiva, o casamento não é reconhecido pelos familiares e amigos. [...] tratou de consultar o geomante para a escolha do dia mais propício, [...]», «O mal não era dele, mas do *fong sô*. Vento e água não estariam de feição. Tratava logo de dar a mão à leitura de adivinhos com banca nas arcadas do Largo do Senado ou nos templos mais afamados, chamava o geomante para lhe dar conselho, pedia ao bonzo para lhe benzer a casa. Era uma fé como outra qualquer, porque, de facto, a natureza tem suas leis e elas são a emanção dos espíritos bons e maus que nos comandam os passos; satisfazer as vontades daqueles e amedontrar estes com o troar dos panchões, afugentando-os para as profundezas da terra, seria o caminho de quem se quer liberto de influências malignas na vida e nos negócios. Sobretudo, deve ter-se sempre especial atenção ao espírito do dragão que mora em toda a parte, submerso nas águas ou adormecido nas colinas. Cada árvore, cada corrente de água, cada brisa, podem perturbá-lo. É preciso que tudo esteja em seu lugar, o sol e a lua, a configuração da casa e da rua, a disposição das portas e janelas, o signo oculto das forças etéreas que influencia o seu pulsar.», «Trazia consigo a sabedoria milenar que transmitia em muitos silêncios e era com eles que desempenhava o papel que a circunstância lhe atribuía.», «Não o entendia assim o senhor Leong, pouco dado à poesia e a explicações metafísicas. Faziam-lhe pouco préstimo as doutrinas de Lao Tze e de Buda – um a falar do mistério dos mistérios, o Princípio, que é tudo e que sempre existiu antes do Céu e da Terra, transcendente, imutável, vago, imperceptível, indefinido, mas omnipresente; o outro a apontar a via virtuosa para atingir o

supremo degrau da ausência do desejo, no Nirvana, através das oito encruzilhadas. Não, ele apreendera melhor os conceitos mais práticos de Confúcio que o levaram a cultivar a neutralidade e a frieza da Grande Regra [...]»<sup>709</sup>

Além da história bem traçada, com triste ironia, da velha prostituta, tão paradigmática das misérias físicas e morais na China atrasada (conto «A funcionária pública»), abundam passos de análise crítica dos interesses e contra-valores modernos: «[os cabarés] criam intimidades, propiciam comprometimentos, favorecem conjuras, arregimentam cumplicidades... em suma: criam todas as condições para negócios fáceis ou de sucesso, situações de preferência ou de favor...», «[perante prostituição de *night-club*] Sociedade tolerante? Sem dúvida, mas nem por isso amoral, porque cada macaco em seu galho, nada de misturas... Quem estava com a família, fazzia vista grossa, censurava o amigo, o vizinho, o conhecido, e jurava a pés juntos que nunca seria capaz de uma desfaçatez daquelas...», «senhor Hou Yi, abastado comerciante de antiguidades, especulador imobiliário, traficante de influências políticas em ambos os lados das Portas do Cerco, colecionador de cargos honoríficos, de milhões e de comendas.», «[na fabriqueta de vestuário] as mais felizes tinham uma ventoinha no lúgubre quarto ou barraca que compartilhavam com parentes ou companheiras, em regime de esteira quente, pois dormiam por turnos, única forma de a todos caber o seu tempo de repouso. [...] Os sonhos de fuga a lodos e búfalos, que com ela cresceram nos arrozais onde foi criada, via-os defimhar na clausura daquele emprego, sem horizontes nem fé de futuro. Sonhar era agora um regresso desejado aos grandes espaços ocres da terra amiga que se cobria de verde antes do amarelecer da espiga porque, por lá, sempre havia brisas e ventos, sóis e chuvas, trinados de aves a desafiar os mugidos do gado [...] O Ou-Mun das luzes da abastança, de bem vestir e comer, com casas bonitas cheias de tudo quanto é bom, frigorífico e televisão, e com carros para exhibir, sentia-o no fumo dos charutos que o patrão fumava, perfumando o ar, e nos ouros e diamantes de que eram feitos os anéis, pulseiras, relógios, canetas, e isqueiros que ele usava.», «[sob o poder de uma tríade] a A-Yiu tinha muito bom corpo e cara para garantir o pagamento, pelo que se determinava que a mesma servisse na sua rede clandestina de prostituição, devendo o Sam contribuir a seu modo para o rápido sucesso da operação, angariando-lhe clientes [...] Os taxistas e os agentes espalhados pelos corredores dos casinos, átrios dos hotéis, terminal marítimo, restaurantes, casas de chá e clubes nocturnos não deixariam de anunciar a mercadoria e louvar-lhe os méritos.», «Profissão/ Todas e nenhuma, porque o importante era fazer negócios sem ficha fiscal, ganhando à comissão. Foi por isso que, desde cedo, se habituou a vender de tudo um pouco, prédios e automóveis, máquinas e materiais vários, passando de permeio pela função de piloto – e foi

<sup>709</sup> *Idem, ibidem*, pp49, 50, 56, 136-137, 108, 119-120..

nessa que que obteve o grau de grande mestre, fez amigos influentes, negociou jeitinhos vários e acabou por ter a ideia de montar uma rede de agentes femininas que, com charme e perfume, insinuavam facilidades e vendiam, como ninguém, apartamentos, apólices de seguro de vida e outros serviços. // Prosperou, ganhou fortunas, inchou o peito de importâncias, vezes várias. No entanto, herdou também do pai o vírus do vício do jogo e isso foi a sua perdição.», etc.<sup>710</sup>

Por outro lado, os contos em cuja diegese se interpõem alguns anos de deslocação dos protagonistas para Lisboa têm oportunidade de assinalar o acelerado processo de mudança em Macau. Proliferam as novidades estonteantes: «A cidade apareceu na linha do horizonte dos seus olhos ansiosos; primeiro, anunciando-se nos raios do farol da Guia que rasgavam o negrume da noite para beijar suavemente a líquida planura; depois, insinuando-se vaporosa e sensual numa silhueta de luz a desenhar-lhe o perfil de sereia repousada na penumbra da costa; pouco a pouco, menina a acordar a noite, duas pontes como longos braços a abraçar a Taipa; finalmente, mulher voluptuosa no fervilhar do cais. [...] O novo cais limpo, folgado, bonito; a nova ponte, como um dragão suspenso sobre as águas, sem retirar brilho à fina elegância da velhinha; prédios e mais prédios, em desafio de alturas, onde ontem havia hortas, barracas ou ondulação marítima; [...]»<sup>711</sup>. Algumas dessas novidades macaenses são sentidas como assustadoras: «Vou por essas ruas e é só carros e mais carros, que já nem andam, por falta de espaço, mas atrapalham e vomitam fumos sobre fumos. Não vivo, sufoco! Depois, são os barulhos ensurdecadores dos berbequins, dos camartelos, a toda a hora, um inferno!»<sup>712</sup>

Todavia, à contraluz das mudanças em Lisboa aos olhos assombrados e desgostosos de Zé Salvado (numa réplica urbana da história de desastroso regresso de certo “brasileiro” de torna-viagem à sua aldeia natal num conto de Ferreira de Castro), subsistem sempre sintomáticos sinais de recuperação e permanência: «A velha acácia rubra, plantada ali, junto à lixeira imunda, continuava a resistir heroicamente, agarrada ao chão de pedra e sofrimento, mas a pressagiar a libertação, porque era outra vez fim de Maio, o tempo de purificar a alma no perfume da alegria.», «Deslumbrou-o o Largo do Senado, o passeio público com calçada à portuguesa até às Ruínas de São Paulo, alguns prédios antigos de cara lavada, o Lilau a querer acordar do longo tempo de abandono...»<sup>713</sup>.

Já editado em Lisboa, à cabeça de um prolífico e inconcluso prolongamento da obra de António Correia (que teria de ser estudado em parâmetros dife-

<sup>710</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 37, 50, 102-103, 106-107, 135-136.

<sup>711</sup> *Idem, ibidem*, p. 151.

<sup>712</sup> *Idem, ibidem*, p. 153.

<sup>713</sup> *Idem, ibidem*, pp. 54, 152.



rentes deste panorama histórico-literário), o romance *Rua sem Nome* completa em 1999 a representação novelesca da vida macaense que ele e outros autores vinham desenvolvendo no último quartel do século XX. Fá-lo estendendo essa representação para o período decisivo entre 1979 e 1999, assim dando sequência aos progressivos avanços cronológicos da diegese na obra romanesca de Rodrigo Leal de Carvalho.

Digamos que, sem prejuízo das conexões exigidas pela superior amplitude do quadro humano efabulado, as qualidades reveladas nos *Contos de Ou-Mun* não são desmentidas no que toca à criação de personagens impressionantes (nos cruzamentos de vida intercomunitária macaense) e ao engendrar e entretecer de enredos amorosos e económicos, políticos e sociais, bem como a esparsas notas de humor e de análise psicológica – por vezes com alcance antropológico, entre a modulação do tópico autoral dos medos interiores como forma de «angústia» (esse «aperto de alma» que marca a humanidade de *Rua sem Nome* desde o primeiro capítulo) e a fenomenologia do desejo erótico («Do interstício daquela visão de âncoras disponíveis, o perfume do desejo insinuava-se misteriosamente subtil mas sem pressa de coisa nenhuma. Era como o ar que anuncia o tufão; vem manso e devagarinho, começando assim por um cheiro a terra, ávida de água e evento, mas com vergonha de exhibir esse cio, até ao momento do êxtase demoníaco da entrega àquela força bruta.»).<sup>714</sup>

No entanto, o impacto dessas qualidades fica prejudicado pelo cuidado de explicação tanto dos condicionamentos históricos e sociológicos quanto dos ambientes e caracteres, que se torna excessivo – talvez por querer elucidar um público leitor distanciado e ignorante dos traços exóticos das paragens e cultura locais, ou por temer que esse mesmo público português não tenha presente a bifacetada herança deixada por Portugal em Macau (e sintetizada pelo autor no «Prelúdio»).

Além de fazer proliferar as notas de elucidário em pé de página, esse cuidado de valor documentário concentra em espécie de escólios do narrador extradiegético, colocados no início ou final de capítulo, o que deveria apenas ser dado a intuir no agir e dizer das personagens – quer as mais abertas (e contrastadas), como os protagonistas Miguel ou A-Choi, quer as mais fechadas enquanto tipos, como o Senhor Lam, Lizete ou Zé Boavida. Assim acontece desde a abertura do capítulo III sobre o Clube Militar ou do capítulo IV sobre o bairro do Fai-Chi-Kei, a condição local da mulher e o estatuto dos chefes de triades, até ao diagnóstico político-social no último capítulo, passando pela exposição sobre o mundo forense no capítulo XXX, por toda uma metade do capítulo XXXI sobre o quadro de acontecimentos de história política em que se foi inscrevendo a modificação económica e sociológica de Macau nos anos oitenta, por idêntica

<sup>714</sup> António Correia, *Rua sem Nome*. Lisboa, Aríon Publicações, 1999, pp. 20, 139-140.

constituição do capítulo XXXII alargando-se, primeiro, sobre as implicações da visita de Mário Soares em 1989 e terminando com a evocação do episódio repressivo de Tiananmen, fazendo ponte para novo escólio sobre os anos noventa na abertura do capítulo XXXIII, semelhante ao que ocupa a parte final do capítulo XXXVI sobre o significado e as envolvências do derrube da estátua equestre de Ferreira do Amaral em 1992 e ao que alastra por mais de meio capítulo XXXVII sobre a evolução económico-social da vida macaense nos anos noventa.



## XIV

### PROLONGAMENTOS E SOBRESSALTOS DA TRADIÇÃO DE LIRISMO AFECTIVO

#### 1. José Silveira Machado

A melhor vocação poética emergente de um ambiente literário tradicional e, ao mesmo tempo, a mais dotada para lhe contrariar a anquilose temática e o academismo formal por dotes de surpresa verbal, de criação imagística e de tensão mimética, é a de José Silveira Machado.

Recolha tardia de uma produção poética conhecida desde meados do século XX em periódicos de Macau – de *Renascimento* à revista *Mosaico* e ao semanário *Clarim*, entre outros – e depois episodicamente antologada, desde *Trovas Macaenses* (por João C. Reis e Maria Helena A. Osório Reis, s./d.) a *Antologia dos Poetas de Macau* (por Jorge Arrimar e Yao Jingming, 1999) e a *Poetas Portugueses de Macau* (por Christopher Kelen e Lili Han, 2010), o volume *Rio das Pérolas* veio corresponder às expectativas e aos incentivos de publicistas locais que, havia muito, admiravam as facetas de professor e de jornalista de Silveira Machado e entendiam que no desenho do seu perfil para as novas gerações não devia ficar esquecida ou rasurada a faceta de criador poético.

Compreende-se assim que essa colectânea lírica deva ser lida reportando-nos a um contexto diferente do da data tardia da sua publicação; e que nela devam ser tidos em conta os elementos tributários da larga experiência de prosador. Com efeito, quer do ponto de vista temático, quer no plano das formas estrófico-versificatórias, os poemas de *Rio das Pérolas* tendem mais para a continuidade do que para a ruptura com as tendências do lirismo tradicional; e, por outro lado, ao organizar-se em um prelúdio e quatro sequências poemáticas, rematadas por sugestão *da capo* por verso que convoca o título do livro, *Rio das Pérolas* abre cada uma dessas suas partes por breve trecho em prosa que se constitui em sinopse prévia da semântica dos poemas seguintes (e assim parece destinar-lhe um estatuto

de paráfrase). Todavia, e sem iludirmos os riscos negativos dessas opções compositivas, podemos reconhecer lisonjeiramente que a ausência de intuito programático de experimentação estilística e de flagrante inovação temática não impede a variação prosódica acentuada com a última sequência «Melancolia e Silêncio» e, sobretudo, não destitui a poesia aqui apresentada de singularização nos motivos e de sedutoras surpresas na imagística, na linguagem e até no contraponto intratextual de tópicos líricos; e, por outro lado, também devemos assimilar ao nosso horizonte de releitura as qualidades de maturidade estilística e os dons de sugestão temática que os preâmbulos em prosa inegavelmente patenteiam – a seu modo contribuindo para uma só sequência de poema em prosa e poemas em verso.

A visão imediata da recolha *Rio das Pérolas* revela um cuidado de construção conjuntiva e, portanto, uma componente insofismável de consciência e vontade artística, embora num registo de discreta naturalidade e sem assomos sequer de pretensões metaliterárias. Estamos, pois, perante a manifestação literária de uma primordial vivência lírica – poética transposição de uma escrita do eu em sua deriva existencial e sua travessia de espaços humanos em sucessivos contextos históricos. Acresce que a comparação entre a versão originária de alguns dos poemas nos periódicos referidos e a versão apresentada no volume *Rio de Pérolas* evidenciam um trajecto de recomposição (expurgos, alterações, reordenações), que testemunha aquela consciência artística e nos coloca perante uma trabalhada manifestação literária do lirismo primordial, porventura parcialmente condicionada pela sensibilidade à passagem dos anos e ao advento de nova época.

Esta trabalhada efusão lírica não se encerra totalmente na aventura íntima de um eu fechado em si mesmo, nem se reduz a uma ênfase reiterante dos mesmos lances emocionais. Procede a um desenho em aberto do perfil existencial desse sujeito, alivia temporariamente a concentração egótica do protagonismo através de assomos de dramatização lírica (veja-se o prelúdio de «Noite de Prata»), concede lugar de cena a outras figuras individuais e colectivas em toda uma sequência poemática, «Deuses e Heróis» – na figura exemplar de vítima de tradições alienantes que é «Siu Ieng», na ambiguidade do olhar etnocultural sobre os ritos propiciatórios dos pobres camponeses na «Festividade do Outono», no trágico valor simbólico de «O Pescador da Lenda», perante os pertinazes «grilhões do seu povo», e das «Barras de Ferro» em que anaforicamente se encarceram os «farrapos» do sonho humano, no belo e tocante retrato da desamparada vida de sofrimento e abandono de «O Homem do Riquechó».

No entanto, é evidente que a geratriz e o cerne de *Rio das Pérolas* residem na translação do destino do sujeito lírico – translação no duplo sentido de trajecto de vida (em que emerge, se malogra, se refaz, enfim se imponderabiliza um projecto de vida) e de transposição do vivenciado para o plano do imaginativamente figurado.

Com efeito, não foi com ligeireza que acima falámos dessa transposição literária: é que o discurso lírico de *Rio das Pérolas* não é o de reportagem da história, nem de descrição rasa dos lugares, nem de documentário de acontecimentos e costumes, nem de engodo pelo pitoresco da cor local; mas também não é o de directa confissão da experiência pessoal, nem de assertivo pronunciamento sobre as circunstâncias e os factores dessa experiência ou de indicação denotativa das causas e efeitos no seu desenrolar. O discurso lírico de *Rio das Pérolas* entretece-se antes com metáforas e símbolos e estrutura-se sobre a sua recorrência em pontos estratégicos do *continuum* macrotextual. Sem desrespeitar a autonomia semântica do universo simbólico desta criação literária, nem se destituir do conhecimento das relações de implicação entre autor empírico e sujeito poético, entre o mundo de um e o texto de outro, peculiares do modo lírico<sup>715</sup>, cabe ao leitor captar os valores denotativos e conotativos dos sintagmas iluminados por essas metáforas e esses símbolos, tornados ainda mais complexos e subtis pelos encadeamentos ou contrastes ao longo da sintagmática global do livro.

A curva de sentido desenhada pelo prelúdio «Sonhos de Menino» e pelas sequências até «Melancolia e Silêncio» é uma curva que parte de euforia prometida (pelo transporte do Sonho) e inflecte para embates de fortuna oscilante (com realidades empíricas e interpessoais), até situações de frustração ou desengano, que quase conduzem a abismos de precipitação desastrosa da vida, mas se redireccionam para espaços, ainda disfóricos, de serenidade melancólica. Tão própria da linhagem tradicional do lirismo com matriz neo-romântica, a primazia do Sonho – que é vocação de realização amorosa plasticamente dirigida, em fases diferentes de destino do eu, a diferentes figuras (primordialmente de amor sacerdotal? depois de atracção afectiva e sensual por amada) – marca desde a origem a trajectória do poeta e revela-se mais propenso a deixar-se readaptar do que a deixar-se eliminar; e a simbologia que desde a abertura «Numa Caravela de Sonho» mantém e modula esse Sonho na estruturação axial do livro é o de embarcação e navegação – com as perspectivas ou fruições fugazes de venturas e a sobreveniência de desencantos e desventuras a transparecerem nos tipos de embarcação (caravela, junco, lorch, sampana, pequeno barco sem qualificação...) ou nos estados de suas peças (velas impantes ou rasgadas, farrapos desfraldados...) e nos caminhos e descaminhos de navegação (mar largo ou rio ameno, oceano temeroso ou perigos fluviais).

Assim, «a poesia surgiu trazida numa caravela de sonho» e os «caminhos da infância entraram pela porta da Baía», em assumida idealização; eram caminhos feitos de «alegrias singelas» e, num primeiro acerto imagístico, «tapetados de be-

---

<sup>715</sup> Tendo em conta, por exemplo, a projecção poética das origens açorianas e da vinda para Macau, a fase de seminarista e as vicissitudes de abandono da formação eclesiástica e de conquista de posição profissional e social no jornalismo e no magistério.

leza espiritualizada». Com uma insuspeitada ambiguidade de augúrio, auspicioso ou ominoso, «Os sonhos vieram da lonjura do mar no crescendo da noite» (... e mar e noite irão ganhando diversos cambiantes semânticos) para crescerem «em sensibilidades novas». Só que a vislumbra «Rota de sonho, encanto, magia» conheceu «outra trajectória», que se prolongou noutro tempo e noutro espaço; e a poesia tem de dar conta de uma *durée* anímica em que se vieram encadear «paixões, anseios, alegrias, tristezas, encantos e desencantos», campo íntimo «de emoções fortes, de silêncios magoados, de prazeres capitosos, de imagens delirantes, de ilusões perdidas»<sup>716</sup>. Por consequência, o poema inaugural, além de precisar em «mística fervente» a componente vocacional da idealização juvenil (ênfatisada pelos semas de luz no «esplendor das velas novas» e de fogo exaltante «No oriente incendiado» nas quadras intermédias), esboça o contraponto fundamental da trajectória através das antinomias entre a feeria da primeira estrofe («Numa caravela de sonho / feita de prata e de luar / ...») e o destroço da última: «As velas novas romperam-se / a quilha de maré-cheia perdeu o rumo / as rubras auroras / de mística fervente / naufragaram / nos mares da minha infância.»<sup>717</sup>

O primeiro tempo da arriscada trajectória é o da «irrequieta juventude» à descoberta da cidade de Macau como «mundo de fascínio e de mistério», com suas ruas de luz baça e sombras fugidias, seus bairros excêntricos e o «vaivém de silenciosas amarguras» da sua anónima gente pobre, suas vielas esconsas e os acicates entrechocados de «sensações narcotizantes», seus templos budistas como possíveis pórticos dos «mistérios da velha China», sua contrastada cidade cristã de calçadas e colinas, seu rio e a luta dos pescadores contra a incerteza dos ventos e das marés – que também marcará a vida do poeta e o seu dizer da mocidade fogosa «na madrugada indecisa da fantasia» e na ambígua ânsia de «sorver, no colo níveo da arte e da beleza, as delícias embriagantes das noites orientais»<sup>718</sup>. Por isso os poemas vibram com «Luta de Amargura» em que o eu, movendo-se num contexto de grande agitação e violência sentido como «o arrepio sensual do momento», sofre como personalidade ainda «sem arte de viver» e uma aspiração desmedida de estesia e conhecimento – tocando de leve «a alma do destino», mas vivendo «esfarrapado na ânsia do mistério»<sup>719</sup>.

Projectadas como «terras de fogo», as ideias fantasmáticas que escaldam o cérebro juvenil requerem de novo a imagem disfórica central: «O incêndio queima / as velas de farrapos/ ...»<sup>720</sup>

<sup>716</sup> José Silveira Machado, *Rio de Pérolas*. Macau, Mar Oceano – Editora, s./d., pp. 15-16.

<sup>717</sup> *Idem, ibidem*, p. 17.

<sup>718</sup> *Idem, ibidem*, p. 21.

<sup>719</sup> *Idem, ibidem*, p. 23.

<sup>720</sup> *Idem, ibidem*, p. 26.



É certo que no «rescaldo sangrento da fogueira» (plausivelmente a da Guerra e a do combate interior) não se põe termo ao movimento do ser, transcendendo a conjuntura com o fito recorrente da «infinita miragem dos tempos», «a romper os caminhos do além» (hiperbolizado na metáfora de «cavalgada titânica do pensamento»); e essa energia projectiva recebe a recompensa de beleza plácida com fundo de cultura sinestésica: «Na paisagem feérica do lago / vogam barcos de crisântemos / reluzem gemas de safira, / o cisne branco / traça no cristal das águas / a sinfonia maravilhosa da hora.»<sup>721</sup>

É certo que a própria natureza, filtrada pela delicadeza de sensibilidade subjectiva reflectida na arte de aliteraões e de harmonia fónico-rítmica, se mostra propícia à «Hora de Amor» «no frescor da aragem tremulina»; mas logo, com contrapolar envolvimento da paisagem, esse eflúvio fica ensombrado pelo «Momento Fatal» do amor venal, negativamente conotado por pertinentes adjectivos, verbos e imagens: «Nas *pálidas* águas do riacho / o poente *desce* / em labaredas *enervantes*. // Um manto de magia envolve / ecos de vidas *nervosas*, / hipnotizam nos segredos da noite / a flor que *murcha* na cadência da hora. // Corpos *tombam* na viela / batidos por brisa sensual / *grito de angústia que se perde* / na sombra do momento fatal.»<sup>722</sup>

Quando a si mesmo refere o canto do desejo, o sujeito poético surge em ambígua situação de excitação libidinal (perante o «Corpo-Maravilha» da mulher ou/e da cidade) e de perturbadora «Ansiedade»; depois, esse homem em crise de pensamento «Irrequieto melancólico alucinado» sofre o embate cruel com uma reacção de responsabilidade indefinida («Na escuridão que me rodeia / mãos sangrentas sufocam / o último lampejo de bem-querer.») e entra no declive da precipitação desastrosa da vida, assinalada pelos próprios títulos dos poemas e corroborada pelos seus versos de forte simbologia cromática, por vezes com eversão negativa de elementos emblemáticos do “Sonho” inicial: o «Vendaval da Noite» vem «a desoras /.../ a desoras» levar «as rosas brancas» e deixar «no chão pingos de sangue» dos cravos vermelhos, ficam as «Ruínas do Meu Castelo» onde só se movem «fantasmas» da existência fantasiada, enquanto a existência presente se refracta no desdobramento eloquente da imagem axial dos «Farrapos»: «Mastreção de festiva nau / a ventania quebrou / nos escolhos da praia, / velas poídas de pano muito velho / a brisa rasgou / em fiapos de maresia. // Farrapos que o vento levou. / Farrapos que o vento deixou.»<sup>723</sup>

Como *Rio das Pérolas* não se reduz, felizmente, a documentário linear de um trajecto biográfico, a sua transposição lírica de um agitado devir subjectivo

<sup>721</sup> *Idem, ibidem*, p. 27.

<sup>722</sup> *Idem, ibidem*, pp. 28, 29.

<sup>723</sup> *Idem, ibidem*, pp. 32, 33-34, 36, 35.

– «era vagabundo de mim mesmo» – comporta um tempo de *intermezzo* com a sequência «Noite de Prata» que poderia proporcionar mas afinal frustra uma pausa retemperadora no combate íntimo e um trecho amenizante da efervescência passional. Ganha foros de poema em prosa a proverbial introdução da sequência, em que «o enlevo do momento», tão bem conotado pela harmonia sinestésica de «Música acetinada de sinfonia distante», tem já desfecho exicial de fugaz projecção lírica em *dramatis personae* («Num beijo terno, ardente, dolorido, selaram o sofrimento de suas almas torturadas.»)<sup>724</sup>.

Com efeito, o políptico assim introduzido não se cifra em encontro decisivo de um amor pacificante, antes se traduz em sacudido roteiro de experiência passional, em que os «ímpetos de revolta sensual» só geram, «na volúpia da maresia brava», uma miragem de «momentos de noivado / no crepúsculo morno das imagens», iludindo a força ominosa das «orquídeas selvagens / que tingiam de sangue a encosta do monte»; na realidade, no volante central do políptico a lucidez amarga do desengano exige o *adynaton* – «Na manhã que subia / eu vi que entardecia.» – que paradoxalmente pressagia a «branca noite que descia / no destino das nossas vidas». É, pois, sob esse signo nefasto que prossegue a errância íntima, que o soneto de encerramento do políptico mostra conscientemente votado à evasão num «sonho de beleza e fantasia», enquanto o confronto lúcido e intencionalmente generoso com gentes e fenómenos do contexto social e etnocultural (refractado na sequência ironicamente intitulada «Deuses e Heróis») não pode trazer consistente subsídio de optimismo na visão da vida. A seu modo, também o sujeito poético sofre o confisco de possibilidades existenciais no cárcere de anímicas «Barras de Ferro», podendo a si mesmo dizer: «Queima-te as mãos trementes / Queima-te o coração dorido / Queima-te a vida que não vives / Queima-te a alma enlutada / Queima-te o desejo de queimares / Os farrapos do teu sonho.» Não importa se não «Pedala nas vielas da fome / sorve malgas de chuva / dorme nas arcadas do frio / viaja nas asas do vento», como acontece a «O Homem do Riquechó»; a seu modo, como ele o poeta vive «abraçado às águas da esperança» enquanto atravessa a «noite sem estrelas / bolsos repletos de nada.»<sup>725</sup>

Não se despenha no desespero aparatoso esta figura poética da nobreza e fragilidade humana, mas, na prosódia agora mais sacudida de «vagabundo dos [seus] sonhos» em «Melancolia e Silêncio», evolui no «Doce veneno opiado a magia das noites brancas do oriente» e conhece «o pensamento / em dobras de angústia», enquanto «o gavião espreira / a volúpia terna da cidade». Aí, em processo de perda e lembrança compensatória, «A Chuva Cai» na «Nostalgia das Horas»,

<sup>724</sup> *Idem, ibidem*, pp. 44, 39.

<sup>725</sup> *Idem, ibidem*, pp. 43, 45, 58, 56.

e a lucidez amarga reflecte-se em imagens violentas: «feri o ventre do tempo // trago / na ponta da navalha / as entranhas do silêncio.»<sup>726</sup>

As «Pérolas que Deslizam» não podem iludir a «Madrugada sem Estrelas»: sobre o bloqueio dilemático do eu – «não vou nem fico / nem posso recuar» -, sem sinergia actual com a irónica «vertigem das horas» – «vivo com a minha sombra / no ontem de amanhã» – abatem-se (no acerto retórico de novo e emblemático *impossibilium*) as «madrugadas sem luz»!

## 2. Leonel Alves

A colectânea *Por caminhos solitários*, que em edição póstuma de 1983 recolhe a produção poética dispersa de Leonel Alves, adopta sintomática organização em três partes assimétricas.

A parte I, a mais extensa, concentra os versos de auto-análise do eu lírico, ilustrando afinal (com insofismável singeleza idiolectal e limitada implicação semântica, mas dominando razoavelmente os processos prosódicos e retóricos) aquela modesta retoma de lirismo petrarquista que, com os custos de um lirismo de *imitatio uitae* pobre de distanciamento e transposição pela *imitatio stili*, sempre pairou pelo Ocidente desde o Romantismo. Predomina aí o soneto decassilábico, numa sequência com mais um poema de quadras de redondilha maior e outra breve tirada poética com versos das duas redondilhas – curiosamente dois poemas que dilatam a intenção identitária do soneto «Cara comprida, cheia de verrugas», auto-retrato de ressonâncias bocageanas, e do soneto «Filho de Macau». Centram na junção individual de «Coração chinês e alma portuguesa» a componente antropológica valorizada por António Aresta na poesia de Leonel Alves, de esquiva no segundo («.../ Olhei para a luz do luar: /... /Olha que sou poeta»), *ex professo* no primeiro, desde o título «Sabem quem sou?» até versos que frisam a mestiçagem anímica e cultural, mas continuam empenhados em vincar a condição poética: «Meu peito é luso-chinês, / Meu génio sino-lusitano, / ...// Tenho um pouco de Camões / E defeitos lusitanos / E nalgumas ocasiões / Pensamentos confucianos. // .../ Sei rezar Avé-Maria, / Assim como ó lei tó fate, / Sempre sonhei ser um dia / Um bom sino-luso vate.»<sup>727</sup>

À dupla matriz desta condição vai corresponder na estrutura do livro o misto de complemento e de contraste das Partes II e III, aquela contemplando a glória de feitos e heróis da história de Portugal e da história lusíada de Macau, com número menor de textos (12 sonetos decassilábicos e um canto em 26 sextilhas

<sup>726</sup> *Idem, ibidem*, pp. 63, 64, 70, 65.

<sup>727</sup> Leonel Alves, *Por caminhos solitários*. Macau, s./ed., 1983, pp. 32, 29-30.

da «epopeia de Mesquita»), a última consagrada a motivos e figuras da cultura chinesa, com 19 sonetos e mais 6 “canções” em séries de quadras de redondilha.

Justificando o título do livro, a primeira série poemática privilegia a deambulação petrarquiana, meditativa e enamorada, descobrindo o amor e a poesia, por sítios ermos mas inspiradores («Pois tudo ao meu redor era poesia.») e propícios com sua cor local à idealização nostálgica (soneto «Antigamente»). Aí desabafa o sujeito lírico e amoroso seus dolentes desenganos: «Andando por caminhos solitários, / Vai o meu pensamento [...]», «Torna-se-me penoso o recordar», «torno a procurar / Entre árvores um sítio p’ra chorar», «foi sob o Farol da Guia / Que as Musas comecei a namorar / E entre as árvores vivia a meditar / Num grande amor que então já me invadia.», «onde eu, triste fugitivo, / Venho esconder os meus prantos de dor.»<sup>728</sup>

Este lirismo de digressão intuspectiva acusa o toque pessoal da repetida alusão a vivência amorosa em oposição «às leis sociais» (soneto «Fugaz imagem») e também a uma “perdição” na adolescência (soneto «Realidades I»), coonestado pelo toque de identidade nacional de «Velho fado»: «O Amor e a Dor são velhas tradições / Desta nobre e leal gente portuguesa / Que os chora e canta nas suas canções / ...»<sup>729</sup>.

Mais tributária, talvez inintencionalmente, do modelo petrarquista e camonianiano será a componente de reflexão sobre o tempo, como balanço lírico da retrospectiva de vida: estendido, este, a textos como o soneto «Olhei p’rà minha sombra reflectida», aquela reflexão surge bem lançada no soneto «Tempo perdido», mas recebe mais frouxo desenvolvimento, apesar da recorrência da palavra «tempo» com variação de nexos sintagmáticos.

No devir do tempo se dá a deriva íntima sob o signo do desengano, que suscita bom jogo opositivo nos dois sonetos com título «Madrugada», entre o entorno que aguarda positivamente «o romper do sol nascente» e a subjectividade que «não espera já por claridades» («A minha alma, também na escuridão, / Escuta os meus suspiros de saudades, / Mas não espera já por claridades / Porque o amor me cegou o coração. //...// Pois quando rompe o dia, vai-se o encanto / E a minha alma, já tão desesperada, / Em vão procura a paz em qualquer canto.»).<sup>730</sup>

Com alguma *dolendi voluptas*, esse tópico ressalta para outros poemas: «Real teatro», «Inconformação» e sobretudo o soneto «Sombra vespertina», de sensível fluência prosódica, bem organizado sobre a recorrência do verso «Tenho medo da sombra vespertina» (a abrir as duas quadras e o primeiro terceto) e sobre o seu parcial contraste com o verso inicial do último terceto, abrindo o lance de con-

<sup>728</sup> *Idem, ibidem*, pp. 8, 20, 7, 26, 8, 8, 10.

<sup>729</sup> *Idem, ibidem*, p. 33.

<sup>730</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

firmação *a contrario* da potência passional: «E é assim que na sombra vespertina / Olho p'ró céu, pedindo numa prece / Que se apague a Paixão que me domina.»<sup>731</sup>

Por vezes, a poesia de *Por caminhos solitários* ultrapassa o plano de estimativa dos trabalhos e dias do sujeito lírico para induzir uma visão negativa do Homem, que «Tudo destrói com as suas maldades», e uma visão pessimista do mundo, «Mostrando tudo com génio daninho». Este juízo negativo sobre a existência ganha no soneto «Realidades II» foros de retoma do velho tópico da exautoração do desconcerto do mundo, na sua vertente ético-social – sendo curioso que na topologia do livro essa glosa surja logo após a peregrinação camoniana de «Neste poiso...» («E uns tristes versos neste poiso li, / Há tanto tempo escritos por Camões, / Ó como eu sinto iguais desilusões / ...»). Por seu turno, esta visão desenganada desdobra-se em sátira da «mundial hipocrisia», do farisaico ou inconsequente pacifismo no discurso da «falsa universal fraternidade» e em reivindicação de nova acção política (soneto «Paz Universal»), em reacção própria de quem faz questão de assumir «um génio independente / Que sempre se opôs às falsas verdades / Impostas por um mundo prepotente»<sup>732</sup>.

Em contrapartida, manifestando consciência artística *a contrario* enquanto admissão de limitados recursos («Mísera poderá ser a Poesia / Que o meu estro é capaz de produzir»), o poeta não se inibe de deslizar para prosaísmo biográfico, particularmente no soneto «Nem sei porquê» por entre sintomáticas evocações de Camões e de Bocage. Como nestes dois antecessores, associáveis a Macau, a crença de «Religião» e conexos ditames morais trazem curiosamente a eles associados fortes imperativos vitais: «Que Homem que se declare já vencido / Não tem nunca o direito de viver».<sup>733</sup>

A Parte II de *Por caminhos solitários* projecta o desencanto subjectivo predominante na Parte I para o plano histórico-nacional, através do oportuno imaginário de «O mar»: «... // Mas hoje o mar já nada mais nos diz, / ... / Porque a Pátria deixou de ser feliz.»<sup>734</sup> Sob essa sombria óptica, cuja contrapartida é a inalienável convicção da legitimidade civilizacional da expansão do Império (e da Fé<sup>735</sup>) – «P'ra que, na conjugação do esforço humano, / Fosse o mundo melhor, sem vão desgaste», «Ao mundo ignaro demos na mudança / Uma vida melhor, disciplinada, / Cheia de dinamismo e esperança. // E em paga viu-se a terra revoltada / E sedenta de sangue de vingança / Por a termos tornado civilizada.» –,

<sup>731</sup> *Idem, ibidem*, p. 17.

<sup>732</sup> *Idem, ibidem*, pp. 7, 7, 22, 38.

<sup>733</sup> *Idem, ibidem*, pp. 11, 9.

<sup>734</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.

<sup>735</sup> «o maior pasmo / Ver em Goa, Chaúl, Diu ou Ormuz, / Entre as armas rijas, uma frágil cruz / Que levava essa gente ao entusiasmo.» (*idem, ibidem*, p. 47)..

o poeta convoca ao choque com a decadência imperial («Agora que de todo esse esplendor / Só resta a fosca luz desta Macau») as grandes figuras da expansão ultramarina: após o «Santo Condestável», Sagres e o Infante D. Henrique a soluçar em seu promontório «amargurado, / Por veres os teus planos destroçados / Por gente cobiçosa e ignorante. // ... // E o nosso solo pátrio dizimado / Levaram-no já para o precipício, /...», depois Vasco da Gama, e Bartolomeu Dias, e Afonso de Albuquerque.<sup>736</sup>

Depois, com o longo canto «Mesquita», o enaltecimento de seus sucessores modernos na «nossa história» do território de Macau modaliza o espírito da ufanía patriótica, alicerçada agora num heroísmo que se bateu «Pela amizade sino-portuguesa»<sup>737</sup>.

A posição assumida pelo poema «Mesquita» perto do final da Parte II antecipa o fecho da Parte III e do livro com a «Canção de fé macaense». De facto, é ainda sobre o postulado de que «Foi com muito sangue e dor / Que [a heróica lusa gente] conseguiu espalhar / P'lo mundo gasto o amor / Que Cristo soube ensinar.» que o poeta proclama que a «alma grande e leal» da pequena terra macaense «quer com consciência plena / ser filha de Portugal», mas como «Uma planta de afeição / Com raiz luso-chinesa.»

Em vez de ficar como *lapsus linguae* essa simples e tradicional imagem corrobora-se noutro simbolismo cívico de actualidade: «Porque Macau quer viver / Sob a bandeira das Quinas / A flutuar com prazer / Junto das Estrelas Chinas.»; e este transforma-se em tópico esparso pelos poemas de etnografismo lírico: «Canção do diabo ocidental» («Filhos do Império Celeste / E da Grã Lusa Nação.»), «Canção da tancareira» («Nascida da intimidade / De tancar e caravela.»), «Contra todo o preconceito / E mando do imperador, / Todo o mal já estava feito: / Em nós já nascera o amor!//.../ No aconchego dum tancar / Ama-se mais e melhor.»), etc.<sup>738</sup>

Então surge um insuspeitado elo, com alcance antropológico, entre o vector de legitimação do orgulho imperial lusíada e o vector de enlace luso-chinês<sup>739</sup>: co-

<sup>736</sup> *Idem, ibidem*, pp. 45, 44, 43, 42, 43, 44, 45.

<sup>737</sup> *Idem, ibidem*, p. 53.

<sup>738</sup> *Idem, ibidem*, pp. 88, 97, 96.

<sup>739</sup> Aliás, como pressuposto vem dar outras consequências aos poemas de teor etnológico – os que modulam tópicos da sabedoria tradicional com matriz em Confúcio (soneto p. 63, soneto p. 65, ...) e seus complementos budistas (pp. 70, 79, etc.), ou genérica sageza chinesa 80, mas também a «Canção do bambu» («Pois o bambu simboliza / A robustez que perdura, / A sua pele é bem lisa / E a sua alma sempre pura», p. 84) e a «Canção velha de Macau» (pp.91-93) –, complementados pela evocação de lugares e costumes típicos, no tom joco-sério de quadros e personagens que fazem lembrar Nicolau Tolentino (soneto «Fim dum jogador», poemas «Uma casa chinesa» e «Dados», rapsódia «Canção do kung hei fat choi»).

locar sob a insígnia da «Sabedoria chinesa» o princípio, historicamente revertível em favor dos portugueses e da sua expansão ultramarina, de que «O homem veio a este mundo p'ra criar / E não p'ra colher o que aqui existe, / ...//... / O criador é quem ganha eternidade / No que de belo ao mundo soube dar.»

Adoptando o registo da glosa mítica para enaltecer as virtudes da arte de viver em relação, o soneto «Kun-Iâm» quase se alça a curiosa réplica orientalista do horizonte utópico de índole neo-platónica na filosofia da história d'*Os Lusíadas*, isto é, do império universal das «leis milhores», reinando a justiça e o amor, a harmonia e a beleza: «Deste Celeste Império divindade, / És amada, Kun-Iâm, com devoção, / Por espalhares do teu coração / As luzes da justiça e caridade. // Iluminas o amor e a castidade, / Proporcionando as chamas da paixão, / ...//.../ Dás o bem-estar com a temperança / E o gozo espiritual co'a compaixão. // No teu olhar brilha a luz da esperança / ...»<sup>740</sup>

### 3. Maria do Rosário Almeida

Se a «Introduçam» em patuá de Adé/José dos Santos Ferreira de imediato, em 1987, nimba o livrinho *Chü Kóng* [Rio das Pérolas] de aura macaense, a que corresponderá através de concessões ao canto de tipos humanos e situações locais, de costumes e sítios<sup>741</sup>, o dístico inscrito no seu limiar por Maria do Rosário Almeida estabelece o programa temático e, note-se, formal da colectânea poética: «terra de fascínio e de quimera / cantar-te-ei pedaços de vida dispersa»<sup>742</sup>.

Com efeito, o livro distingue-se por, com variável sucesso, prolongar a poesia de captação e louvor da cor local (e enquanto tal prodigalizando nomes chineses e explicando a sua significação em glossário final) e ao mesmo tempo “estranhizá-la”, na medida em que se constitui pela sucessão de fragmentários *flashs* perceptivos («pedaços»), captando elementos e pessoas em movimento (tal como o fluente Rio das Pérolas destacado no título chinês), e na medida em que esses «pedaços de vida dispersos» são dados por um processo tendencialmente interseccionista.

Esse interseccionismo é visado num gesto de intencionalidade original (e efectivamente novo no âmbito da produção literária de extracção macaense), que

<sup>740</sup> *Idem, ibidem*, pp. 73, 64.

<sup>741</sup> Por um lado, «eremita» [¿Padre Manuel Teixeira?] 19; «o [homem do] jinrixá» 21-23; «clandestino» 27-28; «tufão» 29; «adivinhos» 37-38; «o circo» 39-40; «A Wan» [mulher chinesa] 41-43; «jardineiro» 57; «tancareira» 59-60. Por outro lado, «kông hei fát ch'ói» 13-16, «evasão [ilha da Taipa]» 17-18, «tim-tins» 32-34; «mahjong» 45-48; «barco dragão» 51- 52; «tendinhas» 53-55; «passeio do passarinho» 64-66; «pérola viva» [cidade Macau] 67.

<sup>742</sup> Maria do Rosário Almeida, *Chü Kóng*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1987, p. 9.



formalmente se anuncia na própria materialidade do livro, mediante os inusuais caracteres tipográficos escolhidos, e que sobretudo se traduz na morfologia dos textos dominada pela sucessão paratáctica e assindética de versos breves, contendo pequenos sintagmas nominais ou proposições infinitivas com valência substantiva.

Este processo não deve ser tomado por gratuito jogo formal ou mero gosto da novidade ostensiva, pois no fundo, com suas afinidades com certo tom de António Gedeão, corresponde à dispersão transiente dos seres ou cenários e à atitude do feminino sujeito poético: «fico-me / *suspensa* / na *imprecisão dos contornos* da paisagem chinesa»<sup>743</sup>.

Há aí, porém, um gesto inicial de instrução de leitura, assente sobre a dissociação entre autor textual/poema lírico e autora empírica/vivência pessoal: o poema de representação da figura de «poeta» nomeia-a no masculino, como sujeito do tópico fundamental do amor àquela «terra de fascínio e quimera», isto é, à «cidade» do Rio das Pérolas, Macau.

Talvez por sua função de limiar introdução ao espírito da relação com o espaço da deambulação e ao *genius loci*, esse poema é o que mais foge, como depois *et pour cause* o poema «Ou Mun», à referida parataxe na expressão sucinta de intersecção perceptiva de *flashes*: «o poeta pisou pedras da cidade / anónimo e solitário / vomitou sangue de raiva // o poeta amou a cidade / mergulhou no formigueiro citadino / com beijos de submissão oriental / em diáspora exaltante // queimou incenso nos pagodes / equacionou existências no ábaco / vislumbrou utopias nos casinos // o poeta amou a cidade / manhãs alvoroçadas p'la sincronia dos ginastas / o fervilhar dos operários nas fábricas / negócios efervescentes das tendinhas / escassos rasgos de verde // o poeta amou a cidade / acariciou rochas vivas de Camões / chorou mágoas de séculos // com desmedida emoção / o poeta amou a cidade.»<sup>744</sup>

Sem embargo, os outros poemas de estranhizante revisitação da geografia física e humana de Macau e Rio das Pérolas albergam incisos de idêntico dizer da reacção da subjectividade lírica à circunstância local: «...// deixa-me queimar angústias nos panchões / tolda-se o chão de papelinhos vermelhos / no ar, esse cheiro a mistério / penetra-me até aos ossos //... //o tempo escorre por entre os dedos / quimeras orientais num esgar sombrio / com nevoeiro no olhar / levarei orquídeas no meu pobre barco à deusa A MA.» («kông hei fát ch'ói»)<sup>745</sup>.

A poetisa adopta uma eficiente estratégia compositiva colocando recorrentemente um título psicologista e até escapista a abrir um texto depois conduzido

<sup>743</sup> *Idem, ibidem*, p.18.

<sup>744</sup> *Idem, ibidem*, pp. 11-12.

<sup>745</sup> *Idem, ibidem*, pp. 13, 16.

ao imperativo de responsabilidade no mundo: «evasão», mas conducente a «profunda meditação / esperança de acordar a primavera»; «devaneio», mas comprometido com causas (v.g. «meninos e poetas / limpidez nas águas cristalinas das cascatas // meninos e poetas de mãos dadas / preservar ecossistemas //...»); «ansiedade», potenciada pela intempérie típica, mas conducente ao protesto «grito por uma migalha de justiça»; diversão (v.g. «o circo»), mas conducente à denúncia do aplauso da «grande farsa» sem atenção ao «olhar triste do palhaço»; «miragem», mas emergência de «esta lucidez amordaçante / lábios sequiosos de verdade / mundividência obscura // diáfano sobressalto / estigmatizar laivos de revolta».<sup>746</sup>

Já de si forte, esse efeito semântico da composição mais sobressai sobre o difuso pendor de inquietação psicológico-moral, concentrado no poema «a minha verdade»:

a minha verdade  
caída no lodo da calçada

a minha verdade  
estrangulada  
raiz podre dos abismos

a minha verdade  
incendiada  
no pagode  
dogmas fenecidos  
nublado torpor do quotidiano

Nessas condições, o poetas mostra-se por vezes lucidamente decaído em «Frustração», causada pelo mundo envolvente e pelas limitações no «transmitir inquietações». Mas essa experiência de perda, em lugar de se render a efeitos de retórica abstractizante, encontra um contraponto de recuperação erótica no poema «ao amor»: «o amor / coração em festa / desejos incontidos / sabor a sexo // murmúrios de palavras doces / ao romper da madrugada // cheiro a carne, cheiro erótico / no corpo escaldante // que importa o mundo? / que interessa a fugacidade da vida? // mentira / hipocrisia // desprezar pseudo-sábios / ornados de sabedoria balofa // retemperar forças / mitigar ansiedade / na nudez dos nossos corpos.»<sup>747</sup>

<sup>746</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 18, 20, 30, 31, 39, 40, 58, 58.

<sup>747</sup> *Idem, ibidem*, pp. 26, 35-36.

Se «palavra» se revela poema pouco inspirado, mas antropológicamente assinalável por focar e distinguir, como só nos nossos dias a poesia de Macau voltará a fazer com Yao Feng, o homem enquanto ser de linguagem verbal («... // palavra desabrocha // ... / do mais recôndito do ser humano»)<sup>748</sup>, não faltam todavia numerosos versos onde a palavra poética de Maria do Rosário Almeida corresponde sedutoramente a invulgares intuições cognitivas e expressivas: «aquele velho trôpego tem casa de maresia», «contemplo-te [Ou -Mun] / minha sereia ornada de pérolas», «sorri / embriagado / de liberdade imaginária», «na baía luzitas teimam / assustar o breu da noite», «choro / nos braços da casuarina», «ficarão as quinas no muro de pedra / imperecíveis / qual trecho telúrico / confins das madrugadas», «mulher que vens do rio / flâmula dormente», «um cate de tudo / um cate de nada / dois cates d'esperança», «cigarras não param de cantar // resquício verdejante / estranguladas por cimento e ferro / gemem moribundas sinfonias», «tancareira / porto de abrigo / lobos do mar / marinheiros encostam / efêmeras paixões», «suave canto / cativoiro sombrio / dolente canção // harmonizar a vida / afagar furtivo / solidão dos homens», etc.<sup>749</sup>

Assim, meteoricamente, a poetisa deixou rasto indelével na literatura contemporânea de Macau.

#### 4. Isaura Lopes Matos

Apesar da fragilidade estético-literária da produção lírica em causa, compreende-se que Christopher Kelen e Lili Han tenham incorporado dois poemas de Isaura Lopes Matos na sua antologia de *Poetas portuguesas de Macau* (2010) se olharmos essa integração como tributo à sua comparticipação, com a colectânea *Doce e Amargo Sabor* de 1995, num dado momento da literatura de Macau – no vinténio que se estende da forçada secessão do Portugal africano aos anos de ansiedade macaense a caminho do *handover* («Cidade de Nome de Deus, / que nesta viragem da história / não seas atraída») <sup>750</sup>.

Antecipando uma das mais felizes redondilhas do livro, o título decorre de um dos vectores iniciais dessa produção (e que com diversas tonalidades e consequências temático-formais iremos reencontrar na poesia de Jorge Arrimar, de Carlos Frota, etc.): a origem de um trajecto com raízes em «África Nossa» e estigmatizado pela dor dos injustiçados «duma geração traída» e deserdada de sua própria matéria («África do sol ardente / exalando seu odor, / do passado ao

<sup>748</sup> *Idem, ibidem*, p.61.

<sup>749</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 24, 28, 30, 42, 42, 55, 56, 59, 66.

<sup>750</sup> Isaura Lopes Matos, *Doce e Amargo Sabor*. Macau, s./ed., 1995, p. 38.

presente / doce e amargo sabor») – trajecto que conduz a novo e compensador enraizamento lusíada, mas não se liberta de «A saudade e a magia / dessa África perdida» (e evocada no seu tipicismo de vozes e comportamentos).

Esse reenraizamento dá-se em Macau, nova matéria oriental de portugalidade cristã em diáspora, a que Isaura Lopes Matos dedica naturalmente vários poemas de encanto singelo e de louvor grato e providencialista («Na dimensão dos seus braços, / abertos ao Mundo inteiro, / acolhe-nos em poucos espaços / com seu Amor verdadeiro.», «que o Santo Nome de Deus / em Macau se fixou, / para desgraças remediar / e a vida dos seus poupar.»), desde a vinda («Minha Chegada a Macau», «Macau, Ansiedade») até ao desenrolar germinante da fixação, à empatia com os elementos locais e à reacção perante as transformações em curso da cidade («Poetas», «O Tufão», «Macau a Crescer» – «.../ Labirinto longo / ... / onde te vens escondendo! / Pára, / para de tanto crescer. / Não te quero perder. / ...»), com destaque para o poema em jeito de romance antigo que justamente Kelen e Lili Han seleccionaram, decerto sensíveis também à *trouvaillie* retórico-estilística da personificação da geografia de «Macau» na imagem desdobrada da figura de maravilhoso popular: «Princesa enfeitada / descoberta por uma Nau, / foi ela desencantada / e com nome de Macau / para sempre baptizada. / Moldada em porcelana, / frágil, sempre menina, / no Rio das Pérolas se banha / deixou de ser pequenina. / Na água seu corpo se espelha / movendo-se em harpas de jade. / Cabelos, fios de seda / brilhando como setim, / mãos de rara beleza / lançam cheiros de jasmim. / Aveludados e negros seus olhos / dois traços bem desenhados / na face cor de marfim, / escondendo seus escolhos. /...»<sup>751</sup>.

Sublinhe-se que a deslocação se conota com predestinação bíblica – «Ninguém já na despedida! / Brilhou a luz duma estrela / que pelo caminho a guiou / e a um oásis a levou.» – e a identificação com a acolhedora Macau é tal que se transforma em fonte de renovação da identidade pessoal: «Com ela reencontrei-me.»<sup>752</sup>

Atreita a cedências aos tópicos tradicionais de ambientação macaense – v. g. «este fascínio do Oriente / que atrai e encanta toda a gente.»<sup>753</sup> –, esta poesia desprestenciosa, mas ciosa do seu carácter incoercível, é um lirismo com os riscos e custos estéticos de uma escrita glosante de bons sentimentos – desde o lirismo dos afectos familiares («Passeando», «Uma História Verdadeira», «Homenagem Póstuma», «Um Aniversário do Meu Neto», etc.) ao lirismo da irrestrita generosidade filantrópica, apologia de «Fraternidade e Amor» sem hipoteca a humanitarismos ideológicos («A Fome», «Um Grão de Arroz», «Contraste», etc.), passando

<sup>751</sup> *Idem, ibidem*, pp. 38, 81, 62, 38.

<sup>752</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17-18.

<sup>753</sup> *Idem, ibidem*, p. 42.

pela adesão jubilosa à vitória do Mundo Livre no desfecho da Guerra Fria («O Muro da Vergonha») e pela compassiva atenção a «Timor».

Sobre este lirismo de singeleza afectiva e de «valores espirituais» impera a piedade religiosa, fundando na fé em Deus («Oxalá eu O saiba merecer.») a confiança na construção da vida como «Campo de Sonhos» – «nesse parto espiritual / ... / que tudo culmina em Amor / que nos oferece o Senhor.»<sup>754</sup> e interpretando a história da Humanidade à luz da graça divina («A Mão de Deus», «Contradição, Tempo de Paz», «Presente de Natal», «Homenagem Póstuma», «A Criação do Senhor»). Apesar disso, ou por isso mesmo, a amenidade cordial e a simpatia universal não prescindem de assomos de crítica ético-social, verberando a hipocrisia, a injustiça e a brutalidade («Amigos», «A Mão de Deus», «Desabafo»).

É esse um veio que corre em paralelo ao canto como alívio da «cruz» do expatriamento – função evasiva assumida («Cantarei como a cigarra, / Cantarei pr'a não chorar») a par da compensação saudosa («uma lágrima que me cai na mão, / sem que eu a possa evitar, / é a saudade que acaba de chegar.»)<sup>755</sup>, na roda da vida graciosamente retraçada na analogia com as estações do ano (poema «Um Aniversário do Meu Neto»).

Já aludimos ao tropismo de também singelo depor metaliterário, através do qual os versos de *Doce e Amargo Sabor* se autocaracterizam como poesia de pulsão expressivista, no desabafo vivencial de uma personalidade sensível – mais resposta compulsiva a um «Apelo» incoercível do que estratégia artífica: «Se ser poeta / é a fusão de tudo / que nos traz amargura, / consolação, / e se faz por magia / no coração, / Musa / livra-me desta asfixia! / Sinto no dia a dia / que a poesia me desafia.»<sup>19</sup>, «Espontâneas emoções / soltam-se dentro de mim / em certas ocasiões. / Fortes, profundas, sem fim, / sem as poder dominar, / nem tão pouco gritar / tudo o que delas senti! / Se eu as puder expressar / para as extravasar, de imediato não hesito. / ... / Será isto Poesia?», «Poetisa não serei, / mas sensível sou / à dor, às alegrias, / aos sentimentos humanos / ultrajados, já vencidos, / que só os poetas / os sabem cantar/ para não serem esquecidos.»<sup>756</sup>

Porém, apesar dos protestos de espontaneidade sem rigor de elaboração formal («A minha poesia / é solta ao vento! / Não respeita a métrica / nem tão pouco a rima. / Umas vezes tétrica, / outras se anima.»), não faltam sugestivas imagens (África, «Fêmea fiel, feiticeira / em noite negra parida, / deste ao Mundo sem fronteira / raças ímpares, luz à vida!»), nem contraprovas de destreza versificatória ao serviço do realce semântico. Por um lado, se um breve poema quer tornar perceptível a «Torrente» da consciência emocional, uma insólita prosódia de sacudi-

<sup>754</sup> *Idem, ibidem*, pp. 63, 59.

<sup>755</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 79.

<sup>756</sup> *Idem, ibidem*, pp. 33, 53.

da heterometria vem adequar-se à catáfora do título e da imagem inicial («Água corrente / que vive e corre / nas veias da gente! / Torrente / é inspiração fluente / impetuosa / que nos invade o pensamento / e em louca correria / de emoção / dá à luz a poesia!»). Por outro lado, embalam-nos poemas de composição *cantabile*, ora em redondilhas cancioneris de misterioso imaginário – «Nas cores de jade, esmeraldas / vestem-se as ondas do mar. / São bandeiras desfraldadas / que à Terra vêm tombar. // ... // O canto duma Sereia / faz-se ouvir na escuridão. / Ninguém deitado na areia, / Só a espuma beija o chão.» –, ora em redondilhas de denúncia cuja harmonia aviva por contraste a desarmonia da injusta sociedade – «Negros dedos encravados / em corpos de terra moída / já em oiro transformados / por muita lágrima caída. //...».<sup>757</sup>

No melhor poema de *Doce e Amargo Sabor* – «Sobreviver» – esses dotes retóricos e versificatórios sobrepõem encantatória indeterminação do sentido ao aparente desígnio semântico-pragmático de protesto humanitário:

De olhos fechados se lê  
na cartilha mais ingloria  
porque abertos só se vê  
com os olhos da memória!

Nuas imagens de corpos  
onde a desgraça é sofrida  
tanta fome, vãos esforços  
numa esperança traída.

Rostos e corpos da noite  
despidos de carne e sentidos  
esperam que a alma os acoite  
para ficarem vestidos.

Sobreviver condenado  
a tão cruel desventura,  
que seja amaldiçoado  
quem da luz fez noite escura.

Eis aí um bom resgate da dignidade de uma insegura vocação poética.

---

<sup>757</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 23, 43, 65, 71.

## 5. Beatriz Basto da Silva

No arrevesado texto de apresentação de João C. Reis ao livro *Silêncios* de Beatriz Basto da Silva, há uma nota que se aplica à poesia dessa autora mas também à maioria da produção lírica editada em Macau até aos finais do século XX: «a poesia amena – que, por o ser, não fica diminuída na sua autenticidade e mérito». Neste caso de desafoço lírico da reputada historiadora de Macau, estamos mesmo perante uma escrita compulsiva, não vocacionada para a indignação e a recriminação, antes em busca de catarse: «Dêem-me um papel qualquer / Quero livrar-me desta dor / riscando as letras com desespero / não há mordacça para a mão que treme / e que até às escuras rasga o seu rumo / – oh! Grito antigo!»,<sup>758</sup>

Escrita incoercível, pois, mas não desprovida de oficina, com bons momentos de arte de anti-automatismo na dicção: «onde, de branco, corpos alongados / se oferecem ao declinar quente do entardecer»; «Afagando os destroços / ergue-se ingénua e lavada / a brisa leve da manhã»; «Sulquei as águas arqueológicas do porto / Tróias lodosas num delta do levante»; «e já nasce / o anoitecer...»; «das mãos dispenseiras que me governam»<sup>759</sup>.

Essas qualidades manifestam-se sobretudo na interacção de paisagem e eu, com a particular interferência dos estados de alma do sujeito na configuração perceptiva, emotiva e moral, da natureza (envolvente, mas sujeita a processo reverso de *frame*): «Crepúsculo» – «... / Tudo como se estivesse emoldurado pela minha tristeza»<sup>760</sup>.

Mas surpreendem também acúmes de contenção aforismática e sapiencial: os dois poemas de «Pausa», densos e suspensos num só dístico, com sugestão da aura do transiente e do inatingível, entre o anseio encantado de *plus ultra* e o senso encantado dos limites: «Para tantas auroras apenas nasci / e já tenho saudades de morrer», «O que nos encanta no firmamento / é não possuímos as estrelas».<sup>761</sup>

De tudo isso se compõe um impressionismo poético, de génese pictórica e musical, muito bem figurado em «Aguarela» e em «Les Adieux», que se recreia e apura perante cenários de Macau e perante cenas humanas do quotidiano macaense (v.g. «Tancá», «Lou-Lim-Ioc», «Tchong Tchao Tchit»), mas que não se reclusi em si mesmo. Dá antes serventia à «Melancolia» («Tão difícil o encontro / frente a frente / com o silêncio / Busquei-o / no jardim chinês / abandonado / à tarde triste») e ao impulso de «Renovação», ou à inquietação íntima e ao mesmo

<sup>758</sup> Beatriz Basto da Silva, *Silêncios*. Macau, Edições Mar-Oceano, 1996, pp. 12, 61.

<sup>759</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 18, 45, 119, 125.

<sup>760</sup> *Idem, ibidem*, p. 19.

<sup>761</sup> *Idem, ibidem*, pp. 27, 29.



tempo a um desejo de sageza decorrente da escatologia cristã e da antropologia dos limites (além de avessa a falsas soluções, desautorizadas em «Alma de galgo»): «... // Ontem... hoje / o que vi foi a serena entrega / de quem é feliz na dependência / A insegurança está só em mim»; «Chegou o tufão / ... / minha raiz única e segura / frente aos ventos / de contradição». <sup>762</sup>

Todavia, a semântica do lirismo íntimo de *Silêncios* tem outras notas singularizadoras muito fortes.

Por um lado, num estrato fundamental de lirismo religioso, crismado por piedade católica, surge esta faceta incomum: mais poeticamente felizes dos que os fervores doutrinados («Só em Ti») e os propósitos generosos («Mulher de Samaria», «Mulher»), afiguram-se a confissão de «Alma Vagabunda», o «Retábulo» de Natal, diferenciado dos habituais tratamentos de tão repisado tema («.../ É o Menino! / Mas que diferente: / Sorriso de Homem, / Porte de gente! // ...// .../ Sorri Jesus, / O recém-vindo, / A nossa Luz!»), a *mise en abyme* do valor simbólico da parábola «O Filho pródigo», transposto para o bom combate cristão da intimidade, travado sob o penhor paternal da assistência divina («... / deixa a porta do aprisco aberta / Eu animar-te-ei na vigília / Porque vou esperar contigo»), enfim o ludismo sério de «O céu não atendeu» e a oração íntegra contra a «Eterna Solidão».

Por outro lado, sob a serenidade de coerência de vida afectiva e operativa, lavra (na autonomia ficcional do texto poético, claro) a alusão repetida, mas sem ênfase clamorosa, a mágoas ou coacções (sociais? éticas?... ) – «As minhas mãos»: «só eu sei quanto escondo nelas / de indomável dor humilhada / pelas algemas» –, e a um impulso de transgressão de interditos – «Surpreendida / e presa, / porque toquei o fio proibido» – até «ao sabor da solidão». <sup>763</sup>

Mas, «na solidão que escondi», no «Desencanto» que se recolhe em «choro no silêncio / da alma / triste», mais constante e mais radical do que a tristeza associada à antevisão de «Macau 99» e do que a evasão nostálgica propiciada pelo jardim de «Lou-Lim-Ioc» («fico esquecida a ouvir / os sinos pascais / da minha infância»), impera a «imprecisão / face à morte» («Debussy») e uma indefinida razão de viver mais fundo desde o horizonte da morte <sup>764</sup>: «No fundo do poço /.../ é aí o meu lugar / E a ninguém darei a senha / do labirinto / para lá chegar / Precisava de ajuda para viver / Para morrer, quero estar só»; «Alguém se esqueceu do gesto piedoso / de me fechar os olhos / Sinto que estou morta / e sem perdão / porque não arrumei devidamente / a minha dor»; «Esta noite que adivinho / vem

<sup>762</sup> *Idem, ibidem*, pp. 67, 69, 32, 85.

<sup>763</sup> *Idem, ibidem*, pp. 25, 73, 57.

<sup>764</sup> Em rigor, com o sentido da vida suspenso da necrografia, tal como em «Pintura» está «O mundo suspenso / da mão / do pintor» (*idem, ibidem*, p. 43).

/ cheia de muitas noites / que guardarão no ventre pesado, / fecundo de pavores e ausência / o medo de que não nasça / outra aurora» .<sup>765</sup>

Coisa rara, própria só do lirismo das almas fortes, *Silêncios* não se tolhe aquém da poesia de preparação para a morte: «O estigma da morte / já dança em mim / com a ironia macabra / duma gravura medieval / Não tenho medo / Pior mal / é sentir indiferença / pela vida»; «Temo-te, porque me espreitas / Vem de frente / e saberei aceitar-te / dignamente»; «Que me queres tu, morte inevitável / que rondas à minha volta? / ... / Diz-me só o quando dessa hora / que eu quero prestar à Vida a homenagem / que lhe devo / e depois, submissa, / vou-me embora».<sup>766</sup>

Afinal, nem a força tranquilizante da Fé católica (garantia de «Plenitude» – «... / Redimida em Vida / Encontrarás o deslumbramento / da Luz»), nem a ordem de vida estabelecida excluem ou anestesiavam a inquieta «Peregrinação Íntima»: «A vida acontece doce, lacustre... / Calmo engano! / Mergulhar é aventura / dolorosa / mas precisa / Sem ir ao fundo / onde as tempestades nascem / e tudo se agita // nunca perceberei / o mistério que sou».<sup>767</sup>

## 6. Margarida Ribeiro

Apesar de «Às vezes não é verdade / o que o poeta sente» (em sentido psicologista: «é uma necessidade de fazer sofrer a gente»), domina em 1996 no livro lírico *Macau: Vivências em poesia.*, de Margarida Ribeiro, uma concepção anti-pessoana de poesia, explicitada nos dois primeiros textos e de más consequências expressivistas nos outros: «Por que poesia é vida, / Vida que ninguém entende. // Ela vive a nosso lado, / Faz parte do dia a dia, / É sonho inacabado, / Recheado de magia. // Tem tanta simplicidade, / Julgamo-la tão banal / Que a sua banalidade / Torna-a quase irreal. // Real, mas bem disfarçada, / No fundo de muita gente / Vai vivendo ignorada, /...»; «Poeta é aquele que não tem pudor, / Atira abruptamente o que lhe vai na alma, / Expõe o ódio, como expõe o amor / E, só assim, ele adquire a calma».<sup>768</sup>

Ao abrigo dessa poética declaradamente expressivista, encadeada pelo resplendor da sinceridade deslocada do plano psicológico-moral para o que dele se verte em verso, um tópico recorrentemente se assenhoreia da vontade de dizer a

<sup>765</sup> *Idem, ibidem*, pp.71, 95, 59, 65, 109, 37, 39, 53.

<sup>766</sup> *Idem, ibidem*, pp. 111, 115, 117.

<sup>767</sup> *Idem, ibidem*, p. 75.

<sup>768</sup> Margarida Ribeiro, *Macau: Vivências em poesia*. Macau, Livros do Oriente, 1996, pp. 18, 17, 19.

íntima irresignação com a chateza injusta dos trabalhos e dias. Sucessivos títulos, excessivamente apostados em dispensar ao leitor o escólio do entendimento, dão conta do carácter premente, se não obsessivo, desse tópico na relação poética com o mundo: «Quando o sonho encontra a vida», «Quando o sonho confunde a vida», «Quando o trabalho faz adormecer o sonho», «Os que há muito deixaram de sonhar», «Quando a morte apanha de surpresa e não deixa sonhar», «Os que procuram um sonho: Utopia», «Um sonho sem fronteiras: Um sonho de criança», «Um sonho universal», «Os que agora começam a sonhar», «Um sonho é sempre um sonho: Operária de construção civil», «Os que nunca tiveram um sonho»... Tudo o que se tem ou passa, tudo o que falha ou finda, como no «Isto» de F. Pessoa, vale-se deste sonho ou apela a este sonho, no sentido de projecto ou anseio, por vezes fantasioso, de vida e realização pessoal diferentes, melhores: «Sonhei... / E entrei na vida / Com um sonho pela mão /.../ Sofri / ... / E desiludida/ Larguei o sonho da mão. / Vivi?... / Não. Estive perdida, / Enganando a ilusão. //...»<sup>769</sup>

A contraface desse tópico recorrente é a latência do pessimismo dolente (não tanto de mundividência mas em causa própria) e a lamentação do sofrimento: «Passou deixando ferida, / Não saudade, / Sinto-me tão dorida, / ...», «Acorda... / Já não és criança / O amanhã / É sempre um outro dia / E a vida, essa velhaca, / Nunca pára de correr!...». Aos motivos correntes e circundantes dessa experiência árdua ou quase desenganada da vida, vem juntar-se a apreensão (ou antecipada oposição) à transferência de soberania nacional na matéria macaense: sentimento balanceado no poema «Os que procuram um sonho: Utopia» – «Menino, não estejas triste, / Que esta terra continua; / Basta saberes que ela existe, / Para saberes que ela é tua. // És estranho em tua casa? / Malhas que a política tece, / Como pássaro sem asa, / És um povo que fenece.» –, sentimento agudizado no fim do livro, com o poema «Macau» – «O nosso Macau já não se encontra aqui. / Fugiu, deixou-nos, ficámos tão sós... / perdidos, sozinhos, erramos por aí. // .../ Muito vai doer o noventa e nove!...»<sup>770</sup>

Se bem urdido, em poética moderna, o poema «Procura» – que a subjectividade lírica se revolve em demanda da «identidade» perdida e, dividida pela erosão do tempo em duas formas de personalidade, anseia em vão por com ambas viver «de verdade» – poderia resultar em impressionante poema axial, do qual irradiassem fecundos vectores temático-formais para outros poemas. Mas tal não acontece; e ao seu psicologismo de inábil dicção vai responder o apaziguamento pelo moralismo, aplicado no final do poema «Os que procuram um sonho: Utopia».

<sup>769</sup> *Idem, ibidem*, p. 27.

<sup>770</sup> *Idem, ibidem*, pp. 27, 46, 76-77.

Estas *Vivências em poesia* não excluem, entretanto, passos de humor. Mas esse veio de humor só muito raramente traz uma nota de esparecimento (como no final de «Um pregão: Minpau») ou de insubmissão política (como no poema «Os que agora começam a sonhar : O homem da bicicleta»). Por regra, esse humor é sombrio (e até de ironia trágica), como muito bem ilustra o remate dessa história de exemplo e proveito que é o poema «Quando o trabalho faz adormecer o sonho»: «... // Depois ficou velho / Sozinho e solteiro, / Não tivera tempo / De ser sinaleiro. / Morreu infeliz, / Só no fim da vida / É que se deu conta / Que nunca pudera / Fazer o que quis. // ...// Morreu infeliz / Sem ter reparado / Que ser sinaleiro / Era coisa velha, / Fora ultrapassado. // Foi atropelado / Ao cruzar a rua / Com a luz vermelha!...»<sup>771</sup>

Curiosamente, o travo de ironia trágica deveria repercutir no poema «Quando a morte apanha de surpresa e não deixa sonhar», declaradamente sobre a morte da refugiada russa romanceada por Rodrigo Leal de Carvalho no *Requiem por Irina Ostrakoff*; mas afinal toma aí outra feição mais caricata e quase satírica para a que quisera tornar-se súbdita de Sua Majestade britânica.

A incorporação de *Macau: Vivências em poesia* na tradição dominante da poesia de matriz macaense e do seu diálogo intertextual – mais ao nível dos temas e motivos, das situações e dos cenários, dos tipos humanos e da cor histórica, e menos ao nível do palimpsesto verbal e sintagmático – com a prosa de ficção narrativa, corrobora-se pelo acervo, relativamente extenso, de poemas consagrado à “cor local”.

São poemas sobre figuras típicas: «Tin-Tin-Lou», «O homemdo riquechó», «Um pregão: Minpau», «Os que agora começam a sonhar : O homem da bicicleta»; poemas sobre o fundo etnocultural da “cidade chinesa” do delta do Rio das Pérolas, vislumbrado em lendas – «[A Deusa A Má] A lenda» – e tradições religiosas entrecruzadas – «Um sonho universal», «Representação chinesa do presépio», «Fòk Lôk Sâu», mas também nos preconceitos ancestrais, em particular nos que discriminam as descendentes femininas: «Vazia é a vida / Daquela criança / Que mulher nascera / Sem poder escolher. / Vazia de amor, / Vazia de esperança, / Espera-a a dor / de ter de viver. // Nem abrisse os olhos, / Já bem pressentira / Todo um desalento / Envolvendo os pais. / Menina nascera, / O mundo ruíra, / Carrega o tormento / De não ser rapaz.»<sup>772</sup>

Daí desce o livro ao vício do pitoresco, não se dedignando de dedicar aos pratos da culinária macaense toda uma sequência de poemas («Da arte de bem comer»: «Chü cheong fan», «Tau fu kók, Tau fu fa», «Jantarada»), condimentados com um mesmo remate folclórico e jocoso: «E é loiça da China / De limpeza para

<sup>771</sup> *Idem, ibidem*, p. 39.

<sup>772</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

duvidar, / Que esta gente pequenina / Educa o seu paladar. // Mais tarde serão “gourmets” / De experiência bem vivida. / Comer bem, é ou não é / Um dos prazeres desta vida?»

Essa vertente de cor local macaense cruza-se com a vertente sentimental deste lirismo quando, não deixando de se denunciar às voltas com o sentir e o sentido da saudade, contempla, no poema «Praia Grande», outro módulo cativo, que é o canto de sítios e paisagens emblemáticos.

Não se deve abandonar este livro lírico, *Macau: Vivências em poesia*, sem assinalar um rasgo literário de estratégia comunicativa que matiza, com inesperadas potencialidades, a visão da arte poética de Margarida Ribeiro. Com efeito, ao arrepio da sua inegável fragilidade temática e da sua inércia estilística, este poetar de Margarida Ribeiro introduz um factor de inovação formal na sua teia de versificação tradicional, simplificada, apegada (mas nem sempre) à rima.

Nesse âmbito já se distingue pela destreza prosódica na cadência narrativa e evocativa da redondilha menor em poemas com tom de rimance tradicional (mormente «A lenda»):

Os homens do barco  
Fizeram-se ao mar  
Sem sequer olhar  
Para a mulher que além  
A todos pedia  
E, com aflição,  
Pressentia um não.  
Ao mar não iria.

Contudo um barqueiro  
Barco pequenino  
Cedeu-lhe um cantinho  
Levou-a também  
Fizeram-se ao mar  
Que já não é mansinho,  
Já não tem carinho,  
Já não lhes diz; – Vem.

Já em terra firme,  
Em porto seguro,  
E até no futuro  
A Deusa A Má,  
Quando há tempestade,

É vista pairando  
E abençoando  
Quem para o mar vá.

Mas o inovador rasgo formal, a que nos referíamos, consiste na tentativa de dar valor semiótico às diferentes cores e aos diferentes caracteres tipográficos com que são impressos versos de quase todos os poemas ou só a palavra em posição final de rima (e assim ainda mais destacada no seu contexto).

## 7. Carolina de Jesus

Talvez parcialmente sugestionada pelas «firmes convicções sócio-políticas» da autora e pela sua consequente intervenção no espaço público, frisadas na «Biografia» preliminar, Tereza Sena procede, em fundamentado prefácio, a uma generosa leitura da colectânea lírica *Mergulho de Alma*. (1997) de Carolina de Jesus, condicionada pela inquieta expectativa do desenvolvimento da situação política macaense ou, melhor, do estatuto de Macau em tempos de processo de negociação luso-chinesa sobre a transmissão de soberania nacional.

Por isso, sublinha a importância dos poemas mais marcados por essa conjuntura cívica, nomeadamente «NEGO...» e outras composições datadas de 1986. Mas não deixa de com pertinência assinalar que, aliás desde o título, a colectânea de Carolina de Jesus integra afinal essa ansiedade cívica no quadro precedente «de interrogações e de introspecção» de um eu dolorido e agitado no que um verso fundamental figura como «carrocel de travessias».

Com efeito, a catáfora do título *Mergulho de Alma* confirma-se na linha intuspectiva do livro. Aliás, a ordenação cronológica dos poemas, segundo a data indicada de composição, insinuam na leitura um tom de diário poético – entre o abalo provocado no eu lírico por uma partida de outrem amado («Partiste»), e a abalada desse eu («Parto Amanhã»); e à linha de fractura do sujeito lírico corresponde a forma dos poemas: como indicia a própria disposição dos versos (e estrofes) no espaço da página, vários poemas organizam-se em dois tempos de desdobramento do seu motivema e da sua imagística (sendo que, por vezes, a articulação parece ameaçada de hiato).

Desde o poema inicial, o mundo anímico do eu lírico surge convulsionado por uma perda de comunhão pessoal, de identificação resguardadamente imprecisa («Relâmpago que veio / e foi / num ápice...») – uma cisão relacional que, ao mesmo tempo, lança o vector da «partida» e, dada a posição liminar, coloca toda a deriva posterior sob esse signo, ao mesmo tempo que abre os veios imaginários da «explosão» existencial e da simbologia meteorológica (indutora ou contras-

tiva): «...//Partiste! / O nada e eu / gémeos ligados, / nascidos / dum raio / que trovejou / num dia de Maio, / explodindo / a minha vida! / ... / Partiste... / o eco que insiste, / que ensurdece, / e me enlouquece!»; desse «Partiste» ressaltará o «Tu, o vulto distante» de antinómica «Saudade».<sup>773</sup>

Sobre um fundo de disponibilidade expectante («Sou a noiva / das noites / de silêncio / e de segredos.»), emerge a oscilação de estados de alma, de que o elemento marítimo é figuração por excelência: «Vagas que vêm e vão, / enchentes de amor, / vazantes de dor.»; «Meio sorridente, meio / esperançosa / sacudo as gotas de água / dos meus olhos velados.»; «quebrando as ondas / do meu oceano / recolhendo as estrelas / infinitas / da nesga do céu / que Deus me deu»; «Animada, / dei outros passos / como se fora uma criança / brincando à cabra-cega. /.../ Pus-me em bicos de pés / para alcançar / as flores/ suspensas / neste mundo opaco.»; «Deslizo / derrotada / nesta maré vazante – / sem som de mar, / nem vagas / para o preamar... / Algemada / por uma maresia de jamais, presa / por nostalgias infinitas.»; «tão só, / neste universo tão vasto / e hoje tão cinzento, / espesso e gasto / de intervalos enterrados.»<sup>774</sup>

Confrontam-se a ardência pessoal e a tentação de auto-cerceamento, com culminâncias paradoxais: «... / o fogo ardente / que me consome.../ Corro a abraçar / as excelsas ondas / para abafar, / apagar a mulher / que dentro de mim vive!»; «Dou cabo / do meu universo / e acabo / afogando-me na seca!» A referida simbologia meteorológica da agitação subjectiva tem o seu ponto alto na construção por imagem desdobrada de «tufão» no poema «Clique» («Com a chave na mão / abri as portas a um tufão. / Por elas entraram /mil interrogações / Por elas voaram / folhas de agitação / Por elas / vieram / inundações, / golfões / de palpitação / sem razão...»). Mas outros rasgos de originalidade imagística sugerem bem a experiência do incerto: «Carrocel, carrocel / de travessias / demasias...», «Naquele chau-chau / de ideias trocadas, / mitologias cruzadas, / ...»<sup>775</sup>

Todavia, impõe-se a reacção libidinal, mediante «Invasão» de energias e libertação de desejos (mas também, note-se, «da arte libertadora») – até à euforia reconquistada, mas vulnerável e intercadente: «Acordo sepultada / no túmulo / cinzento deste dia», «Fazia frio, / mas minha alma arde!», «Água Derramada – //... // Grito, de repente, / desta sepultura / transparente... / – dá-me vida ardente, / meu coração quente... / Grito e o eco, / sem querer, / ... / aquece, derrete / o bloco de gelo/ já cansado / de permanecer / gelado /...», «transformando / a

<sup>773</sup> Carolina de Jesus, *Mergulho de Alma*. Macau, s./ed., 1997, pp. 21, 21, 24-25.

<sup>774</sup> *Idem, ibidem*, pp. 36, 28, 24, 25, 29, 34, 40.

<sup>775</sup> *Idem, ibidem*, pp. 27, 23, 27, 26, 27, 42.



eternidade / em caleidoscópio / disperso / pelo meu corpo / liberto, / faiscando / um orgulho / resplandecente».<sup>776</sup>

Daí a alegoria do poema «ReEncontrada» – «Um monte de rosas / explodiu / perto de mim... / ... // Mergulhada / neste colchão / de pétalas suaves, / quero / reencontrar / as raízes / destas pétalas / repartidas.»; daí a alegoria do poema «O pintor e eu»: «À beira da pincelada / aguardo / o desenrolar final / neste painel inerte / inacabado. / desconheço o pintor / desconhecedor de mim / nesta terra minha. /... / Mais à beira, quero /... / regressar / a ser o eu / que o mundo deixou / de conhecer.»<sup>777</sup>

Assim se figura um abrir de caminho («corro a abraçar / este comboio de nuvens.»; «Sonhei caminhar / entre canteiros / de cravos / envoltos / em nevoeiros / cerrados.»), entre as antinomias íntimas e os dilemas da (só intuída) conjuntura política, «Antes do Depois»: «Contra um muro / fui encontrar / o meu corpo / pesado, castigado, / tombado na rede / de pesca do destino / inalterável... / ... / Em pé, imóvel, / olhos vendados, / braços atados, / lá estava eu, / à espera da badalada / para ser fuzilada... / Entretanto, / contra tudo, / vivo / estes instantes / infinitos / que ainda são meus / antes do adeus.»<sup>778</sup>

Esse é um trajecto de climax incerto, mas tem de passar pelo desenraizamento de um eu dividido: «Andei em solo, / afinal movediço, / desde o início.», «Assim, dormi eu anos / com a mala feita / debaixo da cama desfeita / sempre preparada / para a largada.», «Hoje apresso / esta herança / antes que invoquem / testemunho vão / passado / por esta mão.», «chega a hora / de eu ter de partir, /... / tudo condicionado, / bem fechado / no meu baú / de tabu / cheio de emoções, / haveres, / rumo a um destino / ainda sem roteiro, / nem padroeiro, / sinalizado por mil talvezes.», «O resto de mim / não quer vir / mas eu vou / amanhã. /... // Peço / que empalhem / encaixotem / o resto deste meu / para eu / ser completa / noutra vida / incerta.»<sup>779</sup>

## 8. Isabel Tello Mexia

A prática lírica de Isabel Tello Mexia em *Fronteiras do Silêncio* mostra-se relapsa à poética que a autora propõe em «Palavras»: «Deixa que os silêncios falem! / As palavras não chegam pra dizer / Aquilo que o coração / Teima em esconder», ainda que tal poética venha a encontrar eco num passo que resgata parcialmente

<sup>776</sup> *Idem, ibidem*, pp. 45, 40, 23, 31, 32.

<sup>777</sup> *Idem, ibidem*, pp. 43, 45.

<sup>778</sup> *Idem, ibidem*, pp. 24, 29, 39.

<sup>779</sup> *Idem, ibidem*, pp. 47, 48, 46, 42, 49.

a frouxa euforia do «Hino à vida»: «É a voz calada que ao ouvido / Me diz silêncios que em minha alma traçam / As palavras sem letras do destino, / ...».

*Fronteiras do Silêncio* revela-se colectânea irregular, atravessada por tensões quanto ao rumo artístico e por oscilações quanto ao nível de realização estética dos poemas.

Paralelamente a pechas de desabafo afectivo deparamos com o resgate parcial de ênfase sentimental de «Poema canção» mediante jogo de sinestésias: «Eu queria escrever um poema musical / ... / Com sons coloridos de vermelho ardente / Com cores bem sonoras de amarelo quente / ... // ... // E eu o cantaria para ti, em voz suave / Com voz de tom azul, azul de enlevo / Dizendo em palavras matizadas / Em verde mar e verde cor de trevo, / Todos os sentimentos lindos que sonhei. / ...».

O intuito de desenvoltura lúdica de modernidade poética falha em «Poema a metro», mas resulta em boa surpresa (tão diferente do poetar previsível de «redescobrir o que já é conhecido») do poema «Receita» para conquistar o amor doce de uma mulher: «Juntem-se algumas gramas de desejo / Mais algumas de impulsividade / Adoce-se o conjunto com um beijo / Acrescente-se uma pitada de saudade. / Misturem-se lágrimas a granel / Mais uns pós de raiva e de paixão / Salpique-se com alguns pingos de fel / E encharque-se com muito «coração». / Depois leve-se ao forno da ternura / E deixe-se cozer em lume brando / Tomando conta para não pegar. / ...» ...

Por seu turno, a recuperação neo-romântica da graça sentenciosa da trova tradicional falha em «Quadras» e resulta na perfeita assimilação rítmica e na congruência sentenciosa da frase de «Cantilena»: «Nas asas do vento / Fugi a voar / Para além do tempo / Para além do mar // Vi terras e céus / Vi gentes sem fim / Nos dias, nos breus / Perdi-me de mim. // Senti nostalgia / Por ter de voltar / Sem saber onde ia / Voltei a voar // E de tão cansada / Pensei regressar / Por já não ter nada / Por querer sossegar // Cheguei finalmente! / Aonde parei / Enfim, para sempre, / Finalmente, ame!»

O pitoresco social dita a inferioridade de vários poemas, mas vê-se ultrapassado no encaminhamento da cena de «O ébrio»: «... // Todo o vazio da existência nua / Toda a desolação dum bem não conseguido / Se revelou em gritos de amargura / ...».

Não são poucos os passos que atraem e sugerem pela surpresa imagística. Por vezes, é um achado pontual da inventiva na escrita: «Macau é então a Shera-zade do nosso encantamento.» (final de «Retrato de Macau»), «Ah! Macau, terra de mistérios e tesouros / Gruta de Ali-Babá, cadinho mágico onde se misturam / As tentações dos móveis, das pérolas, dos ouros!» (poema «Timtins»), «Os pássaros, escuros contra a luz, / Esvoaçam preparando a noite.» (poema «Nostalgia»). Outras vezes, trata-se de uma virtude global: todo o poema «A ponte» constitui-

-se na imagem desdobrada do dragão: «O dragão espreguiçou-se lentamente / .../ Esticou a cauda, as pernas desdobrou-as, / E as asas estremeceram, qual grande borboleta, / A quem o céu da Primavera chamasse / ... / O dragão a quem os Deuses tinham tornado manso / Sentiu no coração ânsias de paz / E desejando ser meio de concórdia / Uniu as duas margens, assim como quem faz / Um casamento bom e desejado / Na Taipa descansou a cauda / A cabeça apoiou do outro lado / E achando que tinha trabalhado / Bocejou sentindo-se cansado / ...». Idêntico processo comparece no menos conseguido poema de amor «Desabrochar»; e outrossim no poema «Grades», diminuído pela dicção frouxa e pela prosódia claudicante («Contra as grades douradas / De gaiolas criadas / Pelas tradições, / ... / Debate-se uma alma»).

Mas, em contrapartida, não se podem iludir múltiplas fragilidades deste projecto poético, previsível ou até estereotipado na tipicidade de «Mulher chinesa», no pitoresco e «bons sentimentos» de «Chinesinha», nos enlevos do lirismo familiar de «Mãe» e de «Vinte anos», na crónica (feminina) de costumes burgueses em «Manhã de sábado em Macau», na cor local de «Retrato de Macau» («...// Mas quando a noite cai / Aí, sim, Macau vibra e renasce / Para o sortilégio misterioso / ...»), fraco no prosaísmo de palavras alinhadas na vertical de «Macau em dia de chuva», razoável no «Êxodo» («.../ E assim, os odores das férias vão-se diluindo / No encanto doce dum calmo domingo / Passado em Choc-Van ou Hac-Sa / E vamo-nos prendendo na magia / Que tem um pôr-do-sol em fim de dia / Visto da ponte, da Penha ou de A MA.») e no *intermezzo* etnocultural do poema «Ópera» («Naquele quadro sonoro e colorido/...»), pecando por estragação prosaica do motivema «KUNG HEI FAT CHOI» (apesar do desenlace menos mau: «Apenas desejamos ter esperança.») e por trivialização de «Quadras» e de «Intuição», por humor falhado no poema «Historinha sem sentido!», etc.

Numa tentativa literária que se olha sobretudo como poesia de liberta demanda identitária – «Imagem desdobrante / Dum ente que procura / A sua identidade / Assim sou eu / Gritando a liberdade.» (poema «Grades») – as notas líricas de mais tocante humanidade são as de «Nostalgia» – «Sinto o afago do desconhecido e do mistério.» – que parece transpor as fronteiras de uma ansiedade contextual, partilhada pelo eu poético com outras vozes coetâneas de Macau (como já vimos), mas ganhando contudo mais vivos acentos no tempo de saída, sem embargo dos anteparos na íntima disposição de boa vontade («... / Quero partir sem dor, acreditando / Que uma vida nova vai surgir / .../ Vou encher o coração de confiança / Para poder guardar como lembrança / As alegrias, muitas, que vivi!»).

À margem dessa datada ansiedade macaense perante o devir histórico da vida comunitária, *Fronteiras do Silêncio* contém momentos de mais conseguida intensidade emotiva e de mais conseguido acerto expressivo, que fazem pensar

que posteriores tentativas poéticas de Isabel Tello Mexia poderiam atingir superior nível de realização estético-literária. Assim nos impressiona nos versos de hesitação no sentir libidinal – «O rio turbulento dos desejos / Correndo perturbante e alteroso / Vem tornar-me medrosa por sentir, / O que sentir não ousa.» (poema «Caleidoscópio») – e nos bons poemas de amor, seja no convulsivo desejo de «Paixão» – «... / Escaldando em nossas veias o desejo / Rios profundos de emoções contidas / ... // ... / Comunhão total de corpos e de almas / Doação de seres, força incontida. // ... // Nossos silêncios tomam conta do nada / Nossos olhos transbordam de doçura / O nosso amor é já só infinito.» – , seja na melancólica ternura de «Romance»: «E os sons das tardes mornas trazem / Em seus silêncios surdos e doridos / Ecos adormecidos / De recordações. // Paisagens cálidas de sonhos incontidos / ...// Teus olhos de estrelas escurecem /...»

## 9. Maria Lima

Embora contemplada com a transcrição de dois poemas na *Antologia de Poetas de Macau* em boa hora organizada por Jorge Arrimar e Yao Jingming nos finais dos anos '90, a colectânea *Entre* (1995) de Maria Lima começa por semear de falhas as tentativas de nova dicção para motivemas de actualidade – denunciando mesmo, por vezes, uma equivocada concretização do regime poético da mimese e da imaginação literárias e das aquisições distintivas do fazer poético com a linguagem (no entanto entrevisto: «Porque me amaste hoje / neste dia de prata refulgente // .../ *serás nos versos que eu deixar* / aos outros e te pertencem / sereno e terno»).<sup>780</sup>

Nem o indesmentível vigor de afirmação dos direitos da individualidade, diferente e irridente, nem a legítima veemência na apologia da emancipação feminina, nem o repetido encorajamento ao natural *carpe diem* na indeterminada variedade da face do mundo e das relações pessoais (até à insólita apologia da multiplicidade das fungíveis ligações amorosas), nem a interpelação iconoclasta de Deus réu de estranhos desígnios, primam por encontrar o tom mais pertinente e o estilo mais impressionista – que bem poderia ser o do programa impressionista do poema já citado: «... / qual pintura chinesa / de tons pretos e cinzentos / onde se pressentem cores / pensamentos / de quem vê e no que vê / coloca sentimentos». <sup>781</sup>

Curiosamente, é a intrusão tardia de um poema de irónico quadro socio-cultural de «Vila da Feira» por meados do século que revela muito boas poten-

<sup>780</sup> Maria Lima, *Entre*. Macau, Edição de Autor, 1995, p. 15.

<sup>781</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.

cialidades na sua espécie de prossecução da crítica neo-realista reconfigurada em nova desenvoltura de humor e associação imaginativa de ideias à maneira de um O'Neill. E então, *in extremis*, a colectânea *Entre* tem ainda oportunidade de inserir três poemas que derradeiramente surgem com felizes marcas dessas virtualidades do lirismo de Maria Lima, até aí cerceadas por senda «um tudo nada assombrada». Aí ganham consequente justificativa os lemas de inconformismo poético, mais conseguido na proposta discursiva sob o signo do primado do Novo introduzido pela modernidade estética – «Não tem sabor a descoberta / o trilho conhecido / ainda que nos leve // Canta o que não entenderem // Esconjura o que o sentir te disser / que é banal //...» – do que na proposta frouxa e previsível de projecto de transformação do mundo («Cria a tua própria utopia / Lança o passo em frente / ainda que caias / A marca do lugar onde tiveres passado / fica / para ser depois / por outros vindouros / percorrida.»)<sup>782</sup>

A combinação inabitual de imagens e registos vocabulares ou a surpresa contrastiva de um quadro flagrante (mas o início ao jeito de poema imagista vai ser traído, *hélas*, pelo comentário...) defendem do lugar-comum a retoma de tópicos do lirismo sentimental e idealista: «Quando tinhas a alma transparente / via-se pela janela dos olhos / canteirinhos de amor /... / e no regaço / uma mão-cheia de ternura ora brava / ora mansa / misturada com niquinhos de doçura / e grandes pedaços de esperança / embrulhada em papel de fantasia /...», «Da folhagem / voou ao fio elétrico / Longe o céu / sobre a erva extensa // Dois postes // Rei é o pardal / mirando a paisagem // Um miúdo // aponta / a fiska ao arroz // acerta / não precisa de coragem / come // O pardal carece dela / para voar / pousar no fio / fugir / sobreviver».<sup>783</sup>

E o leitor sente-se agora impelido a reler os poemas precedentes e a reavaliar o impacto comunicativo de alguns deles, com o abjeccionismo de autodepreciação (no anti-madrigal de «Não receies de mim») e de desmontagem da pútrida ordem social («Ecologia das fezes», «Pérfidas», etc.), com a intuição figurativa da argúcia psicológica («Leio-te nos olhos / Como se fossem papiros / O código secreto do teu cofre / E como nos dramas / Mantenho o suspense / Das coisas não reveladas /...»), com a singular reformulação imagística do desafio amoroso e das reacções enamoradas («Arco-íris do olhar / Sentado no céu // Aparece logo á noite / Fico à tua espera», «Nem mesmo os anjos / De tão perfeitos te merecem / Agora que polimos com ternura / Metade da tua alma / E no contraste te tornaste humano / Acabado de nascer / Ao fim de tantos anos», «serei sempre / eu / a pôr-te / nos meus olhos / vesgos / de tanto procurar»), com o alcance alegórico de poemas como o «Barrento o rio / estagnou no lodo //...» seleccionado por

<sup>782</sup> *Idem, ibidem*, pp. 99, 105.

<sup>783</sup> *Idem, ibidem*, pp. 101, 103.

Arrimar e Jingming, com o *transfert* antiacademista do tópico do *carpe diem* em «Tratamento de verduras», com a polissemia de «Armas» alusiva aos sucedâneos do crepúsculo das ideologias revolucionárias («... / Enquanto o punho alto grita / no degredo silencioso / e a foice enferrujada pela chuva cai / na seara / sem ceifeira / que a salve»), etc.<sup>784</sup>

Em verdade, a poesia desigual de *Entre* quase falha e quase se resgata à luz deste rasgo de paradoxal sageza com matriz vanguardista:

Para baixo se aprende a voar  
antes de subir  
ao firmamento

E justifica a idêntica índole provocatória desta espécie de testamento poético: « Quando eu me for embora / festejai com mais pompa a circunstância //... // Podeis dançar também / ficou brilhante e liso o piso / dos meus passos condenados / é vossa a minha cela».<sup>785</sup>

## 10. Li Changsen [James Li]

Perante *Um Coração Chinês na Lusofonia – Poemas*, que Li Changsen [James Li] publicou em 2012, sentimos que nos interpela uma colectânea de textos versificados onde valor de documento humano – autêntico, grande – e valor de criação estético-literária no modo lírico – incipiente, escasso – estão longe de coincidir se a interacção do leitor com a mensagem não atender à pragmática de comunicação proposta pelo autor textual e por ele logo assumida como ónus desfavorável às legítimas expectativas de originalidade artística e de transposição da experiência existencial do autor empírico para diferente plano de significação – o plano da ficcionalidade poética, servida pelos dons sugestivos de imagens e ritmos.

Uma preliminar nota biobibliográfica sobre Li Changsen, figura cultural conhecida em Macau como Prof. James Li, traz-nos dados que depois reencontramos, numa espécie de glosa ritmada, em muitos dos textos que assim traem a sua postulada condição de “poemas”, raramente resgatada – como acontece numa menos desinteressante «Auto-Sátira» ao intelectual («para ser bem forjado, / e desistir da vaidade e do mimo»)<sup>786</sup>.

<sup>784</sup> *Idem, ibidem*, pp. 9, 27, 29, 31, 81.

<sup>785</sup> *Idem, ibidem*, pp. 93, 87.

<sup>786</sup> Li Changsen [James Li], *Um Coração Chinês na Lusofonia – Poemas*. Macau, Instituto Politécnico de Macau, 2012, p. 65.

Convicto e transparente, o autor dilata a narrativa desses dados em «Eu e a lusofonia – Autobiografia», relatando o trajecto profissional, de jornalista e intérprete a professor universitário, e as estadias em África (ao serviço da política externa da RPC) e em Portugal, as viagens ao Brasil, etc., até à fixação em Macau – com tudo o que potencia em realização pessoal, institucional e político-internacional (como dirá, «graças à plataforma de Macau»).<sup>787</sup>

Assim o acesso aos “poemas” fica ambigualmente condicionado, favorecendo o eventual gosto de reencontro com essa experiência pessoal e sua inscrição em passos relevantes da história contemporânea, mas fragilizando o índice estético do radical de comunicação desses textos que versificam uma escrita de hospitalidade (e auto-hospitalidade) do humano.

E, no entanto, quando lemos textos como «Sem título», «Passeio à beira do Rio Geba», «Procurando o sonho», «Um quarto pequeno» ou «Visita à terra natal», sentimos que a poesia subsiste e irrompe pelos interstícios da paráfrase autobiográfica. Então retomamos a prospecção e joeiramos o bom minério.

Descobrimos uma escrita com seu traço idiolectal de potencial sugestivo – a imagem recorrente da noite como «cortina»: «De mãos dadas, / apreciámos a noite cortinada, / onde as estrelas piscavam os olhos, / ...», «As terras de Yan e Zhao / estavam escondidas por trás / das cortinas da Noite», «Uma cortina nocturna / abraçava as matas», «Os templos Lim Fong e Mak Kok / estavam escondidos / por trás das cortinas nocturnas / para ir sonhar!», «Era curva / a lua pendurada / na cortina da Noite», «Uma aeronave rasgou a cortina nocturna» ...<sup>788</sup>

Descobrimos o recurso oportuno e eficaz ao estilo anafórico e à interrogação retórica – em «Saudade em Ngagau», «Os olhos da enfermeira», «Sobre o Amor», «Noite na Praia Grande», «Uma única rosa», «A Lua de Braga» –, que não deixa desamparado o incoercível emotivismo («.../ como é difícil conter / um sentimento emocionado.», «Na hora da despedida, / com iluminação deslumbrante, / estava a enxugar as lágrimas.», «Ninguém fica ao meu lado, / senão o anjo no coração; / Ninguém ocupa o assento, / senão a rosa em floração.», «Quero viver permanentemente / com as estrelas trémulas / para ser aquecido / por sua luz brilhante, / ...»), aliás bem figurado no remate de «Aposentado»: «Não é hora de tocar o sino / do Sol poente; / a noite está próxima, / mas ainda não chegou!», etc.<sup>789</sup>

Descobrimos que, escapando-se ao compromisso de edificação ideológica, a crítica social sabe fazer-se alusiva – «Novo casino Wynn»: «...//...//.../ Mas ninguém sabe o que estará escondido / atrás da prosperidade?» – e o humor do

<sup>787</sup> *Idem, ibidem*, pp. 7-27, 379.

<sup>788</sup> *Idem, ibidem*, pp. 30, 31, 89, 180, 185, 245.

<sup>789</sup> *Idem, ibidem*, pp. 78, 31, 193, 246.



concreto pode cortar caminho à digressão abstracta: «...//...// Já não há ninguém com interesse / em debater a designação do município: / Ponte do Lima ou Ponte de Lima? / porque toda a gente está comprometida / em provar rojões e vinho tinto!»<sup>790</sup>

Descobrimos a capacidade de composição em imagem desdobrada, com o poema «Brasília – maior avião do mundo»; e noutros poemas fruimos a surpresa e a deslocação perceptiva de símiles, personificações e hipálages<sup>791</sup>.

Descobrimos que, num livro de comunicação estética enriquecida pelo desdobramento do autor em escritor e pintor, a consciência poética tinha de emergir em perspectiva interartística desde «Versos prévios» e repor-se noutros poemas<sup>792</sup>, ao mesmo tempo que dava frutos próximos do cratilismo pela valorização dos significantes em «Noite de Natal».

Descobrimos que pelo meio de algum relato prosaico pode oferecer-se-nos um ou outro flagrante poético à maneira de réplia oriental do Imagismo: nos finais de «Marcha no mato» («.../ De repente, / ouve-se à frente dos guerrilheiros, / o soar do chocalho de boi!») e de «Noite da granja estatal de Sonaco» («enquanto ecoavam / cantos populares / das lindas raparigas de Carantabá / ao redor das fogueiras!»), no começo de «Doca do Rio Manso da Guiné» («Os pássaros livres gostam / de matas densas; / os rios largos gostam / de canoas de madeira; // ...») e no termo de «Igreja da Penha» («há sempre divindades femininas / que protegem os seres humanos.»), em versos de «No pavilhão do Príncipe Teng» («O nevoeiro tentava bloquear / as águas onduladas do rio; // Uma faixa de jade zarpava / entre as duas margens bem alinhadas; /...»), etc.<sup>793</sup>

Descobrimos sobretudo a qualidade poética que sobreleva sempre que o autor diz querer «escrever uns versos respeitando a mesma rima» de poemas clássicos chineses ou modernos (como Lu Xun) ou escreve «uma sintonia modelo de poesia clássica da antiga China» (como poema «Noite do Outono») ou uma «sintonia poética de versos antigos da China» (como poema «Noite nas Ilhas Seychelles»).

Ficamos então em condições de reler os vectores e acolher os parâmetros desta escrita do eu e da hospitalidade. Patentes são os ideogramas que pontuam o sentido do devir histórico-político: «Estou lutando em condições difíceis, / para apoiar milhares de escravos / que empunhavam espingardas, / pela emancipação da África Austral.», «Naquele momento, / poderás ter mais orgulho, / pois o amor será provado na revolução.», «Minha Mãe-Pátria, / o teu filho não

<sup>790</sup> *Idem, ibidem*, pp. 280, 217.

<sup>791</sup> Cf. *ibidem*, pp. 32, 36, 41, 54, 72, 75, 77, 81, 103, 104, 107, 124, 137, 170, 186, 188, 226, 234, 235, 236, 245, 264, 288, 290, 293, 308, 312, 313, 318, 322, 328, 342, 347, 373.

<sup>792</sup> Cf. *ibidem*, pp. 22, 24, 26, 27.

<sup>793</sup> *Idem, ibidem*, pp. 67, 121, 122, 184, 268.

frustrou tua esperança, / pois na luta internacional delicada, / não te fez perder a face. // O teu filho foi aprovado, / nos trabalhos duros pelo apoio / aos povos explorados e oprimidos; // O teu filho foi forjado / na tempestade da luta, / em condições difíceis.», etc.<sup>794</sup>

Sujeitos a mais ou menos velada revisão, esses ideologemas não se impõem, de qualquer modo, como dominante semântica deste livro; sendo todo ele uma genuína prova de amor à língua portuguesa, a dominante reside no recorrente testemunho de dedicação à lusofonia e aos países ou povos lusófonos: «Por que tenho que ir? / porque tudo é para a Mãe Pátria, / e para os países africanos / da Língua portuguesa!», «Deixa de lado / o interesse pessoal, / para que a nossa juventude / tenha mais significado! // Não tenhas saudades! / Pois, passado o Inverno, / chegará sem falta a Primavera, / as folhas secas serão substituídas por novas», «Pudemos persistir no estudo, / porque tivemos uma sagrada missão, / a de estreitar as relações de amizade / entre o povo chinês / e os povos da lusofonia», etc.<sup>795</sup>

Li Changsen precisa de versos e pinturas porque o espírito de compromisso na prática da partilha é o timbre de uma generosidade cândida que não se acantona nos contrafortes da ideologia: «Os povos são bem unidos, / para construir um novo mundo; / Apesar de línguas diferentes, / a canção foi a mesma», «Todos os dias, / na hora de jantar, / comemos do mesmo tacho, / e para ir ao trabalho / seguimos o mesmo caminho; /...», «Os veteranos e os novatos / são irmãos da mesma casa», etc.<sup>796</sup>

Mensagem poética de voluntarismo histórico, a mensagem deste livro alicerça-se na convicção maior de que o Homem pode e deve reformar a natureza e recriar o mundo e a História; e daí retira o princípio de que o Homem não deve esperar por Deus para o fazer: «É tempo de elogiar o espírito / de apoio às próprias forças / para reformar a natureza / e tudo ficará registado / nos anais da história!», «O milagre / não é feito por um Deus misterioso, / pois o mundo / foi criado pelo homem laborioso.»<sup>797</sup>

Ora, essa convicção mundividente e esse imperativo antropológico exigem, na coerência orgânica da obra, reflexos de demiurgia artística. Daí a formulação programática do passo porventura mais importante deste livro de escritor e pintor, a abrir «Festa da Primavera»:

Quero desenhar a paisagem,  
com um pincel tingido de vermelho.

<sup>794</sup> *Idem, ibidem*, pp. 44, 49, 85.

<sup>795</sup> *Idem, ibidem*, pp. 31, 48, 271.

<sup>796</sup> *Idem, ibidem*, pp. 73, 56, 59.

<sup>797</sup> *Idem, ibidem*, pp. 88, 349.

## XV

### UM NOVO MARCO DE MUDANÇA – FERNANDA DIAS – E OUTROS EFEITOS DE INTERSEMIOSES ARTÍSTICAS

#### 1. Fernanda Dias

Antes de fazer sair em Macau o seu primeiro livro de poemas, Fernanda Dias já era bem conhecida, sobretudo como «praticante das artes plásticas» mas também como escritora com uma alta concepção da poesia e do seu «antiquíssimo pacto com o coração humano» – «Mãe das línguas, ama dos ritos e, sobretudo, eterna confidente dos amantes e dos místicos.»<sup>798</sup>

É em 1992 que publica, com a chancela editorial de Livros do Oriente, *Horas de Papel*, obra composta por cinco sequências assimétricas de poemas que, dentro da sua global brevidade, também oscilam no grau de contensão ou distensão do corpo verbal. Essa alternância, que se revelará paradigmática na obra ulterior de Fernanda Dias, por vezes parece induzir uma correlata alternância entre concentração no “objecto” da visão poética e expressão existencial do “sujeito”; e ambos os gestos compositivos não podem comparecer sem decorrerem de um comum *momentum* – em que a massa e a velocidade de coisas e seres, de instantes e acontecimentos, de encontros e desencontros, de desejos e perdas, vêm interferir nos lugares e tempos da vida interpessoal da subjectividade lírica.

Esse *momentum* surge logo no «Primeiro Olhar» das *Horas de Papel* – «trago os olhos cheios de estevas e besouros / que vieram para te ver» – e justifica que no lance imediato (de lição) de anti-exotismo perante o «Plúmbago azul», a instância de elocução reconheça: «Não posso dizer que estou sozinha.»<sup>799</sup>

---

<sup>798</sup> Fernanda Dias, «Lua no Charco – Moon in the Swamp», in *Revista de Cultura*, Macau, 2003, Nº 5, p. 152.

<sup>799</sup> Fernanda Dias, *Horas de Papel*. Macau, Livros do Oriente, 1992, pp. 13, 14.

As argutas observações do posfácio de Maria Trigoso sobre o Imagismo e as afinidades desta poesia de Fernanda Dias com os conceitos operativos de Pound iluminam a leitura, mas provavelmente só se aplicam à última sequência «Momentos» (embora estes sintetizem imagistamente elementos disseminados e ainda alaistrados e comentados, ressentidos, de poemas das outras sequências, em especial da precedente «O Passo do Vagabundo»); e, mesmo aí, talvez tenham de ser matizadas para se atender a certa oscilação entre procedimentos poéticos impressionistas e imagistas – partilhando idênticos motivemas, e ambos não «merely mean the presentation of pictures», mas diferenciando-se pela «manner of representation» (como estatuiu F. S. Flint em famoso prefácio a *Some Imagist Poets*, 1916).

Não sofre dúvida que logo nesta sua primeira colectânea lírica, a arte poética de Fernanda Dias não só proporciona ao leitor a interacção fruitiva com a imagem “that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”, mas também lhe assegura a aura de sentidos enquanto “result of long contemplation” (como propugnara lapidarmente Ezra Pound nos seus escritos programáticos de 1903 na *Poetry*).

Tinha razão Maria Trigoso em enfatizar a novidade exímia que a poesia de Fernanda Dias trazia quando, em poemas breves como o díptico de «Garças», nos coloca «perante uma imagem [...] que não é dada como sensação impressionista nem como mera impressão pictórica, mas enquanto “complexo intelectual e emocional”, numa ligação válida apenas para o momento único do instante/poema que a constrói».

Todavia, em nada quebra a qualidade estético-literária desta colectânea o reconhecermos que ela percorre todo um caminho até chegar a essa novidade imagista. Com efeito, os poemas de «Primeiro Olhar» centram-se em flagrantes macaenses (v.g. «Praia Grande»), mas a kodakização desses lances situados desdobra-se quase sempre em comentário lírico («San Ma Lou»), e por vezes junta mesmo a esse comentário uma dimensão afectiva («Rua Pedro Nolasco da Silva», «Rua de Jorge Álvares», «Jardim da Glória»), até que a cartografia poética de Macau se desprende cada vez mais das modalidades esperadas de “cor local” («Macau em Maio», «Floração das Acácias», «Lou Lim Ieoc», «Minha Amada»). Confunde-se assim com a deriva do sujeito em transfiguração visionária da metamorfose da cidade em contínua «Construção» («Subiu nos dias o cimento pardo / em frente da minha varanda / tapa já a fortaleza e metade do rio. // Agora vejo o pôr-do-sol no cobre fosco / dos torsos suados / dos arcanjos dos bambus») e em busca de si mesmo («e eu, a estranha, que estrela me chamou aqui?») na fronteira intangível das relações amorosas («Hotel Metrópole», «Ruínas», etc., à maneira dos contos que Fernanda Dias não fará tardar, como acentuará, desde o primeiro poema, a sequência seguinte, «Doador de Memória», lançando uma espécie de

intermitências de *plot* da pulsão amorosa, passional ou/erótica: «Noites de Coloane», «Equinócio», «Espera» ).<sup>800</sup>

No dizer poético do eu em circunstância chinesa, não só os *loca sancta* da ambientação lusa se adornam com traços da alentejana terra natal («Coloane»), também os cerimoniais e rituais da cultura outra, em especial de «O chá», voltam-se em práticas interculturais de convivialidade, tanto mais quanto a sua cativante e prestante viabilidade parece depor em favor de uma «antiga fraternidade [...] que tenaz e sôfrega nos une».<sup>801</sup>

Recolhendo até ao fim ensinamentos da natureza contra a melancolia da senescência («Meus seios murcharão como corolas de um dia / mas a lisura das dunas permanecerá»); lutando, em «A Cidade do Adeus» (terceira sequência) e com «O Passo do Vagabundo» (quarta sequência), até à intensidade (ideativa e emocional) no minimalismo expressivo dos dípticos de «Momentos» (quinta e última sequência), contra o demónio da transitoriedade e da evanescência, perante «O adeus de cada dia», na vertigem do «Ano novo», na despedida de «A última manhã», na contingente e fugaz euforia libidinal do «Solstício». Assim, oscilantemente (ora pelo propósito de pundonor com «O olho do leão», «Orgulho» e com «Ira», ora «Caminhando» em moderna variante do camoniano “solitário andar por entre as gentes”, ora recatando o amor à Ricardo Reis na fruição escassa – «Apertamos as mãos, beijamo-nos por vezes» –, enquanto «Os deuses lares» pontuam «o fio dos dias no labirinto»), reage ao flagelo da perda, ao síndrome da partida (do amado), à asfixia da espera: «Partias, já ausente e desatento. / Levava-te de mim esse cavalo doido /...»<sup>802</sup>

Em crescente vigilância discursiva sobre os «cálidos lugares comuns» da «doce língua, pátria nossa», da «Saudade» e da «angústia do exílio» tão verbais, e persistindo naquela perseguição da palavra decisiva que de Saul Dias passara a Vergílio Ferreira – «mas há ainda aquela palavra / inaudível de tão concisa e triste» –, Fernanda Dias cultiva até ao «Diário» um moderno seguimento do ditame goetheano numa poética do pudor emotivo e do apuro artífice: «Mas nenhuma lágrima assoma / e nenhum grito me trai // Uso a dor límpida orgulhosamente por dentro // Como um broche de oiro / num vestido rasgado.»<sup>803</sup> Assim mesmo dá vazão à sua *Sehnsucht* pela energia imaginante da sensibilidade ou da memória afectiva: quer por «coisas desatinadas na distância / de já estar recordando o que se tem.», quer pela «consciência da beleza alucinante / de recordar o que nunca se viveu.»<sup>804</sup>

<sup>800</sup> *Idem, ibidem*, pp. 45, 34.

<sup>801</sup> *Idem, ibidem*, p.34.

<sup>802</sup> *Idem, ibidem*, pp. 68, 51, 40.

<sup>803</sup> *Idem, ibidem*, pp. 52, 75, 54.

<sup>804</sup> *Idem, ibidem*, pp. 39, 33.

Na própria natureza – «e na água negra deslizavam coisas / com um nítido recorte de gravura» – se reflecte a particular competência de Fernanda Dias para configurar o texto poético com elementos de intersemioses artísticas; e efectivamente *Horas de Papel* beneficiam já da aproximação da arte verbal à arte da gravura, conducente às duplas inscrições de «Charco», de «Garças», de «Borboleta», à arte de caligrafia («Os mendigos calígrafos»), conducente à valência de cratilismo «como a sóbria pincelada dos calígrafos», e à arte da pintura, conducente ao forte sentido pictoralista das cores, mas com latência (e elisões) da cromatossemia, em poemas como «O N.º 2 da Rua Eduardo Marques».<sup>805</sup>

Esse singulares recursos artísticos emergentes na primeira colectânea lírica de Fernanda Dias não são as fontes exclusivas, mas factores importantes, de cruzamentos fenomenológicos e percepções sinestésicas, apontando para uma vocação para o interseccionismo: «Eras tu que partias. / E é só tua a terra que deixavas. / Mas era eu, desfeita, que me despedia / com os olhos febris sorvidos pelas coisas / que tão cedo não tornarás a ver.», «Alguns sons são assim, gémeos da cor, / Só quem tem olhos ouve», «A tua voz breve e fria / engastada no cantar dos grilos, / no crepitar do vento nas acácias, // brilha e dilacera-me / mesmo sem dizeres nada.»<sup>806</sup> Com essa predisposição e aptidão para o interseccionismo, *Horas de Papel* cativa pelo engenho de estranhamento imagístico e semântico: «O Sol desamarrou as rendas do bambu / no saibro meticuloso», «e aquele dia alto», «e subia no ar feito um aroma / o sexo azul do mar.», «apascentando aéreos, zumbidores / ténues rebanhos de asas – vespas e besouros.»<sup>807</sup>

Maturada nos anos de permeio, a vocação literária de Fernanda Dias vai revelar a sua pujança sem estridências nos finais da década e da centúria, com dois livros de forma distinta – na medida em que o primeiro é uma colectânea de contos em prosa e o segundo uma colectânea de poemas maioritariamente em verso –, mas com grandes afinidades temáticas e estilísticas, ou melhor, grandes afinidades de motivos e problemas e idênticas soluções retóricas e compositivas.

Os contornos e a significação que em 1998 *Dias da Prosperidade* assumem na desenvolução da obra de Fernanda Dias ressaltam com meridiana clareza no assertivo e penetrante prefácio Lee Shuk Yee. Em primeiro lugar, a demarcação certa do espaço próprio na relação com o contexto sócio-cultural e na diferenciação desse contexto vertical que é tradição literária: «Sem concessões ao exotismo fácil, [...] vivências particulares, neste lugar privilegiado de cultura híbrida». Depois, a preservação (pelo modo de estruturar a narrativa e pelo modo

<sup>805</sup> *Idem, ibidem*, pp. 31, 26, 33, 36.

<sup>806</sup> *Idem, ibidem*, pp. 42, 63, 64.

<sup>807</sup> *Idem, ibidem*, pp. 49, 55, 52, 58.

de figurar e dizer ao longo dela) de uma indeterminação semântica do texto que resiste às leituras fáceis e redutoras, ao mesmo tempo que estimula uma cooperação interpretativa mais empenhada e competente.

Nesse entendimento autoral do modelo biactivo de experiência estético-literária, os contos de *Dias da Prosperidade* revestem-se de concisão, fazendo lembrar, a Oriente, os Fat Gai, contos budistas «em que a narrativa, ou mais vulgarmente o diálogo, gira à volta de uma questão que o homem comum levanta. A resposta não está explícita no texto, mas surge como uma súbita centelha de compreensão».

Depois, esses contos tendem a surgir como «relatos de momentos, um agora sem estrutura fixa, uma atmosfera fluida onde as paisagens, tal como na pintura abstracta, não são meros retratos da natureza visível». Nesses relatos, em trama de evocação da ausência ou de solidão opressiva, com as personagens expostas ao quotidiano da cidade (macaense), duas características literárias se mostram importantes: a «vibração poética» de «um incessante movimento do imaginário em demanda do concreto» e a eficiência sedutora do estilo criado com linguagem despojada e «tanto mais harmoniosa quanto mais próxima da oralidade».<sup>808</sup>

Acrescentemos que a iniciativa da contista ao antepor à colectânea uma epígrafe e ao fazê-la consistir num excerto metanarrativo de Mia Couto nada tem de despreciando, antes constitui forte instrução de leitura num sentido de ficcionalização do real e de veridicção da semiose verbal-artística, que assomara nas líricas *Horas de Papel* de 1992 e que emergirá com ímpeto no *Rio de Erhu [e outros poemas]* de 1999: «Toda a estória se quer fingir verdade. [...] Toda a verdade aspira ser estória.» E colaça desta pressuposição logo outra postulação contra o vórtice da antisemiose: «O desejo estiola se deixar de ser nomeado.»<sup>809</sup>

É nesta perspectiva que, com contos não alheados da auscultação do Oriente e das características identitárias de Macau<sup>810</sup>, nos chegam as histórias de ternura e vibração emotiva, de rotina e desassossego (até à visão ateleológica da vida)<sup>811</sup>, em que a pessoa se pressente ser de relação mas se enleia nos quesitos do individualismo (e no seu jardim secreto). O reconhecimento da beleza do mundo confronta-se com a indefinição fantástica do real, com raro sentido da existência dialéctica que exige com frequência a figura do oximoro.<sup>812</sup>

<sup>808</sup> Fernanda Dias, *Dias da Prosperidade*. Macau, Instituto Cultural de Macau / Instituto Português do Oriente, 1998, pp. 5-6, 6, 6.

<sup>809</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

<sup>810</sup> Cf. *ibidem*, pp. 28, 29, 41, 51, 121, 123 e, por outro lado, pp. 163/4, 155, 118, 36, 70, 73, 78, 86, 92/93, 99, 110.

<sup>811</sup> Cf. *ibidem*, p. 87.

<sup>812</sup> Cf. *ibidem*, pp. 23, 79, 92, 108, 108, 165, 139, 140, 141, 149, 155, 155.



Sem excluir sinais de inquietude com a questão metafísico-religiosa<sup>813</sup> no âmbito de acutilantes assomos de análise da vida psicológica, aliás situada, os contos de *Dias da Prosperidade* centram no desejo amoroso, no prazer erótico, na tensão passional, os momentos mais vibrantes.<sup>814</sup>

Entre outros aspectos que mereceriam ser reanalisados na sequência da boa recepção crítica que o livro já suscitou<sup>815</sup>, assinalemos que, além de vários passos de indução metanarrativa, os contos de Fernanda Dias exercem a sugestão inter-semiótica – «recortando como uma pintura o tufo alto dos bambus, a cameleira, os jasmims enfezados», «A equilibrista do arame [...] comovente *déjà-vu* assinado Toulouse-Lautrec», «e o artista gravou em cada uma flores de bom augúrio», «pois o artista gravou nelas versos» – e cultivam um culturalismo com linhagem maldita: «O estereótipo americano do cinema ludibriava o Narciso que dormia nele. Mas ali estava eu, só olhos, para testemunhar o mistério daquela harmonia, para sofrer a angústia da solitária contemplação da beleza. Dessa dor sem antídoto sofreram Jean-Genet, mártir, Yukio Mishima, esteta, e Boris Vian, meu padrinho.»<sup>816</sup>

Na Primavera de 1999 Fernanda Dias traz a público novo livro de poemas, *Rio de Erhu [e outros poemas]*, que, de certo modo, se torna nodal pela ponte de continuidades e mudanças que lança para o excelente macrotexto de *chá verde* (2002) e pela forma como alguns dos troços dessa ponte se ligam à recente coletânea de contos *Dias da Prosperidade* (1998).

O título verá as suas sugestões de torrente elemental e de harmonia ancestral cumprirem-se não só na primeira e homónima sequência de poemas, mas também ao longo das três seguintes. Um dos aspectos onde tal transparece é na tendência para uma relativa distensão do corpo textual, com um número de versos (ou de parágrafos líricos, no caso da sequência «contos da neblina e do vento») menos exíguo do que em *Horas de Papel* e com uma tonalidade enfática de muitos desses versos que *chá verde* condensará.

É certo que talvez a leitura seja exageradamente induzida nesse sentido pelo poema inicial – espécie de clamor gratulatório e apelativo (a uma segunda matéria) que, podendo vir no fim do livro, é constituído em rito primeiro de iniciação; e aí a intensidade vibrante do apelo final («abriga-me para sempre no teu quente coração

<sup>813</sup> Cf. *ibidem*, pp. 92, 100, 110, 134.

<sup>814</sup> Cf. *ibidem*, pp. 42, 52, 62, 63, 63, 64, 70, 92, 107, 111, 132, 133.

<sup>815</sup> Veja-se Gustavo Infante, «Os contos de Deolinda da Conceição e Fernanda Dias: contributo para a imagética do feminino oriental em língua portuguesa», in AA. VV., *Macau na Escrita, Escritas de Macau*, pp. 39-47.

<sup>816</sup> *Idem, ibidem*, pp. 69, 123, 156, 156, 80. Em rigor, a referência à linhagem maldita não deve esconder a intertextualidade explícita com Pessoa, e Rilke (*ibidem*, pp. 28-29, 29, 131).

vermelho / não me deixes partir.») dá consentimento à inesperada auto-glosa do discurso poético de Fernanda Dias, em geral mais atido à inscrição sugestiva.

Depressa se restabelece, porém, esse regime de contenção e de sugestão imagística e melódica, com o magnífico epigramatismo do poema «erhu»:

tu tocavas na corda do meu flanco  
corais estalavam na polpa dos panchões

para sempre é agora  
dizias com a boca colada ao meu ouvido  
– o meu erhu és tu.

e do poema «momento»:

como um tropel de animais bravios  
a música sugava todos os sons  
o palpar das nossas artérias,  
o silêncio pulsando no escuro.

Os poemas seguintes enquadram na temática maior do *pathos* amoroso a modulação de notas já antes repercutidas – desde a «construção» apavorante da cidade (poema com título e posição de remate iguais ao de outro em *Horas de Papel*) até à precedência do influxo da *ars* sobre a *natura* na poética intersemiótica peculiar da autora («pintura»: «e não sou senão uma mulher azul /... //.../ vertiginosamente reduzida a um traço / uma letra uma textura um signo / redesenhada, esvaziada e tua»)<sup>817</sup>.

Como nos «Violoncelos» do mestre Pessanha, o formato do erhu e os movimentos que exige o seu funcionamento musical geram um caudal de associação incoercível de imagens e ideias em esboço e fuga. Nele, a plasticidade dos protagonistas e a multiplicidade das condições de existência fluem ou se entrecrocaram, avançam ou recuam, sobre os valores simbólicos de base (Er quer dizer dois – duas cordas que evocam dois seres simétricos, eco e reflexo um do outro. A madeira de que é feito o erhu representa o elemento masculino, o princípio yang. A caixa de ressonância é, por natureza, yin. A corda do arco, de crina de cavalo branco, emblema da força viril, é elemento yang. O acordo das cerdas do arco e das duas cordas do corpo do erhu produzem o som – harmonia cosmológica do yin e do yang.).

Num reconhecimento irónico (aura sacral do alcance genesiaco da escrita poética *versus* subrogação da vida em arte, até à desenvolta «chatice» pós-moder-

---

<sup>817</sup> Fernanda Dias, *Rio de Erhu [e outros poemas]*. Macau, Fábrica de Livros, 1999, p. 19.

na perante a lição de «poema antigo») de que é no poder demiúrgico da nomeação (o texto) que vive o amor (o mundo) – «o que não é nomeado não existe»<sup>818</sup> – tacteia-se «no escuro do coração transido» o ofuscante «mistério do som», isto é, a projecção afectiva e erótica.

Desde o «convite» para delicado ritual de acasalamento, entre o «sonho» e o «rio de adeus», tal projecção pode atingir picos de amargura passional em que jaz o «erhu quebrado» e de vibração «ébria de plenitude», exprimindo-se na analogia neo-decadentista com uma Salomé à Gustave Moreau, em «shall we dance again», ou no que Leo Spitzer chamaria a «acumulação caótica» modernista do remate de «missing you» em «noite única, redonda, fria, / intacta, soberba e aluada»<sup>819</sup>.

Mas, em geral, com «as mãos no teu flanco, / os ouvidos no abismo», modera-se nas sugestões melódicas e cromáticas e nas conotações sinestésicas: «com os teus dedos mordidos pelas cordas / arrancaste acordes do meu corpo // ah, tocador de erhu, quando agitas na sombra / o tigre de fogo, o leão de fumo», «cega de todo o som, / surda de toda a cor.», «o coração branco feito uma pomba ferida / pela flecha implacável da melodia /.../ no espelho vermelho via-se a porta entreaberta / uma fina serpente de luz azul rastejando na coberta», «no búzio do meu corpo para sempre te escondo», etc.<sup>820</sup>

A sequência seguinte, homóloga à primeira na organização a partir de poema cujo título adopta – «a invenção do amante» – arranca sob a sombra ambivalente do confisco da experiência existencial do amor no seu sucedâneo de imaginação textualizada. Depois, essa fecunda e irónica ambiguidade subsume-se nas derivas pelo «mapa» da cidade e do eu, eventualmente com «porto interior» e «tua rua», às mãos da evanescência nas formas de realidade e da irregularidade no enredo interpessoal («pronto para ser efémero», «pronto / para interpretar o anjo do mal»)<sup>821</sup>.

Uma e outra surgem numa atraente simbiose de tópicos temático-formais recuperados e de novos recursos de figuração e de dicção: por um lado, a «obsessão» *voyeurista* ou a imagem das «dunas ardentes», a via alusiva com intertexto de Pessanha («quem poluiu, quem rasgou», «ao longe o barco do ciúme») ou os incidentes do *plot* novelesco («solstício de verão», «respirando sem ti», «tudo», «going out», «anda cá», «briga»); por outro lado, um novo tom narrativo e descritivo de evocação conversada, «inventariando o [...] bazar de mágoa» («casa fechada») naquele jeito aparentemente desprendido que vem de Nemésio até Vasco Graça

<sup>818</sup> *Idem, ibidem*, p. 23.

<sup>819</sup> *Idem, ibidem*, p. 16.

<sup>820</sup> *Idem, ibidem*, pp. 9, 11, 12, 14, 18.

<sup>821</sup> *Idem, ibidem*, p. 40.

Moura, e uma sobreposição indiscernível de tempo subjectivo e tempo colectivo no devir histórico-político («quem poluiu, quem rasgou», «cantiga», «triumfante»). E, num caso como no outro, sempre a renovada singularidade do imaginar e do dizer modernos: «como um corpo lânguido turbado / fechado de abandono e lucidez», «sozinha, sou demente medidora do tempo», «é a escrita corpórea, perene, crua, / do sol e da lua na pele dos muros», etc.<sup>822</sup>

A terceira sequência adopta o título do primeiro e do último poemas da sua composição anelar – «interior com poetas» – e com isso pôde equivocar alguma leitura apressada, pois nela não se faz ouvir a voz de outros poetas como testemunhas do discreto fluir do tempo. Todavia, é facto que, constituindo-se casa e tempo nas coordenadas deste *Dasein* («em casa envelhece-se devagarinho» e «as coisas vão andando para os tempos / em que serão memória»), poetas inominados solenizam a partilha ou transmissão numa espécie de comunidade de cavalaria espiritual: «sentados à mesa redonda / estão os poetas divagando plácidos».<sup>823</sup>

No retratar-se da subjectividade e no esboço do entorno natural e citadino («cidade murada» que daquela subjectividade depende: «assim te nomeio, pasto dos meus olhos»), prevalece uma sintonia disfórica, de «melancolia» quase prostrada, pois «a tristeza é uma coisa lenta» e «o dia carcomido de lentidão e vacuidade» – e os versos encontram discretos meios de adequada expressão em *slow motion* dessa condição «sonâmbula», com deslizantes aliteraões a regerem o habitual anti-automatismo imagístico do registo cinésico e onírico: «sob a chuva a cidade diurna / espreita a cidade nocturna / para se despedir», «no céu branco escrevia poemas que se desfaziam».<sup>824</sup>

No entanto, no devir da «biografia» poética, com a reivindicação de exemplaridade universal («o pão recém cozido, a manteiga derretendo / o cheiro a mel e a ar vivo. tudo tão universal / e eterno como, José! o estar-te vendo.») e o toque de mitificação irridente que desde Camões sempre distinguiram a poética petrarquista do desafogo («assim vivo a soberba dos errantes / e o desatino sem cura do exílio»), sobrevêm momentos de «flamejante desatino», que, «alegres ácidos», não predefinem essa efervescência como auspiciosa ou ominosa.<sup>825</sup>

Aliás, no centro dessa autoficcionalização lírica impera, também como naquela linhagem de poética do desafogo, um eu latejante, desde cedo com pulsões vibrantes («tudo gritando um duro, acre cio, / .../ se me endureciam os seios adolescentes», «terra incessantemente lavrada / por uma quente relha vermelha: / isto sou eu, mulher, deitada»), vivendo em sucessivas inconformidades com o

<sup>822</sup> *Idem, ibidem*, pp. 28, 32, 34, 35, 30, 29, 36, 37.

<sup>823</sup> *Idem, ibidem*, pp. 45, 45.

<sup>824</sup> *Idem, ibidem*, pp. 55, 53, 47, 52.

<sup>825</sup> *Idem, ibidem*, pp. 57, 48.

meio envolvente, agora «de costas para o farol» e de «carta» escondida na azáfama convivial, antes em latente desencontro com os lugares de origem – e dizendo tudo isso com desenvoltura pós-moderna de coloquialidade: «... // E disse eu; deixa, que se lixe, olha, / o clima andaluz da minha terra, / margem esquerda de um rio, / é povoado de grilos que não lutam, / silêncios que se ouvem, casas que não são senão montes, / montes que não são senão céu, / penumbras que não são senão estevas e tomilhos. // ... // e eu: uma brisa, um perfume, sei lá, urde um mistério / ao cair da noite, os lençóis queimam a pele, / a brancura no escuro é uma lua, / uma angústia sonolenta e mortífera».<sup>826</sup>

Com seus artifícios de ancoragem em “efeitos do real”, como a datação que constitui o último verso («três de Maio, mil novecentos e noventa e sete.»), a quarta e derradeira sequência não vem apenas trazer, na insuspensa “bio-grafia” à Vasco Graça Moura sob «dias de chuva» («... // S. Sebastião, meu namorado mudo / encostava a cabeça melancólica / ... / ainda sem saber ler, aprendia Mishima.»), gerando em «o quarto» de algum dia «dos anos lentos, penumbrosos» a mariposa mais tarde («shigaraki») prometida à morte na «luz crua» – «a infância ferida de eternidade / o quarto colado a mim como um casulo» –, momentos de resposta à «melancolia» com hipotética postulação da antítese vital (cf. «ninguém tangendo o búfalo») e o rio de erhu a reconfigurar-se («Como um rio de águas impetuosas, ele fertilizava tudo à sua passagem.», «ali estava lúcida, acordada, sozinha, / inteligente e fêmea. viva e inteira.»). Vem trazer, além disso, o vislumbre de resolução do “problema da habitação” que, vindo de Ruy Belo, assolava as margens do *rio de erhu* – «tornou de súbito habitado o vertiginoso deserto da cidade».<sup>827</sup>

Essa alternativa, porém, contra tanto factor de logro («os dedos pesados / de invisíveis anéis de promessas quebradas»), só é viável «na lucidez do avesso desse olhar». E, por seu turno, essa reversão de perspectiva só é viável no plano de outra postulação retomada e reforçada nesta sequência: a primazia da semiose textualizada e o seu alcance demiúrgico – contra o vazio da anti-semiose («a coisa sem nome vogava ao correr dos dias», o empenho de dizer («o poeta pensou: um dia dou um nome àquela coisa»), o poder do «prazer de nomear» que ganha insuspeitado acento titânico em «delito».<sup>828</sup>

Já na sequência anterior a «paisagem» era criação da «escrita arrogante e automática» e o texto mais frontalmente metapoético declarava de imediato que «a poesia é o delito da escrita». Essa escrita não se sujeita à não-inscrição, diria José Gil; e, por isso, com congruência de programa formal, a sua genealogia alquímica

<sup>826</sup> *Idem, ibidem*, pp. 57, 55, 56.

<sup>827</sup> *Idem, ibidem*, pp. 82, 69, 70-71, 76, 71, 65, 67, 78, 74.

<sup>828</sup> *Idem, ibidem*, pp. 77, 74, 64, 81.

revê-se na analogia com a arte de gravura: «com buris minúsculos arados / no solo dos cobres gravam mitos, / ... / a insidiosa fúria de gravar / é tudo que nos resta da alquimia.»<sup>829</sup>

Só assim, só aí, «todo o fracasso é uma misteriosa vitória, disse Borges».

Com *chá verde* (2002), a recorrente organização dos livros líricos de Fernanda Dias por sequências e a vocação de unidade macrotextual que nela se vislumbra ganham foros de composição numerológica. A obra constitui-se por três sequências com igual número de poemas – 21, isto é, três septetos. No fundo, trata-se de uma virtualidade superlativa de sentido acrescida à construção anelar do livro, que, vinda de trás, se reforça aqui à luz da indicação translata de arte poética trazida pela «lição de chá»: «a orla do chá na taça, disse o mestre, / deve brilhar como um anel.» E conota o trabalho alquímico de elaboração elemental («seiva, sombra, lenho, fogo / terra leve, barro novo»), como noutra indicação translata que à arte de inscrição (que é, em gravura e em poesia, a de Fernanda Dias) dá o calígrafo («tuas palavras elos de bronze, / teu casto canto absoluto»). Esse canto dá-se a ouvir às sensibilidades inteligentes, mas não se deixa exaurir pelas nossas tentativas de decodificação crítica; por sobre os vectores semânticos e imaginíficos que devemos nele descobrir, guardará sempre, nem que seja a coberto de «domésticos enigmas», aquela aura de desentendimento poético que Fernando Pessoa recomendava ao jovem Gaspar Simões: «é bonito deixares de presente / metáforas que não entendo.»<sup>830</sup>

A primeira sequência tem o título que o livro adoptou, «chá verde», mas junta-lhe o subtítulo parentético «(a casa)» – de chofre convocando ao horizonte de expectativas do leitor a hipótese de convergência com um dos principais vectores do imaginário da poesia contemporânea portuguesa e, em particular, da nova poesia do século XXI.

O chá é omnipresente como planta e bebida, alimento e rito, e, logo, como conforto ou consolo, dote e doação, bem simbólico de uma economia ou antropologia do dom, lugar e tempo de relação intuspectiva e de relação interpessoal, meio privilegiado de convívio do eu consigo mesmo e com o tu: «ritual de silêncio, amargo e quente, / que te dou a beber em cada taça.» Desse modo, o chá projecta-se para outra dimensão – a de signo; e, por essa via, vale como *transfert* para a subjectividade lírica ou mesmo como símbolo, pelo menos no sentido eliotiano de *correlativ objectiv* («definição»: «chá: esse outro meu coração verde / que fora do meu peito pulsa.»).<sup>831</sup>

<sup>829</sup> *Idem, ibidem*, pp. 51, 54, 66.

<sup>830</sup> Fernanda Dias, *chá verde*. Macau, Círculo dos Amigos da Cultura de Macau, 2002, pp. 16, 17, 19.

<sup>831</sup> *Idem, ibidem*, pp. 13, 13.

Nem a casa nem o chá confinam e cerceiam o eu que só se retrata bem pelo oximoro, em permanência e em devir, sujeito de raízes e de deriva inconclusa («agora é alentejo ao sul da china...»), em vão procurando ancorar-se numa «poesia minha, bem próxima / da mais prosaica prosa, uma mezinha contra o / maravilhamento», no entanto ciente de que «quando partir, ficarei / nunca irei quando me for». <sup>832</sup>

Em parte é por causa da cidade, em parte é apesar da cidade, que esta subjectividade poética em cada dia cria novas raízes ou sofre mais desgarros. Macau transparece em sucessivos poemas, mas a lírica de Fernanda Dias, quase intransitiva nas suas *horas de papel*, já não se prende no visco tradicional da literatura de “cor local”, combinando os lugares-comuns de descritivismo e de sentimentalismo – tal como o projecto de cidade outra que podemos ver cifrado em «o lótus e a libélula» passa por um desejo de a ver «sagaz e livre / voando», «sublimando o visco». <sup>833</sup>

Agora, nesta poesia que insinua o seu cânone consequente («uns versos, talvez Pessoa talvez Camões, / talvez Pessanha») <sup>834</sup>, é a refração solerte ou subtil de sítios e lances, de rostos e rastos, na tela e na grafia de «a ânsia de viver, a brusca solidão», que reconfigura Macau noutra forma de realidade: em «ritos do fim do dia», em «lou lim ieoc», em «vidraças», em «homo faber», em «calendário».

Na casa ou fora, em torno dela, com o chá ou dele não prescindindo, a poesia deste livro decanta e declina «os encontros e os desencontros / o desatino da ausência. O adeus. A espera.», isto é, o *plot* do eu passional, do ser de desejo e de perda, com uma experiência agri-doce mas inalienável de relação amorosa feita de ritmos diferentes de presença amante, de dessincronia na compresença – amor em visita (para parafrasearmos título exemplar de Herberto Helder) e amor em ausência (em que, diríamos ainda com Herberto, casa e cama, objectos íntimos e chá se tornam o «centro radioactivo da tua ausência»): «amor, quando voares, / ...» («garrafa de vinho, bule de chá»), «partes dizendo que na estreita fenda / entre a dor e o prazer / nunca deve caber a lâmina da dúvida» («domésticos enigmas»), «rosa de ontem... oh céus!... quem me dera...» («rosa em declínio»), «pela iminência do adeus / pelas asas do pavor / de acordar e não te ver» («chá verde»), «desejo, gozo tão próximo da dor. / memória da crueldade anunciada.» («nunca mais»), «em cada sonho persigo um eco. / um vibrante silêncio... eras tu?» («silêncio»). <sup>835</sup>

O amor é ímpeto cíclico como um «tufão», possível metáfora catafórica de aceleração passional em poema de aparente resguardo caseiro, mas que desfecha

<sup>832</sup> *Idem, ibidem*, pp. 33, 37.

<sup>833</sup> *Idem, ibidem*, p. 38.

<sup>834</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.

<sup>835</sup> *Idem, ibidem*, pp. 51, 18, 19, 31, 37, 53, 79.



em secreta senha – «eu também não...» – provavelmente tomada a título de canção *allumeuse* dos anos 60/70, que relança *da capo* o título do poema como cifra críptica de acume erótico (consumado ou imaginado).

Em contrapartida, a repetida experiência do «relance», do apartamento e da espera incerta pede transferências compensatórias («com desvelo beijo o mármore do parapeito: / é a tua fria face que acalento.») e dita os apelos de «os anjos na gaveta».<sup>836</sup>

Um dos poemas que melhor ilustra o processo de configuração da unidade orgânica do poema através de uma imagem desdobrada chega a alegorizar em «naufrágio» a faceta disfórica dessa alternante experiência de desejo e perda no amor:

sou um barco encalhado de proa  
o lençol é uma praia de calhaus.

só os deuses me podem afogar:  
um homem não, a minha boa estrela  
mudará a maré. O tapete é uma rada ao sol.  
vento a estibordo, reverberação.

perdido o norte, a quilha oscila  
nas entrelinhas de um poema teu.

E, mais adiante, já sob «o leque de ferro», a ironia disfórica, que se inculca como cativante «trova», ditará: «no fundo de toda a dor / cresce tenaz uma pálida erva / esperança lhe chamam alguns / eu chamo-lhe treva»<sup>837</sup>

A verdade é que outro irónico poema, um quadro «matinal» da segunda sequência, dirá que «tudo contém o germe do seu contrário». Com efeito, desde a primeira sequência uma dialéctica idêntica se estende a toda a arte de sentir e de viver na síntese de espanto e abandono, em que a tese de sonho e desejo enfrenta, «altivo ainda», a antítese «de nevoeiro / e de rotina» de «mais um dia.» – antítese que a originalidade da poesia de Fernanda Dias coloca não tanto sob o tradicional estigma do pesadume, mas sim com traiçoeiro carisma da «leveza» ou «fluidez» das coisas, enquanto «um rasto de agonia nos persegue / entre aves e pedras e a rotina».<sup>838</sup>

<sup>836</sup> *Idem, ibidem*, pp. 24, 27.

<sup>837</sup> *Idem, ibidem*, p. 76.

<sup>838</sup> *Idem, ibidem*, pp. 42, 25, 26, 41.

Em todo o caso, o que mais importa ter presente é, além da qualidade de simbologia e de dicção, a lúcida condição de *persona* que no poema pode ou não nomear-se como eu, qual centro magnético da vida multiforme («é a mim que procuram / é em mim que se aninham, / é a mim que perseguem, / é a mim que alucinam»), mas que extraordinariamente se revê como o «Je suis l'autre» de Nerval e se interroga mesmo perante os sintomas do «JE est un Autre» de Rimbaud: «quem te criou assim, dor de viver? / quem te escreveu, poema? / e quem te canta?»<sup>839</sup>

A terceira sequência é constituída por «monólogos» de «o leque de ferro»: como informa a oportuna erudição de Yao Jingming, «Em *Peregrinação ao Ocidente*, um romance lendário chinês do século XIX, existe uma princesa que usa exactamente um leque de ferro para atacar e para se defender.», aventando que «Aqui, Fernanda faz da palavra poética um leque de ferro», qual «protecção contra o excessivo fulgor». O título, aliás, vai sendo antecipado por emergências dispersas, entre as quais avulta o desenlace de «neste outono»: «não te vejo e o tempo / de não te ver / é um leque de ferro / na frente do meu rosto.»<sup>840</sup>

Ora, neste «rosto» levinasiano temos de descobrir o que o leque de ferro mais resguarda: desde logo, o individualismo da modernidade – «um grande êxito: a glória de seres tu.» –, mas também, e no seu cerne, move-se o eu profundo e irridente, inconforme com o eu social, pronto à erupção pulsional da diferença (se não do recalcado e do interdito) – esse eu outro, que se figura no «pavão» do poema «metamorfose» (numa espécie de amena réplica lírica do conto «Um casaco de raposa vermelha» de Teolinda Gersão). O poema «Aqui, eu» vem depois lavar a acta desse processo do «inefável eu»: «.../ ... / eu, aventura, eu insondável, nem preciso pensar / respiro e sei como narciso: o outro sou eu, / que se debruça sobre o mar-de-espelho.»<sup>841</sup>

Mas isto não é tudo, porque tudo isto existe em imaginação criadora e na linguagem – tudo isto é bio-grafia da «muito amada / de um amante inventado!», tudo isto é topo-grafia da que dá «a volta à Ilha sem sair de casa», tudo isto é mundo vivido em «palavra» («palavra, essa outra vida que é a minha»).<sup>842</sup>

Por isso, uma tal lucidez de autognose e de conhecimento do humano leva a que o leque de ferro tenha também de resguardar uma arte poética que se vai autocaracterizando por aproximações ao seu «segredo» – «a secreta doçura do gesto inacabado», entoa a perfeição fónica e rítmica do verso derradeiro desse poema. Tão musical como a revela esse verso, a arte poética de Fernanda Dias ausculta os «timbres» de «a fala e a escrita» circundantes e busca neles os fios desse segredo

<sup>839</sup> *Idem, ibidem*, pp. 54, 52.

<sup>840</sup> *Idem, ibidem*, pp. 10, 20. Cf. também pp. 15, 37, 43, 44, 50.

<sup>841</sup> *Idem, ibidem*, pp. 62, 61, 72.

<sup>842</sup> *Idem, ibidem*, pp. 72, 68.

penelopeano, «colhe o sussurro do instante» e encontra no «pregão das coisas» a caução do poder gnósico e demiúrgico da poesia: «as coisas também segredam», «tudo entoa. Tudo nomeia e apregoa.»<sup>843</sup>

A par do hino à «palavra», um assíntótico programa estético (de que a poesia de Fernanda Dias conhece as realizações e as resistências) volta a esboçar-se como projecto de criação intersemiótica e polissémica, quando se revê no artífice da bela escrita, isto é, no trabalho do «calígrafo»: «.../ era assim que eu queria sonhar // pictogramas fluindo isolados / desenho puro das coisas em si / coisas expostas, únicas, bravias / cerrando fileiras no agora-aqui.»<sup>844</sup>

Bem servida pelo estranhamento com que a inesperada ou insólita adjectivação reactiva a nossa relação com factos e actos («meu corpo entornado no lençol», «entre camadas de vizinhos mudos», «ponho ordem nos cadernos tresmalhados», «seis faces de pura seda amarrotada!»), até às fronteiras do cratilismo visual (no jogo metagráfico de «amo la dor», parco no texto, largo na cena evocada) e da imaginação surrealizante («com olhos de bruma imagino paisagens / pastagens imensas de ervas azuladas», «oh minha mãe húmida e transcendente / azul, com um vestido de escamas de peixe»), a poesia de Fernanda Dias alimenta persistente vocação de captação empática da pluralidade do mundo empírico e da complexidade dos fluxos entre manifestações do real, que se cumpre coerentemente e com eficácia na percepção sinestésica e na representação interseccionista, com manifestações disseminadas ao longo do livro: «o chá verde, um aroma: / e a música que fazes, / rosto e timbre da tarde», «ao ritmo do chá verde, música para beber», «minhas mãos emergem, frescas, / da mansa água verde, a música.»<sup>845</sup>

Entretanto, um curioso «sonho de primavera» transpunha neste livro *chá verde* de 2002 o fenómeno de renovação propiciatória do imaginário numa arte de amar e poetar («e para que o perfume da rosa não nos sufocasse / com o seu mistério antigo e decadente / os deuses deram o sabor às lichias / a cor aos lótus»)<sup>846</sup>. Ora, precisamente ao assinalar no prefácio a justa paixão de Fernanda Dias pela cultura e pela poesia chinesas, Yao Jingming acrescentava, com sua proverbial ponderação, que tal «poderá resultar em mais interacções culturais».

Augúrio certo, como têm vindo a comprovar os belíssimos livros *Poemas de Uma Monografia de Macau* (Macau, Ed. COD, 2004), *Rosas de Shangrila* (Macau, Ed. Casa de Portugal em Macau, 2005), *Gao Ge Poemas* (Macau, Instituto Português do Oriente, 2007), *Contos da Água e do Vento* (Macau, Livros do Meio / Instituto Cultural, 2013) ...

<sup>843</sup> *Idem, ibidem*, pp. 69, 70.

<sup>844</sup> *Idem, ibidem*, p. 67.

<sup>845</sup> *Idem, ibidem*, pp. 20, 22, 22, 44, 45, 24, 63, 15, 22, 63.

<sup>846</sup> *Idem, ibidem*, p. 29.

Cada um a seu modo, todos esses livros alargam e aprofundam o substrato intertextual da criação lírica e narrativa de Fernanda Dias, em cujos versos, como assinalou Yao Jingming a propósito de *chá verde* e como se pode dizer *mutatis mutandi* também para os contos, «vislumbra-se por vezes a sombra da poesia da Dinastia Tang, da Dinastia Song ou de outro período». Em rigor, a sua configuração faz com que, ao mesmo tempo, devam ser incorporados na sua obra de arte literária, pois se revestem de um tal índice de recriação, na forma de versões poéticas e de recontos, que tornam fluida a fronteira entre os domínios (originário e secundário) da escrita da autora – sempre, em suas várias facetas (indissociáveis, além disso, da arte de gravura e de pintura da mesma Fernanda Dias), relevando de um «vital exercício de avaliação do Tempo» e inscrevendo-se num horizonte transmanente de «Poesia de restauro e recuperação» (na síntese antecipatória de Maria Trigoso, aquando da saída de *Horas de Papel*). Por outro lado, a componente ecfástica que ali tem papel de relevo também é congénita à obra lírica e narrativa de Fernanda Dias, escritora como poucos vocacionada e habilitada para o labor criativo de intersemioses artísticas.

Um estudo monográfico da obra literária de Fernanda Dias, no quadro de uma visão integrada da sua criação artística, terá de proceder a *close reading* de cada um desses livros colaterais e deverá estudar as interrelações com as colectâneas poéticas e narrativas que aqui nos ocuparam.

Assinalemos agora, apenas, que em 2004 os *Poemas de Uma Monografia de Macau* – poemas que, com descrições de viagens e embaixadas, de encontros e trocas culturais, de paisagens e costumes, de mitos e de estados de alma, embelezavam e reforçavam o valor testemunhal de um relatório setecentista de dois delegados do Imperador chinês – traziam para versos em língua portuguesa «as paisagens poéticas em todo o seu colorido e delicadeza pictórica», escolhendo cada palavra «no acorde do verso, como o eco da imagem» (Stella Lee Shuk Yee).

Em 2005, o maravilhoso catálogo da exposição *Rosas de Shangrila* ia justamente buscar ao livro precedente excertos de poemas verbais para dialogarem com outros tantos textos pictóricos, não menos poéticos, de Fernanda Dias – provocando e conduzindo uma recepção de objecto estético de natureza interartística: no lapidar dizer do preâmbulo de Frederico Rato, «os seus poemas são para ver e a pintura para ser lida».

Em 2007, a veia de reescrita, tão relevante na contemporaneidade literária de diferentes meridianos, leva Fernanda Dias para um gesto de interculturalidade actual, fazendo renascer com sua arte imagista em versos de língua portuguesa, e de novo com a intermediação tradutora de Stella Lee Shuk Yee, o sentimento pictórico de *Poemas* do escritor macaense Gao Ge (nome literário do Prof. Huang Xiaofeng). Aí, Fernanda Dias desposava um colação talento de transparente poesia da natureza como testemunha dos sentimentos humanos.

Do mesmo período provém o extraordinário livro *O Sol, a Lua e a via do fio de seda – Uma leitura do Yi Jing* só publicado, porém, em 2001 (Macau, Livros do Meio). Apresentado como «versão simples e animista dos conhecidos hexagramas» do *Clássico das Mutações*, mas também como leitura «visionária» (nascida, diz em prefácio a autora, «de uma aliança entre as minhas visões de poeta e a constante atenção e fascínio pela arte dos primórdios da história da China, seus jades, suas cerâmicas pintadas, seus bronzes, seus artefactos cerimoniais»), o livro é querido pela autora como «um livro de imagens, ou melhor ainda, como um almanaque “ilustrado”, com seus aforismos e seus cantos das colheitas, das caçadas, relatos de migrações ou de guerreiros.»

O livro de *Contos da Água e do Vento* (Macau, Livros do Meio / Instituto Cultural, 2013) vem alimentar a «paixão de retratar um lugar enumerando visões» que «vem de longe na [...] escrita» de Fernanda Dias. Mas distingue-se sobremaneira por satisfazer essa paixão através da arte peculiar de «um livro de recontos»: parte de «histórias e lendas que recolhi em leituras, encontros e viagens», diz a escritora, e acrescenta-lhes «os pontos que a tradição manda acrescentar aos contos».

Em sua estrutura de profundidade, as narrativas remetem para formas tão arquetípicas que podem encontrar expressões análogas, se não congénitas, em narrativas ancestrais de terras e gentes distantíssimas – justamente as da China amorosamente sondada pela escritora em diáspora e as do Alentejo natal por ela amorosamente recordado. E porque é de arquétipos que se trata, Fernanda Dias, ao decidir enriquecer paratextualmente o nosso acesso aos contos, antecede-os de epígrafes que «provêm de culturas afastadas da origem dos mesmos», mas que trazem «eco persistente dos arquétipos comuns».

Depois, a escritora empenha os seus cruzados dotes de arte literária e de artes visuais, numa perspectiva preliminarmente definida segundo a sua proverbial consciência estética: «Se no Alentejo tem raízes a minha sina de contadora de histórias, a maneira de contar corre paralela ao hábito de artífice de nomear as técnicas, os materiais, as cores, as formas. / Os ritos e os saberes de quem faz coisas acarretam um turbilhão de palavras agrupadas em redor de cada arte e de cada ofício. Cada conto exige um rigor de pintor. / Na poesia, basta dizer “uma árvore” e essa invocação é já um poema, todo e inteiro. Contando um conto, importa saber se a árvore é uma romãzeira, um carvalho, um ácer, um cedro doirado ou uma palmeira. Pois o simples facto de nomear a árvore no seu velho e genuíno nome já coloca o conto na sua cultura, na floresta, planura ou no pátio interior onde a história decorre.»

## 2. Carlos Marreiros

Figura grada da vida social e cultural de Macau, ele mesmo ilustre filho da terra, havia muito que um ou outro sinal esparso trazia a público a auspiciosa indicação de que o criador artístico que já tanto se desmultiplicava na arte arquitectónica e urbanística, na arte gráfica e plástica, na escrita de crónica e ensaio breve, se manifestasse substancialmente como autor de textos poéticos.

Entretanto, a relação de Carlos Marreiros com a literatura de imaginação, isto é, com os modos literários de lírica, narrativa e drama, e não apenas com a historiografia e com a literatura de viagens, era já frequente e relevante. Tomava ela a forma tradicionalmente designada por “ilustração”; mas, na maioria dos casos, ultrapassava a relação de posterioridade e exterioridade com o texto verbal originário que tal designação inculca. Em rigor, interagia de tal modo com ele na recepção que passava a compartilhar na sua vida ficcional como entidade significativa e comunicativa.

Com efeito, numerosas mensagens literárias com representatividade no delta literário de Macau apareciam como poesia ou narrativa criada por determinado escritor que solicitara a Carlos Marreiros que lhe acompanhasse os textos com desenhos ou/e pinturas da sua lavra; e, a partir daí, essas obras entravam no circuito de comunicação literária como obras de intersemiose artística – de modo que a cooperação interpretativa do leitor nas sucessivas concretizações do objecto estético já deixava de ser convocada e conduzida apenas pelos signos de arte verbal, mas passava a ser solicitada e movida também pelos signos supervenientes da relação interartes.

Dito de outra maneira: se toda a obra de arte literária tem uma estrutura de solicitação à resposta do leitor (que o condiciona com os seus elementos intrínsecos já determinados e o orienta na relação activa com os seus elementos ainda semanticamente indeterminados, os seus “brancos” ou “não-ditos” e as suas conexões em aberto), nas obras “ilustradas” por Carlos Marreiros essa estrutura de solicitação à resposta do leitor passava a ser de ordem biunívoca – verbal e gráfico-visual, de arte literária e arte plástica.

Claro que tal processo de presença criativa de Carlos Marreiros na comunicação literária se apresentava mais evidente quando a cadeia genotextual surgia invertida e – como acontecia com obras como *As Três Perfeições* de José Valle de Figueiredo – o texto verbal de criação poética era posterior ao texto gráfico de Carlos Marreiros com que vinha interagir.

Finalmente, em 1993 esse processo corroborava-se e modificava-se: nas páginas da *Tribuna Magazine* de Macau, primeiro, e em separata, depois, um mesmo autor empírico desdobrava-se em dupla figura autoral, o pintor e desenhista Carlos Marreiros e o poeta Sanches de Miranda – este subscrevendo os «Poemas» e aquele os «Desenhos» de *As Quatro Estações do Dia*. Além da modesta materiali-

dade dessa reprodução da obra, o seu acesso tornou-se muito limitado e ignorado pela generalidade do meio cultural<sup>847</sup>; mas, assim mesmo, mereceu arguto artigo crítico a Tereza Sena («Fluências de uma poesia primordial e aquática») e oferece base e motivação para uma edição condigna<sup>848</sup>.

Curiosamente, nalguns casos de *As Quatro Estações do Dia* o próprio desenho incorporava uma versão manuscrita do poema correspondente – como se quisesse colocar entre o texto tipográfico e o desenho uma variante de poesia visual ou quisesse dirigir ao leitor um *rappel* de instrução de leitura em equação com a índole interartística da obra. Aliás, desta confluência de artes no delta literário de Macau participam também indirectamente a música – quer através da musicalidade de versos ricos em seduções e sugestões fónico-rítmicas, quer através do original símile de «Piano de lençol»<sup>849</sup> – e a arquitectura que subjaz à crítica sarcástica de «Urbanismo».

Entre a segunda e a última saída dos poemas na *Tribuna Magazine*, os quatro poemas aparecem seriados na sequência de «Madrugada» e «Manhã» numa página, «Tarde» e «Noite» na página seguinte; cada página trazia um desenho, quase sempre indubitavelmente associado a um dos poemas. Para muitos leitores – e talvez o autor nisso tenha intencionalmente pensado – o título provoca um reflexo de analogia com as estações do ano e projecta, por conseguinte, sobre cada um dos quatro poemas de cada momento do ciclo ou sobre a globalidade do ciclo, valores conotativos de sentido (que podem ir desde as associações de imagens

<sup>847</sup> A 16 de Janeiro a *Tribuna Magazine* publicou 5 poemas e depois publicou 4 poemas nos dias 21 de Janeiro, 6, 13, 20 e 27 de Fevereiro, 6, 13, 20 e 27 de Março, 3, 24 e 30 de Abril, 8, 15 e 22 de Maio. Oito desses poemas saíram repetidos em datas descontínuas; o total de originais perfaz, portanto, 57 poemas.

<sup>848</sup> A 29 de Maio, sotopostas ao *lead* habitual da rubrica e antes do título e do texto de Tereza Sena vinham estas linhas: «Encerramos esta semana o ciclo dedicado à poesia de Sanches de Miranda, publicado neste espaço ao longo dos últimos meses com ilustrações de Carlos Marreiros. Mas quem é afinal o poeta Sanches de Miranda? Tereza Sena tem a resposta...» De seguida, ficava claro no artigo de Tereza Sena que, sendo o poeta Carlos Marreiros, “Sanches de Miranda” não tinha o estatuto de heterónimo, nem constituía um alterónimo; no entanto, isso não significa que esse nome literário adoptado *pro tempore* por Carlos Marreiros esteja forçosamente reduzido a criptónimo fugaz, nem que o gesto literário que o instituiu seja destituído de consequências na pragmática que conduz o ciclo lírico ao receptor.

Nessa desejável edição futura, cuja qualidade material deveria favorecer a interacção artística de texto verbal e texto gráfico, devia também ficar claro para o leitor se as muitas formas ortográficas anómalas de que os textos vêm inçados constituíam meras gralhas tipográficas (e como tal corrigendas) ou se algumas correspondem a uma intencionalidade literária do autor.

<sup>849</sup> «Vejo na tua camisa branca / a paisagem do sempre silêncio. // No vasto estendal, mar-de-sal / o esplendor dos lençóis em desmaio solar, / fugaz crista espumante. // E tudo aquilo um enorme piano branco / que eu não sei dominar.»



mais correntes até aos mitos redimensionados por Northrop Frye). Seja como for, sobrepõe-se a noção cíclica e ao mesmo tempo contínua da existência como dado natural – nem suscitadora de euforias vitais umbilicalmente aurorais ou matinais, nem de sensualidades melancólicas peculiarmente verpertinas, nem de angústias ou acabrunhamentos placentariamente nocturnos; antes propiciando vivências diversificadas na pluralidade dos mundos e das gentes, dos seres e das coisas.

Essa derivação no tempo cíclico surge indissociável dos momentos da trajetória do sujeito criativo (do sujeito lírico em poesia verbal e em desenho poético); e cumpre-se na errância e no retorno cíclico a certos espaços, num movimento ao mesmo tempo de fidelidade à matriz e de condição viajeira, de enraizamento originário e de circulação cosmopolita («Sento-me nos três primeiros degraus / da minha existência de granito / ...» diz a abertura magnífica de «Molduras do retorno», «Às nuvens me entrego / na disparidade dos seus azuis / ...» responde a abertura de «Nippon») – movimento que pode acentuar os seus dois pólos com interactivos poemas e desenhos de apego a Macau e à identidade luso-chinesa, por um lado, e com interactivos poemas e desenhos sobre lugares exóticos (e, nalguns casos, remotos no espaço e recônditos na história).

Aquela identidade matricial recompõe-se na percepção de elementos dispersos (v. g. «Fragmentos, carpintarias, cimalthas», «Velho quiromante da rua do Bo-cage»), mas tem especial consagração icónica nesse excelente poema de substrato impressionista que é «Espelho da minh'avó»: «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.». Não menos especial reflexo alcança no breve poema «Carícia», em que os ecos das assonâncias crepusculares e outonais de Verlaine se disseminam e disfarçam numa junção de metros dentro de cada verso que parece querer contrariar a musicalidade do mestre:

A eloquência da carícia daquele vento  
aqui dentro, momento de lento movimento.  
sombria moradia na colina da Guia,  
com gemidos suaves, espasmos de nostalgia.

Perto ou longe destacam-se certos lugares com aura de sacralidade, mas vistos por uma óptica não misterienta nem confessional, antes como marcas belas e perturbadoras da inscrição – tão imarcescível como vulnerável, tão erodidas como resilientes – do espírito humano no devir histórico («Os deuses nasceram

aqui», «Chichen Itzá II», «Ruínas de São Paulo», «Um local onde os deuses, por acaso, escolheram para nascer»).

Embora por vezes o texto colha da espuma dos dias a mágoa de uma ausência ou a nostalgia da memória afectiva – com significativa fixação da vida ritualizada do ser infantil à figura materna («Mãe, domingo»: «Mãe, porque deixaste de me vestir / de branco / o sorriso e os inconcisos / daqueles domingos / de missa e tantos santinhos / que eu trazia no bolso / a semana toda?», «Mãe, saudades»: «Oh mãe! tenho saudades. / Olho os altos bambús, / altivos. / Trepam a noite escura, / cravaram a lua, / cativos, / penetrantes, / que eu ainda não nasci, / o bastante.») –, e embora por outro lado o texto não se iluda com espectaculares manifestações de força vital ou de ufanía libidinal, *As Quatro Estações do Dia* tendem a difundir um tom e uma atmosfera de serena integração existencial, se não de euforia hedonista, numa atitude próxima do tópico *carpe diem* – num imaginário centrado, como o de R. Radiguet, nas «cerejas», mas também na mediata mensagem que rumoreja nos «búzios» – e até, de quando em vez, de recorte de um *locus amoenus* com efeitos de *locus eroticus*, associado à excitante beleza do corpo feminino e/ou a um influxo dionisíaco: «A montanha-arco / era de marfim. / Também o mel-rio / era Lácteo como a Via. //... // O mel continuava escorrendo / pelas barbas de Baco. / Ele tudo lambia / na sofreguidão dos tempos.», «Vesti os teus gestos / de branco cetim // Sorri contigo as primeiras cerejas / dos teus lábios de carmim // Três vezes sorri / sete vezes me arrependi. // Cada sorriso, mais cerejas / e num suspiro todo o jardim // O pomar era teu / mas eu habitava a tua pele // Mais cerejas, só me restam.»

Ganha reiterada evidência que a intersemiose artística é tributária de uma estética sensorialista, por vezes com a inspiração pictórica a subtender a desmultiplicação sinestésica das impressões, tão bem exemplificada em «Asas da madrugada» («No frio daquelas madrugadas // duas grandes asas / ainda brandas / penas brancas / quase ancas // diluem-se no corpo. // Gota cor-de-rosa / lastra-se no horizonte-mata-borrão. / O dia / assobia / os três primeiros sons de luz. // Dorme a cotovia.»). Mas não é só nessa vertente que *As Quatro Estações do Dia* pagam gostosamente esse tributo («Ah criatura / que tortura. / Curai-me do mal que padeço / ou do bem que não mereço. // A arte? Ou o amor?»), pois na osmose sintagmática de poemas e desenhos respira uma sã sensualidade, transposta e hiperbolizada pelo imaginário de ímpeto náutico e de úbere tropicalidade – desde os liminares «Cântico de espumas» e «Cabo Verdiana»: «Cada gota de suor, uma pérola / E no oceano do teu corpo / Solto as velas da tua pele / Navego a plenitude numa concha / E vejo as ondas desfeitas / Na cordilheira dos teus búzios.», «Ritmos de gazela / e de magma profunda, / que a pele de sol / e cobalto mal detém. // Olhos de feijão cor dos campos, / há tanto queimados / pelas monções do Sahara. // No ventre traz o oásis / e veste folhas de bananeira; / na mão cica-

trizada, / uma gota d'água eterna.» – mas disseminada pelo diário de bordo do eu errante e amante: «É aqui o leito onde se ama / com aquele jeito de encontro, / encontrado vagabundo, / nas cicatrizes d'alfama.», «Depois da diagonal / da piscina, / ela, esguia, / devolve o corpo / quente, ofegante / ao frio azulejo. / Escorrem-lhe, / morrentes, / pela pele, / canela, açafão, / fios de água branca, / riachos, anunciando-lhe / o esplendor / do seu império corporal / e as espumas / escrevendo-lhe as memórias.»

E, se desde o também inicial «Seios brancos, cinturinha» a representação do corpo feminino privilegia a nomeação ou alusão figurada das suas partes erógenas («Uma sombra feminina, / com seios brandos / cinturinha / amplas ancas. // Pele branca / de pêssego branco / de neve eterna / aquele manto //...»), mais curioso é verificar-se que também a descrição do entorno físico e do corpo desejado se faz por intermutáveis imagens erógenas: na madrugada do «Alto de Coloane», «Quando a brisa / me festejou as nádegas / acordei sobre as colinas dos teus seios. // Já há muito / que o cheiro dos pinheiros / se apoderava da noite / e compreendi que esta chegara ao fim. // No cimo / a silhueta de duas colinas, / pequeninas.», noutro poema «Mais ao fundo, os redondos seios, / cheios de pinheiros», em «Montanha de marfim» à quebra das águas ligam-se «Os vulcões-mamilos. / Com movimentos de águias / a minha única mão, espada em fogo ardendo / percorria as planícies de carne branca.», no «Outono em águas» «O rio geme murmúrios / de deleite / leito de leite / nas nádegas da madrugada. // ... // Aquelas garotas douradas / floridas vidas / são laranjeiras frescas e ácidas.»

Num discurso interartístico que cruza a encenação do convívio com o legado prestigioso da *Clepsidra* de Pessanha e a sensibilidade à dimensão existencial de *durée* figurada no próprio objecto da ampulheta/clepsidra (cf. «Asa quebrada», «Centopeias d'água», «Espelho d'água», «Coreto circular»), parece pertinente hipótese interpretativa partir da recorrência dos «búzios» para um sentido da memória involuntária – «Da concha da minha mão entreaberta / escorrem / pequenos / búzios / habitados / de silêncios / longínquos.» –, ao mesmo tempo gratificante e melancólica, porque tão associada à lembrança de momentos de feliz e gozosa consumação do desejo amoroso quanto à mágoa (não moralista) da sua evanescência e até ao malogro culposos de uma outra via de relação amorosa, capaz de superar a fugacidade erótica e de inscrever a união amorosa num horizonte de perenidade – tal como podemos ler translatamente em «Mei chit lai»: «Era líchia / toda ela. / Branca / translúcida / trémula / estranha / cheirava a rosas passadas. // Sorvi-a num trago / e arrependi-me. // Faltou-me o sentido da eternidade / e perdi-a / num só gesto, / naquele instante.» Saliente-se a esse propósito o poema intitulado «Dois búzios»: «Quando os lábios do desejo / lentamente desenhavam / aqueles dois búzios adolescentes / o nevoeiro da madrugada / negara aos dois corpos / o orvalho que a noite prometera. //...»

Mais forte e mais funda do que esta inquietação erótica, mas decerto subjazendo-lhe também, latejam as «Vertigens perenes» do eu (e a condição dramática do Homem que nele se singulariza): «Ardido no fogo das travessias / tardio em não chegar ao fim / teimoso em mim, sem destino talvez! // Chama alada, aves incandescentes / morcego flamejante / em movimento contínuo, / sem sentido, vertigens perenes.»

Essa tensão de criatividade ígnea e insatisfeita não exclui a intencionalidade do «Cântico mínimo» dedicado às «coisas simples /.../ Como a agonia de uma madrugada / ou a nostalgia de pinheiros livres», nem obsta à atenção perscrutante e generosa aos padecimentos e às degradações do humano, mormente no contexto chinês («Um velho guarda-chuva», «China», ) e da «Cidade Branca / do estuário das Pérolas» e suas «primeiras águas / onde o lodo da ignomínia / se lava todas as manhãs», de Macau «mínima, ínfima / tecendo a esperança / com malhas do desespero. // Nesta pequena ilha, caixa de magia, / os indígenas continuam a morrer de fome: / o pau-rosa, o pau-ferro assinalam o sepulcro.»

Em todo o jogo de contornos e sugestões intromete-se o simbolismo cromático (a pedir análise mais vasta de correlação com o cromatismo na pintura de Carlos Marreiros). O branco, vindo de Pessanha e tendo ganho evidência no lirismo religioso de Videira Pires como síntese de todas as cores e símbolo do Ser divino (entidade e mundividência teocêntrica a que esta obra de Carlos Marreiros não se vincula patentemente), tem agora posição axial, desde a conexão eroticamente propiciatória de ambiente e desejo, em acto ou em lembrança – «Gestos na noite branca. / Giestas na parede branca. // ... // Pele branca / de pêssego branco / ... // ... / na brancura do orvalho / na lezíria dos lençóis.», «Esquecidas as leves marcas / que a carícia do seu andar desenhou, / no sol mole dos arrozais. / Sinais, sinetes, ícones / que a impressão dos seus pés / autenticou. // O vento, contudo, limpa / o arquivo, o registo, o tombo. /... // Ergo, assim, às alturas / de todas as luas / a branca tela do Sião.», «Brisa morrente / mareando os alvos lençóis / lenta movência de transparentes silêncios / quebrando, languidamente, / na praia de grãos de arroz.» – até às transferências de sugestões libidinais em símiles e metáforas – como cedo ocorre no poema e no desenho «Piano de lençol» -, passando pela complexa emotividade, quase agónica, de «Amália» («Quem não sabe que é proibido / viver como uma rosa branca /...», «Amália, do fado o cavalo branco / equestre estátua de sal erguida / na profunda madrugada de todas as águas / reinventada para a saudade eterna.») e dos interditos de «Era branca essa pétala branca».

No dizer de Tereza Sena, o branco tanto viabiliza cromatossemias de todos os desejos e de todas as proibições, quanto simboliza o Ser Supremo, no processo de emergência *in progress* da virilidade afirmativa do construtor de espaços, peculiar da criatividade artística (pictórica, arquitectónica, poética) de Carlos Marreiros.



## XVI

### VOCAÇÕES LÍRICAS ONERADAS, HESITAÇÕES LITERÁRIAS E VEREDAS DE SUPERAÇÃO POÉTICA

#### 1. Carlos Frota

À obra de Carlos Frota vem aportar e receber hospitalidade superadora, com carta de marear para novos rumos, uma larga tradição no campo literário de Macau – a de lirismo confitente ou, pelo menos, de poesia placentariamente apegada à personalidade e à vida do autor, ambigualmente tributária da grande estética do desafio com matriz no petrarquismo europeu.

Carlos Frota proclama com frequência a urgência da poesia, que se condensará até, lembrando Torga (veja-se «De repente» em *Dos Rios e suas Margens*), na própria autodenominação recorrente da presença como «o Poeta»; e, a avaliar pela abundante produção – recolhida até 1998 nos dois alentados volumes *O Chão e as Raízes I Poesia (1975-1984)* e *Dos Rios e suas Margens*, mas decerto com prolongamentos ainda dispersos –, a essa urgência da poesia corresponde a convicção de uma vocação para a traduzir em escrita de criação lírica.

Com uma legitimação existencial que poucos poderão reivindicar, Carlos Frota começa por dar por função primordial à sua poesia comunicar – e a indicação titular *I Poesia* leva a crer que o programa de escrita memorial sobre *O Chão e as Raízes* comportava a partilha dessa função por outro de discurso e texto – uma trajectória partilhada por muitos portugueses originários de uma África às mãos de tanto «forjado inimigo»<sup>850</sup> e historicamente significativo para muitos outros homens do nosso tempo, dentro e fora dos países lusófonos. Depois, entende que essa escrita poética do trajecto de vida – relato de história pessoal? refração

---

<sup>850</sup> Carlos Frota, *O Chão e as Raízes I Poesia (1975-1984)*. Macau, Imprensa Oficial de Macau, 1997, p. 204.

de experiência histórica intersubjectiva? eco de vivências inscritas na memória afectiva? – se deve estender a períodos seguintes do seu itinerário.

Com uma autenticidade e uma coerência indubitáveis, lança-se assim na construção e comunicação em verso de um testemunho – que, sem se referir a Jorge de Sena, pode fazer pensar no seu programa de «consciência crítica da vida» e desejo de mudar o mundo pela força reveladora da palavra poética, mau grado difira muito do tom problemático, questionante e bilioso da sua poesia.

Sem cairmos no que o New Criticism convincentemente condenou como «falácia da intenção», podemos considerar que a escrita poética de Carlos Frota, identificada com a própria «possibilidade de ser» do sujeito da escrita, se constitui assim em imperativo ético-social (aliás, quando «não proponho nada», então «frio é o poema»)<sup>851</sup>. Contra essa orientação, em si mesma, não deve erguer-se qualquer preconceito ideológico ou qualquer pressuposto de desvalorização estética. Mas é certo que essa génese da poesia, como testemunho histórico-existencial de uma subjectividade e de seu imperativo de consciência, faz pairar sobre si mesma e sobre os seus recptores a tentação da referencialidade biográfica, numa espécie de insuspeitada poética do desafio – visando repor a ordem de sentido na confusão absurda da experiência empírica (desde o ressentimento até à catarse e desde esta até ao compromisso com o impulso utópico de transformação, à maneira do “princípio esperança” de Ernst Bloch).

Dir-se-á, com razão, que evoca assim um modelo com grandes antecedentes, desde Petrarca e os petrarquistas do Renascimento e do Maneirismo (com destaque para Camões) até às metamorfoses tardorromânticas do século XIX e neo-românticas das primeiras décadas do século XX. Só que, em Petrarca e em Camões, não se tratava de qualquer confissão sujeita aos tropismos da espontânea sinceridade psicológico-moral, nem da rousseauiana *vertue du coeur* que devastou o nível artístico daquelas metamorfoses tardorromânticas e neo-românticas (... e que assolou por quase todo o século XX a poesia macaense). Tratava-se, sim, de uma narrativa de *imitatio uitae* segundo os tópicos e os processos retóricos designados por *imitatio stili* – estratégia literária de projecção paradigmática (e por vezes mítica) não do relato de factos (episódios, incidentes, acções e reacções anímicas, etc.) de uma vida, mas da construção poética do sentido da existência de uma personalidade extraordinária na história cultural da Humanidade.

Em Carlos Frota o próprio imperativo vivencial que lhe dita o poetar em parte o sujeita a riscos idênticos e em parte deles o defende, na medida em que o sujeito lírico do seu discurso não se quer incorporado sem inquietude na multiplicidade do que Rimbaud cominava como “poètes égoïstes” (aqueles para quem a realidade parecia confinar-se às fronteiras do seu mundo íntimo). De resto, esse

---

<sup>851</sup> *Idem, ibidem*, pp.140, 141.



sujeito lírico dá conta de que conhece o rasto do alerta do mesmo Rimbaud sobre «Je est un Autre»: «e um outro mais parecido / com aquele que sempre sou / olha para mim compassivo / vai a passar já passou», «[...] eu assim / incógnito dos outros / de mim»<sup>852</sup>.

Um breve poema de *Dos Rios e suas Margens* centrará muito bem a bússola moderna da actualização da poética do desafio: «... // mas na transfiguração / de cada instante / há ainda os secretos sinais / do caminhante»<sup>853</sup> – sobre um baudelairiano sentido da beleza do transitório para o homem moderno que «está neste lugar por acidente» (como tematizará outro bom poema, «Silvermine Bay», do mesmo livro) e sua inerente experiência da melancolia com que se respira «a pulsação dos dias» nos «Recantos predilectos»:

agora só a sensação  
de casulos perdidos  
neste perpétuo desabrochar  
de larvas  
a vida

A autenticidade do humanismo cristão de Carlos Frota e a generosidade com que, paladino da dignidade humana e sobretudo dos humilhados e ofendidos de todos os tempos e de todas as latitudes (especialmente os “subalternos” dos imperialismos ocidentais, numa óptica afim à do Orientalismo de E. Said e de outro pensamento pós-colonial), procura extravasá-lo para uma fraternidade ecuménica, acarretam novos riscos.

Com efeito, mais no primeiro livro do que no segundo, a poesia de Carlos Frota coloca-se sob a ameaça de cedência a estereótipos de sensibilidade e de dicção ao serviço da solidariedade compassiva e da aliança emancipalista, dos assomos contestatários e dos anseios redentivos. Não que caia em moralismos de baixa tensão, nem em panfletarismos anacrónicos. Mas, na sequência de dois séculos de modernidade estético-literária pós-baudelairiana, é difícil fazer-se boa poesia com bons sentimentos e com abnegações humanitaristas.

Compreende-se que aí se torne quase inaceitável o distanciamento irónico e a estética da sugestão vigilantemente alusiva («eu não sugiro / eu digo»)<sup>854</sup>; por isso, ainda mais exigente se torna a capacidade de inibição contra o desabafo de afectos ou emoções e o voluntarismo dos ideais.

<sup>852</sup> *Idem, ibidem*, pp. 138, 101.

<sup>853</sup> Carlos Frota, *Dos Rios e suas Margens*, Macau, Edição do Autor, 1998, p. 259.

<sup>854</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

De começo, indisponível para esse regime de contenção verbal e de transposição temática, Carlos Frota foi todavia evoluindo nessa direcção e apurando indesmentíveis qualidades de cativante realização poética, com pertinência na própria fidelidade aos valores que subtemem o seu imperativo consciencial de discurso. Mas nunca erradica a vertigem do «Caudaloso rio» em que «as palavras se lançam na vontade / de inundar os espaços do silêncio / de inundar as margens do discurso»<sup>855</sup>.

As virtualidades e os riscos do lirismo de Carlos Frota deixam-se entrever nos próprios textos metaliterários que tomam a poesia por tema e buscam cingir-lhe a índole e os efeitos.

Embora em poesia «esta língua que falo / sem querer» possa trazer ao corpo do texto insuspeitadas potencialidades, o postulado liminar de que «poesia é apenas / dar voz à sua voz // poesia é apenas / o que está / dentro de nós» nem sempre permitirá que actue preventivamente a moderna consciência artífica contra quanto vem, qual certa pomba recadeira, «já gasta de ser escrita em todos os versos»<sup>856</sup>.

Depois, a pressão confessional e prestante, o anseio de diálogo e de dedicação, o desejo de dotar o mundo e o outro de vivência jubilosa e de oferecer ao eu evasão compensatória, também podem ser pouco auspiciosos: «dentro de mim estão poemas / antigos e sem voz / agora que me quedo no caminho / saem convulsos / saem em jactos de palavras quentes», «não sei se sou poeta / só sei que trago cá dentro / uma lembrança que dói», «prontas estão as sementes / de meus versos / estão à espera», «estou sôfrego de palavras / na minha noite infecunda / mas não quero a voz do vento / mas não quero a voz do mar // quero apenas do poeta / o seu modo de cantar», «meus versos / respostas ao silêncio / deste mundo sem voz // ou sou eu que não ouço / a linguagem dos simples?», «flores e raios de sol / num provisório canteiro / é nos versos do poeta / que o verão nasce primeiro», «hoje acordei com fome / fome que nada sacia // hoje acordei com fome / de poesia», «.../ para eu voar à procura / de outro tempo // um tempo / onde me nasçam poemas de manhã / logo ao romper do dia / em vez da secreção espasmódica / da mais infundável letargia», «um simples poema / como rosa a florir / para que secas as lágrimas apareça / na janela de teus olhos / um sol brilhante a sorrir»<sup>857</sup>.

Logo, porém, noutros passos de *O Chão e as Raízes* deixa-se mais promissoramente em aberto a dimensão poética da presença humana: «depois poesia / depois farol / e uma vigia // ... //... antes o alerta // que não vem / das palavras / de ninguém», «...// país com poeta / já é país». Noutros passos, ainda, assoma o

<sup>855</sup> *Idem, ibidem*, p 215.

<sup>856</sup> *Idem, O Chão e as Raízes*, pp. 5, 119, 149.

<sup>857</sup> *Idem, ibidem*, pp.143, 35, 114, 115,117,120, 121, 126.

bom princípio de que a poesia é indissociável da singularidade e da inabitualidade do «poeta insone», que entende as palavras como «maneira de manter desperto / o meu próprio espanto puro e leve», na percepção e na expressão daquela presença ao mundo: «o meu modo único de olhar / estes montes estes vales / e aquele campo há pouco semeado // é fazer um poema onde o silêncio / não seja perturbado»<sup>858</sup>.

Por outro lado, alguns poemas de *O Chão e as Raízes* figuram o trabalho de ascese literária sobre o impulso emocional do torrencialismo verbal: «rio / caudaloso rio / de palavras / perturbando / a quietude / deste lago // depois / vem a margem / de silêncio / areia branca / único afago», «conto gota a gota / as lágrimas que disponho / por cada poema triste // e a verdade não resiste / a proclamar / que enquanto o verso é um pequeno lago / a tristeza é já o alto mar». Um desses poemas chega mesmo a assumir o fazer ficcional da própria lírica: «ponho vento no poema paisagem de sol / para que as árvores inquietas / simulem o meu outono interior / ... // e fingirei depois as saudades do sol / saudades que já não sinto / ...»<sup>859</sup>.

Em boa parte da colectânea *Dos Rios e suas Margens* não se altera substancialmente a poética das «razões / com que me digo», que preside à escrita lírica de Carlos Frota e à identificação da «Poesia» como «Minha torrente infundável de palavras / meu rio interior ameno ou revolto» – que por vezes vem agitar «a vertigem das grandes distâncias / sem barreiras // que estão – dizem-me – prometidas / aos poetas».<sup>860</sup>

Apesar disso, há outra vertente estética em *Dos Rios e suas Margens* – a de «A Palavra decisiva» (que «quando sai / da pena / do poeta // já tem / da eternidade / a consistência / mineral»), a da «Proclamação» da «procura premente / da forma e da cor / e deste esforço / de modelar». Aí, sem deixar de ser «minha voz / das coisas interiores / ...// ó minha conversa contínua comigo», a criação poética decorre de um processo com outras exigências: «No silêncio se gera / a palavra decisiva / a palavra mais pura torneada / na chama azul do tempo / que passou»; e, agora, «Na recriação poética do instante / há a ilusão de uma outra geografia»<sup>861</sup>.

Em rigor, ao arrepio de «Uma canção», o texto mais especificamente metalinguístico do livro – intitulado «Poeta» – aponta para outro horizonte de concepção estética, reconvertendo o intertexto pessoano no sentido do religioso «portador» nemesiano: «O poeta é um criador / cria quanto Deus consente / o poeta é um criador / cria tão completamente / como se a Mão do Inspirador / estivesse sem-

<sup>858</sup> *Idem, ibidem*, pp. 91, 93, 173, 153, 92.

<sup>859</sup> *Idem, ibidem*, pp. 105, 136, 194.

<sup>860</sup> *Idem, Dos Rios e suas Margens*, pp. 95, 141, 157.

<sup>861</sup> *Idem, ibidem*, pp. 257, 233, 143, 139, 119.

pre presente // o poeta é um criador / cria quanto Deus consente». E há um poema, «Sampana 2» que se inscreve já nesse horizonte, na medida em que «Nasce na própria palavra / este ondular das águas do delta».<sup>862</sup>

Um dos ressaltos menos positivos daquela primeira poética explícita residirá no metabolismo de certa discursividade evocativa ou/e apelativa, mas também *raisonnante* e explicativa para compor o retrato do eu lírico, ou para se justificar como tal em relação interpessoal, etc.<sup>863</sup> Compreensível tropismo dos inícios, vem todavia a redundar depois em cedências à ênfase de termos previsíveis naquela discursividade ao serviço do egótico e do emocional (perante o passado perdido ou perante o marasmo quotidiano) e dos ideais de fraternidade humanitarista e de irenismo, em cada terra de acolhimento e a caminho de um mundo sem fronteiras («um dia / não haverá cuanzas nem zaires / nem tejos nem senas nem tamisas / mas apenas rios / porque os nomes separam / e os rios existem para unir // anseio a geografia unida duma só humanidade / ...»)<sup>864</sup> – estágio discursivo que depois encontrará, em *Dos Rios e suas Margens* e particularmente no poema «Destes lugares», evoluída réplica.

Os próprios vocativos («irmão», «amigo», «companheira», «minha amiga»...) sinalizam nova maré do que nos alvares do século XX, em torno a Jules Romain, se designara por poesia «des hommes de bonne volonté» e que ao longo do século conhecera cíclicas variantes. Sucessivos textos de *O Chão e as Raízes* pagam tributo a essa nobre generosidade de alma, com custos para a modernidade artística da sua imagística e da sua dicção<sup>865</sup>; e quase nada se retrai essa tendência na variante macaense de *Dos Rios e suas Margens*, com mais apego à “cor local” e ao contexto<sup>866</sup>.

Não faltam, porém, lances do verbo que, logo em *O Chão e as Raízes*, resgatam poeticamente esse testemunho de sensibilidade e de convicção, na medida em que surpreendem o leitor com a translação figurativa do discurso e o inerente halo de indeterminação do sentido: «um pássaro hoje nascido / veio dizer-me / ao sair do ovo / que recusará as rotas do sul / tingidas do sangue inútil / de cadáveres putrefactos», «que bom / ter uma geografia particular / para onde fugir nas manhãs sombrias / desta vida doente // que bom / quebrar o cordão sanitário

<sup>862</sup> *Idem, ibidem*, pp. 161, 217, 121.

<sup>863</sup> *Idem, ibidem*, pp. 18, 87.

<sup>864</sup> *Idem, ibidem*, p. 177.

<sup>865</sup> Cf. pp.13,24,25, 29,30,42, 43, 44,46, 47, 48, 49, 50, 57, 60, 61, 73, 78, 79, 80, 81, 88, 94, 95, 99, 103, 106, 112, 113, 122, 124, 125, 129, 130, 134, 135, 142, 147, 149, 161, 162 segs, 177 segs., 180, 181, 187, 192, 192, 195, 203, 204, 205, 206,207, 208, 209, 213-14, 215, 216, 217.

<sup>866</sup> Cf. pp. 7, 9, 13, 19, 23, 27, 29, 37, 39, 47, 89, 91, 93, 101, 105, 109, 117, 161, 163, 169, 187, 189, 191, 195, 209, 213, 219, 223, 227, 231, 261, 269, 275.

deste surto epidémico / de quotidiano / com o voo irreprimível / dum foguetão lunar //...», «minha fronteira lívida de espantos /... // meu posto aduaneiro onde declaro / o amor e o ódio coabitando / nesta geografia repartida / ...», etc.<sup>867</sup>

Também em *Dos Rios e suas Margens*, para além da vocação lírica ganhar a face de «minha particular inquietação dos dias diferentes», assume-se que «ser poeta é olhar de modo diferente»<sup>868</sup>, em grande parte por uma aprofundada fenomenologia da intersecção de estratos temporais diferentes num mesmo momento de consciência (veja-se, por exemplo, o poema «Manjares macaenses»). Daí decorrem outros passos onde, desde o limiar da identidade «Macaense» («No olhar / tens paisagens de mundos distantes / que só cerrando os olhos podes ver / guiado pela memória dos Avós») e passando pelo entrelaçar «Frágil» da condição subjectiva com a condição do delta do Rio das Pérolas isento de pitoresco («junco frágil transitório / na rotina dos meus dias / na retina dos meus olhos / e nesta paisagem breve»), essa singularidade da relação poética com o real se manifesta em «vozes urgentes»: «e a sampana frágil encarnação / da vida /...// até chegar ao Porto Interior», «e esses são anjos ou poetas / habituados à espessura líquida / do firmamento», «No silêncio das pedras / há gritos de vida / prematuramente / emudecidos // nas ruínas das casas / há intimidades violadas / ...», «na sua postura de marfim antigo / há um desafio subtil ao transitório», etc.<sup>869</sup>

Entre as motivações daquela discursividade enfática avulta em *O Chão e as Raízes*, como de entrada referimos, a ferida por cicatrizar que para o eu poético constitui o confisco brutal do vínculo presencial a Angola. Lateja pelo livro dentro essa ferida que se faz protesto contra o esquecimento – «não me peçam para esquecer / a minha terra / não me peçam para esquecer / a minha terra //...». Sucessivos poemas dão conta desse inconformado «exílio»<sup>870</sup>, tão premente que propende ao clamor directo e raramente se permite desdobramentos figurativos (como o poema «um pássaro recém-vindo / de África // poisou hoje no meu beiral para me dizer / que com as chuvas de Março na minha terra / gotas de sangue tingiram as searas / e o próprio sol não quer aparecer / com receio de ser algemado»)<sup>871</sup>.

No entanto, esse mal de ausência torna-se parte da emergência da memória afectiva e participa, por conseguinte, de uma espécie de *Bildungsroman* lírico daquela «criança estranha» que teima em desertar do corpo adulto e relança a

<sup>867</sup> *Idem, ibidem*, pp. 123, 181, 201.

<sup>868</sup> Carlos Frota, *Dos Rios e suas Margens*, p. 145.

<sup>869</sup> *Idem, ibidem*, pp. 7, 77, 277, 121, 165, 193, 287.

<sup>870</sup> Cf. *O Chão e as Raízes*, pp. 6, 9, 11, 15, 16, 20, 34, 36, 59, 202, 210, 211, 212, 212, 219, 220, 221, 222.

<sup>871</sup> *Idem, ibidem*, p. 17.

procura «na casa perdida de seus pais / uma infância possível / para si». E ao longo dessa narrativa de formação *in progress* – «como estava atrasado / nesta conversa comigo» – vão ressaltar os melhores rasgos de anti-automatismo expressivo e perceptivo de *O Chão e as Raízes*: «chorando ao nascer quis recusar / esse histórico depósito / de fuligem», «nesta madrugada de vigília / enquanto espero o meu próprio nascimento», «capitalista de dores e sofrimentos», «saudade antiga / do teu corpo negro / a doer-me nos olhos / da memória», «existiu entre nós / uma ponte feita de ternura», «abrir-me-ás a porta / com a palma da tua mão / aberta // ajudarei a cicatrizá-la / de todas as crucificações», «dá-me ao menos / um campo aberto de sorrisos / para lavrar», «meus heróis fiéis defuntos / dum sepulcro que sou eu», «e o sol doirado reaquece / os microrganismos hibernados / da minha memória dolorosa», «quando nasce o dia é que dou conta / que em mim já anoitece», «sou a seta lançada / nos espaços / a partir do arco tenso / desta noite // ... / a bagagem de todos os cansaços / ficará detida na origem», «e África persiste terra cativa / agrilhoadada pátria de sonhos incontidos», etc.<sup>872</sup>

Também em *Dos Rios e suas Margens*, para além de insólita nota de humor em «Clin d'oeil» e do sorriso surrealista do defunto em «De luto», rasgos de estranhamento emitem «Secretos sinais»: «fachada que dás / para um interior apenas dentro de nós» («ruínas de S. Paulo»), «e a ave simplesmente / passeia o homem / contente» («o pássaro e o seu homem»), «entra sorrateiro em nossas vidas / o novo ano com passos de felino» («ano do tigre»), «Ressuscitados os mortos / pela magia grávida das palavras» («cemitério de S. Miguel 1»), «Há terrenos vagos ainda / na minha imaginação» («velhas casas de Macau»), «na ampolheta da vida / por dentro a areia escorrendo / a minha Areia Preta» («chá gordo»), «Amortalho-me de cinzento» («chuva de Agosto»), «tenho saudades na minha imaginação / de um dia qualquer há trinta anos atrás» («saudades na imaginação»), «de noite / onde só lamparinas acesas nos altares / oram por nós» («de noite»), «mais a insuportável solidão / de uma begónia / num jardim suspenso do grito / ou do açoite» («sonho»), «na semi-nudez propositada de Mahatma / e seu cão predilecto farejando / a procissão dos intrusos dos fiéis» («Camilo Pessanha»)<sup>873</sup> – até ao «sem regresso» todo feito de inusual metáfora desdobrada:

Olho para trás  
e desapareceram para sempre  
as migalhas  
com que bordejei a estrada  
para o regresso

<sup>872</sup> *Idem, ibidem*, pp. 143, 21, 23, 25, 42, 44, 53, 58, 116, 142, 146, 155, 212.

<sup>873</sup> *Idem, O Chão e as Raízes*, pp. 41, 45, 59, 83, 85, 87, 93, 103, 135, 173, 253, 235.

os pássaros as comeram  
os pássaros esses anunciadores  
da implacável marcha  
do tempo

Idênticos dons de singularidade poética distinguem *O Chão e as Raízes* em momentos de lirismo amoroso – na iniciação sinestésica de «teus lábios tinham gosto», na rendição anafórica de «aqui me tens», na solicitude reconciliante de «recolhe a lágrima que falta chorar», no desejo consumado de «procuro-te ansioso» – e em momentos de lirismo religioso – a enxuta prece de Natal em «não recuses nascer mais uma vez», a insólita reivindicação do sonho «à imagem e semelhança de Deus» no poema «se tiver que viver ainda alguns dias», o redentivo inciso «(apenas tu meu Deus vieste ter comigo / no calor fraterno dum aperto de mão)» no transe de «num dia qualquer de sol suspenso».<sup>874</sup>

Também em alguns momentos da mais oscilante lírica da tensão íntima irrompem bons penhores de dotes poéticos: «não há arquitecturas que me indiquem / que estou longe do meu próprio chão», «ser interrompido em plena / gestação», «sois órfãos da minha voz», «não há búzio que não imite o vento», «a não ser o vento arenoso do norte / embranquecendo a cidade – como que a preparar / seu corpo granítico para a morte», «crescem-me vasos de flores vermelhas de angústia / nas janelas todas de meus jardins suspensos / a deitar para a rua e para o nada», etc.<sup>875</sup>

Isso mesmo persistirá em *Dos Rios e suas Margens*, quer no que toca ao lirismo amoroso («Momento 1»: «...// fizemos estátuas de nossas mãos reconciliadas / ... // assim curámos as feridas dos passados mortos / dizendo-nos palavras que os corações desejaram / serem as primordiais»), quer no que releva da tensão íntima («uma sirene de navio alto / soa a meu lado / no modo insistente de quem pede socorro / e sou eu», «um universo de possíveis me habita», «vou de viagem dentro de mim», etc.), até à irredutível indeterminação do pulsional no poema «É de dentro».<sup>876</sup>

Outro tanto ocorre no que respeita à componente espiritual: a da consciência de que «sobe-se para visitar os deuses / e a escada é sempre íngreme // ... // somos frágeis! / gritam as bocas mudas / dos devotos» («Ao grande Buda de Lantau»), a de «Tanta incerteza» («Tanta incerteza há nesta certeza / de estares longe e estares perto / velando por nós // ...// ó Deus perceptível nas coisas minúsculas

<sup>874</sup> *Idem, ibidem*, pp. 31, 51, 67, 86, 109, 165, 189.

<sup>875</sup> *Idem, ibidem*, pp. 10, 85, 97, 132, 189.

<sup>876</sup> Carlos Frota, *Dos Rios e suas Margens*, pp. 147, 73, 133, 201, 199.



// e tão ausente das perguntas / com que te queremos aguilhoar / a Ti o definitivamente libertado») e sobretudo a da extraordinária contemplação de «Noite»<sup>877</sup>:

Ó noite sem regresso  
noite final  
noite do anteceder  
da aurora  
boreal

ó noite definitiva  
noite caduca  
noite de sons suspensos  
noite à escuta  
do voltar do sono  
noite sem norte  
prenúncio de morte  
noite

ó noite sem regresso  
noite final  
noite do Encontro  
capital

No *Bildungsroman* lírico do sujeito da escrita em *O Chão e as Raízes*, a “Pátria” terá começado a tornar-se categoria vaga no entendimento do mundo e da História para um eu que tem sua matéria distante da mãe-pátria. Desta, a que uma narrativa instituída vinculava porventura com excessivo historicismo, a matéria angolana vai-se desgarrando da Metrópole lusitana nas contradições de um inexequível ou inconsistente projecto integracionista de Portugal pluricontinental e plurirracial; e depois vem a ser matéria confiscada pela presúria violenta às mãos de novos imperialismos políticos coonestados por internacionalismos ideológicos.

Então, nos tempos de errância pelo mundo, e sem embargo de motivos contínuos de realização humana e de encantamento com a vida, sobrevém um desgarro mais profundo – um desgarro de alma, na vivência de perda da matéria angolana, na experiência da amputação e do confisco, que ao mesmo tempo remete o eu para os vínculos à mãe-pátria, mas torna problemática a relação com a Pátria. Por isso, o poeta antepõe à travessia de *O Chão e as Raízes* – «falo da

---

<sup>877</sup> *Idem, ibidem*, pp. 267, 211, 137.

minha vida do sonho / que em mim poisou» – o confronto com essa relação problemática: «Minha Pátria / é a ideia que faço da minha pátria / mais esta língua que falo / ... // Minha Pátria / é melhor que a minha pátria / pois na ideia de uma pátria / em construção / há mais sonho glória e aventura / onde deixar semente / e um padrão»<sup>878</sup>.

Em *Dos Rios e suas Margens*, a questão angolana não deixa de ser, como o Portugal de O'Neill, «golpe até ao osso», mas essa «Agudíssima a dor em mim cativa» de «A perda da terra», circunscreve-se mais em tom de nostalgia («Pôr-do-sol no rio»)<sup>879</sup>.

Subsiste a questão de cumprir-se em humanidade e historicidade «tão longe do Mundo / (tão longe da Mãe-Pátria!)», parecendo encontrar uma directriz pós-imperial de superação em coerência com a *pietas* cívica e a *Weltanschauung* idealista que subtendem os poemas de Carlos Frota: «De Portugal direi que foi mátria de países / gerados na dor e no luto / de úteros feridos / pelas feridas da História». Esta abertura projectiva desdobra-se na auto-representação de homem português: «No ventre bojudo de uma nau de Gama / parti para sempre desafiando os mares / ... //.../construtor de mundos / construtor de sonhos / na orla das praias onde acostei / à franja das ondas que dominei», «não me lembro das naus em que vim / nem do cais das outras partidas / nem dos lutos das minhas outras mortes / nem das cores das minhas outras vidas // meu sonho de povo cumpriu-se / ...»<sup>880</sup>.

Por que rotas estará agora a cumprir-se o pensar poético do Mundo e a dizer-se a sensibilidade lírica de Carlos Frota?

## 2. João Rui Azeredo

Apesar de «*prima opera*, de parceria com o traço de Jorge Costa» ainda não teria rompido o silêncio das gavetas aquando da edição de *PoemMacau* (1992); mas, saído no mesmo ano, *Salpikos* reúne textos anteriores aos poemas recolhidos em *PoemMacau*. Textos que se dizem «poemas», mas de cariz estranho, quase inclassificável na organização dos sintagmas, que valem sobretudo como tentativa de original cratilismo visual: de facto, de corpo verbal exíguo e elementar, não só interação na leitura com as linhas e cores dos desenhos de Jorge Costa, mas são também objecto graficamente anómalo, jogando com diferentes tipos, tamanhos, cores, etc. de escrita, não de caracteres tipográficos mas de letras manuscritas, em anómala mas não aleatória alternância de minúsculas e maiúsculas,

<sup>878</sup> *Idem, ibidem*, pp. 5-6.

<sup>879</sup> Carlos Frota, *Dos Rios e suas Margens*, pp. 127, 113.

<sup>880</sup> *Idem, ibidem*, pp. 103, 15, 17, 19.

e com profuso recurso a grafemas de pontuação (pontos de exclamação, pontos de reticência, etc.), além de insólita disposição desalinhada dos “versos”...

Essa forma intencionalmente disforme, «onde as palavras se TacTeiam... / E... desfazem o MEDO...», parece em congruência com as eruptivas e sincopadas linhas semânticas da sequência textual: a experiência irrecusável de que «Sobresaltou-se / o MAR perceptivo» em ordem a ser «MADRUGADA das coisas / ACONTECÍVEIS» e de que com «a força das MARÉS cheias / da ENTREGA / PARTILHA-SE o ex-IMPOSSÍVEL», o amor «CORPO a CORPO» e desejo «FORA DA LEI», a libertação de «o PensAMENTO de ser TOTAL» em radical inconformismo da «AVE EXISTENCIAL» e da «Insaciedade DIÁRIA» com os muros de todo o «cimento» – o da «vida GRAMATICAL», o «Do ESGOTO de dias ALCATROADOS / Jorro ESTATÍSTICO de mortes / LENTAS», o da «GUERRA / Invasora de Todos os Territórios / da PAZ» e dos «sentidos Rotativos / que destroçam os perímetros / da CONSCIÊNCIA», etc.<sup>881</sup>

Para além do valor sugestivo neste livro, que o autor gostava de chamar «caderno de apontamentos quase poéticos», fica em aberto sondar que arte de efeitos inseminou na poesia posterior de João Rui Azeredo – essa que começou a consolidar-se com *PoemMacau*. De momento, nesse sentido apontemos em *PoemMacau* o intuito de quebrar o entorpecimento melopeico da leitura, chamando-a à participação no irromper do(s) sentido(s) pela invulgaridade ou incomodidade fónico-rítmica e estrófica dos versos brancos e pela originalidade da mancha textual no branco da página, também provocada pela insólita distribuição dos grafemas. Esse rasgo peculiar de João Rui Azeredo conduz ao acróstico do derradeiro poema «PoeMacau» e antes manifesta-se desde traços mais moderados como a heterometria do primeiro poema e de vários outros depois (v.g. «Amor ausente») até ao ensaio pouco logrado de experimentalismo metagráfico («Má-Kok-Miu», «Macais(t)mos», «Saber», «Do adivinho»).

O índice de *PoemMacau* parece apontar de imediato para uma colectânea de continuidade na linhagem da poesia de matriz macaense, isto é, geografia lírica dos *loca sancta* – «Rua da Felicidade», «Calçada de S. Agostinho», «Rua da Harmonia», «Lilau», «Coloane (ao crepúsculo)», «São Paulo», «Porto», «Vigia (Hac-Sa)», «Calçada do Tronco Velho», etc. – e cristalização sentimental da relação subjectiva com essa topografia electiva.

A propósito deste livro, o prefácio de Tereza Sena delinea bem o delta literário de Macau: 1. «Se não estamos perante um produto genuíno da cultura macaense» 2. «ou uma obra de escritor consagrado em que transpareçam, im-

<sup>881</sup> João Rui Azeredo, *Salpikos*. Macau, Mar-Oceano Editora, 1992, pp. 21, 23, 25, 15, 33, 31, 31, 29, 27.

pressionisticamente, as marcas que esta terra lhe incutiu» 3. «verificamos cada vez mais o seu pulsar em corações que a ela têm vindo a aportar, mesmo que a poesia brote, como em *PoemMacau*, «inquieta / do mergulho imaginário / no mar fundo dos teus ontens / invisíveis hoje / na macroscopia do consumo / de algumas horas flácidas».

Esse prefácio de Tereza Sena anuncia precisamente «um roteiro poético de Macau», com a particularidade de tornar patente «a coexistência de tempos/ritmos tão marcadamente diferentes», «sobretudo no início deste livro no qual se reúnem os textos mais antigos», bem como as vivências melancólicas e nostálgicas do sujeito poético, mas no quadro quer do «percurso universalista português», quer do «encontro orquestral dos povos» chinês e português.

Com o seu reconhecido conhecimento de causa, Tereza Sena chega a falar de «um processo de ontogénese partilhada com a cidade», averbando ao livro «o registo de uma conseguida articulação palavra / depoimento / memória»; e destaca esteticamente «momentos de alguma plasticidade formal e metafórica», exemplificados com a primeira estrofe do primeiro poema e com passo do «belo poema que dá pelo título de «Rua da Harmonia»».

Assinalemos agora que a indissociação do humano e do meio ambiente irrompe logo na imagem do excelente primeiro verso: «Cotovelos refugiados do tempo / escondidos da respiração dos séculos / dobrados / devagar / a custo / pela voraz catadupa dos dias / tenaz desta memória a emudecer». Para o interseccionismo de tempos e espaços e para a interacção de sujeito e contexto, centralidade, por motivo e tratamento, do segundo poema, «Pátio da ilusão»:

Tem de ser do tamanho de tudo  
o que se crê ali na palma da mão  
o que se envolve ali num rasgar de olhos  
Tem de ter a cor do sol  
o que não escurece sob as horas  
o que não sai do tom quente da memória  
Tem de crescer mais do que a ilusão  
o que se abre num pátio assim  
tão longe do que já não vem

O espaço macaense não é só, na relação com o Homem e com o sujeito poético, uma *natura naturata*, mas também uma *natura naturans*, na medida em que propicia ou até provoca a autognose: num poema com o marcante título de «Conhecimento», a cidade surge «toda ela / pátio da adivinhação de mim» e, aérea, «reabre as asas / envolve-me o pensamento de si»; no poema «Macau quando», «.../ quando a neblina sonha / e nos rega a vontade», impressão que se amplia no

poema «Dias»: «Nesses dias / sorrio-lhe / e ela respira / nos meus ouvidos / musical envolvente Adagio // Nesses dias / toco-a / e ela decifra-me / sentido a sentido / precisa quente amante // Macau inadiável / nesses dias»<sup>882</sup>.

Por isso, o referido processo de ontogénese partilhada com a cidade revela-se tão prospectivo que dir-se-ia partogénese: muito bem concebido e dito no poema «Porto», graças à translação imagística para o domínio anímico logo no *incipit* – «Interior e exterior / portos são / de tráfico de esperanças / ...» – e ao desenvolvimento apelativo do desfecho: «barcos sejamos de nossas almas-dragão / recebamos pelos poros / tantas vozes milenares / de pescadores e princesas-deusas / interiores e exteriores / e portos seremos também», isto é, bons traficantes de esperanças.<sup>883</sup>

Nesse envolvimento da escrita do eu com a topografia animada de Macau emerge também a referida coexistência de tempos/ritmos tão marcadamente diferentes: desde um poema «Do fundo de ontem» – «Travessia / diaporama / do tempo // ... / jerinxás dormentes / pedalam a custo / por hoje dentro»<sup>884</sup> – até ao registo crítico e irónico em «Saber» de aspectos de degradação ou perda de carácter da cidade e de outros que permanecem e alimentam a resiliência.

No dizer/fazer da interacção de subjectividade e entorno intervém aquele estranhamento perceptivo que é timbre das vocações poéticas autênticas (mesmo que ainda parcialmente irrealizadas): «cirurgias dos ventos / que conduzem o presente / para a praia / onde nos ficam as veias / marinheiras do sonho»; «e inventar-me / em fusão transcendental com a noite / as chaves da lua na palma da mão»; «Assim navegam / à bolina / estes olhos que te vão visitando». Um poeta capaz de descobrir a «geodesia da história» para caracterizar o «Lilau» – «beco dos nossos olhos / largo dos nossos passos / morada de tudo // como se acervo dos tempos / geodesia da história» – também dispõe, evidentemente, de dotes de correlato estranhamento expressivo, capaz de fazer redundar em forte sugestão de expectativa vivencial (e até libidinal) uma imagem construída com termos de narratologia – «catálise insinuante / na narrativa fechada» – e de com um simples adjetivo revitalizar a expressão comum de um estado de alma – «a alegria suspensa» [na Ponte] – ou com a insólita exploração figurativa de outro termo da metalinguagem literária no poema «Calçada do Tronco Velho»: «a metáfora do noctívago / vestiu-me o pensamento»<sup>885</sup>.

Logo, o estranhamento perceptivo pode cumprir-se por feliz imagem desdobrada. Para figurar inovadoramente o espaço indicado no título «Ponte I», diz o

<sup>882</sup> João Rui Azeredo, *PoemMacau*. Macau, Livros do Oriente, 1992 pp. 34, 43, 48.

<sup>883</sup> *Idem, ibidem*, pp. 30-31.

<sup>884</sup> *Idem, ibidem*, p. 33.

<sup>885</sup> *Idem, ibidem*, pp. 44, 45, 50, 26, 25, 45.

poema: «Macau mulher / oferecida / deitada na seda das águas / onde as pérolas foram esquecidas / raiado de metal o seio / erguido / continuamente percorrido / como se afagado / pelos dedos públicos que sabem a ilhas / depois do cheiro a avenidas»; de igual modo, mais adiante, em «Ponte II»: «a ascenderes-te à despedida do sol / omnipresente e tranquila / com a promessa das ilhas na boca».

Mais reiterado, quase estruturante, é o processo formal de introduzir o lance estranhizante após início mais costumeiro de texto de esperado roteiro poético de Macau: «Calçada de Santo Agostinho» – «... // percorro hoje / a semântica ex-chinesa / deste empedrado / que desemboca / amnésica / no fundo da avenida»; «Rua da Harmonia» – «... // resta apenas / em retalhos / azuis e brancos / por oito azulejos bilingues / que a soletram / como se a fossem»; «Bebendo a noite» – «... // ah! alucinação secreta / de devorar o tempo / com olhos amendoados / limpando o sangue das memórias»<sup>886</sup>.

Assim começava a maturar a sua singular combinação de forma do conteúdo e forma da expressão este poeta com horizonte de lirismo amoroso: «... // e até a noite que veio da ermida / me bate com a porta // Assim / nem a lua por trás do eclipse / me reconhece / e tenho de lhe gritar que te espero» («Amor ausente»).

### 3. Manuel Tavares de Pinho

A escrita poética de Manuel Tavares de Pinho defluiu, em *Metades do Meu Dragão* (2013), de um duplo impulso e arremesso que, sem intencionalidade explícita e porventura mesmo contra a vontade do Autor, se revela ambivalente – e textualmente fecundo nessa mesma ambiguidade.

Essa escrita poética irrompe como provindo de impulso libidinal e de arremesso anti-sistema literário, pois apresenta-se alheia ao funcionamento institucional da literatura, quer-se à margem da dinâmica competitiva e conflitual do correspondente campo de bens simbólicos e da respectiva economia, inculca-se sem domínio das “instituições” literárias em que se traduzem e impõem os códigos de género, os paradigmas temático-formais, os padrões de escrita e de gosto.

Mas, em verdade, esse impulso libidinal surge chamado ao campo da consciência cognoscente e constituinte, e vê-se assumido como imperativo dessa consciência. Do mesmo passo, aquele arremesso anti-literário torna-se estratégia eficiente, não só de *captatio benevolentiae* do leitor, mas também de afirmação idiolectal e de auto-superação egótica (em ordem à transposição comunicativa do

<sup>886</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 22, 44.

«mim» no «meu Eu», pelo texto oferecido à cooperação criativa do leitor na vida do objecto estético)<sup>887</sup>.

Para aí apontam, a partir da própria auto-representação do sujeito poético e a acabar na transposição dos efeitos do discurso, os indícios reversos de uma estética da composição modernista (não vanguardista): «Porque metade de mim / é construção, / mas a outra é vulcão», «meus poemas que de tão falsos, / parecem ser tão verdadeiros», «Canto, além disso, o cinzel com que talho a pedreira das palavras parideiras, // a lima com que afino o tecido do verso e a filigrana de cada sílaba», «Era, então, que se ouviam as histórias / que alimentavam a fogueira e / aqueciam a panela de ferro.»<sup>888</sup>

Esse processo radicaliza até a gratuidade da «alquimia das palavras» na escrita poética como ritual de *homo sapiens* e *ludens*: «A poesia nada tem de catarse da minha alma. / É um simples jogo de xadrez.», «enquanto as palavras buscam o sentido dos sentidos, / ... // ... / são a energia limpa, um santuário de segredos, / a poção de que o alquimista precisa / para fazer desabrochar o mistério da eternidade»)<sup>889</sup>.

Além disso, a colectânea organiza-se em quatro sequências poemáticas, distintas entre si pela tónica ou dominante variável, e formando, com os seus títulos de continuidade e mudança, mas todos subsumíveis no título global do livro, uma composição que se aproxima do macrotexto. Assim exponencia a sugestão construtivista, e não de espontaneidade inorgânica, no horizonte de leitura. Acresce que no mesmo sentido actuam as preferências do poeta, no domínio retórico-estilístico, por tropos de reiteração, em especial a anáfora (v. g. «As metades da metade do meu dragão», «Não sou poeta, não!», «Epitáfio», «Somos», «Canção») e a imagem desdobrada (v. g. «O crime da palavra»), que favorecem um efeito de arquitectura muito travejada do texto.

A perspectiva de criação espontânea e inorgânica vê-se ainda contrariada por outro processo, que vem recorrentemente conotar esta produção poética, relacionando-a com a memória literária. Trata-se, por um lado, da referência periódica a autores (Pessoa e seus heterónimos em «Madrugada», Ginsberg, Kerouac e a *beat generation* em «Poema a A. Ginsberg», T. S. Eliot e Ezra Pound, Apollinaire e Lorca, Walt Whitman e W. Carlos Williams em «Não tenho o talento, nem o engenho») e a textos (v. g. «Lisboa revisitada» e o reenvio para os poemas de Campos) da modernidade literária (e de quando em vez da tradição cancioneril e vicentina, camoniana e garrettiana), que configura por afinidade ou por con-

<sup>887</sup> Manuel Tavares de Pinho, *Metades do Meu Dragão*. Macau, Associação de Estórias em Macau, 2013, p. 57.

<sup>888</sup> *Idem, ibidem*, pp. 20, 26, 45, 51.

<sup>889</sup> *Idem, ibidem*, pp. 53, 54.



traste o perfil com que essa escrita quer insinuar-se ao leitor. Trata-se, por outro lado, da gestação paragramática de passos fundamentais, que encontramos em «O rio da minha aldeia» indissociável do poema homónimo de Alberto Caeiro, no final de «Não tenho o talento, nem o engenho» com seu eco da «Tabacaria» de Campos, e sobretudo no remate lapidar do «Epitáfio» – «Quem aqui jaz, / não sou eu, / mas um corpo / que a minha alma / nunca conheceu» -, reescrita palimpséstica do poema criado por João de Deus para o *In Memoriam* de Antero de Quental.

É certo que nem sempre os poemas de *Metades do Meu Dragão* estão à altura das exigências de oficina compositiva, de contenção emotivo-verbal, de apuro estilístico e de mestria prosódica ou fónico-rítmica, que ficaram inerentes ao legado da arte literária modernista. Em contrapartida, o poeta que, aliás, ufano da sua rebeldia, desarma a crítica por vir, ciosa de topar «as pancadas certas do poema errante!», disse mesmo fazendo gala nos lances possivelmente irónicos de «Não sou poeta, não!», de «Saudades da minha língua» e de «Minha língua», outras tantas vezes demonstra boas faculdades de estranhamento expressivo («O tempo para regatear o preço da minha língua!», «leiloando sonhos de outrora», «ou outra que não pagou a bula para ser feliz!», «sempre de vela atenta / ao desaforo do vento», «Tenho saudades do corpo, / das nádegas e dos mamilos da minha língua»), que vale também como estranhamento perceptivo, oferecido por deslocções de lexemas para campos semânticos insólitos, por imagens inéditas de personificação ou por metáforas insólitas: «sequer temos uma lamparina de azeite / que faça da nossa alma o caminho do desejo»; «Os homens fingiam o cair da idade»; «O burburinho, de repente, / trancava-se junto à lareira.»; «Toda a gente ordenha a mãe Natureza / e sobrevive-lhe na alma.»; «O pêndulo do relógio sustenta o pulsar do corpo, / mas o divórcio cumpre-se!»<sup>890</sup>

E ainda nos dá, este poeta, a desconcertante surpresa de passos como «a palavra certa / nos momentos errados», em passo de filial louvor póstumo; e ainda nos deixa de reserva, com «Poema concreto», o potencial genotextual por reconfigurar; e ainda temos para explorar as emergências de um veio surrealista, à luz do qual até «A arquitectura da tua morte» poderia ser lido como poema de amor em humor reverso; e ainda ficamos suspensos do alerta: «Nesse intervalo existo no poema por escrever!»<sup>891</sup>

Para uma leitura não de orientalismo tradicional (isto é, eurocêntrico) nem de penitência pós-colonial, mas sim em equação com o radical de comunicação intercultural que o sujeito da enunciação lírica arvora nos umbrais da sua morada ôntica – «Porque metade de mim é Ocidente, / mas a outra é Oriente», sendo

<sup>890</sup> *Idem, ibidem*, pp. 105, 22, 24, 27, 30, 36, 40, 51, 51, 52, 62.

<sup>891</sup> *Idem, ibidem*, pp. 23, 59, 105.

certo que «metade de mim é educação / e a outra metade também» e «metade de mim é sonho / e a outra metade também»<sup>892</sup> –, que induzirá o título *Metades do Meu Dragão*?

Se a tentação catafórica for a de uma cartografia poética de lugares, tipos e traços pitorescos, captados por um espectador exotista mais ou menos empático e despidido de preconceitos imperiais, depressa se verá contrariada pelo corpo e espírito do(s) texto(s).

Com efeito, escrita em Macau, a poesia de Manuel Tavares de Pinho não é mais uma poesia macaense ou filochinesa de cor local, na medida em que os elementos de ambiente e cultura sínica ou sinoportugueses já não são destacados e isolados como motivemas de glosa confinada em poemas específicos. Estão, antes, assimilados e disseminados por todo o campo de discurso (embora talvez mais acentuadamente na última parte do macrotexto lírico); e aí comparecem para disponibilizar um fundo de virtualidades simbólicas, abertas a novas actualizações na narrativa de construção do eu poético, ou para fornecer pontos de ancoragem no trajecto dessa construção *in progress* – até ao cativante «Nunca experimentei o cachimbo de pau santo».

Com maiores probabilidades de préstimos hermenêuticos, a catáfora do título lança, para o horizonte de escrita e para o horizonte de expectativas do leitor, o espírito de mitofilia (também latente, noutro meridiano, no humor ambivalente dos «fantasmas visionários do Encoberto» e do Bandarra)<sup>893</sup>; e acolhe um ânimo de escrita mitogenésica, que depois se confirma – não no sentido de acrescentar mitologia ou de parafrasear fábula mitológica tradicional, mas no sentido etimológico de criar narrativa poderosa sobre certa lição de presença ao mundo. Por isso a recria auspiciosamente e a sublima na «alquimia das palavras» – em cujo ritual e crisol, aliás, o poeta se oferece em sacrifício propiciatório: «Eu morro todos os dias em cada palavra / que pronuncio.»<sup>894</sup>

De acordo com a competência intercultural convocada (ou então «não ouvimos o mudo, / nem falamos com o surdo / nos mundos do desconcerto»)<sup>895</sup>, assim simboliza como “dragão” a vontade de potência, que torne eficiente aquela sabedoria e de certo modo volte, pois, a colaborar com o poder divino na Criação sempre *in fieri* (fecundando a vida com que “chuva” ou com que “água”?).

Importa, todavia, ter presente que desde o título a subjectividade avoca esse privilégio e esse risco: é do «meu» dragão que se trata. E que a incerteza dos rumos e dos resultados permanecerá no feixe de tensões e de limitações do eu – até porque outros três animais sagrados terão sido, com o dragão, convocados a

<sup>892</sup> *Idem, ibidem*, p. 20.

<sup>893</sup> *Idem, ibidem*, pp. 47 e 49; 108.

<sup>894</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

<sup>895</sup> *Idem, ibidem*, p. 40.

comparticipar na criação divina do Mundo, e não sabemos determinar que bens simbólicos deles pode retirar a escrita poética para a criação do seu mundo.

Nem outra coisa nos diz a sùmula de «Retrato» («Assim se faz um vagabundo de sonhos, / assim se constrói e desconstrói / a Torre de Babel!»)<sup>896</sup>, no roteiro figurado de um trajecto pessoal e colectivo, de homem viajeiro e povo «Marinheiro» que a si mesmo se buscam e que, embora nunca se encontrem de modo único, rumam a um aceno de esperança no poema final «Soube, aqui no Templo do Céu» (como assinalou Carlos Ascenso André em autorizado prefácio).

O poema que abre a primeira parte ficaria bem como limiar de todo o livro, de tal modo ele introduz a problematização da autognose na cisão, como José Marinho ensinou na sua *Teoria do Ser e da Verdade* – «todo o juízo, todo o decidir, todo o determinar, todo o afirmar ou negar como real ou como existente, ou como ser, ou como verdade, está na cisão, e nem pode sem ela pôr-se nem sem ela compreender-se.», «Pois o que buscamos descobrir como o que amamos ou cremos [...] não na continuidade o encontramos, mas em descontinuidade e ruptura.»

Essa liminar demonstração do ímpeto torrencial de *mythos* rege-se por um anaforismo («Porque metade de mim é») que insolitamente não subserve sempre a ênfase do mesmo (quadro de inteligibilidade bipolar das energias vitais do eu), antes reitera a incerteza da cisão. Não conduz o jogo das «metades de mim» à repetição garantida e intocada da disjunção constitutiva («mas a outra é»), antes se torna condição de possibilidade de eversão do próprio ser opositivo em ser cumulativo («e a outra metade também»).

Assim se cumpre, até à vertigem paradoxal de ausência e não-ser («Porque metade de mim / é ausência / e a outra metade também //... // Porque metade de mim / é não ser metade de mim / e a outra metade também»), inscrita num horizonte de (im)possibilidade que só o *adynaton* pode comportar: «Porque / metade de mim / é finito / mas a outra é infinito».

Tão perturbadora indagação e emancipação do que, diria José Marinho, está «patente e secreto na cisão», mostra-se isenta de idealização em causa própria e alheia: «Aqui jaz / tudo o que Deus me deu / e a feira de vaidades / que o diabo me vendeu.», «Pessoa também tinha uma pátria na língua! / Mas eu só vejo a desgraça / na língua da minha pátria!»<sup>897</sup>; e surge acolitada pela «Anúnciação» de animosa rebeldia contra todas as máscaras de morte do humano (na arregimentação e amestragem ideológica ou na insídia dos profissionais da solidariedade).

Compreende-se assim que, além de «queim[ar] seus anos em versos / ensanguentados de injustiças e verdades postiças», este poeta da consciência crítica e do direito à diferença (leia-se «Regresso» e «Canção») não se instale na euforia

<sup>896</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

<sup>897</sup> *Idem, ibidem*, pp. 32, 38.

fácil do conhecimento e do mérito e que se debata com o veneno da aniquilação («Porque metade de mim não conheço, / mas a outra desmereço», «Porque metade de mim / é ópio do meu ser, / mas outra é cianeto do meu viver», «Porque metade de mim / é de escuta / mas a outra é de cicuta», «É ruidoso, ilusório o sentimento. / A poesia ferve, esmaga e nunca se mostra.»).<sup>898</sup>

«Eu apenas sou quem não sou», corrobora, em registo gnómico, o poeta. Também por isso, embora primeiro se pretenda ao mesmo tempo *yang* e *yin* (e não apenas o *Yang* do dragão na fábula mítica ancestral), o sujeito poético não dispensa afinal o seu correlativo feminino. «Nas pegadas do teu andar procuro / o meu destino», confessa um belo poema de amor<sup>899</sup>. Então, o *Fenghuang* da energia do fogo que transforma (destrói mas permite o nascimento do novo: «Espero pela colheita sôfrega!»)<sup>900</sup> impera no ciclo erótico de «As Metades do Céu», que lança suas pontes para «As Metades do Dragão do Meio» com «A minha concubina», «Arca de cânfora», «Silhueta chinesa».

Enfim, «É chegado o tempo de fruição, / das bocas e corações humedecidos!», que será tempo da «carne redimida do desejo!», mas também tempo das «fragrâncias de palavras interditas durante estes anos de silêncio». Mesmo se, na espiralada experiência poética de Manuel Tavares de Pinho, ainda e sempre «o tempo é néctar e veneno!»<sup>901</sup>

#### 4. António Duarte Mil-Homens

A incursão em livro no campo da poesia por parte do artista da fotografia e do *design* António Duarte Mil-Homens suscita compreensível expectativa não só relativamente ao tipo e à qualidade da semiose em arte verbal, mas também relativamente às plausíveis interações dessa semiose literária com as semioses naquelas artes visuais. No entanto, o autor optou por recurso parcimonioso à fotografia e de opção discreta no *design*; e deixou em aberto a extensão e o sentido das interferências inostensivas que os elementos gráficos e plásticos possam ter tido na configuração verbal e fónico-rítmica dos poemas – tendo de ficar sob caução as hipóteses interpretativas que nos ocorra adiantar como pertinentes.

Os poemas de modo algum se distinguem por apostarem no visualismo estilístico-formal ou na discursividade descritiva; e só moderadamente se mostram empenhados em explorar como cratilismo secundário a mancha tipográfica do

<sup>898</sup> *Idem, ibidem*, pp. 31, 20-21, 42.

<sup>899</sup> *Idem, ibidem*, pp. 28, 72.

<sup>900</sup> *Idem, ibidem*, p. 65.

<sup>901</sup> *Idem, ibidem*, pp. 65, 70, 88, 102.

texto no branco da página. Mas, se a dominante da colectânea poética será, como veremos, intrinsecamente insólita, talvez a origem alocêntrica no âmbito da actividade criativa de António Duarte Mil-Homens tenha estimulado a desinibida e disruptiva estratégia de surpresa na escrita de um lirismo nada convencional.

As poucas fotografias reproduzidas em pontos estratégicos da sequência poemática confrontam o leitor com figuras escultóricas (de potencial alegórico) destacadas do seu comum espaço cimiterial e da sua função originária de memória fúnebre e piedosa; e a hipótese de terem papel de interacção irónica com os poemas colaterais retrojecta-se em releitura do título *Vida ou Morte duma Esperança anunciada* – num movimento *da capo* também promovido pelo verso derradeiro do último poema («de toda a esperança adiada.»). Num livro de espírito alternativo e com tematizações da alternativa, a disjunção (*ou*) abre um rasgo de contraste e contingência, deixa pendente o destino (dos «Poemas» e da Esperança) confrontado com um discurso *in fieri*, de desconstrução e de construção não padronizada, de busca sem rumo predeterminado nem guia acatado – num revolver da vida (e da obra) sem equívocos evasivos ou compensatórios, correndo riscos («Ou me campam com lírio, / ou me afirmo real.») à contraluz de uma inédita necrografia, saudavelmente ironizada com foto de anjo gratulatório e com lúdico desaparego verbal («... / adúlterar a saudade / partindo... / e, um dia, / fazer férias da vida / morrendo!») <sup>902</sup>depois de seriamente focada em *flash* magnífico:

Navegarei um dia  
numa urna final,  
não num mar de prantos  
– morrer é tão natural –  
mas numa enseada de espantos,  
rumo às chamas libertantes  
das memórias do futuro  
no espelho do que fui antes.

903

O leitor de chofre se dá conta de que o assalta um exercício desinibido de exuberância verbal com mistura de diferentes níveis vocabulares (entre a selectividade retórica ou a gíria técnica e linguagem corrente ou o calão), por vezes verticalizada em versos de uma só palavra ou de metros elementares, outras vezes expandindo-se torrencialmente sob a regência de anáforas sucessivas ou interca-

<sup>902</sup> António Duarte Mil-Homens, *Vida ou Morte duma Esperança anunciada*. Macau, Ed. António Maria dos Santos Duarte Mil-Homens, 2010, pp. 69, 50-51.

<sup>903</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

ladas, iniciais e internas<sup>904</sup>, pondo em provocante realce neologismos e disfemismos (até à sobrecarga abjeccionista<sup>905</sup>), transgredindo outras vezes as normas linguísticas (e nelas visando muitas outras), agilizando-se em jogos fónico-rítmicos (v.g. «Tiro-liro / faço / viro / meto / tiro / empurro / tiro / arma / tiro / bola / tiro / copo... / tintol! / Suspiro / ... Tirol.»)<sup>906</sup>, genitalizando-se por meio de aliteraões, assonâncias e rimas que detonam sintagmas surpreendentes e paronomásicos, ou geram associaões de imagens (por vezes quase em jeito da escrita automática propalada, um século antes, pelas Vanguardas ocidentais).

Com todos esses aspectos, força o impacto de uma extraordinária energia locucional e força o embate com o *ethos* inconformista, anti-convencional, iconoclasta, revel, que preside ao seu substrato semântico-pragmático («Sou intruso no sistema, / ideias doutra maré, / tormentas dum oceano, / na vida um sempre-em-pé, / chupando até ao tutano / o osso deste poema.») – nada necrófilo, antes juntando à «recusa de olhar / da morte os traços lascivos» um lutar pela vida, que se ama por antífrase na irónica encenação (verbal e fotográfica) do anúncio do dia da própria morte<sup>907</sup>.

Não se trata de qualquer reacção ocasional ou qualquer diversão gratuita, mas de «a alma dum poeta / raivada neste poema!...» até «ao texto da maldição»<sup>908</sup>, em continuada escrita (tributária de Cesariny e sua linhagem, como assinalou Maria Antónia Espadinha) contra o sistema dominante<sup>909</sup>, com uma veemência

---

<sup>904</sup> Veja-se as impressionantes *performances* dos poemas «Não era ventre e pari-me», «Tento circular-me pelas veias» e outros, com especial destaque para o virtuosismo antinómico de «Quem te julgas, quem te calas, / quem afundas, quem resgatas, / quem encaras, quem recalças, / quem animas, quem enforças, / quem resguardas, quem perjuras, / quem seduzes, quem violas, / quem perfilhas, quem renegas, / quem veneras, quem esconjuras, / quem partilhas, quem entregas, / quem suscita, quem percebes, / quem refutas, quem apoias, / quem disputas, quem concedes, / quem humilhas, quem louvas, / quem ignoras, quem recebes, / quem soergues, quem acamas, / quem revestes, quem desnudas, / quem albas, quem anoiteces, / quem sedentarizas, quem mudas, / quem desdenhas, quem estremeces, / quem enriqueces, quem esmolos, / quem adoras, quem infernas, / quem invernias, quem estiolas, / quem premeias, quem exploras, / quem comparas, quem isolas, / quem enalteces, quem deploras, / quem fidelizas, quem enganas, / quem medras, quem feneces, / quem osculas, / quem esganas, / quem relembras, quem esqueces?...» (*ibidem*, p. 80).

<sup>905</sup> Veja-se, por exemplo, versos como «Palitamos os afectos com os dedos, / ... / arrotamos derrotados os ossos, / ...» no poema «Respirando as ideias a crédito / atravessamos a vida a prazo.» (*ibidem*, p. 74).

<sup>906</sup> *Idem, ibidem*, p. 22.

<sup>907</sup> *Idem, ibidem*, pp. 39, 99, 88 e 89.

<sup>908</sup> *Idem, ibidem*, pp. 64, 73.

<sup>909</sup> Atitude que abrange, obviamente, a crítica ético-social também cultivada por outros escritores de Macau – como bem exemplifica o poema «Farsamo-nos, medianos e lisonjeiros» –, mas vai mais longe na contestação das formas explícitas ou implícitas de sentir e de pensar, atacando-as pelo coração dessa forma primordial de consciência que é a linguagem.

tal que se retrata pessimista na imagem desdobrada de lide taurina por matador menos sereno e menos vencedor do que o da poética intelectualista de João Cabral de Melo Neto: «Desemboado o mundo / me cornea as vísceras / com a náusea da angústia / que amanhece os dias, / ... / O desespero ferrado / que bandarilha e cansa, / ao cravar excita, / ao sangrar amansa. / A capa pesada / que tenteia o medo, / tempestade eterna / sem haver bonança. / A muleta manchada / que desnorteia a esperança, / de tão enganada já exaurida, / pedindo o estoque certo / que ajoelhe a vida.»

Essa escrita de violentação realiza-se em função de uma insatisfação autocrítica («Ilusoriamente me invento pronto / a um solitário exercício da vida, / almejando atingir a meta, / mas cristalizado à partida.») e de uma poética declarada com uma imagística tão inventiva quanto pertinente: «jamais o mono, o forra estantes, / o objecto decorativo.», «Deixem desinventar / as inventivas, / simplificar / as investidas / na arte de metrar / frases sentidas. / Consintam sentir / versos centrimetrados. / Autorizem o ejacular / de termos masturbados.», «Às ideias vadias, / que te saltam às canelas, / que fazer delas? / Domesticá-las, / açaimar-lhes o ganido, / atrelá-las ao refrão, / equalizar o latido, / acanilar o sentido... / Ou atraí-las ao poema, / aceitá-las como são, / deixá-las morder a pena?...», «Do rascunho à obra feita / se constrói este poema, / inspirado na coleta / de qualquer arrumador, / de almas, convém dizer, / ... / colhendo a inspiração / p'ró estatuto de poeta, / em jeito de formação, / fora duma redoma, / que versejar não tem curso / nem sequer diploma, / e a rima não é teorema / para usar calculadora.», «Perco-me, periférico / na inexactidão dos termos. / Tropeço, balbuciente, / na desamplificação das falas. / Coxeio, pressuroso, / na descompressão das talas / que me oprimem, / mais do que amparam, / o discurso. // Que assoreiam minhas frases / entrecortando seu curso. / Que as enleiam, cancerígenas, / com anquilosantes metástases.», «Esfarelo, retorço, os motes e rimas, / escrevo a martelo, burilo com limas, / sangro e sovelo estrofes cruéis, / desfilo o novelo em estreitos painéis, / descalço o chinelo, cultivo uma veiga, / barro poesia no pão com manteiga.», «Sangro neste poema / o escape duma tensão, / que me toma e me gangrena / a vontade e a razão, / que me inferna e derrama / num arremedo de fruição, / ...»<sup>910</sup>

Esse *ethos* quer manifestar-se de imediato num liminar «Auto-retrato» relativamente frustrante, como os primeiros poemas seguintes, mas delineia-se com eficácia em numerosos passos depois dispersos, numa gama invulgar de formas de humor: «Poetisar a vida é preciso. / Fazer das rimas o guizo / do gato que à janela goza / o sol do teu sorriso, / a que arrimo minha alma / sempre que falta a calma / par' aturar a cambada, / cada vez com menos siso.», «Hostilizaste o poeta,

<sup>910</sup> *Idem, ibidem*, pp. 24, 61, 17, 19, 53, 57, 70, 75.



/ nem elitista nem proleta, / que apesar de repentista / também sabe ir à lista / da poesia já servida, / beber a inspiração / para brilhar ao serão, / frase a frase bem urdida, / cozinhada com primor, / em vez de couve, choucrute, / alternar verso longo com / tout court.»<sup>911</sup>

Que outros méritos e outras virtualidades não tivesse (e são plurais e plásticas, contra os mecanismos vários de rotina e acomodação, de alienação e desistência: «Somos gente / com essência evolutiva, / moldada pelos anos / de vivência repetitiva, / de ciclos curtos ou longos / que nos tornam predictíveis / ...», «Ferve a angústia, / na caverna do peito, / de desviver a vida, / tudo metade feito.»)<sup>912</sup>, esse *ethos* revoltado e disruptivo resgatar-se-ia sempre pelo efeito de agitação da língua literária.

Por um lado, rebela-se contra o logocentrismo e a «tortuosa armadilha / das palavras dos conceitos», e desprende-se do academismo vocabular e prosódico por um minimalismo linguístico-formal na poetização do comum, ao jeito de Manuel Bandeira ou de Carlos Drummond de Andrade: «Porcina / a vida. / Madrastra / a sorte, / fugindo / a galope, / ao vento / a crina. / Logo atrás / a morte, / zás! / brandindo / a gadanha, / roleta / de corte / garantindo / transporte / a quem apanha, / de má fé. / Não, obrigado! / Vou a pé...»<sup>913</sup>.

Por outro lado, revaloriza e reactiva idiolectalmente a «língua / que como Camões empobrece»: «Constato a paisagem, / labirinto pálido, / horizonte fálico / fecundando a planície / com luar metálico, / fosforizando a bruma, / enevoadado hálito / do húmus ainda cálido / do sol abrasante / esquentando a memória, / remanescendo o pranto, / prolongada a vigília, / recusado o encanto, / mistificação inglória / deste quebranto, / desta quezília, / desta porfia duma miragem.», «Madrugo missas ao serão, / panaceio a enfermidade, / acupuncto o coração, / vou p'ra banhos com a saudade.», «Desbrumo-te, interior visão, / ...», «Se do mundo me independente / ...», «Raiva pedrada nos charcos / em círculos tão periféricos, / que a tomaríamos de exemplo / p'ros sonhos mais esotéricos. / E a raiva ponto-de-cruz, / pied-de-poule ou arraiolos, / ... / a raiva do alcatruz / que tem de aturar a nora?...», «Arrumadas, as palavras, / no armário das ideias, / ...».<sup>914</sup>

Acresce o potencial subversivo e gerativo das tensões íntimas – que se enfatizam pela primeira vez em irónico contraste com a fotografia de uma estatueta jacente de pequenina criança adormecida: «Pagão exorcizo / infiel ressuscito / laico invoco / ateu acredito / fugindo provooco / encontro fortuito / sozinho convoco / publicamente o mito.» – e da sua projecção sobre o ímpeto de eversão da

<sup>911</sup> *Idem, ibidem*, pp. 16, 20.

<sup>912</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 97.

<sup>913</sup> *Idem, ibidem*, pp. 15, 55.

<sup>914</sup> *Idem, ibidem*, pp. 90, 25, 46, 56, 60, 63, 100.

existência circundante: «Sonho um voo de Ícaro, / enraizado no lodo. / Cavalgo a esperança num Pégaso, / abatido como tordo / cascos ferrados no chão. / ...»<sup>915</sup>

Acresce o alcance de narrativa identitária, estendida do perfil individuante até aos contornos colectivos, que mesmo quando parece acalmar prosodicamente um discurso sapiencial nada perde em contundência metafórica – *maxime* neste grande poema que é guião de leitura da faculdade de julgar figurada e ritmada no livro: «Pastores de imaginários rebanhos, / por planícies e vales / apascentamos nossas dores / em transumantes diários, / alegorias cantando, / mensagens de motes vários. / Fazemos dos amores anhos, / imoladas alegrias / em pastagens de Inverno, / depois do Verão na montanha. / No redil do povoado, / que lobos / sonhos acometem / com sua canídea sanha, / defendemos o gado, / afugentamos as feras / com a fogueira do nosso Inferno, / aconchegamos o serão / com histórias de outras eras.»<sup>916</sup>

Acresce o primado do princípio de contingência na vida e na obra, que não desterra o princípio esperança (como diria Bloch) nem a responsabilização do homem livre pela actualização dessa «esperança adiada» (pois a esperança, afirma outro poema, «é o que fazemos dela»); e acresce a forma lúcida e eficiente com que a poesia de António Mil-Homens assume esse princípio e rasga caminho para o advento de uma escrita pregnant (para uma vida fecunda): «Matrioska infundável / aberta de hora-a-hora, / num despe-que-despe adorável / feita caixa de Pandora, / libertadora de espíritos, / nudez exposta aos críticos, / morre logo ou nasce agora?»<sup>917</sup>

\* \* \*

A turbulência de linguagem e motivos, a desconstrução ou o desalinhamento das convenções temáticas e estilísticas, o tom de agitação alternativa da poesia de Manuel Pinho e de António Mil-Homens trazem à lírica de Macau sinais iniludíveis de inconformismo com os padrões saturados e de novos intuitos de expressão estética em equação com tendências literárias da Modernidade tardia. Nesses dois autores e ocasionalmente noutros poetas esse vento de perturbação do lirismo tradicional busca ainda uma orientação e uma reconfiguração estabilizadas do Novo; menos disruptiva do que a de Pinho e Mil-Homens, a poesia de Jorge Arrimar processou dentro dessa estabilização um convergente contributo para a superior alteração da fisionomia literária da lírica de Macau.

<sup>915</sup> *Idem, ibidem*, pp. 26-27, 29.

<sup>916</sup> *Idem, ibidem*, p. 38.

<sup>917</sup> *Idem, ibidem*, pp. 94, 41.

## 5. Jorge Arrimar

Não é irrelevante para o processo de recepção da obra poética de Jorge Arrimar que ela se recoloca em grelha de partida macaense sob o signo emblemático da “árvore que chora sangue” e que, ao fazê-lo, abra *Murilaonde* a «Evocação» de que cinco poemas antologiadados de *Ovatyilongo* (Sá da Bandeira, 1975) são portadores, ainda frementes no imaginário e na língua dos dons da terra e da Gente da Terra, da Huíla ancestral e dos Nyaneka-Nkhumbi. Desde então, escrita e existência buscam saída com sentido e em comum na obra de Arrimar, que diríamos justamente crismada por uma antropologia do dom (que sem Marcel Mauss nem Malinovski lhe tivesse impregnado a pristina fonte de vida).

O gesto de «Evocação» abrange dois dos *20 Poemas de Savana* (Ponta Delgada, 1981), obra breve de «etnopoésia angolana» estruturada em duas partes – o ciclo do cacimbo e o ciclo da chuva (no dizer autorizado de Maria da Conceição Vilhena, «*20 Poemas de Savana: Etnopoésia Angolana*», no N.º 2 da revista *Atlântida* 1982). Rui de Sousa Martins, na sua leitura prefacial de professor de Antropologia Cultural, privilegiara justificadamente «as raízes geo-humanas da sua criação poética e as posições que o poeta foi assumindo perante elas»; e concluir: por um lado, a distanciação da dilacerada matéria angolana depurou a língua literária da poesia de Jorge Arrimar e apesar do «emprego de vocábulos em olunyaneka, nota-se a ausência de frases no idioma africano»; por outro lado, «o espaço, o tempo, as coisas, as pessoas e as imagens são profundamente Nyaneka, enraizadamente angolanos e poeticamente universais».

Mas porventura o mesmo gesto de «Evocação» mais relevante se afirma quando *Murilaonde* o estende pelos textos antologiadados dos *Poemas* (Açores, 1979), que remontam aos trânsitos lusitanos e ao *intermezzo* açoriano, mas se querem corroborantes penhores de fidelidade lancinante às «danças tribais / aprendidas há gerações...» e de voluntarista propósito de «alegria de pertencermos / a outro Mundo / onde o Céu / tem raízes profundas...» («Aquele noite em Silves»).

Eis aí consignada a acta de linhagem e compromisso do poeta que, como no título célebre de Ruy Belo, é *Homem de Palavra(s)*. Por isso, o tempo de «Evocação» de *Murilaonde* não se limita a reflectir como a poética do espaço constitui os Açores «em lugar privilegiado para o sentimento da ausência e da solidão, visto que a insularidade nebulosa contrasta com as terras quentes de Angola» (Ana Paula Laborinho). Na verdade, esse tempo de «Evocação» de *Murilaonde* contempla um poema que, mais do que nostalgia ou catarse, traz a taumaturgia da (re)construção do *Dasein* no mundo gerado no/pelo texto.

Esse «Tempo bassulado» vem de *Nós Palavras* (Açores, 1979), título importante pelo valor facial no momento de publicação e pelo valor indicial relativamente ao programa estético nas obras da maturidade macaense. Por um lado, ele sinaliza,

*pro tempore*, a diferenciação que a etnopoesia, a poética do espaço e a lírica memorial do primeiro Arrimar já estabelece perante as linhas tradicionais de teor realista ou parnasiano, exotista ou neo-romântico. Por outro lado, ele sugere uma espécie de soberania intransitiva da língua poética, característica maior da modernidade literária pós-baudelairiana, e prepara o leitor actual para a prevalência do ser de linguagem em *Secretos Sinais* de 1992 e em *Convergências* de 1997.

Em todo o caso, tem razão António Carmo, no prefácio a *Murilaonde*, ao considerar que ali, como depois, se manifesta o poeta portador e produtor «de uma cultura mista, com valores europeus e africanos»; e, já próximo da publicação desse livro mais substancial, o próprio Jorge Arrimar esclarecia, em entrevista ao semanário macaense *Tribuna*, a 25 de Novembro de 1989: «assim se explica em síntese que o meu percurso literário seja marcado por essa dualidade histórico-cultural: de um lado a minha herança etno-cultural europeia e, do outro, a caminhada ao longo de seis gerações na terra africana, com os seus próprios valores culturais».

Além da significativa primeira parte com poemas escolhidos, *et pour cause*, das publicações precedentes – como se fosse suma do trajecto de formação e limiar de nova fase de maturação –, *Murilaonde*, publicado em Macau por 1990, constitui-se por poemas datados das estadias nos Açores e no Alentejo e de outros, mais numerosos, já escritos em Macau, para concluir com outra série de poemas sem indicação de local e data de composição, onde justamente se cruzam vectores das séries precedentes ou pontes entre o primeiro estádio angolano e o último estádio macaense.

A matriz desta poesia é, pois, africana, em múltiplos e convergentes sentidos. Enquanto poesia de espaço, é canto de terras e gentes do Sudeste angolano, em que se subsume o próprio sujeito lírico – em notável efeito de expressão cuja autenticidade discursiva decorre de uma congenialidade que se manifesta na própria linguagem. Prevalecem o registo de oralidade tão peculiar das literaturas africanas e o poder evocativo de palavras como “murilaonde”, “caprandanda”, “mbulumbumba”, “olundongo”, “vindululo”. Nesta fase inicial do idiolecto do autor (que ao juntar um glossário se mostra consciente das mais-valias e das dificuldades comunicativas em jogo), a língua portuguesa surge cheia de elementos locais africanos; sons exóticos e empréstimos vocabulares trazem consigo, por um lado, enriquecimento fónico-rítmico e sugestivo da prosódia, e, por outro lado, valores semânticos, denotativos e conotativos, que o contexto de cada poema ou o glossário final esclarecem.

Poesia de primeiras raízes e logo de desenraizamento e errância forçada, *Murilaonde* «consegue poetizar o que há de mais intenso na cultura portuguesa expatriada: a sua miscigenação e enriquecimento por via dos múltiplos cruzamentos» (Ana Paula Laborinho).

O poema que traz a primeira datação de Macau intitula-se emblematicamente «Exílio». É a componente de perda lancinante que surge ao mesmo tempo como vivência pessoal e como destino nacional, «Sobrevivência» portuguesa: «Aterradora é a ideia / de que connosco / morrerá a memória viva / e apenas ficará o eco / de uma passagem sem glória... / Aterradora é a ideia / de que somos apenas / um resíduo da História...». Mas é também uma componente reactiva: «Não voltes a dizer / simplesmente / que me esqueça».<sup>918</sup>

Qual agónica versão do ressonante «Não posso adiar o coração» de A. Ramos Rosa, o poeta ergue o clamor em poemas cada vez menos derramados – «Não posso / adiar mais / este grito / que a garganta / sufoca» –, ao mesmo tempo que reconhece: «Não posso continuar / esta peregrinação / sem fé». Mas esse peregrinar «com os pés descalços / ferindo-se nas pedras nuas / de uma planície / vazia de santuários» vai desembocar em «Flor de Esperança». A cisão entre o indivíduo deslocado e o seu ego profundo – «Mas eu não vim!» – no desejo inexequível de retorno à mátria angolana – «Vontade de voltar», «Regressarei ao Sul» – encontra no tecer dos poemas o seu *Trauerarbeit*, que aliás não nos parece unívoco: é certo que a maioria desses poemas responde pela via do imaginário e do simbólico ao propósito retrojectivo de «Caprandanda»: «Se puder / farei do tempo morto / uma fénix».<sup>919</sup>

Contudo, se a paisagem africana ainda se sobrepõe à de Macau e continua a dominar o espaço da palavra («por trás dos pagodes / e dos templos, / as máscaras quiocas, / as danças muílas, / o carnaval quimbar / a chamar por mim, / a chamar, / a chamar!...»), pela mesma via se acede ao tempo da «Metamorfose» macaense:

As ondas abriram-se  
à nossa vontade  
de dançar uma cancula  
na praia de Hac-Sá.  
A Chibia a soltar-se  
pelos gestos derramados  
nas areias negras  
do Sul da China...  
E o Namibe orvalhou-se  
numa libação a Iemanjá  
enquanto a noite se abria  
para deixar um lótus florir.

<sup>918</sup> Jorge Arrimar, *Murilaonde*. Macau, Edição do Autor, 1990, pp. 61, 58.

<sup>919</sup> *Idem, ibidem*, pp. 75, 56.

Confirmação superlativa deste nosso asserto reside no facto de Jorge Arrimar fazer sair, no mesmo ano de edição de *Murilaonde*, o contraponto de nova colectânea poética – *Fonte de Lilau* (1990)<sup>920</sup>. Na síntese insuperada de Ana Paula Laborinho, «A geografia das palavras leva-nos à mítica Fonte do Lilau, à Colina de Patane, ao Jardim de Lou Lim Ioc, ao Farol da Guia, à Rua da Felicidade, ao Porto Interior – e, em cada uma destas gravuras, um olhar se desloca, o lugar do sujeito, que não consegue confundir-se com a terra, mas demoradamente a visita no espaço e no tempo. Macau antigo regressa também através dos velhos linguajares locais, palavras-memórias dos destinos do nosso destino português.»; e «aqui são os sentidos que lhe devolvem o recorte da paisagem: os olhos (cf. «Macau», «Manhãs Opalinas»); os ouvidos («Caminho das Índias», «Farol da Guia», «Rua da Felicidade», «Barco-dragão»); o olfacto (cf. «Cheiros e Sabores», «Lixo»).»<sup>921</sup>

A «atenção apaixonada à realidade viva, circundante» de onde, como assinala Graciete Batalha no prefácio, brota a poesia de *Fonte de Lilau*, não exclui as reservas perante o «mar de betão» onde «o sorriso naufraga», nem o cuidado com o futuro incerto de Macau: «Macau Macau Macau / a saraça de cores flamejantes / esvoaçando no tempo vago / das recordações... / O amanhã será de bonança / ou de tufões?». Retocado por réstias de etnopoesia («Barco-dragão»), aquela atenção ao Macau antigo – «Das janelas bizarras / chegam-nos sons antigos, / o dóci papiá cristã / das chachas falando da sina / enquanto servem o sara-surave / em porcelana china» – não desmobiliza a crítica ético-social à circunstância (com cromatossemias e sinestesias para-abjeccionistas): «Franjas de lodo / cercam o casario / da cidade nova / e a humidade brilha / nos cabelos escuros / dos operários / sem horários / ou seguros...»; «O barco do progresso / lança as redes / no mar de betão / mas o sorriso naufraga»; «A escuridão dos quartos / desnuda venéreas / chagas de solidões / que as prostitutas / aconchegavam no ventre / rasgado pela força / dos tufões...»; «e as paredes sofrem / o ardor do hálito apodrecido / de um assoreado rio. // As ratazanas / passeiam-se nos monturos / de uma peste consentida. / Os passos são inseguros / e os sonhos embrulham-se / ...»<sup>922</sup>.

A visão anti-idílica da existência circundante («Sobre o incensório / de corpo nu / acendem três pivetes / de amargura / e na esteira dura / de uma vida calcinada / dobram os joelhos ossudos / ...») talvez origine um movimento compensatório de antropomorfização cordial de animais e coisas: «Os pássaros acariciam

<sup>920</sup> O nexa aqui estabelecido no interior da obra poética de Jorge Arrimar pediria, como passos afins da obra de outros escritores da literatura contemporânea de Macau, um exercício ponderado de mitocrítica. Como é proverbial na sua criatividade cultural, Luís Sá Cunha deu belo estímulo a esse trabalho por fazer no ensaio «O topos sagrado – Esboço de mitografia macaense», in *Revista de Cultura*, Macau, 1998, pp. 5-16.

<sup>921</sup> *Apud* Jorge Arrimar, *Fonte de Lilau*. Macau, 1990, pp.11-12, 12.

<sup>922</sup> *Idem, ibidem*, pp. 47, 23, 25, 41, 50.

a noite / com asas de penas fugidias / decorando o templo do horizonte / com preces vagas / ...»<sup>923</sup>.

De qualquer modo, entre impressionismo e expressionismo («Ao longe, as ilhas são / um dragão adormecido / sobre um leito de seda escura / que o nevoeiro cobre lentamente / com franjas de pérola rosa...»), reina a criatividade imagística de Jorge Arrimar: «[farol] o etéreo cometa, / o histórico círio, / que um dia / os kwai lo ergueram / no Monte da Guia»; para as raízes aéreas das árvores do pagode em Nam Van: «copas frondosas / dos guardiões de Nam Van / com os cabelos soltos / em longas tranças que balançam / ao vento forte das monções»: «um junco com asas de morcego»; «Redes de bambu / pescam o azul / de um céu / em perigo de extinção...»<sup>924</sup>.

Menos feliz a convocar a aura de lírica amorosa de Camões do que a associar o patois e Adé, em identitária «Unga lorch», a «uma diferente / maneira de estar / na periferia / do País do Meio», e a figurar Macau noutro identitário texto («Templos abandonados») com «Uma flor canta no fogo / que os panchões do teu olhar / fizeram medrar / nos mistérios do jogo.», o poeta de *Fonte de Lilau* não renega o canto da memória lusíada, contra as «sombras / que teimam em esconder / a glória da Velha Goa», em favor do «perfil de caravela» mapeando «hemisférios de fé / e luta, / a histórica labuta / de um povo / redescobrimo o horizonte...»<sup>925</sup>.

Mas, no virtuosismo artístico da escrita maturada de Jorge Arrimar, as cromatossemias, sinestésias e zoomorfias («nas tardes mornas / e molhadas pelas ondas / macias do rio / amarelo de pólen. / Pétalas de lodo / fertilizam as margens / ...»; «e os jogadores sentem / o alado encantamento / do vampiro que protege / a gaiola de cimento») associam-se ao lavar do medo em «Fuga» e da «Angústia»: «O medo confunde-se / com o latejar da esperança / ... / a força do sangue / marcando o compasso / de uma evasão... // ... / e o futuro é prisioneiro / das cobras que serpenteiam / na noite escura...»; «e a dor / funde-se no bronze / de uma longa caminhada / sumindo-se no vazio, / perdendo-se no nada...»; «.../ e o mistério cola-se / à pele como musgo. // A minha angústia / é de lodo / e jade, / a deusa milenar / que abraça / com sabedoria / e ameaça...»<sup>926</sup>.

Nem o sentido do mistério sagrado consegue erradicar essas penas, pois até numa transfiguração «Mística» da paisagem física e humana suspeita-se a dor: «Dedos cósmicos / esguios e leves / brincam com pérolas / de orvalho / na flor branca / do lótus. / O dourado dos / papéis vermelhos / enfeita-se de luz / e pre-

<sup>923</sup> *Idem, ibidem*, pp. 18, 18.

<sup>924</sup> *Idem, ibidem*, pp. 14, 34, 17, 25.

<sup>925</sup> *Idem, ibidem*, pp. 22, 21, 52, 35, 36.

<sup>926</sup> *Idem, ibidem*, pp. 26, 49, 46, 42, 27.



ce... // Longe / o poente evola-se / em fumo de pau santo / e os corpos ensaiam / vénias de silêncio / ou de pranto...»<sup>927</sup>.

Paíra, por vezes, uma espécie de pavor histórico e cósmico, como na ironia amarga de «Voo»: «o contorno fugidio / dos pássaros, / esfumadas silhuetas / de um medo alado, / de uma secular fuga / presa ao lastro / de um voo cego / indeterminado...»; e o anseio de sublimação já traz consigo o lúcido desengano: «Na quietude das manhãs opalinas / eu abraço o templo da tranquilidade / sobre uma esteira de bambu / enquanto o nevoeiro fumegante / de um tempo que não corre / embala o meu sonho vão / de aflorar a eternidade...»<sup>928</sup>.

Em contrapartida, nada consegue eliminar de todo o ímpeto vital de resiliência, tão bem figurado pela «Fénix» que, não por acaso, intitula o poema derradeiro, onde, apesar dos olhos feridos de tanto chorar, «Naquele dia / em que tudo acabava / tudo estava a começar...»<sup>929</sup>.

Entretanto, a crítica tem ignorado o breve poema preambular, importante por essa posição e importante por sua índole de metapoesia, preparando a recepção dos poemas subsequentes com indicação, não críptica mas alusiva, de opções entre Pessanha e Pessoa, entre concepção intelectualista de criação na/com a linguagem e estética simbolista da sugestão:

Passos rápidos  
imponderáveis,  
sinais leves  
de um universo  
que arde lento,  
a chama que purifica  
a palavra no interior  
de cada verso...

Num processo de contínua decantação emotiva e depuração expressiva, que é síncrone com o devir de uma poesia do espaço para uma poesia intimista de sugestão universal, os «sinais leves» abrem aí caminho para os «segredos sinais» do livro seguinte, pois «Ninguém pode esquecer / que os símbolos / se vestem com as cores / dos nossos sonhos / e a vida se prende / em pequenos fios de seda / suspensos do horizonte.»<sup>930</sup>

<sup>927</sup> *Idem, ibidem*, p. 31.

<sup>928</sup> *Idem, ibidem*, pp. 48, 17.

<sup>929</sup> *Idem, ibidem*, p. 53.

<sup>930</sup> *Idem, ibidem*, p. 39.

A segunda tábua do díptico desta advertência vai surgir no primeiro poema da última parte da obra seguinte – que ratifica a sua importância adoptando como seu o título que esse poema («Secretos Sinais») já fora buscar ao seu verso axial:

Flutua  
um inquieto  
sossego  
na penumbra  
que lentamente  
desenha  
secretos sinais  
de rebelião.  
A sabedoria  
é um vulto branco  
levitando  
em silenciosa fogueira  
de ancestral  
meditação.

A obra *Secretos Sinais* (1992) está constituída por três partes, segundo nítido intuito de composição orgânica marcada pela idêntica extensão dessas séries e por anteposição a cada uma de epígrafe heteroautorial (sendo que para Ana Paula Laborinho essas epígrafes «constituem orientações para o leitor», «uma proposta de leitura que pretende adensar um sentido sobre outro» e assim altera a perspectiva de indistinção entre as três partes).<sup>931</sup>

A 1.<sup>a</sup> parte de *Secretos Sinais* tem como epígrafe um poema de Li Bai; e, como sintetiza Ana Paula Laborinho no estudo preambular sobre esta significativa inflexão de percurso poético («Jorge Arrimar – da poesia do espaço ao lugar do sujeito»), introduz poemas fundamentalmente dedicados à paisagem oriental na sequência de *Fonte de Lilau*, mas no sentido de que Macau se transforma «num cenário oriental onde o jogo subjectivo (eu / tu / nós) se inventa».

A 2.<sup>a</sup> parte de *Secretos Sinais* escolhe para epígrafe uma citação do Cântico dos Cânticos e a ela corresponde com a tónica da efusão erótica, nem sempre de inspiração original, mas capaz de ferir com acerto a nota da «Volúpia»: «Só as pedras são imunes / à aventura da nudez / dos amantes / perdidos na volúpia / das fronteiras abolidas... // Ao gemido dos corpos / navegando à deriva / no sabor a sal / de um oceano em carne-viva.» . Para a linha de leitura de Ana Paula

---

<sup>931</sup> *Apud* Jorge Arrimar, *Secretos Sinais*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1992, p. 12.

Laborinho, essa sequência de poemas faz «ressaltar o diálogo eu/tu, encontro/desencontro matizado pelo amor e pela busca da palavra que diga a pluralidade interior na sua procura do outro». Mas importa ainda destacar que a «Visão» erótica que nesse diálogo eu/tu se promete já endireita as veredas que conduzirão à primazia da construção verbal sobre a realidade empírica: «Quero fundar / a promessa / na superfície nua / da palavra /...»<sup>932</sup>.

A 3.<sup>a</sup> parte de *Secretos Sinais* elege para epígrafe um poema metaliterário de José Gomes Ferreira, que assim conota os subseqüentes poemas de dominante reflexiva com *telos* universal. Para a linha de leitura de Ana Paula Laborinho, «acentua o caminho para o interior [do sujeito lírico] prevalecendo a reflexão sobre si na sua relação com o mundo»; adensa-se igualmente a vertente da viagem – o caminho – e o poeta retoma o tópico da eterna peregrinação («A minha tarefa é partir / quando nasci para ficar...»), mas parece «abandonar-se a nostalgia da errância e preferir-se o deleite dos encontros e impressões que a viagem propicia». Ponto possível de convergência nessa leitura: «viagem incessante em busca de uma Terra que também pode ser a palavra».

Em *Confluências* (1997), embora os poemas de Arrimar aí coligidos surjam em alternância assimétrica com poemas de Manuel Yao (aliás, Yao Jingming, aliás Yao Feng), nem por isso se dispersam inorganicamente. Parecem, ao contrário, dispor-se segundo uma ordem anelar, entre a definição liminar de «Água-Tinta» – numa espécie de metáfora metonímica: «São estórias de água / e de tinta / água-tinta / no papel de arroz / e na folhosa bambu» – e as translações finais de escrita e canto em «Calígrafo» («... / acaricia a ideia / na negra simbologia / derramada no papel») e em «Voz» («... // O meu poema / sem a voz / das palavras / é um teorema / tecido de axiomas / de silêncio...»), como se quisessem inscrever-se indeterminadamente num espaço histórico e cósmico de participação na interdiscursividade intérmina do Espírito, com seu «caminho vago dos oráculos». <sup>933</sup>

De início, as senhas de identificação completam-se com as afinidades electivas no mundo natural («No Sul») e no mundo cultural («Li Bai») – para os poemas poderem vir à cena da escrita e da leitura como «luz nos campos / possuídos // depositadas as sementes / no uterino calor da terra» e como sonho amoroso que «o poeta ideografa / na líquida mortalha». Depois, visitas e exercícios em torno dos nomes ou numes tutelares, os lugares e os mestres do tempo qualificado («Hangzhou», «Três Haikus para Bashô»), apenas antecedem a declaração da serenidade adquirida ou uma vontade sage de «Segurança», que é apenas desejo de confiança nos sinais de fogo do Amor prometido para o encontro na «Noite

<sup>932</sup> Jorge Arrimar, *Secretos Sinais*, pp. 101, 69.

<sup>933</sup> Jorge Arrimar, *Confluências*. Macau, Imprensa Oficial de Macau, 1997, pp. 39, 217, 219, 109.

Nossa» – processo integrativo que a sinestesia figura («Ténue a chama / da lamparina // à beira dos caminhos / crisântemos de luz / perfumam os teus passos») e logo confirma em irradiação antropomorfizada («Névoa»: «... // lá fora / a brisa perfuma-se / de sorrisos / nas manhãs adiadas»).<sup>934</sup>

Não se iludem nem elidem, todavia, «Dili» e os «Gritos» do mundo – porque não se quer viver «como se o ouvido não fosse / o vestíbulo da alma...»<sup>935</sup> –, nem as cicatrizes indeléveis do *Dasein* veladamente pessoal na «Memória» afectiva – «Raízes» e «Sonho», o «Limbo» africano, «os flancos queimados» dos «Percursos» da vida –, nem os encontros e desencontros, os temores e os fulgores do desejo amoroso numa paradisíaca «Terra Nostra» («Na Rede da Pele», «Teus Olhos», «Amor em Três Compassos», «Destino», «Margem», «Voz da Estepe»).

Uma e outra vez, «Há uma Aroma no ar» e «é teu o corpo sensual onde o meu se demora». Mas, mais forte que a bela ameaça sinestésica de «Crepúsculo» («Na fresca seda da tua face / acendem-se oblíquas / sombras de outono»), nesta poesia persiste a aspiração sem termo certo (aliás, «é também o abismo», há sempre a ameaça da «Insónia» e do «Vazio» quando «os tímpanos / da alma / deixam de ouvir»).<sup>936</sup>

Por isso, na escrita do amor o *adynaton* de «nos teus olhos / encontrei-me / no verde / de um lago sem margens» ecoa o «mar sem praias» com que o anseio de Absoluto viera subverter o programa realista em Cesário Verde. Por isso, no amor da escrita «As folhas leves / do sono / nascem para secar / os símbolos / que as tintas oníricas / pincelam na labareda / do sonho...»<sup>937</sup>.

<sup>934</sup> *Idem, ibidem*, pp. 43, 45, 67, 71.

<sup>935</sup> *Idem ibidem*, p. 95.

<sup>936</sup> *Idem, ibidem*, pp. 205, 145, 117, 119.

<sup>937</sup> *Idem, ibidem*, pp. 101, 183.

## XVII

### NOVOS E MAIS ALTOS RUMOS DE POESIA

Com Alberto Estima de Oliveira e Fernando Sales Lopes, com uns poucos de outros autores que se lhes seguem, damo-nos melhor conta de como a poesia de Macau fora ultrapassando certo arrastamento num estádio de simples concepção vivencial e de dicção elementar, caracterizado por uma ausência de construção e de densidade irónica, um derrame de cândido expressivismo com escassa “capacidade de inibição”, uma previsibilidade de temas e um gosto de estilemas estereotipados, sem rasgos de estranhamento perceptivo e expressivo – enfim, um versejar e um rimar que parecia alheado ou discordante das transformações trazidas pelo(s) Modernismo(s) de *Orfeu* e de *Presença* e pelos contrapontos do Neo-Realismo e do Neo-Modernismo nos meados do século XX, mais se mostrando temeroso dos riscos de inovação temática e de experimentação estilística.

#### 1. Alberto Estima de Oliveira

Segundo a síntese autorizada de Mónica Simas, a expressão da poesia de Estima de Oliveira tende a conduzir o leitor menos à descrição e à análise do que está diante dos olhos e mais a olhar o que, na realidade, se oculta; e em particular a descobrir na imagem da cidade «a heterogeneidade [e a diversidade], não uma harmonia natural» – o que exige reflexão acerca do espaço habitado da cidade e habituação do olhar em relação a este mesmo espaço, embora sem nunca erradicar definitivamente o tema da dificuldade de pertencimento ao lugar (que persiste com várias aparências na desenvolução da obra poética). Na exigente mas propiciatória relação de comunicação literária que a escrita de Estima de Oliveira propõe, «O empenho supõe uma condição ética, uma acção constante e afectiva, num jogo entre a atenção do olhar e o esquecimento. A experiência poética im-

plica, nesse caso, tensão, desconcerto, desdobramento subjectivo e sobreposições várias, com o objectivo de se restaurar a harmonia perdida.»<sup>938</sup>

Na obra de Alberto Estima de Oliveira lava um insistente desejo de liberdade, mas que acima de tudo se traduz no que Mónica Simas evidencia como carácter órfico da sua poética, no seu aspecto de abstracção para que o real seja criado a partir de um olhar inspirado, descobridor da intensidade pura da existência. A operação permite ao sujeito entrar numa outra dimensão do mundo, «a da intemporalidade.»

No cerne dessa libertadora energia órfica está a força poética da palavra «silêncio» e «feixes de silêncio que formam os enigmas do universo, os vazios da linguagem que é suposta determinar os mundos ou, pelo menos, aquilo que conhecemos como realidade» (desde *Infraestruturas* até *O Rosto*, retornando em *Esqueleto do Tempo* e em *Estrutura I: O Sentir*, para se afirmarem como elemento indispensável ao próprio gesto de leitura em “Intolerância”, livro publicado dentro da antologia *Mesopotâmia, Espaço que Criei* («silêncio e leitura»: «momento da recolha / das palavras / reconduzir os sons / à sua origem / despertar o espírito / dimensionar / o peso do diálogo»).

Logo no livro *Infraestruturas* (Macau, Instituto Cultural de Macau, 1987, reed. 1999), muito bem apresentado por Luís Sá Cunha, a lírica de desejo de ser com o outro já se depura extraordinariamente na ancoragem existencial e na dicção poética, em textos que aliás podem também valer por senhas metaliterárias sobre a interacção com o leitor cooperativo: «o evidente / consolida-se / ímpar // na construção do diálogo», «a palavra / desfaz-se / num murmúrio / de humidade // numa agonia / lenta / de lábios secos.» Mas é facto que a partir desta colectânea se acentua a injunção poética geometrizar abstracção que estrutura a obra de Estima de Oliveira; no fundo, desde os títulos se indicia orientação estética tributária do construtivismo modernista, de feição abstracionista.

Na fase de *O Diálogo do Silêncio* (1988), esse vector estruturante afirma-se através da trama de uma relação entrópica com o espaço citadino – v.g. «Os famosos versos do “Poema 2” marcam, nessa linha, os detritos da cidade dentro de um investimento imagético incisivo, coloquial e fluido em que o sujeito se dissolve no movimento de trocas do mundo urbano.» –, mas com preservação de outro tipo de relação lírica com outros domínios de seres e coisas (menos de afrontamento e mais de aceitação, com captação e reorientação interior de bens e energias) : «repousar os olhos / num recanto / num livro / na poesia da poeira / ou nas mãos / molhadas / pela chuva / ou suor /...».

<sup>938</sup> Cf. Mónica Simas, «Paisagens Possíveis – Macau na Poesia de Alberto Estima de Oliveira», in *Revista de Cultura*, 2009, N.º 31, 2009, pp. 46-55.

Em *O Diálogo do Silêncio*, dilucida Mónica Simas, «a poesia busca o equilíbrio entre objectividade e subjectividade, sem perder de vista a autonomia da linguagem. Vai bem além do subjectivismo romântico e do realismo do movimento realista. Não são os sentimentos de um «eu» lírico provocados pelo mundo urbano e transportados a um «tu» leitor a formar a expressividade do poema ao mesmo tempo que também não estão os referentes da cidade desinvestidos da subjectividade.»

Sem embargo, as imagens da cidade denunciam uma atmosfera opressiva; e o poema «macau 22 horas» sugere a condição perversa da lógica consumista: «na noite amordaçada / cheia de luzes de nada / sobre montras de ilusão / fecham-se portas pesadas / onduladas / feitas de chapa de ferro // na rua estreita / cansada / abandonada de vida / soam passos de incerteza / pela ausente madrugada // nos olhos tristes / das casas / de sorrisos reduzidos / recortam-se silhuetas / nos postigos.»<sup>939</sup>

Mas «filtrado / de silêncio / escoa-se / o corpo / da madrugada...», isto é, perante aquela circunstância o construtivismo poético «tinha o silêncio / nas asas / quando tocou / meu destino / ...»<sup>940</sup>.

Daí o relançamento do processo de abertura e encontro identitário com o outro através de *O Rosto* (1990) – figura levinasiana que, para além da recorrência da palavra *rosto*, parece configurar-se circularmente como rosto do singulo e rosto da cidade («no patamar / da noite // o olhar / chorou // gotas de jade // no rosto / húmido / da cidade»)<sup>941</sup>. É este um processo longamente em curso, a isso votado pela condição de *homo viator* «abstrato / e / incógnito» assumida no último poema, até ao sobressalto no final de *O Corpo (Con)Sentido*, formalmente traduzido na diástole dos versos e apaziguado na graça unanimista do «sorrir, / em cada rosto, em cada olhar.»<sup>942</sup>

O alcance macrotextual dos poemas joga-se desde a tonalização da sua estrutura por poema preambular de índole metaliterária, indiciante de teoria intelectualista da criação poética, mas que também lança a bipolaridade noite vs. madrugada, em coerência aliás com a tradição figurativa da oposição entre inspiração subliminar e vigília compositiva, fundidas agora na insone lunaridade do imaginário cultural chinês: «soberba a noite / e a lua que alumia / a insónia do texto / que indizível / se torna claro / à luz do dia //...»<sup>943</sup>.

<sup>939</sup> Alberto Estima de Oliveira, *O Diálogo do Silêncio*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1988, p. 53.

<sup>940</sup> *Idem, ibidem*, pp. 31, 21.

<sup>941</sup> Alberto Estima de Oliveira, *O Rosto*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1990, p. 51.

<sup>942</sup> *Idem, ibidem*, pp. 109, 110.

<sup>943</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.



A orientação metapoética corrobora-se no poema 11 – «há tanto por dizer / que o silêncio / se torna / exacto // forma de expressão // rosto de ser / linhas na mão» – e no poema 29 – «a origem / do poema / dilui-se / inteira // entre mãos / e areia» –, antes de avocar a convergência das virtudes de liberdade e amor no poema 30 («escrevo com os olhos / nos teus olhos / os dedos / gráficos / desenhos / dentro do espaço //... // escrevo / liberto, escrevo / nos cílios / na curva do rosto») e no poema 35 («digo onde / minha mão / alcança // no esforço / de gravar / na pedra dura / a letra / da verdade // falo de arremesso / de ternura»)<sup>944</sup>.

Entretanto, as sequências em que, após aquele limiar, se organiza o livro, assinalam que é preciso atravessar as «Máscaras» para descobrir os «Sinais particulares» e avançar para a «Identidade». E essa sequência «Máscaras» despede-se com o poema 14, canto de amor, como que fazendo ponte para o primeiro da sequência «Sinais particulares» de compadecida ternura, o belo poema 15 regido pelo eco donizettiano («desfeita / desce // *lágrima* / *furtiva* // suavizando / o rosto / da desdita»), tal como a beleza plácida do último poema de «Sinais particulares» prepara («... // no rosto / olhos despertos // na pele / de seda crua // laivos / de leite / e lua») o advento epifânico da abertura de «Identidade» («da leveza do ser / o vento fala // ... / o dorso / da montanha / aceita o verbo // êxtase / sinfónico / do eco»)<sup>945</sup>.

O espaço de exercício da energia órfica é o de uma consciência relacional e de uma poética articulatória, para a qual o leitor de inteligência é alertado pela mestria de conexão de dados perceptivos em imagem desdobrada: «das fossas / abissais / do rosto / *navegado* // soltam-se / *verdes algas* / do passado // *na quilha* / dos lábios / recortados»; «os negros cílios // *flutuam* / na sombra / do *tancar* // *marés* de rostos / órbitas de luar»; «incógnito / rosto / não *flutua* // dilui-se / no eterno voo / das *marés*»; «no voo / alado / dos navios»; «falemos de mar / chuva / lágrimas vertidas / em ondas / de rosto».<sup>946</sup>

Um impulso de pugnacidade (contra o *establishment*? contra os «chacais»?) – «corpo / não tinha / só mãos / punhos / em riste» – chama a si o *leitmotiv* auroral e seu valor de símbolo de esperança (que parece dirigida a um estado de liberdade): «a tela / do rosto / molda-se / nas cores / da longa / madrugada»; «... / há uma esperança / de vida /... / como sol na madrugada / há silêncios de vontade / construindo / liberdade». Mas, além do contraponto nos poemas 10 e 32, a irradiante madrugada não desterra o *contra-leitmotiv* da noite: «os punhais / avisam / ódios / esquecidos // a noite / avança / cala // o uivo / dos chacais».<sup>947</sup>

<sup>944</sup> *Idem, ibidem*, pp. 37, 77, 79-80, 89.

<sup>945</sup> *Idem, ibidem*, pp. 47, 71, 75.

<sup>946</sup> *Idem, ibidem*, pp. 31, 33, 87, 101.

<sup>947</sup> *Idem, ibidem*, pp. 20, 23, 57, 25.

Idêntica dialéctica se tece entre o sortilégio do silêncio (indissociável de um compromisso com o princípio de verdade e liberdade) – «há silêncios de vontade / construindo / liberdade» – e o visgo da alienação e degradação ruidosas da cidade consumista: «perversa / a música / que envolve / o pátio // liquidando / em segredo // o rosto / plácido», «da rouca / voz da noite / solta-se / melodia infame // ...»<sup>948</sup>.

Assim regida, a lírica de desejo de ser com o outro, cada vez mais depurada, impõe-se não menos veemente na figuração do amor e da consumação erótica – «depois das chuvas / abrem-se / no rosto / os sulcos / da ternura»; «encadeia-se o tempo // diálogo horizontal // respira-se / sintonia do encontro // revela-se / o segredo da palavra / presente // fusão consequente» –, embora sem rasurar as penas que tal comporta, como o belo poema 37 concentra: «tanta água / contida / nesta / vertida / gota / dos meus / olhos // tanto mar / tanto amor // feitos de sal / e de dor».<sup>949</sup>

Em 1993, um poema preambular, «Corpus Mater», antecede as seis sequências se estrutura *O Corpo (Con)Sentido* (Macau, Instituto Cultural de Macau) e coloca-as sob o signo do tempo partilhado, con-vivido amorosamente, não isento da melancolia na perda inexoravelmente arrastada pelo fluir do tempo, mas eticamente integrada no que Rui Cascais chamou «uma espécie de razão prática do poeta»<sup>950</sup>: «emigro / no teu corpo / sem retorno / do tempo / em que os meus olhos / te envolveram // viajo na tua mão aberta / no derradeiro gesto / que ela encerra»<sup>951</sup>.

Mas já antes a versão em português de um poema de «Lao Tse» tonaliza em interculturalidade um tópico fulcral, que assomara em *O Rosto* e que vai vertebrar discretamente *O Corpo (Con)Sentido*: uma sageza que, a Ocidente, noutro contexto histórico e noutro quadro de periodologia literária, em que o estilo de época dominante fosse neo-romântico, diríamos decorrente de uma espiritualidade franciscana ou afluente a uma sensibilidade estética neo-franciscana, conjuga bem no seu espírito de aceitação jubilosa a razão prática e a poética do pouco: «humilde / como a poeira / simples / como a água»<sup>952</sup>.

Essa atitude, *In Spiritualibus*, permitirá a redenção do sentido do(s) corpo(s) – «onda / repartida», mas também, em congruente assimilação da linguagem bíblica, «fonte da vida // palavra // verbo e ser / consequente» – figurada com

<sup>948</sup> *Idem, ibidem*, pp.57, 27, 69.

<sup>949</sup> *Idem, ibidem*, pp. 43, 59, 93.

<sup>950</sup> Rui Cascais, «Busca da Univocidade para além do Símbolo – A Poesia de Alberto Estima de Oliveira», in *Revista de Cultura*, Macau, 1999, pp. 281-284.

<sup>951</sup> Alberto Estima de Oliveira, *O Corpo (Con)Sentido*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1993, p.13.

<sup>952</sup> *Idem, ibidem*, p. 47.

alusão à imagem com que Jesus ensinara o exigente critério evangélico de despojamento amoroso e criativo, como a água lustral que doravante constituirá elemento e movimento que potencia a *fons vitae* do ser mais (na relação salvífica consigo mesmo e com o outro), mesmo no ritmo tão conforme da «roda de luta / de vasos / alcatruzes» que encerra *In Materia*: «passam os corpos / no exíguo espaço // fundo de agulha // água correndo / do aço», «encontra-se em cada nota musical / a vibração da indefinida forma / do ser que habita em ti // espírito do rio / nascente // teus olhos / as vertentes // teu corpo / afluyente // de gotas / se enche / o cálice», «era do jeito / que a água vinha // lavando / a lisa face / da falésia».<sup>953</sup>

Aberto ao júbilo nos «sabores / de espanto // marés / de auroras», mas sem panaceia idealizante, nem reducionismo espiritualizante ou hedonista («onde se colhe / a flor / floresce / o corpo // a dor / cresce / o amor / nasce», «... // lúcida imagem / curva do teu seio // ... // corpo / e cativo»), esse movimento do ser mais «estava atrasado no tempo / vestia roupas de brisa /...»; e conhece até que, para além dos conscientes entrechoques de *Spiritus* e *Caro* no complexo humano, há o mundo subliminar e suas convulsões psicossomáticas: «ouço / através dos meus segredos / os mistérios / do inconsciente // percorre-me o corpo / essa voz // pulsa-me nas têmporas / o delírio do sangue».<sup>954</sup>

Há, pois, que, sem iludir o temor da *hybris* – o «medo / do fogo / que incendeio» –, percorrer «os caminhos / do receio». Há que conquistar um «espaço acrescentado / às muralhas da mente», não descrendo nem desmerecendo que, para o singulo, «do deserto da insónia / sobram da noite / as cores da madrugada» e que, para a comunidade humana, lavra «esta invencível força / dos destroços / reconstruindo / a saga / da cidade // renovando a semente / germinada / nos escombros / da noite». Movimento sempre ainda necessitado de «um silêncio diferente», que, embora «temporária paz», chega no final, mas só frutifica num momento de empatia comunitária em «vie unanime», como numa reactualização do Unanimismo que no início do século XX Jules Romains difundira, perante a nova experiência humana da modernidade nas *Villes Tentaculaires* cantadas por Émile Verhaeren: «avanço no reduzido passeio público, / deixo-me envolver no turbilhão dos seres / que habitam nesse espaço, / permito-me sorrir, / em cada rosto, em cada olhar».<sup>955</sup>

Penhor contínuo dessa possibilidade de harmonia ascensional é, claro, o desejo amoroso que se consuma em fecunda erótica e com esta se diz, novamente, na imagística da água jorrante e da aurora rompente – ora magistralmente

<sup>953</sup> *Idem, ibidem*, pp. 25, 27, 41, 17, 23, 29.

<sup>954</sup> *Idem, ibidem*, pp. 71, 65, 85, 49.

<sup>955</sup> *Idem, ibidem*, pp. 107, 95, 103, 109, 110.

subsumida na *enargeia* do corpo pelo texto epigramático («submerso / na derme / solta-se / o sal // alagando / o corpo / ondulante», «o balançar / da mão // afago efêmero // nos confins da tarde / é mar crescente»), ora mais exuberantemente cantada – «devasso / meu próprio / espaço / de água / feito // no deserto / do corpo / invento / o encontro // rio / onde / me deito», «seca e desejo / chamada d'água //...// exíguo espaço / anunciada sede // ...// humano gesto / a rega // colheitas segredadas // laboriosamente / os corpos / transportam / a semente», «no horizonte / próximo / dos olhos // área / que teu corpo / ocupa // sente-se / a brisa / das manhãs / douradas // no alvorecer / das noites / de chuva», «como se no deserto / os rios se encontrassem // como de amor urgente / a água se sorvesse // como se os corpos / libertados / ...//... // ungindo os lábios / com óleos da vida», «da água / que teu corpo / molda / se dessedentam / minhas mãos aladas // alcançando meus olhos / entre os dedos // teus seios / e segredos».<sup>956</sup>

Nada está, porém, definitivamente conquistado ou votado à inércia no espaço. Por isso 1995 traz *Esqueleto do Tempo*, em que o próprio título projecta sobre o horizonte de leitura duas senhas fundamentais.

De um lado, a senha de uma estética minimalista, não só quanto à eficiência da economia de meios na cifra artística, mas também no sentido mais determinante de uma poética «do pouco» (no dizer crítico de Rui Cascais), no seio da qual se correlacionam coerentemente a forma de suficiência exígua e o espírito de ascese ética. Nessa linha, o poema parece vir da tradição epigramática ocidental para o tom ambivalente com que a poesia tradicional do Oriente envolve punctum pictoralista e momentum gnómico; e nalguns casos, em posição qualificada na estruturação do livro, o poema assim configurado abre ainda outra linha possível de significação, metaliterária, induzindo o processo de escrita: «nasce a flor / vibração // corpo / das raízes»<sup>957</sup>.

De outro lado, a senha da tematização do tempo, como questão existencial e cosmológica, como dimensão antropológica (o Homem, ser-no-tempo) e como condição gnoseológica (na percepção do mundo).

Destaca-se aí, mas com discrição de meios, uma dialéctica (ôntica) de permanência e transitoriedade, uma dialéctica (existencial) de anseio de estabilidade e adesão à mutabilidade – que se reflecte na sístole e diástole da forma externa dos textos, isto é, na sua organização fónico-rítmica e estrófica e na sua disposição óptico-grafemática (ora mais *staccata*, ora mais difluída).

Sem deixar de ser problemático, enquanto se dissolve «na calçada da vida», na poesia gnómica de Alberto Estima de Oliveira o tempo vai ao encontro de outro seu elemento nuclear – o silêncio – e torna-se assim uma espécie de música

<sup>956</sup> *Idem, ibidem*, pp. 79, 83, 51, 55, 73, 77, 87.

<sup>957</sup> Alberto Estima de Oliveira, *Esqueleto do Tempo*. Macau, Livros do Oriente, 1995, p. 55.

inefável: «intangível / como o silêncio // o desdobrar / do tempo» – transcendental de um abstraccionismo que é forma de conhecimento e construtivismo modernista («cruzei todas as coordenadas / em abstracto silêncio»).<sup>958</sup>

Aí, «de olhos / com sentido», sempre «esperando a madrugada / um outro dia», pode-se resgatar as «fendas abissais» do mundo (poema *welwitshia mirabilis*) e as feridas da história pregressa – «dessa estrutura / de lágrimas feita / pela noite dentro /...» se alcançando que «na encosta cortada / por foices e luas / vive alcantilada / a rosa dos ventos» – e os estigmas das errâncias e dos erros: «desse sacrifício / de sangue e testemunho / falam as pedras / amontoadas // labiríntico espaço / que o tempo aceita», «é como percorrer / o trilho errado / no denso labirinto / do destino». <sup>959</sup>

Entre existência e escrita («mãos / que moldam / palavras»), o grande catalisador desse tempo de silêncio e sentido, ou das imagens de água lustral e dia alvorecente com a «renovada esperança» que nelas mora, continua a ser, num impulso de irrigante fertilização com réplica telúrica («no vértice do vale / um pequeno ribeiro / dá de beber à terra / inventa a primavera»), o desejo sinestésico do corpo amante e amado: «cheguei / ao lago dos teus olhos / onde o luar reflecte / a condição do ser // memória consentida / fronteira / do saber», «... / no sussurro débil / do teu ventre //... / água clara / indícios / da nascente», «fala-se da ausência / nesse tecido efémero / a pele onde flutua / o tacto dos meus olhos // e nua adjacente / vem no sentido inverso / a rosa que floresce». <sup>960</sup>

Uma dialéctica de memória e esquecimento se anuncia nesta deriva poética de aceitação criativa.

Coonfirmando o que atrás opinámos a propósito do trânsito de *O Corpo (Con)Sentido* para *Esqueleto do Tempo*, a publicação do poema «Alto Contraste» em 1996, na macaense *Revista de Cultura*, veio ao mesmo tempo retomar temas e motivos da trajectória precedente de Alberto Estima de Oliveira e abrir novas linhas de errância do sujeito poético.

Como demonstrou o estudo que o poema proporcionou a Mónicas Simas, simultaneamente de *close reading* e de correlações no interior da obra do poeta<sup>961</sup>, nesse poema o olhar aproxima-se da cidade, «o início do diálogo», numa operação de dissociação – de um estranhamento que é inseparável da cisão sub-

<sup>958</sup> *Idem, ibidem*, pp. 65, 43, 29.

<sup>959</sup> *Idem, ibidem*, pp. 33, 83, 27, 31, 21.

<sup>960</sup> *Idem, ibidem*, pp. 63, 49, 59, 37, 53, 51.

<sup>961</sup> E ainda de correlações intertextuais, no que toca a Henrique de Senna Fernandes, na interrogação à/sobre a identidade de Macau: «Leio nos versos [dos longos cabelos e das tranças / ... / os olhos submersos em destinos] a referência à *Trança Feiticeira*, com sua história de mestiçagem e de amor, uma narrativa real e fabular da constituição identitária dos macaenses e tão íntima do poeta. E não seriam as três estrofes [que naqueles versos desembocam] uma forma

jectiva, a necessária descontinuidade frente ao rumor inapreensível do sentido. O que importa à poesia é a situação intervalar, na qual surge uma consciência crítica que contrasta o passado com o presente.

Retorna o tema do “lixo” da cidade, pois aos indistintos «sons reconvertidos das velas» somam-se ainda «os detritos imundos e os restos», traços do caos que a cidade é, em contraste com o lugar de repouso e de meditação que a *physis* das paisagens costuma oferecer.

Simultaneamente, retorna o tema da dificuldade de pertencimento ao lugar (urbano): «Em «Alto Contraste», no balanço das mudanças por que a cidade passou, no processo do monólogo questionador, desnuda-se a dificuldade de se habitar a cidade no tempo presente. Oito anos passados da publicação de *O Diálogo do Silêncio*, o arranjo expressivo de «Alto Contraste» configura uma posição desviante do sujeito: «pergunto-me ao chegar, se alguma vez cheguei / como seria a vida que se dizia calma / neste minúsculo resto do corpo da cidade»...»<sup>962</sup>

O (des)encontro prossegue em 1996 com *Estrutura I: O Sentir* e seus múltiplos improvisos de acordo com as leis da “harmonia”<sup>963</sup>, valendo cada improviso como um «grito de liberdade», criativo diálogo que se move no espaço da emoção, como se define em outro poema deste livro: «na urgência de alcançar / o cósmico caminho / do absoluto // concentro-me / no relativo apoio / da emoção / esse alargado / espaço / do mistério»<sup>964</sup> – mas sem iludir o «reconhecimento dos limites do testemunho», diria Rui Cascais, próprio de uma anti-titânica antropologia do limite, tão bem contido na estética de sugestão de poemas como «travados voos // sextos / todos os sentidos // expostos».

Sem embargo, julgamos que esse testemunho radica numa experiência interior que não implica univocidade, mas sim indeterminação do sentido (do conhecer e do dar a conhecer pelo texto) no projecto de religação ontológica com horizonte metafísico (e até sagrado, como tal recôndito e íntimo): «é um longe / diferente / esse de ver / dentro do / horizonte / que pressinto // e não é perto», «a certeza da dúvida / envolve / e desconhece // os limites cósmicos / do cerco»

Finalmente, assinalemos na cartografia de *Mesopotâmia, Espaço que Criei* (2003) o vector de reconhecimento das dificuldades por olhar consciente, mas sem fraqueza evasiva, e sim esperança num processo de ultrapassagem e decisão de prosseguir caminhada: «como é tão longo / este caminho / que leva / ao sol»

---

expressiva de interrogar a identidade de Macau, o seu destino incerto desde o passado até o futuro?» (*loc. cit.*, p. 52).

<sup>962</sup> Mónica Simas, *op. cit.*, p. 51.

<sup>963</sup> Mónica Simas, *op. cit.*, p. 54.

<sup>964</sup> Alberto Estima de Oliveira, *Estrutura I: O Sentir*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1996 p. 59.

(poema «Teatro da noite»). E despeçamo-nos com este *insight* prospectivo doutro poema: «é pelo esquecimento / que a memória / retém o que se encontra / além de nós»<sup>965</sup>

Há que reler com detenção a obra poética precedente de Alberto Estima de Oliveira para, a seu tempo, se seguir bem *O Fio da Meada* ainda inédito.<sup>966</sup>

## 2. Fernando Sales Lopes

No livro *Pescador de Margem*, editado em 1997, com desenhos de José Rodrigues, em excelente interacção sugestiva com os poemas, o prefácio de Yvette Centeno inculca uma chave iniciática de leitura e exemplifica com seu proverbial acerto hermenêutico a pertinência dessa perspectiva, que todavia mais imperiosa se revelará para a análise da obra seguinte de Sales Lopes.

É certo que este livro de poemas de versos curtos, que na sua brevidade e pela suspensão imediata do transporte dão mais peso a cada palavra, faz-nos deparar com palavras dispersas que, embora por vezes com sentido despistado pelo contexto (como, por exemplo, «Vestais»), apontam para um vector subliminar da intencionalidade do texto. E esse vector é – em substrato e em teleologia – o de índole ritual e oracular, de intencionado alcance gnóstico.

Mas, acolhida a hipótese interpretativa de Yvette Centeno, há lugar para análise supletiva do que se cifra sobre um fundo de arte alusiva, própria da tradição da modernidade estética – em que a poesia pode ficar figurada na imagem dos pares amorosos de «Praia Grande» («Que na novidade de um beijo / furtivo // Te dão o sangue / e o futuro») e pode despedir-se com a lapidar forma de haiku com objecto indeterminado («Quando aqui / já não estivermos... // Quem te amará?»).<sup>967</sup>

Talvez ganhemos em tomar para instrução de leitura transmanente, como diria Eduardo Portella, o facto sintomático de o poeta incluir no *Glossário* final, qual tábua de significados, o que quer dizer pescador de margem: «Pescador solitário que constrói a sua cabana junto dos paredões, pescando com a típica rede de abater (aguchão). O aparelho é suspenso por quatro varas de bambú, sendo a rede manobrada, através duma roldana, de dentro da própria cabana.»

<sup>965</sup> Alberto Estima de Oliveira, *Mesopotâmia, Espaço que Criei*. Lisboa, Aríon Publ., 2003, pp. 128, 115. Leia-se o importante prefácio «Caminho de pedras: sobre a poesia de Alberto Estima de Oliveira», da autoria de Pedro Mexia.

<sup>966</sup> Veja-se «*In Memoriam* Alberto Estima de Oliveira (1934-2008)», in AA. VV., *Macau na Escrita, Escritas de Macau*, ed. cit., pp. 177 segs.

<sup>967</sup> Fernando Sales Lopes, *Pescador de Margem*. Macau, Livros do Oriente, 1997, pp. 49, 82.



Pelo menos assim nos colocaremos em equação com a provável estratégia literária do escritor cultivado, na elaboração intertextual e irónica dos seus poemas, retirando efeitos por reenvios explícitos – «Tarde» – ou por afinidades inseminadas – v.g. passo para-pessoano «Sonhas que és / o que foste por acaso / Mas o teu destino / está escrito / no fumo / que protege os homens / e acalma os deuses» («Macau») –, tal como pela reacção irónica perante os sucedâneos de rituais sagrados (parte final do poema «Com (templo) daqui»), perante o engodo falso do populismo revolucionário («Ah Diogo Soares de meia-tijela / que não tens ódio, nem poder. / Que pensas que o amor / é a grande marcha»), perante as ilusões dionisíacas, inscritas na toponímia da cidade às mãos com a erosão dos tempos e aí enganadas pela inassunida fragilidade do homem ser-para-a-morte («Rua da Felicidade»: «Percorrer-te / é como o sangue / velho / nas artérias / anquilosadas / prometendo / trombozes adiadas»).

Pescador solitário que opera de dentro da própria cabana é-o, neste livro, a subjectividade lírica, que a si mesma se sonda e conhece/desconhece, em relação interrogativa e bandeirante com o mar existencial do mundo, com o rio histórico do tempo, sob o tecto da sua finitude (condicionada pela protecção e pela devastação dos contraditórios paredões da sua circunstância) e sob o céu da sua insofismável e inalienável aspiração de eternidade e infinito – assim mesmo, com postulações improváveis e anseios inexequíveis (mas tão fecundos enquanto tais!) – «ter um rio / só para mim/.../ Firme / sem estar em terra / Estendido na água / sem andar à deriva /...», como a meio do livro vem indiciar o poema homónimo, para trazer luz de compreensão gadameriana ao leitor porventura amodorrado segundo uma interpretação redutora da catáfora do título e enleado na expectativa de mais uma digressão pelo pitoresco local, quando afinal o *ethos* e a poética deste pescador é o de uma condição humana em singulo inominado, inconformado com a queda maimónica do sensível, acicatado pela reminiscência do inteligível no desejo de resgate imanente, virtual mediador entre o “céu” e a “terra” e, por isso, votado ao desígnio de «Lentamente / armar a rede / e içar a esperança».

É mais rica de implicações, no entanto, essa condição poética de “solitário”, consciente da “queda” e inconformado com ela, apostado em restabelecer “o Tao” dentro de si e em sintonizar os signos da sabedoria libertadora, assumindo a irreduzibilidade subjectiva da presença de cada um ao mundo e à relação interpessoal, mas também da dicção lírica modernamente elíptica (até exigir representação metagráfica, no branco interestrófico da página e na insólita abertura de sintagma/verso por reticências): «O fim da tarde /.../ arrancando aos / céus / uma calma enorme //...// ... e tu não sabes / quanto sofro.» («Primavera»).

<sup>968</sup> *Idem, ibidem*, pp. 25, 37, 24, 26, 61.

<sup>969</sup> *Idem, ibidem*, p.35.

Lúcido perante a frustração projectiva da posse (em corpo e alma) da alteridade no canto deceptivo de amor (poema «Amanhã» e seu remate: «E agora que farei? / Quando tudo é já sem amanhã!»), o poeta não se exime à reacção crítica da consciência ético-social, mas sem pesadume sociológico ou clamor ideológico (à excepção do poema «A Casa Branca», quando assomam, indefinem seu referente e superam-se na transposição ou na surpresa imagísticas: «Noite»; «... // E o dia amanhece / sempre com sol / fingindo não conhecer a noite», «Casino»: «...// E enquanto os bonzos / bruscamente / distribuem as migalhas // o grande Buda / vai enchendo / a enorme pança»). É antes como inquietação motivadora que se manifesta aquela consciência ético-social: «Que sorrisos / sem futuro / os seguem voando / lá no alto» («Papagaios»), «sem amor // gretadas de ódio / construindo o futuro / impossível» («Eles»), «levando a carga / quase parado / no desdobrar dos carretos // em engrenagens / de misérias» («Riquexó»).

<sup>970</sup>

Mas, coerente com o perfil projectado contra as panaceias de massas em «Eu, Diogo Soares» («.../ Que tens o império / apenas nos teus sentidos»), o inconformismo do *Pescador de margem* reveste ainda outras modalidades, perante realidades que por vezes se podem revelar condições *a contrario* de relançar a “pesca”. No espelhamento de «Sem sol» e «Abril», partilha a cromatossemia disfórica de «o cinzento», mas encaminha-se para uma linha de fuga eufórica: «talvez assim se esqueçam / que existes // e despercebidamente / vivas a eternidade». No liminar «Fong-Soi», foca a desviante relação com os elementos, ignorante da geomancia existencial: «Os homens / em nome duma força / que não lhe deste / decapitaram o teu Dragão // E a bússola / nunca mais encontrou / a água / e o vento». Em «Ruínas», depois secundado pelo poema «Ruínas de S. Paulo», confronta-nos com a degradação, aliás profanante, do espaço sagrado e da resposta humana em construção – no melhor sentido do património histórico edificado; e logo desvela, em «Com (templo) daqui», a degradação do ritual sagrado em cerimonial pragmático: «E o fumo subindo no ar / pesado / transporta os pagamentos / de dívidas / lembranças / desejos». Noutros passos denuncia sinais de poluição mediática, trivialização *kitsch* da cultura e do entretenimento, ofuscação acrítica da História: «Na rádio... / a música que não é nossa // e notícias... / entre mortes sérvias / e sobressaltos / uma memória // Há seiscentos anos / nasceu o Infante» («Porto Interior»); «Lutando contra o betão / bruto e insensível / que te tirou / a liberdade / e a tua luz de esperança» («Farol da Guia»); «Esperanças / que vomitas / transformadas em nada» («Porto Exterior»).

<sup>971</sup>

<sup>970</sup> *Idem, ibidem*, pp. 75-76, 56, 34, 36, 54.

<sup>971</sup> *Idem, ibidem*, pp. 53, 19, 20, 70-71, 23, 48, 65, 66.

Menos extensamente apresentado do que esse vector reactivo da identidade singular do poeta-pescador-de-margem, mas decerto mais decisivo, surge o vector da fidelidade à dimensão histórica do humano («Onde ficará a memória?») e à linhagem lusíada de «Descobridores», na medida em que «Ficámos / na memória do tempo / sem ventos que destruíssem / o Grande / que os simples fizeram». Ainda aí, todavia, a depuração crítica persiste, na medida em que essa fidelidade só se concebe depurada de espírito de prepotência e ganância imperialista ou de orientalismo como construção discursiva (conceptual e retórica) do Ocidente para dominação e subalternização dos orientais («Sentámo-nos / à mesa / do tratado / Sem chá / nem vénias // ...// E o sorriso / forçado/ deixando / no tempo / a incerteza»)<sup>972</sup>.

Mas este poeta-pescador-de-margem sabe-se e quer-se situado, em conjuntura e em território. Com outra detenção de análise poderíamos ilustrar como os dados textuais que contextualizam a sua cabana junto dos paredões convocam a alusão à questão existencial que a poesia de Ruy Belo tematizou como *o problema da habitação*. Baste-nos por agora referir que, não faltando encontros com *lieux de mémoire* nem acenos ao *genius loci*, o poeta se esquia ao pitoresco escapista e à compensação nostálgica, do mesmo modo que recusa a alienação consumista-hedonista. Apenas se decantam suportes experienciais de anúncios de revelação, cristalizações de sabedoria ou vislumbres de perfeição: «Olha como é grande / a Grande nau de Macau / Como é tão negro o seu casco / tão pesada a sua carga» («Para além do cabo»), «Ah Diogo Soares de *meia-tijela* / sem Sião, sem Malaca, sem Goa», «Parecias flutuar livremente / ao sabor do tempo / mas sempre estives-te presa / a *Lin Fá Káng*» («Lin Fá Tou»), «Aqui estou / olhando as águas // cenário cinzento / rsagado por sampanas / de vida» («Porto Interior»), «É o refúgio / colectivo / na intimidade / de cada um» («Areia Preta»), «Trouxeste a bom porto / os que perdidos / procuraram a tua luz / Foste derradeira esperança / ...// Foste a primeira luz /...» («Farol da Guia»)<sup>973</sup>.

Na sua cabana discursiva, mune-se de prestimosa “rede de abater”: a atenção empática e captativa aos lugares e pessoas enquanto espaços e tipos que presentificam valores humanos («Macau» e «Tancareiras», «Cidade» e «Desejos»), culminando em passos de exame íntimo, de rectificação ou cruzamento de horizontes, de estímulo anímico: «Nas tuas nervuras / abertas a suor e sangue / corre a seiva da Paz» («Lin Fá Tou »); «Nos céus / os papagaios voam / serenos / ao sabor do sonho» («Papagaios»); «Minha janela / Vou deixar-te / Mas levo comigo / Tudo o que me deste» («Espelho de Ou Mun»); «Entre o tudo / e o nada / As nove

<sup>972</sup> *Idem, ibidem*, p. 45.

<sup>973</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 26, 32, 33, 48, 63, 65.

curvas / do novo / em cada momento / o *yin* / e o *yang* / na calma / do lago / na contemplação / dos nenúfares / e da pedra» («Yu Yun»)<sup>974</sup>

Invulgar rede de abater – «... / assumes ainda mais / o teu mistério / E ficamos / longo tempo / por interrogações / sem respostas» («Fevereiro») – pede invulgares quatro varas de bambu e respectiva roldana: certas afinidades electivas ou certa sugestão analógica de *modus operandi*: «...// É como se na gaiola / transportasse / entre penas / o seu pequeno / e já cansado / coração! // E mais um dia de sol / entre árvores / e velhos amigos / lhe dá a esperança / de que voltará» («Gruta de Camões»)<sup>975</sup>

Assim apetrechado, o poeta-pescador-de-margem manobra de dentro da própria cabana, em translata reafirmação da sua identidade moderna. Esta não abdica da centralidade cognitiva, operativa e adunatória do eu, nem pode poupar-se a, pela negatividade, criar ausência propiciatória – até na relação amorosa com o ente inominado (mulher ou mátria) de poemas como «Reinventar-te». É um gesto a um tempo de refontalização e de vigília para «inocente / tudo começar de novo»: «Não entendo o que dizes / nem preciso // porque sei / pelo teu sorriso / que és um anjo / que transporta o amor / de um momento» («Nocturno»), «Ou serão ainda / os versos do T'ôu-Fu / atraindo o sonho / em pensamentos puros?» («Areia Preta»), «...// Onde estás! / *Mater Dei!*» (*explicit* do protestatário escrever da ruína que é o poema «Ruínas de S. Paulo»), «... // Mas não conseguiram / pôr um muro / entre nós // E não resisti / à doçura do teu olhar» («Portas do Cerco»)<sup>976</sup>

Estes são os aprestos para se cumprir a vocação de “pesca”, cuja faina já se antevê sem subterfúgios nem receios e já se remunera: «Timoneiro! / Chamam-te do futuro //...// Enquanto existirmos / como vontade / a Grande nau navegará // Já sem peso nem carga / sem o negro da tormenta // Apenas a nossa / Grande nau» («Para além do cabo»), «entre o tempo e o junco / a queda de água / desaguando em memórias» («Tarde»), «Ah Diogo Soares de meia-tijela / acorda e avança / antes que vás de maneira / que tudo te pareça um sonho» («Eu, Diogo Soares»), «Mas não conseguirão / destruir / o intemporal da alma / onde moraremos / para sempre» («Descobridores»), «Mas a tua flor? / Em que mão de Buda / se encontrará?» («Lin Fá Tou»), «Mas os papagaios / não levam nos ventos / os pequenos olhos / rasgados de sonho» («Papagaios»), «A grande mãe / prende-te / em corpo // E a alma / a ela voltará» («Macau»), «A morte nossos espíritos irá amaldiçoar / até vir o dia de T'âm Kai nos libertar / mas na árvore continuaremos entrelaçadas» («Separação»)<sup>977</sup>

<sup>974</sup> *Idem, ibidem*, pp. 32, 34, 40, 46.

<sup>975</sup> *Idem, ibidem*, pp. 51, 44.

<sup>976</sup> *Idem, ibidem*, pp. 39, 58, 63, 71, 80.

<sup>977</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 25, 27, 33, 34, 38, 81.

Talvez possamos recapitular este encadeamento analítico e interpretativo dizendo que o poema «A pedra de T'ai-ut» convoca todos os investimentos simbólicos, inquiridores e performativos:

Lái-Pou-I  
amansou as águas  
rasgando as redes  
da desgraça

T'ai-ut  
a vermelho

A causa primordial

Para onde estará virada  
a Espada  
enterrada sob o penhasco?

Para onde apontará  
hoje  
o seu gume?

Mas, assim sendo, este mesmo poema conduz ao outro livro de Fernando Sales Lopes, *Geo Metria & Exercícios em busca da Perfeição* de 2013.<sup>978</sup>

Agindo no pressuposto de «respeito pelo universo do Autor», visando «um exercício criativo de leitura e síntese, construtor de evidências e de harmonia, revelador da ordem cósmica, do logos do próprio Autor», Tereza Sena organiza em livro – em rigor, obra de dois “livros” – o que originariamente seria «colectânea de poemas e textos poéticos, na sua maioria dispersos, escritos ao longo de duas décadas, entre 1989 e 2012»; e constitui essa mesma organização numa leitura estruturante.

Assim, o primeiro livro, intitulado GEO METRIA, propõe-se como trilogia subdividida em DOS PASSOS, DOS SENTIDOS e DO CORPO que privilegia «a errância do “eu” pelos espaços geográfico, físico e emocional, norteados pela preocupação da mensurabilidade da distância (real e emocional) e do fluir do tempo»; e, consequentemente, recorre nos subtítulos ao metaforismo da «terminologia

---

<sup>978</sup> Publicado após, e creio que incluindo, opúsculo poético *Não-Ser* saído em 1999 como edição especial por ocasião do Colóquio macaense “Homenagem a Luís de Camões – Poeta Universal” da Organização Mundial de Poetas.

náutica e cartográfica em DOS PASSOS» e à «simbologia dos instrumentos de navegação, de orientação e de medida em DOS SENTIDOS» – secção onde se inserem «dois cadernos, formalmente distintos, intitulados “Janelas” e “Não Ser”», parecendo DO CORPO E DA ALMA recolher «uma série de poemas dispersos»; entretanto – e talvez não redunde em dado de somenos importância –, o desdobramento estrutural do livro, tal como acontecerá com o segundo, articula-se através de poemas preambulares no limiar de cada sequência ou caderno.

Por seu turno, o segundo livro da obra, EXERCÍCIOS EM BUSCA DA PERFEIÇÃO, é formado por «dois cadernos estilisticamente diferenciados, quer pela utilização do haiku no caso de “Da essência das coisas”, quer pela recriação da linguagem profética e bíblica em “Dos alimentos (im)puros”, que consubstancia a elevação da arte culinária ao princípio alquímico»; e postula-se que, neste livro, «Já não é a dimensão nem a deambulação física que estão em questão, mas sim a da alma, em busca da intemporalidade».

Além dos já referidos poemas que, isolados em posição de charneira, servem de elos de ligação, este segundo livro e, com ele, a obra desfecham em poema epilógico onde se fala «da constância e da mudança» – e que, em nosso entender, procede a *transfert* metaliterário que transmite uma senha retrospectiva (tematizada no título paradigmático, que também comparece em Fernanda Dias e outros: “Tempos de Prosperidade”) e prospectiva (pois «O Mandarim é sábio / Ficou desenhando caracteres / com advertências de futuro / Termina o livro, confidenciou»)<sup>979</sup> para a cooperação interpretativa com um discurso poético *in progress* sobre aqueles dois indiscerníveis movimentos ontocosmológicos e gnoscosmológicos – a constância e a mudança do ser no mundo e do seu conhecimento.

No átrio deste espaço ritual de trajecto de corpo(s) e alma(s) pelo curso do histórico e da circunstância, em ordem ao arquetípico, o leitor depara-se ainda com outras práticas de intróito aos *Imaginários Visíveis* de Fernando Sales Lopes (embora escritas «à guisa de Posfácio»). Com efeito, de novo Yvette Centeno propõe uma leitura que, fazendo jus às manifestações líricas quer da «sensibilidade histórica, social, cultural, que a permanência de Fernando Sales Lopes em Macau foi afinando com o tempo, enquanto se repensava nele a história de Portugal, ao modo de um Camões ou de um Fernando Pessoa, ainda que com outra distância e alguma ironia», quer da «descrição de um quotidiano real, vivido», «feito também de convivência com os grandes da China» e da captação flagrante «da vida que também ela corre numa fuga sem fim», estatui a primazia da aventura anímica e da experiência simbólica em ordem à revelação, num regime de «antiga sabedoria» e de semiótica do silêncio, da grande Paz arquetípica (e, logo,

<sup>979</sup> Fernando Sales Lopes, *Geo Metria & Exercícios em busca da Perfeição*. Macau, Associação de Estórias em Macau, 2013, p. 171.

universal e perene) – «a eternidade do novo» em que se concilia «o mundo dos contrários».

Ainda não se suspeitou, porém, do desafio que, em termos da indeterminação apelativa teorizada por Wolfgang Iser, lançam ao leitor (empenhado em constituir a sua competência literária, em interacção com os dados do objecto artístico comunicado pelo autor, no segundo fundamento ôntico de nova concretização em objecto estético), os referidos poemas sem título, omitidos na tábua do índice em irónico contraste com a sua colocação privilegiada na compassada desenvolução.

Porventura esses poemas constituem uma cadeia discreta, quase oculta, de marcos da emergência do sentido: desmedida inquietante – «um ponto / no infinito // às vezes / não és / mais do / que isso // mas não / cabes // na minha mão» –, investigação da imanência – «No prazer desta alquimia / de gargalhadas e gemidos / O ponto, a linha, as linhas / renascem / Na geometria dos sentidos» –, superação empírica do “orientalismo” ocidental pela vibração unanimista (na acepção primonovecentista de Jules Romains) – «Deambulo por estas ruas sem esquadria / Veias aonde o sangue roça as margens / Tau-fu, tendas, t’chá, gente que me apetece abraçar // Confundo-me / Tudo e todos vivem em mim e eu sou já um deles» –, ponto axial da conquista da sageza – «a água corre / o silêncio claro / o instante eterno» –, libertação projectiva do espírito – «Vem! Vem até mim e leva-me nas tuas asas / Liberta-me das dormências e do não-querer // É contigo que quero ir // E não nas garras dos que em rasgos planados / Desenham melodiosas hipnoses para o não-ser» –, estimulação erótica da metanóia e da viagem ôntica – «Para a aventura do teu corpo / sonho roteiros sem tempo... // Adivinho em ti / o macio da espuma // O mar calmo // Onde aparelho meu navio / para a tormenta da noite // E o branco areal... // Onde exaustos... / o primeiro raio de luz / nos anuncia o fim da viagem» –, adopção da orografia dos grandes mitos hierofânticos na escalada poética *ad astra* – «Tenho que escalar esta montanha / Respirar fundo, e arriba, não se faça tarde! // Lá em cima, no cume enevado, / esperam por mim // As musas que me encantam / As estrelas que me guiam».<sup>980</sup>

Ainda não se disse, também, que a viagem historiosófica de *Geo Metria* não se limita a incubar a urgência dos *Exercícios em busca da Perfeição*. Solícito para com a deriva de si mesmo e do leitor, o texto assinala essa urgência em pleno trânsito (do anedótico para o arquetípico), neste desabafo consciencial: «No repouso do Buda gigante / Conte os círculos em cada pé // Como estou longe da perfeição!»; e noutro momento do percurso, como se de irrelevante dito ocasional se tratasse – «cinco como os elementos» («Flor de algodão»)<sup>981</sup> –, anuncia

<sup>980</sup> *Idem, ibidem*, pp. 21, 54, 56, 74, 88, 104, 133.

<sup>981</sup> *Idem, ibidem*, p. 61.



que o rito de metanóia há-de passar pelo convívio íntimo com a sabedoria taoísta (onde, entre o mais, a teoria dos cinco elementos fundamentais, também chamados os cinco movimentos, se cruza com a dos princípios genésicos do Yin e do Yang, tomando-os como as cinco fases de manifestação da sua força no mundo).

Nem se disse, ainda, que, jogando em palimpsesto com a energia mnésico-prospectiva do recorrente apotegma *Ex Oriente Lux*, no utópico «Oriente do Oriente» se prefigura o enlace dos dois tempos e modos da mesma demanda – a da eutopia ecuménica do Homem integral: «Onde o Oriente / quando estamos no Oriente? // Onde o éden / onde somos e temos a Luz? / Por onde vagueia / a outra metade de nós?»<sup>982</sup>

Nem se assinalou que, em valiosa coerência de fundo e forma, a retracção do curso textual para poemas de corpo exíguo (breve sucessão de versos breves) nas superiores sequências *Janelas* e *Não ser* corresponde ao fulcral movimento de concentração contemplativa. Como se retornasse em espiral anterior de evolução idealista, esse vector culminará na sequência *Da essência das coisas* (deixando para trás a heterogeneidade de matéria e forma e a irregularidade de tom e estesia que estigmatizam a sequência DO CORPO E DA ALMA, talvez prejudicada pelo surto episódico ao arpejo da intencionalidade genotextual da obra).

Nem se sublinhou que essa transição homológica, mediante a qual o primeiro livro se enlaça ao segundo livro da obra, se sustenta também na pertinência bi-unívoca de que se reveste – para a demanda historiosófica de GEO METRIA e para a demanda arquetípica de EXERCÍCIOS EM BUSCA DA PERFEIÇÃO – este lapidar haiku de *Não ser*:

povoa-se a memória  
de ausências infinitas

a viagem é já sem regresso

Se já em *Pescador de margem* destacámos que palavras dispersas, mas contraditórias, por vezes de sentido despistado pelo contexto, como por exemplo «Vestais», apontam para um vector subliminar da intencionalidade do texto, que subtende pois o texto e que é – em substrato e em teleologia – o de índole ritual e oracular, de intencionado alcance gnósico, em *Geo Metria* e *Exercícios em busca da Perfeição* o reforço da hegemonia semântico-pragmática da interrogação metafísica na própria relação pulsional e libinal com a *physis* (que é também questionação metahistórica na própria historicidade do sujeito – lusíada na matriz, errante na condição, universal no desígnio) dita uma poética do iluminismo tradicional (o

<sup>982</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

da Luz interior, imperando sobre o das luzes da racionalidade instrumental) em que ganha vulto feminino de sedução a figura do desejo de ser no desejo do outro (e do outro de si mesmo). Assim, contra a vertigem trivializante da não-inscrição (como pensou e diria José Gil), própria da civilização e da incultura actuais, no curso da poesia sófica e pítica de Sales Lopes os gestos divinatórios retêm os sinais dos tempos com potencial teleológico de intemporalidade: poema «Miramar» («Imagino-te / ... // ... // Tu ficas, vestal branca, dentro de mim»), poema «Água de Rosas» («... // Retirai do fogo // Purificado o guardaráis / como sua Vestal e Pito-nisa // Nele tereis bem guardado / o segredo dos alquimistas / ... // Eis o princípio do Universo»).<sup>983</sup>

O humano, indivíduo e comunidade, é desejo de ser – desejo performativo e ascensional, embora com seu momento dialéctico de negatividade transcendental (co-experimentado, mas inconfundível, com os períodos de decadência pátria ou os passos deceptivos da vivência pessoal, ou mesmo com os transe de incerteza nos ritos iniciáticos – «nem os três deuses / nem as sete bruxas // onde ficarei?»), que permite ao sujeito reconhecer no seu *poiein* e na existência poética dos seus textos que, conforme ensinara Hegel, só a síntese é verdadeira, em cada momento seu contendo a energia de tese e antítese. Negatividade de *kenosis*, condição de metanóia e de conversão do desejo de ser: «olho a profundidade / um imenso vazio // a totalidade do nada», «o sono dos deuses / no infinito dos tempos // estou suspenso no vazio», «doloroso atingir o nada / viajando entre o tudo // pesa-me o caminho», «é com a ausência que vivo / cresce a distância das coisas // tudo já é intocável», «o infinito do universo / o centro das nossas memórias // o princípio primordial». <sup>984</sup>

Sendo desejo de ser, em movência e expansão, em aquisição e partilha, em fruição e em doação, em experiência histórica e em processão imaginante, é também desejo do outro (numa dúplice e por vezes antinómica antropologia do dom) – é, em verdade, **desejo de ser *no/pelo* desejo do outro**.

Daí, poemas de revisitação de *lieux de mémoire* da portugalidade histórica («Em quantas Índias / de memórias / Te irei reviver / Portugal»)<sup>985</sup>; daí poemas de travessia do quotidiano oriental com epicentro macaísta; daí poemas de alvoroço perceptivo perante a face cambiante e sortilêga do mundo; daí poemas de libido amorosa em torno da beleza do feminino...

O percurso de anamnese por lugares emblemáticos da portugalidade histórica releva de uma episteme pós-positivista, que corresponde à própria consciência irónica – porque indissociavelmente fiel e crítica, memorial e projectiva, afectiva

<sup>983</sup> *Idem, ibidem*, pp. 69, 160.

<sup>984</sup> *Idem, ibidem*, pp. 94, 95, 96, 97, 98, 99.

<sup>985</sup> *Idem, ibidem*, p. 50.

e reflexiva, identitária na própria abertura intencional ao outro étnico-cultural – da historicidade do sujeito poético como destino problemático de portugalidade (e suas formas simbólicas de navegação, «Até vir o astrolábio!»). Assim se apresenta desde o liminar «Portulanos» sem climax, abrindo(-se) para o horizonte de assintótica realização humana, que afinal definirá a tenção mitogenésica do texto da História na diassincronia do texto («Quero navegar o universo / talvez por dentro de mim / e que fique escrita em verso / a grande viagem sem fim»), até à apoteose reversa de «Perdidos» («Somos dos que nunca regressámos / desde a longa caminhada das Índias /...»).<sup>986</sup>

Uma vez depurado o vício, demasiado humano, da dominação, o legado soreliano da portugalidade define-se numa movência infinda, segundo a síntese dialéctica de «Monção» – «Com a monção / chegámos // Partimos // E com ela ficámos» -, e resgata-se nesse peregrinar, que não é todavia errância anodinamente normalizada por não-lugares («grande aventura / que é estarmos em todo o lado diferentes / mas nós!»), nem sobretudo se quer deriva ateleológica por *loca sancta* e *loca abiecta*, porque se cumpre em **intuito de encontro para integração superadora**: «Ficou este abraço / que nos torna diferentes», «Levamos-te santo de Roma / transformaram-te em ídolo // Ganesh / duma outra mesma fé», «Por eles viajo / numa paixão sem tempo // Eu sabia que estavas à minha espera!», «Aqui partilhaste saberes / Homem novo que eras // Com a tua humildade / penetraste a natureza / sob o olhar vigilante / dos senhores da verdade // E transformaste o mundo». <sup>987</sup>

Eis-nos perante um profetismo, pós-imperial mas descomplexado, que assume as virtualidades da diáspora oceânica («Se querem saber de nós, procurem // Procurem em todas as terras / onde o mar se espreguiça em largos areais // Procurem no sonho, onde não penetram, / Procurem no sermos tudo e nada. // Porque este é o nosso destino / Construtores de mundos e futuros»), que se dota com o viático do júbilo espiritual perante a recitação disseminada do paradigma matricial por tempos e espaços («.../ o que sentimos / quando / tanto tempo depois / numa velha igreja em ruínas / se ouve rezar / em português // É essa a nossa Pátria!», «Para trás os monstros derrotados / Para a frente o vento de feição // E a Cruz de Cristo!») e que alimenta a esperança, escandalosa em seu paradoxo pessoano, de novas metamorfoses no próprio acto de ver/escrever a ruína – a ruína da fortaleza, de Baçaim e outra: «... // Reviverás no verde de cada monção / Serás eterna enquanto secreta e perdida». <sup>988</sup>

<sup>986</sup> *Idem, ibidem*, pp. 26, 52.

<sup>987</sup> *Idem, ibidem*, pp. 40, 52, 31, 32, 35, 45.

<sup>988</sup> *Idem, ibidem*, pp. 52, 41.

Por consequência, a esse poemas de profetismo do dom podem vir associar-se os de travessia da orientalidade macaense na sequência *Bússola*, que enquadra com as revisitações culturalistas (filosóficas, literárias, interartísticas) de «Li Bai» e de «Solstício de Verão» sucessivos apontamentos de solicitações a mais rica coerência intersubjectiva. A esta conduzem, aliás, outros poemas de encanto e edificação perante a multímota vida de terras e gentes («Homens, búfalos, charruas, o mesmo recorte / Os verdadeiros gigantes estavam ali / lutando pela sobrevivência no tapete verde»), que terão sua réplica sapiencial no segundo livro da obra: «muitos braços o rio / muitas terras diferentes // penso no reencontro», «rio brilhando prata / barcos de todas as cores // duas margens um desejo».<sup>989</sup>

Também corroborados por idêntica réplica no registo velado da sequência *A essência das coisas* («suor de especiaria / pele como seda // eterno momento»), no mesmo sentido actuam poemas de erotografia («... // e para ti escrevo: // na distância / do pensamento / toco o teu corpo // e o fogo / envolve-nos / sem distâncias») ou de libido amorosa na imaginação ou fruição da encarnada beleza do feminino (aliás, mediadora gnóstica): «Sobre lençóis de seda / numa explosão de vida // Nua, nessa etérea cama de ópio / do teu sorriso // Já vejo os crisântemos / abrindo em explosão de desejo // E o véu transparente / a descobrir-te // Sinto a pura seda do teu corpo // Sonho o pequeno delta / aveludando os sentidos / Inalo o teu perfume», «no horizonte / o limite / do corpo // as curvas / do desejo // as montanhas / e os vales // na linha do fim / e sobre / a linha do fim / possuir-te / em horizontes / sucessivos», «cristais / cobrindo/ teu corpo // em cada / pinga de água / o princípio / primordial // todo o universo / que de ti / beberei».<sup>990</sup>

Mas é, sem dúvida, quando prepondera a semiótica do silêncio epifânico («no lago o reflexo / Sol e Lua lado a lado // palavras ausentes») que mais nítido se faz o caminho iniciático, com tempo qualificado e lugares sagrados para a contemplação de *A essência das coisas*: «a rocha do templo / princípio primordial // o nada e o tudo», «a eternidade do novo / o mundo dos contrários // a antiga sabedoria».<sup>991</sup>

E, no entanto, a obra não se queda sem novo movimento de diástole discursiva, com matriz bíblica – *Dos alimentos (im)puros* – cultivando outra liturgia até ao divino mistério trinitário («Em minha honra completarás / O Triângulo, que sendo Todos / Sou eu Só.»).<sup>992</sup>

Se, num modelo biactivo de leitura, a hermenêutica textual não infirmar as explanadas conjecturas e inferências de sentido, importa ter presente que nada

<sup>989</sup> *Idem, ibidem*, pp. 36, 152, 156.

<sup>990</sup> *Idem, ibidem*, pp. 154, 119, 69, 117, 118.

<sup>991</sup> *Idem, ibidem*, pp. 141, 155, 157.

<sup>992</sup> *Idem, ibidem*, p. 168.

disso seria possível se a poesia de Sales Lopes não se apresentasse dotada para potenciar a plurissignificação ou a indeterminação semântica, através da irredutível ambivalência cotextual das imagens (v.g. «O ouro escondendo a imperfeição»), mas sobretudo pela contenção da forma poética do haiku e pelas «palavras ausentes», elidindo as inferências, rasurando a parataxe, deixando o verso e o verbo suspensos sobre o branco da página e a afasia conjectural da leitura: «tem pressa o rio / nas pedras cintila o Sol // contemplo a margem», «risos de crianças / bem alegre a lua cheia // onde o caminho?»<sup>993</sup>

Nem nada disso valeria muito como poesia, se a escrita de Sales Lopes não nos cativasse, a partir do princípio apodíctico de todo o conhecimento lírico (que o poeta não se dispensa de explicitar: «Aquilo que eu vejo é só meu. Só eu o vejo assim», mas em imediata correlação intersubjectiva: «Enquanto te tiver. Nos tivermos / Saberei sempre o tempo que só eu e tu sabemos adivinhar»), com seus recursos de estranhamento e de *insight*: agudezas de percepção insólita (v.g. «E o véu transparente / a descobrir-te»), cruzamentos de dados sensíveis e anímicos (v.g. «Sons de angústia»), cromatossemias («O branco que só este sol me dá / Cedo. Muito cedo / Que o cinzento de sempre logo fará desaparecer», «A cidade vista desta janela // Cinzenta / Estática // .../é como se nada existisse neste cenário // Cinzento //...//Sim! O cinzento também tem cor, este é o cinzento-amarelo! / Esbatido. Irreal. / ...// A cidade vai ficando cada vez mais cinzenta, mais sombria... / mais longe.»), conotação imagística (v.g. «Ao grande mar / dos nossos suados corpos»), deslocções léxico-gramaticais – seja por regimes verbais anómalos («Quero navegar o universo»), seja por mutação de área semântica («A montanha / Rouba-me o Sol») –, cratilismo metagráfico (v.g. «pa-pa-gue-an-do na pon-ta da lín-gu-a»), etc.<sup>994</sup>

Estas características actuautes em *Geo Metria & Exercícios em busca da Perfeição* não são surpresa radical para o leitor que já tenha conhecido *Pescador de Margem*. Na verdade, já aí usufruira dos lances de sinestesia («Os cinzentos / húmidos e pesados») e de cratilismo visual («No levantar / len-ta-mente... / da carta», «agires / du-pla-mente» e toda a disposição em cunha do contestatário poema «A Casa Branca»), tal como com os casos de ambiguidade dos nexos sintagmáticos: v.g. «desenhando a libertação / do corpo / do espírito» («Fortaleza do Monte»). E o efeito estético de *Pescador de Margem* já resultava também dos rasgos de anti-automatismo perceptivo e expressivo: «entre pivetes Velas Papéis que ardem / levando em falsos dinheiros / o sossego para o outro mundo / sem crises cambiais / ou de qualquer bolsa / que transformam vivos / em almas penadas» («Com (templo) daqui»); «joelhos curvados em paus de sortes / rodopiando

<sup>993</sup> *Idem, ibidem*, pp. 76, 141, 140, 147.

<sup>994</sup> *Idem, ibidem*, pp. 85, 69, 78, 80, 111-113, 44, 26, 77, 41.

na tartaruga futurista / para o chão sujo de sorte e azar / A recordação dos que se foram / em *photomaton*»; «Tim-tim-tim-tim-tim-tim / que vives do menos / da mais-valia / entre o nada vale / e o talvez / da necessidade» («Tins-tins»); «Com o mandarim / dentro de ti / a comandar / a tua liberdade.» («A Casa Branca»).

<sup>995</sup>

Entretanto, o poeta Fernando Sales Lopes continuara a manifestar-se como animador de encontros de poetas e em textos que, originários ou não da participação nesses encontros, foram objecto de publicação esparsa. Bom exemplo dessa forma de presença poética na dinâmica literária do campo cultural de Macau é *Poetas & Amigos* de 2013<sup>996</sup>.

Por outro lado, o escritor Fernando Sales Lopes marcara também presença como prosador noutro tipo de livro, não destituído embora de marcas poéticas, solicitado para abrir um projecto institucional que tinha por objectivo principal «dar a conhecer ao universo de língua portuguesa o património cultural de Macau, que em palavras traduz olhares e sentires construídos ao longo de séculos na coexistência de culturas várias numa terra de gentes de Macau e de todos os lugares do Mundo».

Contornando os riscos estético-literários inerentes à escrita com tais motivações pragmáticas, a narrativa *Terra de Lebab* (2008) consegue encontrar uma forma de efabulação e diálogo que isenta de pesadume didáctico e de redutora infantilização o discurso de literatura juvenil – empenhado, com êxito, segundo os editores, em apresentar «a singularidade multicultural de Macau, nascida da fusão de línguas, gastronomia, tradições e festejos», como que num passeio pela realidade macaense «feita de tantos imaginários [onde] encontramos a influência dos diferentes traços étnicos na criação de uma identidade própria gerada na troca de saberes e modos de vida».

Sendo esta, então, a pragmática que preside à génese e configuração desta nova narrativa de exemplo e proveito, a *Terra de Lebab* é concebida como história de acção de grupo juvenil e diálogo convivial ou funcional entre os elementos desse grupo, que pela sua origem, introduzem logo, *et pour cause*, a diversidade geocultural e etnocultural: Alexandre Guzman Oliveira, «o Alex [...] o pai é português e a mãe filipina», Frederico da Silva, «o Dico – macaense, filho de macaenses», Íris Cheong, «simplesmente Íris – chinesa nascida em Macau», João Tembe, «o Jotê – nascido em Macau de família moçambicana», José Lourenço, «o José, Zé, ou simplesmente Zezinho – português nascido em Portugal», Lao Kuong Fok, «o Lao – chinês nascido em Macau», Maria Lei, «a Marei para todos – macaense, o pai é chinês», Pedro Guterres, «o Guta – timorense a viver em Macau

<sup>995</sup> *Idem*, *Pescador de Margens*, pp.52, 56, 72, 43, 22, 23, 41, 72.

<sup>996</sup> *Poetas & Amigos* – Ideia e Realização de Fernando Sales Lopes. Macau, Fundação Rui Cunha, 12. III. 2013.

tem uma família numerosa espalhada por vários continentes», Rubi, «irmã do Alez Guzman», Savita, «a Sáu, nasceu em Macau de família goesa e damanense», Sofia, «a Sófia, como lhe chamam os colegas, que é como quem diz sabedoria em grego – portuguesa nascida em Portugal», Sumalee, «a Ple para os amigos. O pai é tailandês e a mãe portuguesa».

Ao mesmo tempo, a forma como depois é explorada essa diversidade, isto é, por dentro do comportamento e da expressão verbal das personagens, em coerência não só com as implicações interculturais daqueles ascendentes familiares, mas também com a individualidade de cada uma, faz com que aquela pragmática se consume numa espécie de valência alegórica da narrativa juvenil – sobre o horizonte simbólico de «A nascente e a foz».

O autor imagina, pois, e o narrador conduz, de encontro em encontro e de diligência em diligência, o grupo de jovens estudantes, cujas individualidades são também liminarmente apresentada em «Vamos conhecer os nossos amigos», mas cujo conhecimento fica em aberto ao longo da narrativa, como para Zé é dito logo «Onde tudo começa...». No fundo, trata-se de trabalho de grupo comandado pela Sofia, para estudar na roda do ano – desde «O Menino Jesus em Janeiro» até «As consoadas e as ceias de Natal» – as comemorações festivas de Macau, com alertada atenção às «suas origens multiculturais e pluri-religiosas, as suas práticas pelas comunidades de referência e, também, por todas as outras numa sociedade caracterizada, essencialmente, pela sua multiculturalidade» – matéria sobre a qual, aliás, o autor empírico, no âmbito da sua intervenção cívico-cultural no espaço público, tem publicado bem fundados artigos.

Esses textos outros de Fernando Sales Lopes respondem, no fundo, a um espírito crítico e alternativo perante a actual trivialização urbana e a descaracterização «em meras rotinas consumistas e globalizadas sem sentido de pertença no profundo da cultura de cada [comunidade]» – o mesmo espírito que a professora Isabel inculcara nos seus jovens alunos, motivando-os ao invés para sondarem as marcas vivas ou remanescentes de como as festas e festividades se ligam originariamente à natureza e à forma como nelas as comunidades registam os seus períodos de vida, dos ciclos agrícolas, pedindo ou agradecendo as boas colheitas».

Acontece que, para além de outras qualidades de efabulação dos vários momentos desse trabalho, a narrativa recebe a animação que decorre da disposição juvenil, acicatada pela Rubi e pelo Lao, de «participar activamente nos festejos» e de «viver a festa» – tendo sucessivas oportunidades para essa atitude em torno do Ano Novo Lunar («Kung Hei Ft Chói! Lai Si Tau Lói!»), do Carnaval «sem bobos», do tailandês Ano Novo Budista («A fonte da renovação e da fertilidade»), do Pahiyas filipino em honra de San Isidoro Lavrador («Celebrar as dádivas da terra com cor e alegria»), da Festa dos Barcos-Dragão («O dragão dos poetas»), da Festa da Lua e do Loy Krathong entre a cosmogonia chinesa e reminiscências



de rituais hindus («A Lua, o bolo e as lanternas»... «flutuando de desejos»), até ao solstício de Inverno...

E, dada por cumprida a missão jovial e séria sob o signo da amena maiêutica grupal de «O Natal é sempre quente», desemboca num hino indirecto ao potencial de Macau como «Babel do entendimento» e, enquanto tal, exemplo de um paradigma desejável para todo o mundo: ironicamente, Babel não pode ser rasurada nem como memória de ousadia (que só na desmesura de ultrapassagem dos limites deve ser repensada e rectificadora), nem como conotação de pluralidade do homem, ser de linguagem, mas que tem de ser superada no estigma da desarmonia violenta... e tornar-se *terra de Lebab* – «O contrário de Babel!».

Associável ao sentido bíblico da palavra – Lebh ou Leb ou Lebab – que significava “coração” no sentido de consciência sensível e inteligente, de centro da vontade intelectual e da intuição afectiva, Lebab figura bem o contrário da negatividade histórica associada a Babel e é, inferem os jovens (e corrobora a ilustração de Rui Rasquinho), o nome ideal para Macau: «e a nossa terra? Quantas línguas aqui se falam? Quantas culturas aqui coexistem? Quantas religiões aqui convivem? E tudo isto são factores de desavenças, de desencontros, de incompreensões? // Nada disso! Não! Antes pelo contrário! Aqui é tudo tão diferente!»<sup>997</sup>

Então já haviam percorrido a sua pequena «odisseia», que lhes propiciara «outra maneira de vermos o que nos rodeia, de compreendermos o que somos, e porque somos de esta ou de outra maneira»; e pela voz de Jotê sabiam agora melhor que as «diferenças são aquilo que enriquece o que é idêntico, o que é semelhante na maneira de ser e de sentir dos povos...»<sup>998</sup>.

Do mesmo passo tinham feito a contraprova da possibilidade e responsabilidade de cada um intervir no estado de coisas à sua volta, nas condições de vida das gentes e na face do mundo – tal como a narrativa exprime fazendo subir à consciência explícita dos jovens heróis o sentido de uma imagem que emergira no início e só no final se completa: «E tu lembras-te de eu te dizer que minha avó dizia que não há dias tristes nem alegres? Que eles só reflectem o que vai dentro de nós? São os dias, são as pessoas, são as sociedades, é o Mundo!», «Compreendemos que se o cinzento dos dias não pode ser por nós mudado... já o cinzento do Mundo nem razão tem de existir»<sup>999</sup>.

Decerto, a par desta pedagogia cívica de interculturalidade a alta gnose poética de Sales Lopes prossegue.

<sup>997</sup> Fernando Sales Lopes, *Terra de Lebab*. Macau, Instituto Português do Oriente & Instituto Politécnico de Macau, 2008, p. 110.

<sup>998</sup> *Idem, ibidem*, p. 108.

<sup>999</sup> *Idem, ibidem*, p. 108.

### 3. Rui Rocha

Em entrevista concedida a *Novos Livros* poucos meses após a publicação do seu primeiro livro de poemas – *A Oriente do Silêncio* (2012) –, Rui Rocha entendeu dever destacar no processo de génese textual a «proximidade e convivência, desde muito cedo, com a cultura e a poesia chinesa e japonesa e com a tradição poética do Chan (Zen)» e a convergente circunstância de vida em Macau durante décadas, com actividade profissional no ensino superior e na área cultural, relançando a proximidade «ao Oriente da China de Wang Wei e ao Japão de Bashô».

Rui Rocha tecia então, compreensivelmente, algumas considerações complementares sobre o contraste entre o espírito e a forma dessa tradição poética oriental e a orientação discursiva prevalecente na tradição poética ocidental (tida por logocêntrica e loquaz), enfatizando em particular a atitude não conceptualizante de «admiração/contemplação» perante a natureza e a correlata emergência de «um discurso do silêncio, uma eloquência do silêncio». Mas acrescentava, com discernimento, que, por um lado, aquela atitude e essa arte de eloquência do silêncio implicavam uma disposição de espírito e uma abertura à intuição do sagrado e do divino de que se poderia aproximar alguma escrita ocidental de «visão contemplativa cristã» (nomeadamente «em Mestre Eckhart, São João da Cruz e outros místicos da Igreja») e, por outro lado, também se poderia aproximar da tradição poética do Chan (Zen) «a existência de um chan poético universal em muitos poetas ocidentais como Wordsworth, Thomas Hardy, William Blake, Frost, Ezra Pound, Alberto Caeiro e tantos outros».

Era com este enquadramento que frisava a proximidade da sua criação poética, residindo em «o próprio acto da escrita, a economia das palavras em relação ao sentido»; e, mais importante, passava a traçar as linhas de força dessa produção textual: «escrever poesia com um olhar e um sentido do lugar, a partir das tradições poéticas que me sensibilizam», centrar o texto em «a nota, o relato sensível do aqui e agora do lugar, a apreensão do estar que [...] transcende a dimensão do texto, reservando para o silêncio entre as palavras», constituir em «intermediação poética» a presença da natureza «e os temas como a lua, os tempos de vida, os dias e as noites, o mar, o amor».

Estes depoimentos do autor empírico apontam para o encontro, no âmbito da modernidade estética pós-baudelairiana, com uma poesia tributária de um denso substrato de leituras e de um exercício de consciência artificial, de consequentes e selectivas relações intertextuais, por vezes de configuração paragramática do texto. Esses depoimentos, tal como asserções de críticos (enfatizando, por exemplo, o «Grande Despertar» budista e zen para o conhecimento intuitivo do universal no esvaziamento do em-si, ou a suposta dissociação dos poetas portu-

gueses de cunho orientalista)<sup>1000</sup> e outros dados de contextualização diacrónica e sincrónica da sua produção poética, devem ser tidos em conta e podem interferir no horizonte de expectativas do leitor. Mas todas essas proposições não constituem injunções inamovíveis na cooperação interpretativa com os textos (ainda que em leitura transmanente, como diria Eduardo Portella) para as plurais concretizações da obra como objecto estético.

Já os títulos (do livro e de cada sequência poemática) e as epígrafes, a capa (com elementos orientais de sugestão de beleza natural e de meditação ritual) e os demais aspectos gráficos e visuais da materialidade do livro são elementos paratextuais com diferente estatuto na comunicação literária e, portanto, na relação com o receptor dentro de um modelo biactivo de leitura – motivando certas hipóteses interpretativas ou contribuindo para o escrutínio de outras em sede de hermenêutica textual.

O livro não constitui mera colectânea de poemas avulsos, antes constitui uma unidade orgânica – no **apelo amoroso de reconhecimento e palingenesia** –, com sequências poemáticas assimétricas e abertura por um tríptico que, sob a forma de dedicatória «A Wang Wei», introduz de modo magistral os vectores estruturantes das propostas textuais para a relação interactiva com os receptores.

O primeiro volante do tríptico<sup>1001</sup> é uma oitava extraordinária, a um tempo instigante e cativante pela densidade semântica e pela indeterminação dos signos que a induzem («densamente sem peso», dirá adiante um verso sumular): convocação do outro e inidentificação do «tu», prestigioso modelo figurativo e imperativo singular, antiguidade oriental e presente atópico, ritualidade misteriosa e inscrição contingente, intimidade afectiva e translação metafórica intersubjectiva, conjugam-se numa sortilêga figura de convite nos umbrais deste espaço qualificado:

reclinada no teu ouvido  
murmura uma china antiga  
com um mandato do céu por cumprir  
nas dinásticas sucessões amantes.  
os impérios dos tons e da escrita  
governam os súbditos afectos  
em éditos gravados a tinta  
pelos escribas sentidos da alma

<sup>1000</sup> Cf. Victor Oliveira Mateus, «O Oriente e o Silêncio na Poesia de Rui Rocha», in *Revista de Cultura/Review of Culture*, Macau, 44, 2013, pp. 59-63.

<sup>1001</sup> Rui Rocha, *A Oriente do Silêncio (Poemas)*. Lisboa, Esfera do Caos Editores, 2012, p. 11.

Suspendendo em *époché* lírica a presença do tu plurívoco (mulher amada? natureza? experiência poética? escrita?... ) que logo retornará por deixis pronominal ou por via metonímica («a tua cabeça reclina-se / sobre a manhã encoberta», «o teu silêncio / adormece comigo», «diz-me o que farei agora / com os teus olhos», «e desagua em ti», «tu és a voz», «apenas tu / riscas os meus olhos escuros», etc.), a segunda tábuia do tríptico introduz outro vector, que desloca o leitor não para uma denegação da aspiração aurática, mas para uma intersecção por plano de mais familiar empiria, embora como vaga concretização existencial em parâmetros topográficos macaenses (fazendo pensar em movimentos afins da obra de Fernanda Dias) – e, sem abjurar a indeterminação semântica nem prescindir de imaginação surreal, ao mesmo tempo inicia o leitor no convívio com uma arte de adjectivar desautomatizante e personificante: «a morna hora do entardecer / deita-se na leveza do chá verde / que cruza a rua do cais 16. / um aconchegado beijo / ...»<sup>1002</sup>

O terceiro volante cruza os dois níveis de travessia figural da realidade sugerindo talvez, a nível mais profundo, que a causa final da experiência poética será um acontecer, com mediação dos signos chinesa, de reconhecimento e de palingenesia – de redescoberta de um saber subliminar e de reconquista do ser primordial («.../ finalmente sei / que o meu corpo, / a minha respiração, / têm uma razão de ser / na difícil tradução / dos caracteres chineses.»)<sup>1003</sup>

A sequência «a noite dos dias», que surge logo após a tríplice abertura, julgamo-la também a de importância primeira pela dimensão e pela qualidade. Colocada sob o beneplácito epigráfico de São João da Cruz, nem por isso se revela autenticamente animada pelo amor místico, mas também não se entrega a qualquer coonestação de frivolidade espiritual. Pela sua origem, porém, a epígrafe como que alerta o leitor para as virtualidades interculturais de experiências poéticas historicamente distintas, mas fulcralmente movidas por um mesmo desejo de conhecimento e de adunação amorosa.

Entretanto, o título da sequência e seus prolongamentos no corpo de sucessivos poemas chama à boca da cena da escrita imaginante um dos protagonistas (a noite) do processo de «intermediação poética» referidos, como já vimos, por Rui Rocha, e fá-lo de um modo – numa contrapolaridade (a noite dos dias) de possível conexão oriental, mas tão cara no Ocidente à tradição surrealista e em Portugal tão consagrada por Natália Correia – que se tornará recorrente na prossecução macrotectual: o tropismo paradoxal (como que desposando a ordem natural das coisas e dos seres subvertida ou soterrada pela lição logocêntrica).

<sup>1002</sup> *Idem, ibidem*, pp. 19, 21, 22, 24, 25, 26.

<sup>1003</sup> *Idem ibidem*, p. 13.

Logo no elo inaugural desta cadeia de «a noite dos dias» esse tropismo paradoxal começa a fundir-se com outro cruzamento de disparidades, o sinestésico («a noite segreda-me de novo aquele olhar / que antes escutara nos teus olhos silenciosos / ...») que, por vezes com simbolismo cromático (v.g. «na aragem branca dos dias», «um beijo branco / aqueceu-me o rosto.»), também se tornará recorrente («no incolor pesado dos dias», «na cor sedenta da chuva», «o leito húmido onde nos deitamos / inunda o som dos nossos desejos», «na sombra do vento», «na sombra branca / da lua cheia. / apenas se ouve / o silêncio da noite.», «encontrei o sabor / azul-breve do mar»<sup>1004</sup>).

Entretanto, o remate do breve texto exemplifica como o que parece apenas da ordem da percepção sensível – aqui a forma visual – pode abrir na poesia de Rui Rocha caminhos de mais alta significação – neste caso reactivando na memória literária do leitor o potencial da imagem anteriana de espiral das formas de ser na Evolução idealista, ascensional e teleológica («... / e que me sussurra a vida / como a espiral de um búzio»).

Na multiplicidade das formas de ser não se dissolve *ab initio* a alteridade, sem a qual nem teria lugar e sentido o desejo de adunação. Dilui-se todavia em interactividade de energias amorosas a índole antinómica de coisas e seres, de fenómenos naturais e vivências humanas, não mediante asserções doutrinárias e sim por virtude de figura de linguagem – a personificação («a noite segreda-me...») doravante assídua («a noite entra tranquilamente / pelo quarto dentro / preparando-se para dormir a meu lado»<sup>1005</sup>).

Embora Rui Rocha arrole o amor na teoria das intermediações poéticas, o desejo amoroso ganha especial relevo desde que, num dos acúmes da contenção epigramática<sup>1006</sup>, para o seu domínio se projecta o regime de aspiração cognitiva e palingenésica da abertura macrotextual («a cor discreta do teu corpo / guardada na blusa creme da tarde / lavou a noite por acordar», «a noite / é um imenso rio / que corre por entre os dias / e desagua em ti») – segundo interpretação com algum risco, mas mais plausível à luz da dimensão totalizante que o amor alcança noutros poemas («a tua imagem / na minha sombra / o teu nome / nas minhas palavras / a tua ausência / em todos os recantos do dia») e à luz da contrapartida oferecida por estes belíssimos versos de outro próximo poema, tão legíveis sob o signo da hipálage (retomada na bela sugestão de intimidade erótica que enceta

<sup>1004</sup> *Idem, ibidem*, pp. 22, 54, 19, 40, 41, 63, 66, 81.

<sup>1005</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 18.

<sup>1006</sup> Por vezes, o ardor do desejo assedia a estratégia textual de contenção expressiva e contorna-a pela tática da imagem desdobrada (pp. 42, 46) ou do *leitmotiv* (47), mas de outras vezes prefere inseminar-se-lhe por meio de verbos e adjectivos verbais adequados (v. g. «se a minha boca / deslizasse no teu corpo / cada beijo seria então / um beijo navegante / guiado pela constelação / nítida dos teus seios / e o teu corpo / o limite circular do mundo» (p. 38).

«os contos de lua vaga»), quanto sob o signo da alusão a um amor universal acrisolado na reminiscência do Uno primigénio (e ao qual a subjectividade daquela hipálage se religaria): «o sorriso da noite / encheu o mar de estrelas / e o céu salgado de saudades».<sup>1007</sup>

Por aí, mediante esse constante e ambivalente desejo de adunação (na relação interpessoal com a amada ou/e na relação antropológica com o «tu» universal: «e o teu corpo / o limite circular do mundo»)<sup>1008</sup>, que envolve uma tensão libidinal de comprazimento do eu e de anulação do egótico na fusão amorosa («não sei se da noite se da tua boca / quando naufraguei em silêncio / nas horas longas do teu ventre.», «o meu rosto afunda-se no teu ventre / nessa noite cósmica onde tudo é vazio / mas de onde tudo vem / ...»)<sup>1009</sup>, aproximamo-nos aliás de um vector de tensão espiritual – serena tensão, todavia – em que a ausência de um dos dois postulados fundamentais da mundividência religiosa, o sentimento criatural de dependência ontológica de um Ser transcendente, onnipotente e providente, não impede o apelo ou o advento do outro, o anseio de religação ontológica entre os seres, ciclicamente conotado por uma saudade metafísica da Unidade primigénia e por uma projecção futurante para a Harmonia universal.

Mesmo antes de a derradeira, breve e menos inspirada sequência poemática, «a memória dos juncos», resgatar a contraprova incerta (no noético e no estético) do confronto do espírito transcendental com o circunstancial de tempos e lugares, correspondendo à sugestão epigráfica de Herberto Helder ao incutir a dialéctica de memória e esquecimento, o sujeito poético conhece momentos disfóricos e momentos eufóricos na travessia de «a índia dos sentidos» e em geral na experiência irónica da condição encarnada e situada, «nesse evento horizonte / que tudo atrai e absorve / que tudo molda e transforma / e nos coloca diante dos olhos / um universo paralelo de formas e de sentidos».<sup>1010</sup> Ao mesmo tempo, vai subliminarmente apreendendo a outra dialéctica, de ausência e presença, que só consciencializa em linguagem verbal na penúltima sequência sob epígrafe de A. Caeiro: «se calhar a ausência / da tua presença / é a ausência de tudo / o que me faz falta.» Só assim o sujeito poético pode atingir um estádio de mística sem Fé apodíctica – lá «onde religião da alma e ciência do corpo se confundem», lá «onde a mística experiência do dar / se abre à transcendência do ser».<sup>1011</sup>

<sup>1007</sup> *Idem, ibidem*, pp. 20, 24, 27, 51, 23.

<sup>1008</sup> Cf. poemas das pp. 38, 39, etc. A contraface desta visão do vivente é a figuração antropomórfica da energia amorosa dos elementos da natureza, v. g. «mar / que me abraçou / com os seus seios / de ondas redondas» (*ibidem*, p. 81).

<sup>1009</sup> *Idem, ibidem*, pp. 40, 47.

<sup>1010</sup> *Idem, ibidem*, pp. 43, 47, 47.

<sup>1011</sup> *Idem, ibidem*, pp. 87, 47.

Sem a ansiedade escatológica típica da religiosidade e de um Deus pessoal como alfa e ómega (da vida, do universo, da História), a espiritualidade de *A Oriente do Silêncio* insinua-se como espécie de versão orientalizante, com aura de Chan/Zen, da metafísica negativa de A. Caeiro («o resto é o deserto do céu / onde me sento em silêncio»); e desdobra-se, em coerência ideativa e formal de «a poesia / sem palavras enunciadas», não na oração de penitência e prece, sim no abandono silente à contemplação, «como quem entra / num templo de deus / sem acordar as palavras / ...»<sup>1012</sup>.

A poesia não é, contudo, livro de revelações sagradas nem se cumpre no regime dos livros sapienciais; move-se pela incerteza e pode esquivar-se ao aberto desvelamento. Por um lado, nela, entregue a «o canto do mar», «o verde beijo adormecido / no intenso abraço litoral» pode conduzir não ao amplexo esperado da superação na beleza e no amor, mas sim à ironia do desejo de horizonte bloqueado por uma falta que a sintaxe insólita reforça: «desenharia o horizonte / se alguma vez houvesse.» Por outro lado, uma e outra vez o sujeito lírico, destituído de profetismo, tem de mendigar «qualquer pequeno prodígio / que abrisse aquela porta / inexplicável e indesejavelmente / fechada da poesia».<sup>1013</sup>

Desistência da demanda e redução à rotina alienante que o estranhamento grafemático sublinha no «assim vamos / colando os dias uns aos outros»? Não. Antes grandeza e miséria da arte literária na exigente e inconfidente modernidade pós-baudelairiana a Oriente, onde ora «as palavras verdes» amadurecem no olhar e «as palavras vermelhas» acendem as noites, ora «na liquidez precisa da poesia / as palavras escoam-se / em desertos semânticos / na sombra do que se sente / do tanto que se sente. / apenas as linhas secantes dos corpos / nos aproximam da geometria exacta dos sentidos.», ora «escrevo, apago, re-escrevo / torno a apagar e escrevo de novo. / entretanto uma flor azul / branca, amarela, vermelha / des-ponta num recanto qualquer / onde tudo está dito.»<sup>1014</sup>

Talvez devamos regressar à leitura do título da composição macrotextual *A Oriente do Silêncio* – e talvez agora estejamos em condições de o interrogar. Ao contrário do que outros foram tentados a induzir, e com eficácia de instrução de leitura, o título não fala em Oriente do Silêncio, nem em Silêncio do Oriente. Nesse título, Oriente e Silêncio não se confundem, nem são coextensivos. Incoincidentes, conectam-se numa relação decerto decisiva mas ambigualmente transiente, de sentido possivelmente duplo ou dúplice.

O Oriente fica além do Silêncio e foi-se para esse (qual?) Oriente através ou mercê do Silêncio? Para, cumprindo em sabedoria oriental a lição de mestre

<sup>1012</sup> *Idem, ibidem*, pp. 26, 44, 37.

<sup>1013</sup> *Idem, ibidem*, pp. 29, 95.

<sup>1014</sup> *Idem, ibidem*, pp. 33, 34, 95.



Caeiro, aprender a desaprender as superstações abstractizantes da cultura ocidental? Ainda *Ex Oriente Lux*?

Ou o Oriente fica aquém do Silêncio e vai-se para este a partir daquele?

Eis a inerradicável e fascinante indeterminação do sentido a exercer-se desde o limiar da leitura de uma obra que então adivinhamos e depois confirmamos ser poesia *quantum satis* sibilina.

Por outro lado, se já «Oriente» não se reduz, no cotexto poemático desta obra, a parâmetro geofísico e enquanto domínio cultural queda positivamente indeterminado (família antropológica? património histórico? legado espiritual? tradição artística? ...?), mais o âmbito de possibilidades semânticas se alarga no que respeita a «Silêncio»: silêncio não único, mas plural, e silêncio(s) não unívoco(s), mas plurívoco(s).

Encarado pela perspectiva mais chã e correntia de ausência ambiente de som (palavra, música, ruído, etc.) o silêncio surge nestes poemas como forma conjuntural de contexto físico da presença humana ao mundo e como factor da relação do sujeito com outros seres e com o entorno local ou cósmico. Mas então, nesse nível de fenomenologia da percepção, silêncio é silêncios – factor vário, com formas várias, de conhecimento e de afeição<sup>1015</sup>.

Porém, o sentido de silêncio neste livro não se acantona nesse plano fenomenológico e conjuntural: a hermenêutica textual detecta que a elaboração imaginária e simbólica (tão rica de cromatossemias) leva o silêncio para outro plano semântico, integra-o na estrutura elemental do mundo, faz dele um dos Elementos primordiais da vida.

Esta redimensionação do potencial do silêncio na semântica existencial e na gramática da escrita poética implica a redimensionação da palavra contrapolar. Esta não suporta mais a trivialização, mesmo que, para preservar o seu valor de periódica jubilação na presença ao mundo e o seu valor de assintótica iniciação ao sentido da vida universal, tenha de recludir-se sobre si mesma. Mas a sua virtualidade de rito propiciatório permanece latente e poderá actualizar-se, após peregrinação no despojamento («fiquei em silêncio de mãos vazias e nuas / atravessando a solidão das palavras /...»), sob o impacto dialéctico de outros elementos silentes dessa vida universal.

Para tal, a poesia de *A Oriente do Silêncio* vai privilegiar como pólo positivo «a presença da clara lua». Com efeito, em hora avançada de «a noite dos dias», a lunaridade tão intrínseca à cultura oriental e particularmente à chinesa – como a Natália Correia de *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* gostou de enfatizar em preâmbulo à *Flor de Lótus* de Maria Anna Acciaioli Tamagnini – vem assumir a função propiciatória que se difundirá de seguida na sequência «contos de lua

<sup>1015</sup> Cf. pp. 21, 26, 31, 39, 42, 43, 53, 65, 66, 67, 71, 81, etc.

vaga», em conúbio com silêncios circunstanciais mas proporcionando (auto)conhecimento, iluminando caminho e favorecendo adunação amorosa (com mulher amada, ou alma e corpo da natureza, ou sabedoria redentiva, ou sortilégio de poesia), já a oriente do silêncio: «há uma lua em ti / que brilhante se esconde / e em silêncio se eleva / na noite vaga do teu olhar // há uma lua em ti / ...// há uma lua em ti / .../ na cama do meu olhar», «esta lua cheia e de pele branca / que espalha o teu cheiro na noite / despe-me com os seus olhos líquidos / e deixa-me nu de espanto», «escuto o teu silêncio / a entardecer o dia. / apenas a luz da lua / me dá conta de ti.», «esta noite a tua presença / rondou os meus passos. / a lua cheia chegou.», «a lua brilhante e branca / traça com um dedo / o chão onde caminho / ...», «a lua de ontem / trouxe-me o teu olhar / ...», «bebi o teu beijo / ... / quando a claridade da lua / ... / me tocou na boca», «debruçado sobre a noite / o corpo branco da lua / revelou o lado oculto / do toque ausente / dos teus dedos», «na noite clara / apenas a lua cheia / e o teu silêncio / caminham comigo», «a lua cheia olhou-nos / num vaguear cúmplice / até a noite se colar ao dia». <sup>1016</sup>

Enfim, «contra o submerso silêncio das horas / a noite esconde-se atrás da lua.» Então, *Ex Silentio Lux Orientalis*?

#### 4. Carlos Morais José

Com sua escrita de **ofício de visitação no outono da(s) crença(s)**, Carlos Morais José culmina o inconjunto pequeno número de poetas de Macau que se distingue por sucessivos mecanismos de renovação temática e de experimentação estilística.

Nessa prática simbólica combina uma reorientalização do agnosticismo moderno ocidental – postulação da coisa-em-si e da ordem perene e universal das coisas-em-si, mas aceitação desangustiada da inefabilidade de ambas – com esse legado axial do grande Romantismo que é a soberania da imaginação criadora e da poesia como noese e como *poiein*; e combina essa promoção da faculdade poética a substituta do religioso escatológico, rasurado ou sonogado pela metafísica negativa (Stevens: «A poesia // Excedendo a música deve tomar o lugar / Do céu vazio e dos seus hinos, / ...»), com a resistência a uma hipóstase da própria poesia que viesse pôr em causa o primado moderno do sujeito no irredutível imanentismo («... / Nós na poesia devemos tomar o seu lugar, / Mesmo no frémio da vossa guitarra») – aspecto este por vezes reposto em causa pela insofismável insatisfação espiritual ou pela iniludível inquietação metafísica.

<sup>1016</sup> *Idem, ibidem*, pp. 51, 52, 53, 57, 58, 60, 61, 62, 67, 70.

Compensando-se *tant bien que mal* das aporias idealistas e das decepções empíricas com a contemplação da natureza, com a fruição das coisas nos instantes privilegiados e com os magnetismos do desejo amoroso, a escrita de Carlos Morais José e de seus pares macaenses é uma literatura que busca, diria Wallace Stevens, «o poema da ideia».

Essa busca implica “crenças”, na tessitura simbólica da obra (que não em asserções ideológicas dos textos, aliás inconfundíveis com possíveis e legítimas posições do autor empírico). Sob o signo de um conhecimento anterior e porventura seduzido pelos mestres da era da suspeita, ainda transparecendo em eventuais referências a Marx e a Freud, mas também de um iniludível desgaste do compromisso ideológico daí adveniente, desembocando num estádio de pensamento e de sensibilidade expectante e indeciso, tocado pela intuição de diferentes condições de nova época e aberto à emergência de novos modos de pensar e de sentir – que “crenças” subtendem essa demanda de cognição e dicção condignas e vivenciáveis?

Por um lado, um anseio persistente de comunhão interpessoal, telúrica e cósmica de seres e coisas, correspondendo à re-ligação ontológica que é um dos dois vectores fundacionais do religioso – mas com rebelde obstinação imanentista que recusa associar esse anseio ao segundo desses vectores, isto é, recusa reconhecer-se como criatura de existência contingente em dependência ontológica de uma Transcendência divina. A esse anseio se vem juntar um apelo intermitente e intercadente do sagrado (do segredo no mistério, com aura de infinito ou absoluto), por vezes com revocação fugaz de educação infantil no Catolicismo (em gestos, orações, etc., do ritual católico), de formação já remota numa fé ela mesma infantil, mais de devoções e de ansiedade escatológica do que de adesão esclarecida a uma estruturada visão teológica da Vida, do Mundo e da História tendo por centro o Amor expansivo, criador e providente, de um Deus pessoal, nem a uma fundamentada adesão à pessoa divina e redentora de Jesus Cristo – mas como lapso conjuntural da memória afectiva, de imediato mentalmente contrariada, dada por caduca nessa visão redutora e associada negativamente a uma visão mamónica da “civilização cristã”, a uma visão obscurantista da “cultura cristã” e a uma visão constantiniana e farisaica da “Igreja”, tida por pronta para todas as cumplicidades e coonestações com os filistinos do Poder e do Capital.

Por outro lado, um difuso sentido de inconformismo social e de justiça político-económica, porventura tributário de fase de militância comunista, mas agora reticente na convicção revolucionária e mantendo apenas a sua manifestação crítica e subversiva em periódicos lances de ataque satírico aos espectáculos da exploração disfarçada e dos engodos consumistas do neo-capitalismo e do neo-colonialismo (mas sem inserção numa teoria saidiana do orientalismo ocidental como construção conceptual e instrumento de dominação).

A «visitação», ou pelo menos o seu apelo, parte do *Porto Interior*, onde de chofre, em jeito de subtítulo joco-sério (de espírito barroco?) – «onde se fala de portugueses, chineses, burgueses, filipinos, deputados, governadores, tailandeses e outros malteses neste Macau à beira-China implantado» – se anuncia o pulso do escritor emergente e se denuncia o ânimo crítico e o tom satírico das reflexões e crónicas subsequentes, recolhidas na sua maioria do semanário *Tribuna de Macau*.

A «Advertência» preambular, além de inteligente conjugação do cuidado de (re)contextualização – tão necessária quanto relativizável – e o juízo desengano sobre a potencial evolução de «o carácter dos homens», procede a uma preciosa instrução de leitura que, por um lado, parece contrapor, mas com idêntica ambivalência irónica, às advertências que Rodrigo Leal de Carvalho antepunha aos seus romances e novelas («Se alguém, cujo nome não seja explícito, de algum modo se sentir visado pelo conteúdo destes artigos, pode ter a certeza de que não é mera coincidência.»)<sup>1017</sup>, mas por outro lado, nos remete para o fundo de análise histórico-social que foi ocupando o espaço temático da ficção narrativa de matriz macaense e como que antecipadamente dispensa a sua posterior obra literária de se prender a essa matéria ficcional – libertando-a para outros rumos de modernidade estética.

Em rigor, talvez a amplitude desta leitura só se justifique plenamente com as páginas do «Prefácio», onde a ténpera do escritor incontestavelmente se afirma, desde a liminar exploração em âmbito de psicologia relacional do valor simbólico adstrito a duas referências maiores da topografia de Macau e da cartografia da sua vida social (o Porto Interior e o Porto Exterior): «O que é um porto interior senão um cais onde apenas atracam certos navios, aqueles a quem permitimos entrada na cidade da nossa sensibilidade e inteligência? Aos outros desejamos distância, [...]», «de um lado [Porto Exterior] está o Macau do progresso, do comércio em grande, da riqueza bárbara, do betão armado e da insensibilidade. // Do outro [Porto Interior] resiste o Macau do tráfico, do encontro de culturas, dos segredos, a cidade tradicional, ainda profundamente genuína, as casas de dois andares, os fragmentos de uma cidade destinada à aventura sem limites nem condições conhecidas.»<sup>1018</sup>

Se o desassombro crítico deste prefácio se tivesse estendido à literatura que em Macau se fora criando nas décadas precedentes, decerto encontraria nela retratos aceitáveis das misérias e virtudes da cidade e, em particular, da comunidade portuguesa, mas talvez julgados sem aquele «imaginário mais exigente e audaz»

<sup>1017</sup> Carlos Morais José, *Porto Interior*. Macau, Edição do Autor, s./d., p. 5.

<sup>1018</sup> *Idem, ibidem*, pp. 7-8.

que exigiriam as personagens históricas da presença lusíada e os seus melhores sucessores na actualidade.<sup>1019</sup>

De um modo e de outro, neste prefácio a *Porto Interior* insinuava-se ao que viria, em obras seguintes, o escritor Carlos Morais José – decerto disposto a deixar para trás o registo consuetudinário da literatura realista de costumes e a procurar novas formas de criação literária, entre o verso e a prosa, ao mesmo tempo ciosas da autonomia estética e em implicada equação com a sua historicidade.

E, demarcado o *limes* ético-social e estético-cultural da convivência, o eu pode cultivar o seu território psicossomático de indagação e criação, de ascese e fruição, de rito sacrificial e propiciatório, partindo em 1993 com *A coluna da Saudade* para o *Dasein* à beira de água, para a escrita à beira-mágoa – lá onde «A mágoa é uma geografia mitológica da dor, um lugar onde esta se dissolve no prazer, numa certa quietude, uma dor calma, sem razão nem explicação», lá onde «A mágoa [...] regista calmamente a dor da vida.»<sup>1020</sup>

Epígrafe com dois versos retirados de *Trabalho Poético* de Carlos Oliveira – «Que me quereis, perpétuas miragens, / Com que sonhos ainda me abismais?» – tonaliza poeticamente a sequência de vinte e três textos em prosa e, num efeito para que também contribuirão outras epígrafes, lança a leitura para um plano de hibridismo de modos e géneros literários, numa escrita finissecular de finisterras civilizacionais que curiosamente retoma e redimensiona um tipo de texto típico do fim-de-século decadentista e simbolista (*maxime* com João Barreira), entre o apontamento rimbaldiano da sagrada «desordem do espírito»<sup>1021</sup> e a digressão reflexiva, a deriva impressionista e o esboço de efabulação simbólica, mas acrescentando agora, e sempre, o lance inferencial.

Esse regime de preparação ou irrupção da inferência – de teor psicológico ou antropológico, histórico ou mundividente – constitui-se no rasgo mais cativante e prenhe de esta escrita singular de Carlos Morais José, mas ao mesmo tempo

---

<sup>1019</sup> «Traficantes, aventureiros, poetas, cavaleiros da fortuna, jogadores, criminosos, marinheiros, prostitutas, enfim, uma plêiade de homens e mulheres para quem a vida se encontrava do lado de lá da barreira do comodismo e das soluções óbvias, fáceis e familiares. », «Um local pleno de história, soterrada ou mal cuidada é certo, mas cujas raízes se encontram mais enraizadas do que aquilo que nos é dado a pensar nos primeiros instantes. A nossa tolerância e falta de jeito para dominar ficarão lendárias, e disso temos de facto que nos orgulhar. Vivemos e deixámos viver.», em contraste com quanto fazem grassar no Macau dos finais do século XX «os que fizeram de Portugal um país subsidiário e destruíram a nossa cultura porque estão dispostos a tudo para serem homens de sucesso. [...] Limitam-se à pequena batotice, muito satisfeitos por enganarem os parceiros nos negociozinhos que lhes dão a ilusão de terem o controlo do mundo.» (*idem, ibidem*, pp. 12, 13, 11).

<sup>1020</sup> Carlos Morais José, *A coluna da Saudade*. Macau, Edição do Autor, 1993, pp. 14-15, 15.

<sup>1021</sup> *Idem, ibidem*, p. 74.

pode tornar-se o seu maior risco enquanto factor de difidência no protocolo de leitura. Estamos, de facto, perante uma situação comunicativa semelhante à que envolve a obra genial Agustina Bessa Luís: o dom de sugestão e inferência seduz irresistivelmente o leitor... até que este sente um alarme de vertigem perante um tropismo cujo valor e cuja consequência suscitam dúvida e ficam sob caução.

Importa, entretanto, ter em conta que não se trata de um ensaio filosofemático mas sim de processo estético em que o especulativo se gera pela imaginação, pela efabulação e pelo efeito de estilo, ou se acolhe e se exerce no seio da sua primazia. Aliás, «a criação não é um avatar da razão». O protocolo de leitura que o texto solicita é o de que tradicionalmente, com António Sérgio e outros, se designava por “literatura de imaginação”, dicotomicamente mas não antinomicamente distinta da “literatura de ideias”. Questão, pois, de literatura, como indirectamente alertam certos passos de reversão do facto geofísico e evento histórico na inscrição verbal («muitas páginas escritas ao longo dos séculos pelas pegadas dos viandantes e dos exploradores»). Questão de primado da ficcionalidade literária nessa inscrição verbal, através dos dons de imaginação e de efabulação – «A ficção interessa mais do que a realidade etimológica das palavras.», «Não me compete a mim explicar a sua presença mas, muito simplesmente, efabular.», «para a minha imaginação cada vez mais exaltada», «Imaginemos que não. Ficcionemos que [...]» – e através do poder sugestivo e conotativo dos próprios significantes (pois a própria proximidade fónica de duas palavras como água e mágoa sugere «uma pequena e humilde ficção» ou a de outras duas palavras como segredo e sagrado incentivam a especulação directriz ).<sup>1022</sup>

No entanto, qualidade superior deste livro, através da fragmentariedade dos textos o leitor vai sendo insensivelmente conduzido a uma inteligência sensível de um sentido sem fragmentação – um sentido estruturador dos microtextos em unidade macrotextual de uma proposta de certo horizonte teleológico para a vida, com seu regime próprio de conhecimento transracional e seu indigitado protagonista comunitário (o Homem português, pioneiro lusíada do Homem universal). Assim, essa leitura inteligente e sensível vai retendo e coligando certos elementos de cada texto (melhor, de quase todos os textos, pois alguns não parecem atingir categoria de inserção no rito de sugestão simbólica) cujo valor significativo se revela perante «A coluna da Saudade» a que eles conduzem.

Esses elementos especificam-se no quadro mais lato de uma fenomenologia do espírito, que qualifica este livro como rara realização de antropologia literária – fenomenologia da partida, da mágoa, do sonho contemplativo, da melancolia, da angústia, da utopia, das virtudes funcionais do mal, da solidão, da tentação

<sup>1022</sup> *Idem, ibidem*, pp. 66, 10, 14, 49, 60, 77, 14, 77.

do infinito, da paixão, do amor, da loucura, da tristeza, do segredo, do sagrado, do temor, da potência telúrica, do fascínio cósmico, da morte, da descoberta, do esquecimento na memória, enfim da saudade (antecipação mnésico-prospectiva e iluminação projectiva).

Esses elementos são os que noutro contexto histórico-cultural e literário – o período primonovecentista hegemonizado pela corrente saudosista do Neo-Romantismo – se diriam peculiares do *Volksgeist* lusíada, espírito da nacionalidade cada vez mais dissociado duma restrita territorialidade e de uma organização política em Estado nacional, cada vez mais irradiante como desejo de utopia universal.

Matizemos, todavia, o que acabámos de dizer com razão, para com ainda maior razão darmos conta de que uma recepção mais fina destes completos fragmentos de Carlos Morais José vê que os traços antropológicos são figurados e peremptoriamente afirmados já sob um particular prisma identitário (de identidade pessoal e de identidade nacional), isto é, a fenomenologia do humano é a intuição (cognitiva e expressiva) de um escritor português fazendo-se intérprete universalizante de uma feição lusíada do humano (ao mesmo tempo assim avocando oracularmente um valor universal de precedência para a inscrição do lusíada no devir do humano): é a partida humana tomando consciência criativa de si mesma como partida lusíada, e assim é com a mágoa, com o amor, com o desejo de utopia, com a ânsia de absoluto ... até à saudade da Saudade, «o pensamento [português] sucedâneo melancólico da filosofia bárbara»<sup>1023</sup> e afinal verdadeira criatividade filosófica contra marxismos e cientismos.

Cedo o texto nos ajuda a atentar nessa dupla operação de passagem do particular para o transcendental e do português para medianeiro do humano universal – do ocasional para o perene, do (carácter e destino) individual para o colectivo nacional, e, tornando-se este medianeiro universal, do ser lusíada para o colectivo humano: «Um dos sentimentos que melhor caracteriza o português, para além da saudade, é a mágoa.», «no olhar português, olhar magoado, se reflecte essa alma lusitana, lago no fundo do qual brilha intermitente um fogo», «A Lua é o mais importante dos planetas para os portugueses. A sua brancura – o nosso fascínio pela morte, a sua irregularidade – a nossa tentação pelo inacabado, a sua omnipresença no céu – os nossos sonhos de glória desfeitos ao longo das semanas, convergem para a existência deste amor idealizado, um amor ancorado numa parte obscura nossa, que participa dos sonhos de utopias.» Afinal, «nós os portugueses somos os mais lunares de todos os latinos», e o homem português tem vivido a Lua como «perfeito indutor de sonhos», tem recebido dela o estímulo dos sensíveis «à contemplação do mundo e à poesia», tem captado «o valor mágico» que a

<sup>1023</sup> *Idem, ibidem*, p. 66.



Lua confere «aos actos que se desenrolam na sua presença», sobretudo depois de haver actualizado esta potência de ser: «A luz benigna da Lua dá-nos acesso ao Universo, é um elemento ambíguo de transição entre o Homem e os mistérios longínquos das estrelas.»; «Não há aventura que nos baste, nem tesouro que nos satisfaça, eis o drama.»<sup>1024</sup>

A demanda não é candidamente sentimental ou acriticamente confiada; é uma demanda que supera irónica e dramaticamente o bloqueio da modernidade sociológica, atolada no império capitalista do consumo e do lucro (ironicamente, o tempo da dinastia Song e do antigo culto dos significados mágicos das pedras era, «bem entendido»!, «uma das épocas mais avançadas da civilização chinesa») e da racionalidade pragmática que lhe subjaz (tão alheia à necessidade que o mundo tem dos contrários contra a simetria e à lição de *reason in madness, madness in reason* assombrosamente ministrada pelo *Lear* de Shakespeare a Ocidente e pelo *Ran* de Kurosawa a Oriente); é uma demanda que baudelairianamente passa por habitar, como categoria simbólica, o reino das sombras do mal, que «é, ao mesmo tempo, um espantoso e doloroso espaço de criação», tentando reverter positivamente o *Vae soli* veterotestamentário: «A criatura solitária pertence ao mal.»<sup>1025</sup>

A demanda tem exigências tremendas e encantatórias de confronto ermo consigo mesmo, numa poética do espaço irmã da busca anacorética do hesicasm: «O deserto é o espaço, por excelência, da liberdade e do terror absoluto. Ai do que não foge para o seu próprio deserto e nele instala a sua tenda.», ou atravessando as veredas da tristeza, «manto vago que acinzentava o brilho das almas» mas «transporta certa paz, até certo ponto criadora». Trata-se de via paralela à «tragédia do encontro» que polariza a experiência da paixão e do amor, sobretudo daquele que quer a integração superadora da “dupla chama” (que O. Paz repensou) sob a inspiração dos grandes mitos ocidentais de Tristão e Isolda e da sua réplica portuguesa com Pedro e Inês, que vão mais longe no desafio de todas as convenções, tendo razão como todos os verdadeiros apaixonados «porque estão animados da maior das certezas: a sua insuportável dor», essa dor com que são escolhidos pela força fatal de um destino, e são perseguidos «por uma culpa surda» que não lhes deixa «lugar dentro do castelo».<sup>1026</sup>

O texto derradeiro, cuja importância se ratifica também pelo facto de o livro ter adoptado o seu título – «A coluna da Saudade» –, excelente exemplo de prosa na fronteira fluida das categorias architextuais, breve evocação histórica que se faz breve fragmento de narrativa ficcional, logo valendo como fábula lírica em prosa poética pela cadência prosódica, pela progressiva indefinição das coordena-

<sup>1024</sup> *Idem, ibidem*, pp. 13, 14, 17, 65, 17, 18, 18, 19, 22-23.

<sup>1025</sup> *Idem, ibidem*, pp. 30, 50-51, 26.

<sup>1026</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 39-41, 47, 46, 55.

das de tempo e espaço, pela suspensão misteriosa da acção incoactiva, pela sondagem incerta dos meandros subjectivos por onde derivam, sob o império ambivalente do «medo» (temor e potencial de revelação ontocosmogónicos, como em Pascoaes), heranças antropológicas ancestrais, pela sugestão indiscernível de uma pulsão («Os soldados perderam a cabeça e correram em direcção ao sol.») que é movimento de vaga aspiração, em situação-limite («Pisavam a última terra do mundo.»), a outras formas de presença do humano ao mundo – polarizada pela Saudade enquanto «nostalgia de uma possibilidade» (para usarmos a formulação lapidar do *Atlas* de Gonçalo M. Tavares) sob o efeito da qual «Iluminadas pelo poente, as faces crispadas dos soldados dulcificaram-se».

«A coluna da Saudade» ganha talvez em ser hoje objecto de uma leitura que chame à colação certo passo da «Nota do Editor» que em 2004 Carlos Morais José escreveu para nova edição dos *Traços do Extremo Oriente* de Wenceslau de Moraes: «Mas pela leitura da sua obra, nas suas entrelinhas, nos seus desabafos, vemos o germe daquela outra religião, no sentido muito próprio da palavra (re-ligar), a que Teixeira de Pascoaes chama o essencial da alma portuguesa, ou seja a problemática da Saudade. / Moraes não é o seu profeta, não é o seu teórico, mas o eremita que leva às últimas consequências **a grande demanda da nossa alma colectiva: a saber, a construção pelo amor de uma nova terra e de novas gentes**, a tal desterritorialização absoluta fundada na construção de um mundo múltiplo, conseguida por uma dissolução branda, lenta, pela prática da metamorfose»<sup>1027</sup>.

Mas, para ter este alcance interpretativo, a leitura de «A coluna da Saudade» produz-se porque o episódio decorre sob o declinar vespertino de «O sol vermelho» na finisterra lusitana, representante por excelência por excelência dos «países crepusculares». Essa é «a hora da utopia, de um desejo inesgotável de grandeza e de sacrifício», esse é «o espaço que exige as grandes decisões, onde se colocam as mais sérias dúvidas sobre a vida», nos «países crepusculares, cujos habitantes se detêm com frequência frente ao poente e fruem dessa frescura de fim de dia, da aparição da noite, da sua guarda avançada, das suas sentinelas».

A coluna dos soldados romanos, penetrados pela «sombra de dor e de distância» que já é saudade e vai defrontar «a grande tentação da falésia», às audições do «murmúrio cavo do mar», votado a ser «o palco das nossas emoções solitárias, do confronto que os homens pressentem com a imortalidade dentro de si mesmos.», para, cada um «herói de pulso forte e olhar triste» como Tristão «perseguido desde o berço pelo Destino», meditarem a libertação expansiva de a tristeza «é o casulo» ou, com «subida drástica das quantidades de energia», para o desespero os levar à conquista do mundo «sob pena de se devorar a si próprio». Não apenas para «a descoberta de novas terras» mas fundamentalmente para «uma recolha de

<sup>1027</sup> *Apud* Wenceslau de Moraes, *Traços do Extremo Oriente*. Macau, COD, 2004, p. IX.

símbolos», para a criação de aquele conhecimento e aquela sabedoria que, para além das provações e da inteligência, atravessam o mistério e atingem o segredo, tocam o sagrado... iniciando insuspeitadamente «a nossa aventura, o grande desafio português para o século XXI» de partir «uma e outra vez» para esse outro «Mare nostrum» que «é o homem».<sup>1028</sup>

Em *A coluna da Saudade* está em jogo, por consequência, uma aventura de pensamento que, como em António Cândido Franco, aproxima de uma forma de filosofia criativa (vinda de Sampaio Bruno a António Braz Teixeira) um autor de matriz libertária e insuspeito dos compromissos políticos situacionistas que os preconceituados detractores da corrente chamada de “Filosofia Portuguesa” gostam de explorar (por vezes ao serviço de outros compromissos ideológicos). É uma liberdade de intuir e especular, e de prolongar em sonho activo, os limites e as virtualidades da dor e do mal, da cisão e da reintegração – nos seus melhores momentos animada pela aura druídica e o dom divinatório e profético que encontrou em Pascoaes o mais misterioso verbo escuro e o mais irradiante canto de regresso ao paraíso. Assim ocorre com os fragmentos de estranheza e iluminação de *A coluna da Saudade*, mormente com «O temor» e «As lágrimas».

Depois deles pode afrouxar a tensão oracular e a gravidade emocional da presença ao mundo na obra de Carlos Morais José, mas na aparente diversão persiste o desígnio de conhecimento na prospecção dos signos de beleza – como se a criação literária sintonizasse o *aesthetic turn* que marca o pensamento contemporâneo, depois do *linguistic turn* e do *ethic turn* sintonizados em *Porto Interior* e em *A coluna da Saudade* (mormente com «Mare nostrum»).

Após «O deserto», «O castelo», «A porta» e outros passos de *A coluna da Saudade*, a obra de Carlos Morais José vai prosseguir como escrita de percurso «de escolha radical» que «a um tempo fascina e aterroriza», tempo só de entrada e saída de espaços qualificados, travessia de lugares carismáticos, de narrativas míticas (inclusive da «mitologia portuguesa», sendo certo que o próprio discurso histórico «não é mais do que uma mitologia, sempre ao sabor das crenças predominantes»), de vozes sibilinas e inscrições oraculares, de aparições e visões (como a da simbiose pascoalina de Vénus e Virgem Maria n’*A Noiva Judia* de Rembrandt)<sup>1029</sup> que transformam a linguagem para que esta tente seguir o caminho para onde elas apontam... Daí, *Macau – O Livro dos Nomes*, daí *Visitações*, daí *Anastasis* – depois de *A Morte São 4 Noites* vir experimentar com êxito as virtualidades de combinar certos aspectos discursivos de *Porto Interior* com outros de *A coluna da Saudade*, ao mesmo tempo que reforçava a afectação da obra de Carlos Morais José à coabitação, ou miscigenação, ou indefinição dos géneros literários

<sup>1028</sup> *Idem, ibidem*, pp. 60, 21-22, 74-75, 70, 71, 79, 95.

<sup>1029</sup> *Idem, ibidem*, pp. 54, 55, 59-61.

e, prolongando a interrogação a Oriente, refractava, através da dissipação de eros e humor, o desafio ardoroso da vida na fronteira mesma da morte.<sup>1030</sup>

Tonalizando o regime discursivo neo-decadentista («Je me veux près de la fin, hanté par un désir crépusculaire.»)<sup>1031</sup> peculiar de Carlos Morais José, o texto fulcral de *A Morte São 4 Noites* é o breve *flash* de «Um cantor mexicano» perdido em rua de Barcelona, a difundir seu refrão obsessivo «La vida no vale nada, / la muerte vale inda menos»: porque indefine mimese evocativa e imaginação reflexiva na sub-rogação da existência do cantor, isto é, do mundo circundante, na soberania do eu («quedava-me, tremendo, no pavor de não ser realmente o cantor mexicano [...] mas eu mesmo»); porque atribui poder demiúrgico, se não genesíaco ao canto/escrita («Criava-se um mundo.»); porque recria a via irónica de a modernidade tardia se debater com o desencantamento do Mundo e o jogo sem sentido da História – «cantando num acesso de euforia» o refrão que «jorrava como uma fonte niílista».<sup>1032</sup>

Desde o breve poema de abertura e sua solerte manipulação de significantes – «Insensio» – reina o desencanto das «Vítimas da literatura» com as «cem ilusões / sem sentido», de pundonor assomado ou deriva *blasée* (de noites varadas a uísque e jazz frio, de erotismo evasivo e revelações intercidentes, qual tarda retoma a Oriente da europeia *Noite Roxa* de Urbano Tavares Rodrigues e seus pares) de um anti-herói para quem «A minha vida não me chega.»<sup>1033</sup> – e afinal desmontando lucidamente, mormente em «Fato branco», o programa de logros em que se enleia o individualismo céptico, ao mesmo tempo que alegoriza essa condição na narrativa sincopada de «O farol» sem iludir, em contracorrente ao cáustico desgosto de «Natal», o apelo à «Cruz» de um *Deus absconditus*:

Acorda cruz talhada  
em madeira forte,  
acorda desse sono impassível  
de madeira  
e deixa-me aproximar.  
Assim perto, como a morte ázima,  
minha cruz,  
o animal fareja o chão,  
parece inquieto,

<sup>1030</sup> Carlos Morais José, *A Morte São 4 Noites*. Macau, Livros do Oriente, 1996.

<sup>1031</sup> *Idem, ibidem*, p. 125.

<sup>1032</sup> *Idem, ibidem*, p. 101

<sup>1033</sup> *Idem, ibidem*, pp. 11, 79, 25. Cf. também pp. 65-66, 103, 112-113, 131.

o animal emudece,  
adormece  
nesse mesmo sono  
impassível.<sup>1034</sup>

Já em *A coluna da Saudade*, a mediação do avanço utópico do humano pelo ser lusíada se descobria e afirmava com sucessivas conexões ao Oriente sí-nico, com valor de indução (como na catálise da especulação criativa por certas homofonias) ou de coonestação («A mágoa exprime-se de facto no olhar, esse universo líquido, espelho da alma, tal como para os taoístas a água é o espelho do mundo.»)<sup>1035</sup>. Em *A Morte São 4 Noites* um lance extraordinário da sequência «Jazz frio» abre caminho para novas sondagens da *prise* sobre o real do apotegma antigo *Ex Oriente Lux*, exaltando ironicamente a modernidade descrente da era da suspeita a Ocidente através de uma réplica reversa do passo anafórico sobre o Oriente de «onde vem tudo» na famosa ode à Noite de Álvaro de Campos. Questão de perspectivismo, a visão a Oriente («Quando a Oriente se apagam pesadelos e cachimbos [...] passo o fósforo para a mão esquerda e o mundo surge-me diferente»)<sup>1036</sup>.

Essa geografia cultural electiva parece derivar de uma afinidade entre povos lunares, entre sistemas de ritos e de reacções sensíveis ligadas à Lua e ao luar – o português, a Ocidente, e o chinês, a Oriente. Mais importante, ainda, é que olharmo-nos a partir da posição ou da óptica do Oriente sínico permite que melhor identifiquemos a nossa posição no mundo e condição na História: recolocando-nos perante o que nem sempre soubéramos ler e assumir desde a *Ora Maritima* de Avieno a *Os Lusíadas*, são os mapas chineses que mostram «mais verdadeira do que nunca» a antiga concepção de Portugal como «Finisterra, princípio do reino oceânico»<sup>1037</sup>.

Assim, fazendo trajecto na prevalência do simbólico, com o discurso dobrado entre o imaginado e o sentido secreto/sagrado, assumindo a vertigem da totalidade como exigência primeira do ser lusíada, voltamos a partir, libertos para a ânsia de outro «Império do Mundo» – mas cientes de que para «os meninos de Portugal» a «angústia consiste em hesitar entre o regaço da mãe e a aventura do mundo»<sup>1038</sup>. Também por isso havia de vir a «sustentada passagem» de *Macau – O Livro dos Nomes*, não por acaso abrindo com fala dirigida à (memória afectiva

<sup>1034</sup> *Idem, ibidem*, pp. 85-99, 17-38, 69-75, 127.

<sup>1035</sup> *Idem, A coluna da Saudade*, pp. 78, 14.

<sup>1036</sup> *Idem, A Morte São 4 Noites*, pp. 115-116, 133.

<sup>1037</sup> *Idem, A coluna da Saudade*, p. 85.

<sup>1038</sup> *Idem, ibidem*, pp. 86-87.

da) mãe, encontrada (e desdobrada em Grande Mãe?) «a Oriente, depois de tão longa travessia» («Templo de A-má»).

Bela e desconcertante sequência de fragmentos, sem numeração de páginas a valer porventura como silente réplica do convite de Cortázar no limiar de *Rayuela* à desmultiplicação das ordens de leitura desses parágrafos com a prosa a caminho do verso, em breves articulações de proposições com rimas internas, ritmadas por anáforas e ritornelos (de «Fortaleza do Monte» a «Arco do Oriente», por exemplo), apóstrofes e interrogações retóricas (de «Casa do Mandarin» a «Lagos Nam Wan», por exemplo), hipálages e personificações metonímicas e metafóricas («Reservatório»: «O vasto céu acaricia a água e o vento estremece-a de prazer.»), *Macau – O Livro dos Nomes* esconde por detrás da «Livraria» a instrução ao leitor: «Folheia-me sem pressas. Página a página, palavra a palavra, [...] folheia-me sem cessar, que desse ritmo uma sabedoria se evola num odor lento de papel e tinta.»

O livro contraria de forma insólita o *input* do título na inércia expectacional, pois revela-se adverso ao gosto da cor local e só obliquamente contempla o *genius loci*, quando uma inominada Macau pode ser o tu amado de «Portas do Entendimento» e o eu do discurso pode ser Portugal («Sou pequeno, meu amor, perante esta nova ponte de Sai Wan, mas em tempos comandeí os exércitos de sonho que te roubaram ao teu país. E tu... e tu... mesmo depois de acordada, quiseste ficar.»). De resto, chama-se Livro dos Nomes e não Livro dos Lugares.

São nomes, sem dúvida, que remetem para espaços marcantes do devir histórico de Macau, com disfarçada sensibilidade ao contexto político de ansiedade em «Jardim das Artes» e com menos críptica referência aos protocolos oficiais de transmissão de soberania no legível poema de desencanto amoroso que é «Hotel Bela Vista», excelente pelas conotações demoníacas que desprende da citação bíblica e pelas avaliações implicadas no jogo de crepúsculo declinante, aurora prometida e sombra alienada: «Foi naquela varanda que te prometi um mundo. “Tudo isto um dia será teu.” Claro que não compreendeste ser eu o crepúsculo e tu a aurora prometida. Quando partimos a minha sombra ficou por ali, a beber-ricar uísque, encostada na falsidade das colunas.» Mas o regime discursivo peculiar é o da ambivalência incessante, como se descobre perante esse mesmo poema e perante «Avenida Ouvidor Arriaga», que como aquele pode e deve ser lido em simultâneo como poema em prosa de alusão histórico-política e de desencanto amoroso entre casal – neste último caso com o sujeito feminino da voz (e feminina figuração de Macau) a dirigir-se ao tu masculino (e figuração masculina de Portugal): «Ouvi-te tanto e era tão simples. As palavras faziam sentido, talvez por seres tu e não outro, talvez por ser eu e não outra. E assim ganhava sentido o mundo. Sem te ires embora, perdi-te. Sem me magoares, entregaste-me. Só as palavras, só ainda oiço as palavras, as palavras que ficaram por recitar.»

São nomes, sem dúvida, que designam sítios típicos e célebres da topografia macaense e da evolução da sua vida urbana e dos costumes (v.g. «Rua do Campo», «Bairro de São Lázaro», «Casas-Museu da Taipa», «Farol da Guia», «Centro Comercial New Yaohan», «Jardim Lou Lim Iok»). Mas esses nomes são signos cuja ressonância vibra sobretudo em percurso existencial do sujeito da escrita («Papellaria») – evocativa ou alusiva, no erotismo com «o ritual da madrugada» da «Casa do Mandarim» e a analogia das «Ruínas de São Paulo», com a variante do *collige, uirgo, rosas* em «Clube Militar», no destino de vate amoroso com o apartamento petrarquista de «Gruta de Camões», com o prazer desenganado de «Parque de Seac Pai Van» e de «Torre de Macau», com o apelo labiríntico à ternura de «Templo do Bazar», nas tensões e propostas pós-imperiais do *ethos* nacional e pessoal com a encenação ambígua e irónica de «Leal Senado», com a alegoria da vulnerabilidade atingida de «Rocha de Ferreira do Amaral» e com a reivindicação histórica de «Portas do Entendimento», na revisitação das liturgias do Mal e das paixões funestas com o ritual de «Templo de Kum Iam» e com a solicitação às «bênçãos infantis» no «átrio salgado do tempo» de «Calçada das Verdades» e o desgosto fatal de «Praia da Areia Preta», na melancolia antecipada da carência amorosa com o símile de «Cheok Wan», com a colagem da «rota íntima» à perda das Índias de «Aeroporto» e com o apelo metafórico ao «sentido último da promessa» na «melodia triste de um violoncelo» de «Igreja da Penha», no humor desenfreado à beira do abjeccionismo em «Talho» e refinadamente cultivado com reenvios culturais em «Restaurante tailandês».

Sujeito da escrita, dissemos, mas sujeito que, na discontinuidade peculiar de fundo e forma, entrega a voz a mais do que um eu, masculino ou feminino, singular ou identitário, viandante ou lugar do rasto dos seus dias (por vezes deixando o leitor na incómoda mas fecunda incerteza sobre a identidade ou alteridade de sujeito e lugar da voz, como cedo acontece com «Casa do Mandarim» e até ao fim se corrobora com «Mercado Vermelho»). Aliás, o princípio de incerteza gera até focos de irrealidade na contramão da história vivida ou efabulada («Tap Seac»).

Por esse viés, como pelo valor paradigmático da sua semântica velada e pela inexcedida harmonia de forma do conteúdo e forma da expressão, o fragmento «Arco do Oriente» afigura-se-nos o texto axial de *Macau – O Livro dos Nomes*: «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.»

Em *A coluna da Saudade* há um passo de potencial lírico a que porventura nem todos os leitores dedicam o devido tempo de compreensão e fruição, mas que insere na coerência orgânica da sua demanda macrotextual da libertação criativa uma discreta modulação de fecundo tópico da tradição europeia de autognose poética – o tópico da deambulação solitária, evocativa e meditativa, do sujeito



amoroso batido pela dor do apartamento ou da perda, consagrado por Petrarca e em português pelo Camões de «Quando o sol encoberto vai mostrando» e outros poemas, e retomado em Macau com simplicidade por Leonel Alves (como vimos): «A tristeza é uma química, um dado genético, origem de uma atitude reflexiva e distanciada, cuja melhor metáfora é a do homem solitário que passeia por uma praia nublada. Não implica produtividade, mas criação. Nada terá de ser visível, porque tudo se fica por um processo de interiorização – metamorfose interna.»

Desse casulo, poderá o leitor seguir a mariposa em que a poesia de Carlos Morais José, depois de acentuar a conotação rítmica da prosa em múltiplos passos de *A coluna da Saudade* e nos fragmentos de *Macau – O Livro dos Nomes*, obedece àquela injunção ancestral em que o lirismo requer uma conformação em verso da prosódia da sua dicção e assim vem até nós em *Visitações*. Vem, todavia, num quadro de grande versatilidade prosódica e da disposição gráfica dos sintagmas, desde os poemas nitidamente versificados, ora em formas estróficas tradicionais, ora em torrenciais tiradas heterométricas, até aos poemas em prosa de parágrafos breves, passando por curiosa composição em que as estrofes de versos isométricos (quase sempre redondilha maior) surgem disfarçadas em parágrafos de prosa rítmica («Ângelo de Lima *Portas do Cerco*»).

Quanto ao ofício de visitação, e ao dar-lhe existência pela escrita nos “ cios do ofício” (como diria David Mourão-Ferreira), vem de tr s e encontrará mais agudas e percucientes manifestações em *Anastasis*. No entanto, e na intercepção aliás da escrita com a pintura (a que com El Greco e Rembrandt vem da crise maneirista e das binomias barrocas   modernidade convulsiva do Romantismo e de Goya), a visitação quer-se no cerne da deriva e da gnose lírica de fundo densamente culturalista.

O livro *Visitações* começa obviamente na capa e esta coloca-se (e coloca-nos) nesse cerne, através de reprodução do quadro hom nimo de El Greco; depois, os textos, já   partida conotados por essa capa e pelo título, n  s  correspondem à expectativa isotópica aí provocada no leitor e inflectem nesse sentido o que neles teria de haver de sequência da travessia macaense do livro precedente de Carlos Morais José, como de quando em vez procedem   nomeação e contrariam o tropismo (discursivo e/ou receptivo) de trivialização da isotopia. Com efeito, o feixe redundante de valores s micos que estrutura em isotopia os textos de *Visitações* sacode a tentação da mera visita a *loca sancta* e a *loca infecta* de Macau, mercê, por um lado, do forte exercício de virtuosismo literário que caracteriza (como já explicaremos) a forma do conteúdo, e mercê, por outro lado, do diferente alcance que intenciona para visitação.

Visitação: apelo, chamamento; interiorização, exame de consciência; visita com união afectiva e com dimensão  tica, no desconcerto egótico perante o rosto visado; saudação, “dar a salvação”; peregrinação, prática ritual de comunhão num

mistério sagrado... Mas a peculiar configuração pictórica da capa vê o seu influxo catafórico ser intersectada pelo halo ritual de augúrio incerto que associamos a «vestal» (ainda que em *Visitações* só uma «Bela inerte neblina» valha por «Bela e pura vestal»)<sup>1039</sup>. Aliás, desde então até *Anastasis* a obra de Carlos Morais José é ofício levinasiano de Visitação como aparição que desaparece<sup>1040</sup> – no decurso de um tempo, no percurso de um espaço, no curso de uma escrita, que são um discorrer errante inalienável para o autor de *A Morte São 4 Noites* («(...) não queria parar. Podia começar a pensar. Pára para pensar... Só gosto de pensar em movimento, iluminado por um ritmo, sempre a deambular.»<sup>1041</sup>).

Este já de si elaborado entrecruzar de vectores semântico-pragmáticos e de intersemioses artísticas processa-se distintivamente em *Visitações* através de uma dramatização da voz de elocução lírica que convoca sucessivos escritores como *dramatis personae*. Em termos de hermenêutica textual, esse processo traduz-se menos em réplica intertextual (glosante ou paródica) e mais em conotação da *intentio operis* pela imagem e linhagem que o leitor associa ao nome de cada um desses escritores – por exemplo, Sylvia Plath para a solidão dilacerada do poema «... São Lázaro» ou, em tonalização global de um estrato estrutural da obra, Neruda e Auden na abertura (pois talvez todo este livro e toda a obra literária de Carlos Morais José evite a militância clamorosa mas siga o W. H. Auden que em *The Poet and the City* impõe como seu mais impressivo postulado final a asserção «In our age, the mere making of a work of art is itself a political act.»).

A escolha dessas *dramatis personae*, que raramente se insinua como chamada de retrato de um *alter ego* (v.g. «mesmo para mim que sou uma espécie de magrebino acinzentado» em «Albert Camus *Circuito da Guia*»), é todavia por si mesma indiciante de uma genealogia desejada. Nesse co-texto a realização de cada elocução lírica dobrada comporta momentos de maior ou menor desejo mimético e de qualidade literária variável – com pontos culminantes em «Charles Baudelaire *Ilha Verde*» e num «António Nobre *Baía da Praia Grande*» que pertinentemente traz à cena não tanto a faceta neo-romântica de Anto quanto, em clarividente recepção criativa, a compleição baudelaيرية do Decadentismo do *Só*. Com tudo isso, mas para além disso, certos elementos temático-formais tornam mais nítidos os traços da família de Carlos Morais José, depois corroborados em *Anastasis*: uma família que, capaz de ir buscar legados à grande tradição petrarquista e ma-

<sup>1039</sup> Carlos Morais José, *Visitações*. Macau, COD, 2013, p. 46.

<sup>1040</sup> Cf. o notável ensaio de Manuel Afonso Costa, «Identidade Alteridade – Brve Introdução ao Pensamento de Emmanuel Lévinas», in *Revista de Cultura*, Macau, 1997, pp. 135-156. Pensamos revisitar a obra de Carlos Morais José para a ler sob o prisma levinasiano de «Visitação da transcendência sob a forma sempre repetida de um abandono, de uma luz que se apagou (...)».

<sup>1041</sup> Carlos Morais José, *A Morte São 4 Noites*, p. 108.

neirista europeia, tem os seus antepassados modernos em algum Romantismo de matriz anglogermânica e nos grandes *pivots* da modernidade estético-literária que são Baudelaire e E. A. Poe, depois no misto de crise e estesia do Decadentismo (Verlaine e o Patrício aforismático de «Words, words...» do *Serão Inquieto*) e na reformulação do Simbolismo no Primeiro e no Terceiro Modernismos (aqui com o pós-simbolismo transtornado de Ângelo de Lima e o último Álvaro de Campos, melancólico fenomenólogo tão próximo do Pessoa ortónimo, a acompanharem Valéry e Kafka e a precederem Cinatti, Eugénio de Andrade e A. Ramos Rosa... e um reconvertível neo-realista, Carlos Oliveira), até à atracção sazonal por rupturas das Vanguardas de matriz rimbaldiana, futurista e surrealista (aqui com Rimbaud a abrir caminho para Almada e Cesariny).

O inconformismo político-social acena logo na narrativa da proto-história de Portugal-Macau que é o texto liminar «Pablo Neruda *Por Macau, lendo Auden*»; e avoluma-se impetuosamente, até ao excessivo remate conradiano «The horror...», na sátira de «Almada Negreiros *Cotai*» com boa reposição do torrencialismo anafórico e exclamativo, apostrofante e imprecatório, que distingui o manifesto como género literário introduzido pelas Vanguardas históricas do princípio do século XX, que sem embargo do título parece mais tributário do Álvaro de Campos sensacionista (numa congenialidade que até se trai nas variações de versos paradigmáticos, como «Tirem fotografias pequenos! / Tirem mais fotografias que nas fotografias / estão os vossos segredos [...]»)<sup>1042</sup>.

Entretanto, se lermos em clave de alegórica autocrítica o poema «António Ramos Rosa *Avenida Ouvidor Arriaga*», com algum vocabulário desbocado em dissonância com o idiolecto do escritor invocado, esse inconformismo político-social tem de coabitar com um sentido difuso e descontínuo na obra de Carlos Morais José – umas vezes em protesto disruptivo, outras vezes em reacção sopeçada – de alusão a tempos volvidos de *engagement* (ainda acirrados pela memória dos camarões «tenreiros» da infância), num misto de sentimento de culpa e de nostalgia íntima («há algum tempo que o / meu olho esquerdo me vigia // ... // – o lado esquerdo, luar...»). E, com idêntico ousio interpretativo – mas justamente a obra de Carlos Morais José não sujeita os textos de criação literária ao que Roland Barthes designava por pecado de assimbolia, para veicular opções ideológicas ou incidentes biográficos ou tendências idiossincráticas –, poderemos ler em «Carlos Oliveira *Aldeia de Coloane*» uma parábola alusiva ao destino do ideal comunista («Alguém atirou um cão morto / para dentro do meu quintal. / ... // ... // Olharei para ele / enquanto restarem / sombras a esses dias / que cruelmente / me abismam.»). Seja como for, em *Visitações* a poesia de Carlos Morais José continua livre, aberta às contradições do fluir das subjectividades e das con-

<sup>1042</sup> *Idem, ibidem*, p. 30.

junturas («Kafka *Avenida Almeida Ribeiro*»), e não «como a gente / Enlutada, sitiada, numa ideia.»<sup>1043</sup>

O espírito do lugar, que envolverá tributos à interculturalidade luso-chinesa de Macau em «Li He *Jardim Lou Lim Iok*» ou em versos esparsos por outros textos, tais como «Vinde pois senhora aqui deitar / A folha breve do chá, a minha sorte, /...», transparece logo de imediato em «Sylvia Plath *São Lázaro*» com o reverso da euforia consumista e o especial acalento de um «equinócio amor: / a sereia que encandeia / sem o alarme soar.» Mas se já aí não é pitoresco da cor local que importa, superior exemplo de que o local e o concreto servem de oportunidade e acesso ao universal e ao anímico ou mesmo ao espiritual, surge de seguida no magistral aproveitamento da topografia macaense em «Novalis *Farol da Guia*» e sua dialéctica da aurora anoitecida e de noite alvorecente, com plausível mediação de Pascoaes mas não abdicando de substituir à aparição consumada o «assomar» sob a ameaça da morte sobreveniente, que sempre vem prender e envenenar de demanda intermínua a escrita de Carlos Morais José: «Noite benta, temperada pela luz. // Noite móvel daquele raio – circularidade esparsa – / signo vítreo da aurora. //...// No instante cavarás a possível eternidade. Sucedem-se, inevitavelmente, o assomar e a morte.». E de novo essa demanda, qual outra *Saison en Enfer* (do Rimbaud chamado ao «... *Cemitério Protestante*»), por vezes quase agónica entre *insights* e esquecimentos («Assim se aproxima a luz faminta, / Muda em meu redor a cor da tinta, / Mas da sombra o negro sempre teima.»), vislumbra uma possível teleologia de esperança: «Donde vem tamanha luz atribulada, / Que se levanta já como horizonte?»<sup>1044</sup>

Curiosamente, do lado da correspondente oscilação de estados de alma do sujeito lírico, é aos poemas colocados sob o signo dos poetas mais antigos – a cantiga «D. Dinis *Templo de Amá*» e a medida velha de mote e glosa de «Luís Vaz de Camões *Reservatório*» – que cabe tanger o desejo do *carpe diem*, que a sombra pela dúvida «à noite o dia cedeu / será que a manhã virá?» não deixa constituir-se em eufórica resposta à tristeza mansa mediada pela faceta tradicionalista de Garrett (em «Almeida Garrett *Mong Há*») e pela faceta não sufragada em musicalidade do Pauvre Lélian (em «Verlaine *Na Igreja da Penha*»): «... / São as filhas tresloucadas / de uma rosa de tocar. //... / sobe um ou outro caminho. / Também já o fiz sozinho, / sob o vinho do luar. //... // Que pensavas da subida? / Que não se parecia à vida? //... // Mesmo antes de poisares / nesta colina sedosa / desfolhei a tua rosa / antes que dissesses não.»<sup>1045</sup>

<sup>1043</sup> *Idem, ibidem*, pp. 27-28, 19-20, 42-43, 17.

<sup>1044</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17, 10, 11, 13, 18, 17.

<sup>1045</sup> *Idem, ibidem*, 14-15.

Como ilustram estes versos e algumas das citações precedentes, os recursos de *background* culturalista ou intertextual e os dotes oficinais de dramatização lírica ou de mimetismo temático-formal não esgotam as qualidades de escrita poética em *Visitações*, antes se inserem numa arte de sugestão com endógenas virtudes de surpresa vocabular e adjectivante, de imagens com deslocação perceptiva, de personificações e hipálages, de paralelismos e ritornelos: «com a alma atafalhada de estrelas», «Bela sóbria neblina», «Bela sábia neblina», etc.<sup>1046</sup>

E estes invulgares recursos da forma da expressão não emprestam seus préstimos e fascínios de dicção apenas à poesia da ideia, como diria Wallace Stevens, e à poesia da polis, como diria Neruda, mas também à ironia da memória (afinal, «poderosa criadora de mitos») e à melancolia que das contingências da trajectória existencial se estende às contingências mais particulares do desejo e do amor («Sobras tu. O real, lembras-te? / Só é real o que ama ou alguma vez se amou.»)<sup>1047</sup> – como tão bem exemplificam a convocação de Hafez (o desconcertante poeta nacional persa), o final irónico pela «alvura lazúli da manhã» do aforístico «António Patrício *Avenida da Liberdade*», a balada em redondilha «Charles Baudelaire *Ilha Verde*» (onde as variações do leitmotiv «Bela silente neblina» regem uma melodia de incerta correspondência semântica até ao remate «Só por te saber divina»), etc.

Sublinhe-se que o sujeito lírico deste poema em prosa se figura em condição translata de um Adamastor, qual amante infeliz de uma miragem inalcançável, condenado à aniquilação por metamorfose em rochedo – não num oceano de tempestades, mas no «labirinto de palavras». Todavia, ao envolver a expressão verbal neste breve mas importante drama lírico de amor, esse poema também transfere simbolicamente o destino do poeta e da demanda que na escrita perse-gue e nunca leva a cabo.

Na obra *in progress* de Carlos Morais José, que é projecto e escrita *in fieri* – e é bem sintomática a recorrência do verbo «assomar»! –, desde pelo menos *A coluna da Saudade* sabemos que a partida não é o começo de uma viagem qualquer, e que, não podendo deixar de ser uma deslocação em que tudo alimenta a «ligação à história ou à literatura», a tal não se reduz evasiva e profanamente. A partida é uma ruptura consciente, intimamente ligada ao abandono e à culpa, em ordem a uma viagem com mítico «carácter sacrificial». Oriunda de uma pulsão para a aventura, esta «partida não tem um itinerário geográfico» e hoje, mais do que nunca, dirige-se a «paisagens internas» ao homem. Aprofundamento e amplificação da consciência, como tal partilha o movimento e o desígnio com a literatura e sua escrita – sob condição de esta o merecer compreendendo (isto é, fazendo

<sup>1046</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 44, 45.

<sup>1047</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 52.

sua, como ensinou Gadamer) a própria alteração da linguagem ditada pelas aparições e visões de uma e de outra. Por isso *Anastasis* havia de vir.

Na dupla *lectio* do mundo oferecido à contemplação – leitura das suas formas e lição da sua simbologia –, «A contemplação das pedras», perante as quais haverá que «dar largas à imaginação», remete-nos frequentemente para reflexões sobre os limites. Da vida, da morte, do tempo e do espaço.»<sup>1048</sup> A esta conquista de *A coluna da Saudade* hão-de alargar território em 2013 as incursões, tão culturalistas, de *Anastasis* pelas terras dos Orientes, desde a Anatólia ou Ásia Menor até às proximidades dessa Ásia maior que é a China, passando pelas grandes regiões e culturas da Síria, da Pérsia, da Índia, de Sião... e pelos itinerários da memória literária e cinematográfica e filosófica (Dumas, W. Benjamin, Fellini, E. A. Poe, Claudel, Schopenhauer, etc.).

O título dá o tom para um livro que não é narrativa ou poema lírico de enamoramento ou louvor de uma bela “Anastásia”, mas, num exercício de «poesia da ideia» sem pecado de assimbolia (v.g. «Goa – Que outra cruz se ergue aqui, temperada pela dália?»), tentativa de construção ricoeuriana (e camoniana: «Errar meu em Índia ardente...») da identidade narrativa («recolho a mim as contas brandas da vida e de incontáveis partidas»), sob o princípio da incerteza («continuei o meu caminho ou, pelo menos, assim rezam as aparências»), numa viagem de subida ao monte da Ressurreição, sábado de Aleluia da palingenesia na escrita, que ao mesmo tempo, fiel ao legado de *A coluna da Saudade*, é também reproblemática de uma identidade lusíada («Sei que transporto a saudade de um povo que não foi, até um país que nunca existiu»)<sup>1049</sup>.

A escrita de *Anastasis* confirma a perícia técnico-compositiva do autor<sup>1050</sup> e acentua a versatilidade formal, que vai desde a estreme ficção breve até aos textos de formas poéticas fixas (como o soneto), deslizando por formas várias de prosa impressionista e de poema em prosa tal como por formas disfarçadas de estrofes de redondilhas e poemas em versos heterométricos ou balada de cancionero

<sup>1048</sup> *Idem*, *A coluna da Saudade*, pp. 30, 29.

<sup>1049</sup> Carlos Morais José, *Anastasis*. Macau, COD, 2013, pp. 131, 161, 106, 102, 125.

<sup>1050</sup> Tal como a criatividade imagística – «Ó azul do céu turco, anil de dedos em imenso harém de estrelas», «as barcas insones do Bósforo», «exulta-me o celeste cobertor», «Os seus lamentos espiralavam na mesquita», «os prados certos onde apascentar tuas dúvidas», «Serena, neste palimpsesto de estrelas, a grande Lua restabelece os equilíbrios» – e a congénita surpresa perceptiva (muitas vezes através da personificação ou da hipálage): «Cá fora, o sol imprime os corpos no silêncio dos passeios.», «Entre Yazd e Isfahan pernoitam as Montanhas do Leão.», «E, já no ventre da baía, os olhos esverdeados de colinas, lembrar-me-ei ...», «as mulheres entoam ladainhas arredondadas», «enquanto as últimas famílias emergem das casas vagarosas e se sentam na felicidade da partilha» (*idem, ibidem*, pp. 40, 41, 41, 97, 112, 116, 42, 107, 177, 186, 196).

tradicional<sup>1051</sup>, acrescentando agora o uso paródico do poetar cortês de mote e glosa<sup>1052</sup> e a modalidade peculiar de mimetismo culturalista traduzida no afeiçoamento do rimance tradicional a Ocidente ao gazel da tradição persa<sup>1053</sup> – que não só volta a convocar mais alongadamente Hafez, mas agora lhe junta o Omar Khayyam tão genuíno como pessoano nas “canções de beber” que, sintomaticamente, a tradição chinesa também conhece.

Título e escrita de feição para livro de símbolos que faz lembrar Eugénio de Castro e sua linhagem modernista, na ambiguidade exibicionista e iniciática do exotismo sumptuário e violento, na ambiguidade fanérica e críptica dos recorrentes elementos imaginíficos – legíveis quer como emblemas preciosistas, quer como arquétipos iniciáticos (ao mundo de espanto, horror e fascínio dos desejos e interditos subliminares ou dos anjos e demónios transcendentais): a cisterna e o caravanserai no deserto, a beleza de Medusa/Medeia, os canais de «mar de mármore» (onde «navios alinhados esperam o sinal» e «nas veias do mármore sibila o vento e bate um pétreo coração»)<sup>1054</sup>.

Mas *Anastasis* constitui-se num estádio de «poesia, fluxo musical e profano» da magia de Pessanha<sup>1055</sup>, marcada pelo ateoteísmo de Pascoaes e pelo seu profetismo soreliano desse povo lusíada (sacudindo na «saudades de um devir» o que em Eugénio de Castro ainda podia figurar-se como «a dor do ópio de ontem [...] crismado de palácios e ornado de jasmins»)<sup>1056</sup>. Consequentemente, *Anastasis* realiza-se numa escrita pessoana de consciência da Consciência, ao mesmo tempo projectando a alusão analógica do Simbolismo e sua gnose do arquétípico, isto é, de «os segredos antigos do futuro», para uma compreensão outra de «a saudades do futuro» e minando-a pela intransitividade da criação em arte verbal – a de «a palavra que invoca a ausência de fim», de tão bela auto-representação derradeira<sup>1057</sup>:

Um rumor, uma presença sombria,  
Uma luz que guia, uma passagem,  
O trago ávido de uma miragem.

<sup>1051</sup> Como o canto de «Amor de Goa» (pp. 135-136).

<sup>1052</sup> Cf. «Absoluto – Mote. E vou já buscar mais gelo!» (pp. 169-171).

<sup>1053</sup> Veja-se pp. 81-82, 84-85, 86, 87, 88, 100, 105, etc.

<sup>1054</sup> *Idem, ibidem*, p. 38.

<sup>1055</sup> Sobretudo a do seu rondó paradigmático, que socorre como hipotexto sujeito a variações essa poesia em passos próximos do fim («Só, ao longe, um povo, incessante, chora e eu choro também essa distância», *ibidem*, p. 196).

<sup>1056</sup> *Idem, ibidem*, p. 201.

<sup>1057</sup> *Idem, ibidem*, pp. 41, 201.



Afim também do construtivismo modernista é a tensão macrotextual, que rege a composição com uma «Abertura» e um «Final» a enquadrarem as partes quase simétricas consagradas a «Patmos» e outras paragens, sendo que «Patmos», além dos vislumbres de numerologia que também atravessam as demais partes, se move entre o trágico grego e o apocalipse bíblico, entre Orestes e São João, com seus sete capítulos de «Alfa» a «Ômega» (princípio e fim da ordem alfabética introduzida com o logos helénico e qualificação simbólico de Cristo como princípio e meta da História da humanidade redimida, aqui renegado por cepticismo nos versos de redondilha disfarçados).

Arrancando com o título magnífico de «A noite tresmalhada», que retoma os dons de personificação e hipálage (com que o escritor entrelaça destinos do sujeito e do mundo circundante) e que relança potencialidades da sondagem do transtorno e do desvio (aliás, «Quanto pode uma viagem ainda incomodar?»), a «Abertura» rasga metaforicamente a condição de *homo viator*, impelindo-se por incertos itinerários «Marítimos e íntimos, caminhos segados de flores e de memórias» em anseio de «visão de uma imprevista visita» logo estigmatiza. No entanto, este aparente espírito de nova cavalaria espiritual com desconcertantes assertos de «Pólo Sul» que, jogando com ecos subversores de versos de Camões (o *bathos* pícaro de «- Não a mim, senhores... / que me deito em qualquer leito / sem medo de dissabores!» pervertendo o *pathos* cruzadístico de «Aos infiéis, Senhor, aos infiéis / E não a mim que creio o que podeis») e da nobreza cristã do romance da Nau Catrineta («Comemos o capitão / (ele não tinha razão...)»), perturba a respiração da alma trazida por «Venero agora o azul, / a única liberdade, /...» com esta enigmática prossecução de *A coluna da Saudade*: «Lá, a coberto da distância, / em deserto tão calado / percebo quanto é errado / o final desta errância.»<sup>1058</sup>

Logo, há que fazer caminho de dúvida e interrogação: «Que pedra encontrarei?», «Por que me rio? //... // Por que me rio?», «Sete colinas – São sete os olhares. Conto-os pelos dedos que me faltam na mão e, neste sonho de correspondências entre números e lugares, escapa-me o sentido da equação. // Há quem diga conhecê-lo, quem o maquilhe e o decore, mas ainda assim prefiro a teimosa persistência do mistério.»<sup>1059</sup>

Com «Um vasto abismo no coração» alanceado por um inominado «remorso» (via *dramatis persona* Orestes)<sup>1060</sup>, deixando por vezes vir ao de cima a nostalgia de «submissão a um deus Pantocrator», que o cepticismo destitui de suporte

<sup>1058</sup> *Idem, ibidem*, pp. 9, 10, 11, 11, 12.

<sup>1059</sup> *Idem, ibidem*, pp. 9, 17, 36-37.

<sup>1060</sup> *Idem, ibidem*, pp. 20, 19.

numa mundividência religiosa cristocêntrica<sup>1061</sup> e se entrega a uma dubitativa ambivalência, que oportunamente se infiltra através da velada exploração do ardil polissêmico de palavras como «graça» («Como captar a infinda graça, a metáfora em gesto divino?»), num labirinto interior que retrojecta a leitura para o legado de Sena, o de «Em Creta, com o Minotauro», à nossa pós-modernidade de jogo textual: «No universo, escuro e indiferente, o texto impõe os infinitos sentidos. A esses inúmeros caminhos, aos cruzamentos, às certezas e às dúvidas chamamos dédalo e a quem nele resiste minotauro.»<sup>1062</sup>

Em alternância, o anseio de transcendente acolhimento maternal que, podendo também ter seu momento de nostalgia íntima da mãe e da oração, decerto com ela, «à Mãe, Nossa Senhora», mais vezes visa o seio da Grande Deusa primordial (a A-Má do livro anterior, cuja imagem cedo paira numa das mais belas páginas de *Anastasis* em que o Pessoa do Cancioneiro, com Campos dentro do «Sinceramente me sento.», traz a análise da subjectividade (céptica: «A hora não vai chegar.») em tempo qualificado, de «Hora de pátio» que por seu turno atrai o rito de iniciação dos poemas esotéricos como «Cavaleiro e monge» ou «Na sombra do Monte Abiegn», através de parágrafos que são, como A. Patrício exemplificara, outras tantas estrofes ora heterométricas ora de redondilha: «... // Coragem. Espera-te tua mãe do outro lado. Mais ninguém vai. Vai calado. Respira mas cabisbaixo. // E diz por mim ao barqueiro: – “Bate na água certo, não cedas no teu remar, ergue bem alto o facho, mostra margem de pousar”. //...»<sup>1063</sup>

Aí, curiosamente, com periódicas conotações rosacrucianas (culminantes em «Mesquita de Hakim» onde «São inúmeros os caminhos mas no centro está a cruz e no seu centro uma rosa.») e a recorrência da imagem de «espiral», a própria primazia da escrita pode recuperar a aura de, ao menos, uma promessa ascensional de iluminação transmanente: «Descansa a rosa sobre a caligrafia adormecida...». Essa escrita de «vã teometria» é, como a «Do arabesco», «Geometria de um espírito inquieto – no explicar desta escrita dorme o sonho de um texto infinito.»; e, se não chega a permanecer no amor da «terra santa de vacilante fé», ainda assim «O sentido do pátio é ainda a espiral.»<sup>1064</sup>

Insofismável a erosão racionalista que a modernidade tardia acusa no seu «deserto» sem «grande incêndio», só com o silêncio do Deus postulado sobre

<sup>1061</sup> «Percorro esta lição. Sobre a porta, um mosaico de Cristo ilumina. Levá-lo-ei na retina. Um olhar no coração.», «Agora, sem rubor, fito demoradamente a Sua face para melhor entender os meandros da Sua inexistência.», «Chego à Índia como se entrasse na capela da minha aldeia, onde o baptismo me consagrou a um deus desaparecido. A oração não o reteve, o coração não o sustém.» (ibidem, pp. 45, 44, 126).

<sup>1062</sup> *Idem, ibidem*, pp. 47, 44.

<sup>1063</sup> *Idem, ibidem*, pp. 75, 71, 42.

<sup>1064</sup> *Idem, ibidem*, pp. 109, 51, 98, 55, 69, 68.

Simeão, o Estilita, ou a pertinaz incompreensibilidade das supostas revelações: «Nada. Ausência de mediação. Dissolução de referências, indefinição de horizontes.», «O céu... esse... permaneceu calado, como sempre. Na mente do santo homem ecoava o uivar frívolo do vento.»

O orgulho individualista pretende aguentar o embate da finitude e do relativismo («O único ser finito é o homem. / – Eis o extremo preço, eis a plenitude e o dever!», «Rasteja, muda de pele... a verdade. / Que horas são? Será tarde?»), mal esboçando uma sageza de *carpe diem* («A espuma é um dom breve [...] Cada dia tem a sua espuma própria. Rarefaz-se ao anúncio das sombras, esvai-se nos gestos hipnóticos da noite. Depois reaparece nos labirintos dos sonhos ou no encontro da vida com a morte. / Somos a onda que, em constante refluxo, sonha algum protagonismo na areia ainda quente da praia.»).

Mas, vinda de *A coluna da Saudade*, retorna a hipótese de que «a solidão é um degrau». Será apenas que «O pensamento do vazio convoca os fantasmas da plenitude.»? Em todo o caso, «A luz interior brota de inconstantes condensações.»<sup>1065</sup>

O sujeito de *Anastasis* move-se por uma espécie de *Sehnsucht* romântica passada ao filtro baudelairiano<sup>1066</sup>: «Todas as noites Fúrias me arrastam em ferozes cavalgadas. Soa a sangue e sabe a morte. Acordo esvaído e sinalizado pelo mal.», «Na noite escura do meu coração, só os felinos lêem no esverdeado das sombras.», «Sempre além e mais longe, no extermínio do tédio, das horas de interno frio.» Essa matriz manifesta-se também na ritualidade erótica, toldada de tensões sacro-satânicas vindas do Decadentismo e como tal centradas nas imagens das “virgens funestas” e suas padroeiras míticas e bíblicas (Lilith, Eva, Madalena, etc.), convulsionando-se na estesia do interdito e na paradoxal espiritualidade do mal (mais na linha de G. Bataille do que de Chestov e Régio): «O odor do cardo invoca os antigos sacrifícios. / É sem palavras que nos despimos e possuímos, na ferocidade do sol no seu pino. / O alabastro e a luz eram intensamente brancos. Amar é sempre uma sublime viagem pelo inferno.», «Cada interdito pressupõe, nas sombras da negação, uma beleza que assusta», «Em terra de religião descremos e nos volteios do hedonismo seria possível a reconciliação com os deuses. // No pecado nos divinizamos e nele caímos na tentação de pretender a ordenação do mundo.»<sup>1067</sup>

De pós-modernidade neo-decadentista, esse pendor tanto deriva para o jogo entre erotização das impressões e escrituralização de eros («Melhor mergulhar

<sup>1065</sup> *Idem, ibidem*, pp. 76, 74 (e 167), 152, 185, 179-180, 77, 156.

<sup>1066</sup> Sinalizado até pelo apego sensível aos gatos e ao potencial estético-simbólico do felino (cf. *ibidem*, pp. 46-49).

<sup>1067</sup> *Idem, ibidem*, pp. 19, 46, 125, 60, 73, 93, 150.

[em Bombaim] no regaço tépido de odor acre, no balanço deste linguajar enrolado, como em nova e escura amante.», «Faz de meu corpo lápis e risca / a indecisa noite de faúlhas. // Ou escreve, pesadamente, / no estelar palimpsesto, / a prosa dos dias grávidos, / ...»<sup>1068</sup>, como se conota, nem sempre sabemos se parodicamente se dramaticamente, por termos marcados da narrativa espiritual e litúrgica das religiões do Livro, mormente da cristã.<sup>1069</sup>

Acompanhando a penetração psicológica sob forma inferencial à maneira divertida de Agustina («E deve ser por isso que ainda olhas a entrada do vale, como uma noiva espera sempre pelo pecado.», «O tempo seco escama as almas e escreve novas rugas nas faces.», «Outras ilhas os esperam. É isso que as ilhas sabem fazer.», etc.)<sup>1070</sup>, Carlos Morais José procede a modulações surrealizantes da tradição moderna de humor negro, com marcas de vir após J. L. Borges na textologia paródica.<sup>1071</sup>

É nesse regime céptico-lúdico que paira uma espécie de indesejada/de-sejada vocação oracular, sem «visões ácidas de profeta», em que «A colina de Elias» é «também o promontório da saudade» («Escreverei ainda que a escrita me ultrapasse.»)<sup>1072</sup> – quase sempre abstendo-se da vertigem nietzscheana de profanação (que assalta o eu da escrita junto ao mausoléu de Hafez), preservando o seu carisma no carácter sibilino em que cristaliza o difuso tropismo aforismático («Não procures e encontrarás. / Procura e serás encontrado.»), desautorizando-se pela falta de fé<sup>1073</sup>, mas exibindo-se presa à fenomenologia do sagrado e do

<sup>1068</sup> *Idem, ibidem*, pp. 127, 182.

<sup>1069</sup> «E o Senhor disse através dos sinais turvos.», «Eis-me na estreita porta. Tímido umbral de que padeço.», «uma espiral poeirenta guardava o ardor das sandálias», «Trarei aqui os meus rebanhos para que nas margens destas pinturas matem de vez a sua sede.», «E comungarei, universo fora, desta história, desta hóstia, deste vinho e de outras inaptas coincidências.», «A voz do muezim permite a ascensão.», «A hora ázima do penitente.», «Persegue os cânticos nas veias do mármore – não te arrependeiras!», «Quantos túmulos olham o horizonte, a noite da expiação?», «À hora sexta, é um alvorecer de pássaros» (*ibidem*, pp. 20, 21, 26, 27, 37, 41, 43, 45, 165).

A recorrência do adjectivo «ázimo», por vezes em articulações insólitas, marca o idiolecto de Carlos Morais José e só por si mereceria cuidada análise inferencial.

<sup>1070</sup> *Idem, ibidem*, pp. 155, 173, 16.

<sup>1071</sup> «Sobre o baptismo dos monstros», «Si es homo, ego te baptizo. No caso de teres duas cabeças, baptizar-te-ei duas vezes, mas num só golpe.», «Por que razão existe um deus com mil olhos? / – Para conduzir nas estradas da Índia.», [na cidade abandonada da terra khmer] «As cobras serão felizes nos séculos por haver. Já os humanos saltitam para não desfazer o corpo nas minas.» (*ibidem*, pp. 33-36, 36, 128, 188).

<sup>1072</sup> *Idem, ibidem*, pp. 133, 25, 24.

<sup>1073</sup> «A vestal de longos cabelos cinza não olhou, nada me disse. Na gruta de São João, dorme o meu apocalipse. //... // Deixe a sombra naquele santo lugar, antes de mergulhar na luz e no azul ateu do mar.», «A ousadia do ícone é, ao representar o divino, ser a única prova da sua existência.» (*ibidem*, pp. 22, 27).

místico. Desta, ao passo que o eu errante entra com seu «Outono da crença» em mesquita «embriagado mas não é místico o vinho», se apropria a escrita literária, para «Esboçar nestas páginas o terror e o espanto de paisagens do futuro.», para dizer «A imaginação que exulta / a culpa a fazer da subida iniciação.»<sup>1074</sup>

Vocação oracular e escrita congénita permanecem votadas ao destino da perturbação como selo da reivindicação moderna da centralidade e autonomia do sujeito : «É certo que as Vossas palavras desaguam em mim num atropelo e dou também por certa a sorte de lhes trocar a ordem e às vezes o sentido.»

Assim é, ao longo do processo em que «A minha sombra ganha foros de visitação», ao longo da «visitação [...] na edificante ignorância do raio divino e fértil» – sem se abdicar do humor iconoclasta (na «Catedral de José de Arimateia» e alhures), mas em que este logo cede lugar a uma inquietação espiritual (de «lídimos saberes que trago d'além do mar» sempre à espera de «uma curva na estrada»), tocada de temor de Deus que encontra sempre resistência crítica. Reforçada esta pela animosidade perante a institucionalização e o suposto esvaziamento vivencial da religião confessional («Não acolho nem respeito a íntima maldição de quem pela sua mão já não escava nem lavra o que habita em oração.»), prefere-se o estoicismo da descrença – «Nada, apenas nada: a mera e vã estrada...» – e não o aportar num ponto seguro que «se transforme num fardo».<sup>1075</sup>

Por isso, até ao «Final» de cenografia hierofântica toda a inquietação reverte em escrita da ironia: «O personagem saía outra vez da história – já não conhecia ninguém. Percebia finalmente onde acabava a viagem! – para se dirigir ao cimo da colina. //... // Extático, o escritor escreveu “FIM”.»<sup>1076</sup>

Sob o tropel dos signos e das formas na partida insuspensa – «*Final* (mais além, a China...)», a China antes evocada pela «Praça do Mundo», pela lunariade e pelo «clepsídrico ritmo» -, ainda «A água adormecida espera pelo príncipe que andarás sobre ela.»?<sup>1077</sup>

Assim, com *Anastasis* e para cá de *Anastasis* a obra de Carlos Morais José continua a mover-se pela demanda singular – «O nosso afã não é copiar, nem cumprir. O paraíso será sempre a reescrita.» – e continua a provocar-nos esta seduzida perplexidade: «Que dizer de uma cidade sempre sacra e infiel?»<sup>1078</sup>

<sup>1074</sup> *Idem, ibidem*, pp. 121, 58, 57, 23, 25.

<sup>1075</sup> *Idem, ibidem*, pp. 60, 58, 110, 111, 11-112, 112, 135.

<sup>1076</sup> *Idem, ibidem*, p. 210.

<sup>1077</sup> *Idem, ibidem*, pp. 207, 108-109, 31.

<sup>1078</sup> *Idem, ibidem*, pp. 138, 31.

## 5. Yao Feng

O primeiro pressuposto que parece impor-se no limiar de uma actual leitura crítica da poesia em língua portuguesa de Yao Jingming – relevante mediador contemporâneo, como professor e como tradutor, entre as culturas e literaturas de língua chinesa e de língua portuguesa – é que a poesia de Yao Feng não pode ser olhada prioritariamente como curiosidade intercultural, mas sim interpretada e valorada como criação de arte literária no modo lírico – prática simbólica de vocação universal, cujo potencial de referencialidade mediata tem relações de implicação com o autor empírico e o seu mundo, mas vive na autonomia semântica dos seus textos e na beleza da sua construção formal.

Obviamente, não devem ser ignorados os efeitos presumíveis quer da actividade de tradução da poesia portuguesa para língua chinesa desde a década de '80 e do fogo cruzado dos estudos doutorais sobre traduções portuguesas de poesia clássica chinesa – *A Poesia Clássica Chinesa: Uma leitura de Traduções Portuguesas* (Macau, Universidade de Macau, 2001) – plasticidade da língua chinesa, flexibilidade morfológica e sintáctica, grande fluidez permitindo que uma palavra funcione como verbo ou substantivo ou adjectivo, conforme o contexto ou o cotexto –, quer das estadias e dos relacionamentos literários em Portugal, desde trabalho na Embaixada da China em Lisboa por finais dos anos '80 até à edição de poesia em Portugal em periódicos e em livro (1990, *Nas asas do vento cego*).

No entanto, a poeticidade da obra lírica de Yao Feng não deve ser hipotecada por qualquer leitura como documentação literária da circunstância (e da atitude) intercultural em contexto luso-chinês de Macau – embora seja poesia com semântica e pragmática não isentas de tais implicações e com composição retórica e estilística não alheias ao cruzamento de potencialidades peculiares das línguas portuguesa e chinesa e das tradições poéticas dominantes nas culturas conformadas em e por essas línguas.

Nesse sentido se orienta a apresentação da poesia de Yao Feng por Fernando Pinto do Amaral, ao prefaciá-la a sua mais recente colectânea lírica, e o lúcido juízo de Carlos Morais José que encerra esse volume, frisando: «mostra-nos um mundo de cumplicidades universais», longe do exotismo («Aqui emerge o familiar e não a estranheza ou a distância»), e aquela «depuração estética [em] que se hospeda a poesia, independentemente da língua ou dos dispositivos histórico-culturais»<sup>1079</sup>.

De acordo com esta perspectiva, devemos ter presente a poética implicada ou inferenciável em pronunciamentos de Yao Jingming sobre tradução – e que, sintomaticamente, vai reencontrar a poética ocidental de matriz moder-

---

<sup>1079</sup> *Apud* Yao Feng, *Palavras cansadas da gramática – Poesia e fotografia*. Lisboa, Gradiva, 2014, pp. 201, 199.

nista: «Sempre que possível, procuro manter a forma do poema<sup>1080</sup>, por ser um dos aspectos essenciais, o corpo do poema, por assim dizer. Essa seria uma das estratégias. A outra, não menos importante, consiste em entender o poema como um conjunto coeso, nos seus diferentes níveis de entendimento, uma unidade, construída a partir de uma série de relações internas, sejam semânticas, sonoras, evocativas, gráficas, etc. Outra estratégia é estar atento à letra, aos recursos que podem ser ricamente explorados a partir da literalidade do poema-fonte.»<sup>1081</sup>.

A este pressuposto primeiro queremos juntar a seguinte hipótese interpretativa: embora decerto se deva ter sempre presente (e sobretudo quando estamos perante poemas de Yao originariamente escritos em língua chinesa e aos quais só temos acesso em língua portuguesa mediante tradução) o substrato cultural e técnico-compositivo que a poesia chinesa oferece a Yao Feng enquanto autor de poesia em língua portuguesa<sup>1082</sup>, julgamos estimulante ler a poesia de Yao em língua portuguesa a partir desta hipótese: ela promove a osmose do fundo de tradição cultural chinesa e das tendências da cultura ocidental moderna no *topos* do sentir e agir no sentido de reconciliar o homem com a corrente vital que anima o universo, refletindo essa pressuposta corrente vital em todas as suas manifestações<sup>1083</sup>.

Quando Yao Jingming irrompe na dinâmica do campo literário com livro de poemas originariamente comunicados em língua portuguesa e publicado por editora lisboeta – *Nas asas do vento cego*, 1990 – já inscrevera o encontro e a crescente familiarização com a literatura portuguesa no seu trajecto académico na China e no seu trajecto literário em língua chinesa. Com efeito, já dera a conhecer ensaios sobre a moderna poesia portuguesa e já traduzira poetas da linhagem do Primeiro, do Segundo e do Terceiro Modernismos (Pessoa e Sá-Carneiro, Torga e Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner Andresen). Não é despidienciada a genealogia que, por essa via do seu desdobramento em tradutor, o poeta adopta; nem serão despicienciadas, embora por vezes veladas, as marcas paragramáticas que a relação com os textos daqueles autores irá motivar nos seus próprios poemas.

Em contrapartida, ao ser apresentado pela voz com *auctoritas* luso-macaense de Maria Ondina Braga, logo ressalta que «ao versejar em português, [Yao Jing-

<sup>1080</sup> Sobre a importância e as consequências das formas poéticas fixas, seja o soneto europeu, seja o *lǔshì* chinês, veja-se o parecer do poeta, *ibidem*, pp. 188-189.

<sup>1081</sup> *Idem, ibidem*, p. 185.

<sup>1082</sup> Especialmente, segundo António Graça de Abreu, «a fonte de percepção do maravilhoso, do misterioso, da depuração da alma, da mística contemplação da natureza, do entendimento e da união com a beleza cósmica.» e «A poesia opera por sugestão, também porque a língua chinesa é concisa, concentrada, sugere muito mais do que exprime. É sonora e cantante, está ligada à música, é visual graças à composição dos caracteres e à caligrafia» (*ibidem*, pp. 153-154).

<sup>1083</sup> Como diria Jacques Gernet, *Le monde chinois*. Paris, A. Colin, 1999.



ming] não perdeu as qualidades próprias dos grandes poetas chineses de todos os tempos: a delicadeza, a sobriedade, a magoada serenidade, a contemplação lírica, e o conceito filosófico» – embora, como vamos ver, se deva matizar esse conspec-to... e ter presente que, tal como «a árvore no inverno», se trata de ficção e dicção que «não só os chineses compreendem».<sup>1084</sup>

Ao juntar em posição epigráfica versos de Ai Qing e de Miguel Torga, o poeta delineava nesse sentido o horizonte matricial de recepção da sua colectânea bandeirante – que também convocará recorrentemente Camões e Pessoa à penetração do discurso poético oriundo do Oriente na «memória deslumbrante» do «mar português», nuclear na cultura lusíada<sup>1085</sup>.

Tanto quanto podemos decodificar vectores semânticos numa poesia que salvaguarda o seu regime simbólico de «casa / onde trabalho com sumo de metáforas» e por isso solicita reserva hermenêutica ou pessoano “desentendimento” perante a inerente indeterminação de sentido («o segredo é uma casa»)<sup>1086</sup>, importa a demarcação liminar, mas que só noutros livros será reiterada como tópico com implicações de ideograma (anti-totalitário), que constitui a advertência do quinto dístico do inicial «o murmúrio errante» – «Quando tudo pertencer a todos, / já não tenho nada.» –, depois modulada como direito à diferença subjectiva e ratificação, serena se não jubilosa, da diversidade do mundo ou da pluralidade das formas de vida.<sup>1087</sup>

«Fui ensinado que a vida é um repetir. / Mas este, não deixou o vazio.» Por isso, na aventura discursiva e espiritual, o realismo previne contra a vertigem do Absoluto ou do niilismo, em favor da mais valia do viver irredutível a esses investimentos radicais do ser («Fernando Pessoa»: «... / O gosto de tudo ou de nada roí-lhe a alma, / destruindo uma ilusão de esperança. // É muito maior a vida, / a que ninguém consegue fugir.», «Não quero mais a chave»: «Agora, o próprio mundo é a minha alegria /...»). Por isso, ao contrário do que acontece, uma e outra vez, no cancionero de F. Pessoa ortónimo, a brisa não se antevê de eficiência epifânica: sabe-se desde logo que «Nada há a ver com a promessa nem a esperança; / apenas,

<sup>1084</sup> *Apud Nas asas do vento cego*. Lisboa, Átrio, 1990, p. 29.

<sup>1085</sup> Yao Jingming, *Nas asas do vento cego*. Lisboa, Átrio, 1990, pp. 14, 21, 24.

<sup>1086</sup> *Idem, ibidem*, p. 45. Veja-se, a esse propósito, como em vários poemas os sintagmas e as imagens tanto podem ter por referente o mar como o desejo amoroso, desde «canto do mar» e «imaginar como uma brisa traz teus seios / – pombos frescos da madrugada.» a «Assim, uma aventura já começou, / com teu nome como barco / rasgando a pedra do vento no meu mar-oceano.», desde «volta ao mar» a «cantam os meus braços em teu corpo», etc. (*ibidem*, pp. 18, 26, 40, 41).

<sup>1087</sup> Aliás, desde cedo, em subentendido diálogo de *Nas asas do vento cego* com vectores e mitos da história cultural e da literatura portuguesas, «O mundo está cheio de milagres; / o maior é a paixão que se fecha num convento. / Então o amor ganha mais liberdade? / Ninguém sabe! Cada um tem o seu sentir.» (*ibidem*, p.12).

um dia transparente nas asas»; o coração, é certo, «aspira a murmurar / à passagem da brisa», mas trata-se só de um «caminho de regresso».<sup>1088</sup>

No amor e na presença interpessoal ao mundo («Sem fazer dos seus braços o meu barco, / não prevejo, possível, outra bóia.»), o realismo previne contra enganos idílicos ou idealizações angelistas – «Há amor porque a armadilha / não aprendeu a sondar a ferida.», «No Inverno, um pássaro, voando / ao alcance quente da espingarda. / O fim é uma tragédia; / o princípio, foi esperança.» –, mas a atenção à condição armadilhada da existência humana (que faz pensar em no poema «Arca de Adão» do contemporâneo António Osório) não dita o ceticismo global, nem a acomodação pessimista, nem a presunção de desterrar o sonho ou de lhe definir rumo certo e permanente («Navegar num sonho longínquo / é viver uma realidade ausente e completa.», «hoje posso abraçar em sonhos resumidos e concretos» ).<sup>1089</sup>

Responde-lhe uma atitude que torna consequente aquela reivindicação da diferença – fundo de confiança («não sou habitante da ilha do amor / mas a rosa nunca murchará no pulsar do meu coração / porque sou terra aberta e fecunda.», «Embora terrível, / não se perde a razão de amar.»), atitude vibrante e prenante: «É uma acção emocional abrir a porta, / que pode oferecer o novo espaço à essência.», resiliente romper de cerco («renascer a morte, / nas ruínas do corpo emigrante, é a única saída»), substância geratriz do canto lírico: «chegou o tempo de cantar / para saciar a solidão ou alimentar a felicidade», exigência de conhecimento no exercício desse canto, centrado numa especularidade fracturada com ulterior fortuna na obra poética do autor: «Na ruína dos espelhos / restam só os teus olhos / onde o meu reflexo é resistente e sólido.»<sup>1090</sup>

A relação bidirecional com a natureza, e nela particularmente com certos elementos entre os quais se destaca o mar, é decisiva para essa realização positiva do eu – «O vinho beija-me os lábios / a brisa acaricia-me o corpo / o mar lambe-me as saudades...», «Ainda bem que a canção, sempre jovem, / está a fundir a voz de cristal, anel fulgurante, / em convite vital ao sol.» – num movimento que ganha visos de magistério naturista tão tradicional na cultura chinesa como emergente no vitalismo primonovecentista português e reconfigurado em Sophia e Eugénio, com suas incidências existenciais («O céu e o mar unidos na mesma cor / deixando-me o universo único e inocente; / despi-me de tudo o que estava a pensar / dissolvido numa gota de pureza.») e suas propiciações poéticas («versos colhidos na praia» ).<sup>1091</sup>

<sup>1088</sup> *Idem, ibidem*, pp. 19, 16, 56, 42.

<sup>1089</sup> *Idem, ibidem*, pp. 23, 11, 37, 11, 14.

<sup>1090</sup> *Idem, ibidem*, pp. 13, 57, 11, 58, 12, 18.

<sup>1091</sup> *Idem, ibidem*, pp. 13, 30, 13.

A riqueza pletórica e versátil da vida universal reflecte-se, entre o mais, na configuração sinestésica das percepções: «Coroados de sol aromático, entro nas janelas abertas a mistérios.», «só o ar, muito fresco, cheio de insinuações, / acende uma presente intimidade», «Na cidade sem diálogo, / o viajante ilumina o florir da flauta.», «Atirar uma pedrinha / em troca do eco da lua. / E há olhos que escutam.», «O que me dói, aliás, é o ouvido, / ainda atento à voz da lua, / muito m olhada.»<sup>1092</sup>

Embora sejam inevitáveis cedências a certo tropismo de trivialização de tópicos vocabulares e imaginíficos que então lavrava nas segundas linhas da poesia portuguesa coetânea (v.g. em textos como «com esta chuva»), *Nas asas do vento cego* faz jus à singularidade temática e revela frequentes qualidades de estranhamento perceptivo e expressivo, renovando realidades conhecidas e reactivando experiências delidas ou faculdades mecanicamente amortecidas: «Enquanto o luar escala meu corpo / a janela longínqua...», «enquanto a ponte carregava teu vulto ao desaparecimento», «A sua morte não dorme; embora já deitada, / é chama negra que habita sempre, / numa casa de palavras silenciadas.», «Os candeeiros da insónia / tornam a noite mais autêntica.», «Amanhece a fragata, / no silêncio da seiva / renovada.», «O assobio actual é este vento / que, cheio de vadiagem nas asas, / ...»<sup>1093</sup>

Nesta mestria oficial lavra, porém, uma energia que nem sempre se acomoda, por enquanto, no equilíbrio sem heroísmos da sagesa tradicional e da modernidade pragmática, pois corresponde a uma outra vocação – existencial e estética – de rebeldia na intensidade e no risco, que não de excesso gratuito, da «acção emocional» e da incandescência com horizontes siderais e paradoxais (é ver o poema «onde se acende a luz, começa a noite»), numa espécie de novo romantismo pós-moderno do «sonho» e da «aventura», a que não falta, «nas ruínas das promessas», a contraface da «melancolia»: «Viver as chamas não é fácil. / Daí resultam frequentes queimaduras, / ... //...// Agora, minha ferida é esta noite vasta. / Quem pode juntar a ela duas estrelas?», «Nem os murmúrios ouvem / esta revolta / contornada por uma incompreensão maldita.», «este [sonho] arde entre a violência e a suavidade, / disposto a acolher tudo o que não é tranquilo», «Também aprofundo as raízes no outono, porque esta melancolia / é doce e inevitável.», «apenas resta o coração defendido por / irmão gémeos: o vinho e o sangue», «Nesta estação que não me poupa, / é preciso matar a sede com o fogo.»<sup>1094</sup>

Porventura este tom não se reforçará na obra posterior de Yao Jingming, mas *Nas asas do vento cego* trazia outras figuras da singularidade irredutível que

<sup>1092</sup> *Idem, ibidem*, pp. 14, 25, 38, 47, 59.

<sup>1093</sup> *Idem, ibidem*, pp. 12, 25, 28, 38, 53, 57.

<sup>1094</sup> *Idem, ibidem*, pp. 51, 20, 23, 26, 27, 32, 50.

livros seguintes haveriam de retomar – a exemplo de «Ao seu mar de lágrimas, / quantas pessoas vão com uma colher? // Só eu, por ser peixe.»<sup>1095</sup>

Em 1997, com o nome de Manuel Yao, o poeta chinês volta à publicação em livro de poemas originariamente comunicados em língua portuguesa, através de curiosa opção editorial: uma colectânea dual, de indutor título *Confluências*, onde os seus poemas surgem em alternância assimétrica com poemas de Jorge Arrimar. Aí se consolida, como sublinha o prefácio de João C. Reis, a excepcional produção de um poeta que «se tornou capaz [...] de traduzir sentimentos e observações como se português fosse, de antiga cepa» e ao mesmo tempo não elimina «subtil dimensão da tradição cultural do seu Povo», em particular no tom misterioso e na prosódia com que «Cântico do Outono», «Na Margem do Crepúsculo» ou «Eco da Madrugada» convocam elementos delicados do imaginário ancestral. Nessa muito invulgar osmose de tradições literárias e de génios idiomáticos se verte o devir da *Stimmung* e do idiolecto que são apanágio de Yao Jingming.

A primeira mensagem lírica que ali lhe cabe constitui lapidar reescrita e acicatante relançamento do estado de vulnerabilidade e de esperançada disponibilidade para a criação («depois aguardo um bosque / ou uma festa») – com o paralelismo de substantivos e de adjetivos nos sintagmas decisivos a fazerem a ponte entre o imaginário primordial e o dos livros seguintes: «No bolso do vento / tenho uma semente frágil / ... // Nos sulcos da seara / entrego-a a uma fonte inquieta / ...»<sup>1096</sup>

Numa prosódia cada vez mais segura da sua desenvolta modernidade, a segunda mensagem lírica parece querer consolidar, com irónico verbo (aliás doravante contraditório), o crédito de confiança à vida recriada: «... // Deslizo na plenitude / descobrindo que / nenhum vento / quebra o hábito de voar».

Por contraste, com sua pertinente forma de sequência de imperfeitos haikus, o terceiro poema de Yao, «Em Lisboa», com sua série de imagens de vida incôgrua ou inconsequente sugere onde não há-de morar a alternativa fecunda.

Não é questão de lugar, nem de exclusão de experiências históricas, mas de espírito que preside ao *Dasein*: «naufrágio, pranto e esperança / tudo vale para que a vida / seja maior do que o mar». E esse espírito é decantado do substrato neo-romântico manifestado em *Nas asas do vento cego* pelo Poeta como auscultador do «som do silêncio» e como coração pulsátil das sinergias universais: «Quando o luar / percorre descalço no leito / o sonho começa a encenar / o real do vazio / na fronteira da ilusão», «Na marcha do Sol / explora-se / o sentido do fogo //...// À cortina da claridade / nenhuma pergunta / sobre o destino do

<sup>1095</sup> *Idem, ibidem*, p. 36.

<sup>1096</sup> Manuel Yao, *Confluências*. Macau, Imprensa Oficial de Macau, 1997, p. 41.

vento», «mas cheira a semente / que nasce do meu sangue / e cresce no campo longínquo». <sup>1097</sup>

O tempo próprio deste protagonista do humano é «Hora de Partir», porque «Há uma sombra, livre e inacessível / que se inscreve / entre a pele do desejo e a alma do nome / num gesto invisível». Ser em demanda melancólica de sua mesma identidade («no fundo do espelho o rosto da alegria / procura uma nova seara para além da fronteira.»), de um vislumbre de secreto saber (no «limiar») e de uma comunhão amorosa (onde «a alma nada à deriva / como peixe / como liberdade»), no espaço qualificado do «casarão antigo da memória», da noite e do luar (da noite do mistério que é também a «Noite do Desejo» carregada de «sementes estreladas», do luar «na margem do crepúsculo»), o sujeito lírico destes poemas tanto convoca elementos do imaginário tradicional chinês como provoca o transtorno moderno-ocidental das metáforas para sugerir com eficácia sedutora a incerteza, a incompletude, a suspensão, a procura («Desfolham-se os olhos / numa melancolia oculta», «Viajar pela noite é medir / a imensidão do desejo em insónia /.../ é uma procura de si próprio no espelho das orvalhadas // Nunca chegam notícias do limiar /...// Enfim, viajar pela noite / é prolongar uma espera», «Por entre a penumbra da floresta cerrada / é o luar de jade a ondular nas águas profundas /.../ enquanto o anseio desliza / armando um cerco de estrelas //... / e o eco da madrugada começa a flutuar / arrastando uma saia de aromas», «o coração abandona o corpo / para apanhar o último comboio», «No ramo onde a chuva / demora o verde sussurro», «Um caminho deita-se na noite /...// Acordo o sono /...»). <sup>1098</sup>

Dado que o poeta tanto reveste de sugestões eróticas a lide da abelha que pousa seu cálice de mel «na boca do lume» ou a prolongada imagística de mar e navegação («De súbito / tornei-me marinheiro / para dar ao horizonte / um mastro») ou a sua dilecta figuração zoomórfica do ímpeto libidinal («no rasto de um leopardo / tão feroz como lindo»), quanto partilha com um dos mestres que mais gosta de traduzir, Eugénio de Andrade, a figuração equina do desejo, entendemos os momentos de euforia hedonista no «gesto húmido» que inunda o corpo todo (de convite sinestésico em «Que voz florida me chama? // ... / e aterro nos lábios matinais / onde trinco as rosas») e os momentos de perda amorosa (quando «Na paragem do percurso / apenas o eco dos trotes»). Essa e outras perdas ditam o «roer uma amarga saudade»: «a sombra começou a ser um tema da minha vida / há tanto tempo que não caminho sobre a luz / e tropeço nas ruínas onde crescem os espinhos da memória». <sup>1099</sup>

<sup>1097</sup> *Idem, ibidem*, pp. 57, 115, 63, 91, 103.

<sup>1098</sup> *Idem, ibidem*, pp. 115, 169, 203, 169, 129, 187, 81, 77, 73, 139, 201, 221.

<sup>1099</sup> *Idem, ibidem*, pp. 153, 89, 209, 203, 159, 65, 107, 105.

O poeta conhece o risco da inviabilidade da comunhão libertadora pela palavra («Embora seja urgente falar / a voz é cortada pelo rio gelado»); e a poética destas *Confluências* não se arroga poderes taumatúrgicos, pois «As palavras são uma lua frágil / incapaz de esmagar / qualquer grão de amargura».<sup>1100</sup> Eis, por conseguinte, o seu legado ao mundo da leitura e ao porvir do seu próprio canto poético:

O que foi dito  
ainda escorre  
pelo silêncio das pedras

O que não foi dito  
cresce como ervas  
no subúrbio da memória  
a insistir em fazer parte  
da paisagem interior

Com *A noite deita-se comigo* (2001), logo desde o início retorna o uso de poemas em dísticos de versos brancos e moderadamente heterométricos (quase sempre entre o octossílabo e o dodecassílabo); depois, além de espaçados poemas com essa forma, predominarão composições breves, com versos mais curtos e cadência mais *cantabile* – que atingem seu maior apuro na bela contenção dos estigmas do amor, já na jornada descendente do que paradigmaticamente David Mourão-Ferreira cantava como os dons do *Corpo Iluminado*:

À luz dos dedos  
– dez velas acesas –  
procuras feridas no meu corpo  
As feridas  
subitamente iluminadas  
O corpo  
lentamente queimado

Ao princípio, é o «Percurso», que em sucessivas imagens disfóricas frustra qualquer tentativa de leitura auspiciosa: «Quando o navio atinge a margem / o álamo do sonho acena do outro lado // O vento do outono ceifa o cabelo / nas mãos dos anos tomba um fruto do vazio // O espelho faz o rosto insuportável

---

<sup>1100</sup> *Idem, ibidem*, pp. 109, 185.

/ tornando o morrer menos medonho //...». Logo depois não faltam imagens promissoras de outro rumo contrário a essa precipitação desastrosa da vida: «descubro numa gota de orvalho tanta madrugada», mas sem pretensões hierofânticas do «Poema»: «sei o que se vai extinguir / não sei o que vai ficar.», avança o princípio de negatividade: «A solidão faz-se / no único farol / acendido pela treva», «Preciso de fechar os olhos / para abri-los».<sup>1101</sup>

À procura de «Direção», não se elide a «vertigem do nada», mas evita-se entronizar a desolação metafísica, na medida em que se postula uma superação indefinida que o «mar» continua a simbolizar («Carregado de vazio do céu / o navio sonha / mais o mar que a água», «Marés estilham / nos lábios da espuma // Cada momento / uma onda do mar») e na medida em que, *chemin faisant*, «A rosa espera» (e o «musgo» também, até próximo livro) e se preserva uma energia vital, presta a beneficiar-se com toda a doação plural do entorno («O meu olhar ainda canta / em cada folha de álamo») e continuamente figurada na «semente» e no «Caminhar» de semeador, imanentizando em ciclo natural e introjectando em centralidade do eu as virtudes de esperança e amor prestante («No silêncio da semente / fico mais dentro do coração // Aprendo a caminhar na solidão / quando os pés ainda se consolam um ao outro»)<sup>1102</sup>.

O poeta não cai em qualquer devaneio idealizante, nem recai nas panaceias do «chá tão milenar» ou da «Grande Muralha» ou do «retrato altamente pendurado». Antes ausculta (diria René Girard) os violentos ritos subliminares do desejo mimético («Ladrava o sangue / à entrada da casa», «Mas os lábios / são grades / para a última palavra / que uiva / dentro da jaula») e retoma os acenos à sorte trágica da vida (a que, com «História marítima», nem escapa o símbolo vital cimeiro), através de motivema introduzido pelo livro *Nas asas do vento cego* e agora reexplorado por hipálage e metáfora no poema «Pássaro»: «...// O pássaro voa / ao alcance quente / da espingarda // Mas o que está quente / é apenas o sangue / última mancha em flor.»<sup>1103</sup>

A essa condição trágica, quando reconhecida, tem de responder uma sabedoria trágica, que outra retoma – a do imaginário especular – permite sumariar em lema de «Dia de sombra»: «.../ o destino de crueldade não foge ao ciclo / o sítio da partida é o sítio do mundo // Afinal, é no espelho da morte / que merecemos a vida»<sup>1104</sup>.

<sup>1101</sup> *A noite deita-se comigo*. Guimarães/Macau, Pedra Formosa – Associação Cultural / Instituto Internacional de Macau, 2001, pp. 5, 6, 7, 48.

<sup>1102</sup> *Idem, ibidem*, pp. 53, 8, 50 (e 76, 81, etc.), 14, 21.

<sup>1103</sup> *Idem, ibidem*, pp. 56, 57, 58, 22, 59, 77-78, 10.

<sup>1104</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.



Sem ênfase retórica, porém, se diz essa poética sensível ao trágico do ser-para-a-morte («E quando todo o silêncio / for meu?»), antes com imediato contraponto moderno de humor – neste caso descartando o proverbial patético das revisitações literárias de um dos *loca sancta* da topografia macaense, pois «No Cemitério de S. Miguel» aos defuntos «não tenho nada para lhes dizer senão: / Até logo!»<sup>1105</sup>

No entanto, nem essa reacção irónica nem os dons do mundo circundante excluem momentos de perda egótica e de figuração disfórica («Pela rota errada / um naufrágio quebrou / o mastro da melodia»), nomeadamente sob o signo da lunaridade afecta ao imaginário tradicional chinês e no correlato diferimento da fruição da beleza e da consumação erótica: «Lá fora está a lua / a mesma que iluminou / o desejo motivado pela cítara //... // Lá fora está a lua / a mesma que agora derrama geadas / no desejo perdido da música.»<sup>1106</sup>

A isso se somam as marcas da crise labiríntica do sujeito, de matriz modernista, que a ficcionalidade lírica de Yao Jingming certamente figura, na senda de Pessanha e de seus sucessores órficos, no “quebrar dos espelhos”, mas com um sobressair levinasiano do rosto no descentramento do eu («Em cada fragmento / um rosto / ou um fragmento / em cada rosto»)<sup>1107</sup>.

Lição inferida: «Basta o que é pouco / para ter muito de tudo», «O que aterra descalço / sonha ser recriado»; e nessa vivência cultivar e honrar, no «gotejar da clepsidra / ao longo da viola morosa», o tempo propiciatório à emergência da palavra poética («Surgiu na cabeça / um verso súbito // Que peixe me mordeu / a isca do pensamento?»). E, na vida como na poesia, «Cada dia / uma receita nova / para cozer o vazio».<sup>1108</sup>

Por consequência, neste livro que enfrenta ironicamente («Uma dor diz-me de modo directo: / o mundo ainda se preocupa comigo») o «Tempo reciclado» em que reina «a chave do hábito», o poeta ministra(-se) a lição de antititanismo contra a «sede acesa», numa convergência do relativismo ocidental pós-moderno com a mundividência tradicional a Oriente («tudo é tão efêmero como eterno / percorrendo o cheio e o vazio», «sei que a vontade de ser tudo / é a vontade de ser nada», «Vem o vento», «Aniversário»); e parece que a lição de Caeiro perante o “vento” do mundo sobrepuja a ansiedade epifânica do Pessoa ortónimo, despojando a poesia do poder oracular: «Uma brisa passa suave / sem me dizer nada //...// Nada mudou na vida / só ao longe uma árvore / ganha a forma da brisa».<sup>1109</sup>

<sup>1105</sup> *Idem, ibidem*, pp. 14, 12.

<sup>1106</sup> *Idem, ibidem*, pp. 13, 13.

<sup>1107</sup> *Idem, ibidem*, pp. 19, 30, 46, 19.

<sup>1108</sup> *Idem, ibidem*, pp. 26, 49, 40, 25, 34.

<sup>1109</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 24, 32, 33, 41-42, 44, 69.

Mas não desiste do inconformismo existencial contra a doxa, que chama ao seu dizer a metáfora gramatical («A noite acordou diferente / na gramática da brisa»); e esse impulso de cumprir-se na transgressão da norma convencionalizada já se traduz num uso da linguagem que em 2014 o título *Palavras cansadas da gramática* virá consagrar – o do inconfundível idiolecto, alusivo e sinestésico, de Yao Jingming/Yao Feng perante o «destino deslustrado» («os dedos tecem / um leque de brisa», «As estrelas abrem a porta / e olham-me com os meus olhos», «A mão da brisa / puxou-me as mangas da memória / mas não entrei», «Nas asas da cigarra / o canto silenciado», «Invento gritos /... //...// ... / antes de o sol farejar o mundo», «as flores invadem os degraus do olhar», «as espumas desfeitas / em asas de gaivota», «Os peixes / ignoram o convite / do pescador», «Entre o céu e a terra / apenas a morada das asas»<sup>1110</sup>).

Nenhum melhor *envoi* podia *A noite deita-se comigo* escolher para acenar à obra posterior de Yao Feng e à colaça *Anastasis* de Carlos Morais José do que a desenganada disponibilidade do «Canto do bebedor»: «...// Não buscamos certeza alguma / Deixamos só encher as taças da tempestade / Montamos os cavalos das nuvens / rumo a uma gruta, uma montanha / dois ou três desertos / porque o caminho é longo / porque a vida não nos pertence /...»<sup>1111</sup>

Em 2006, uma colectânea trilingue publicada em Nova Iorque, *Canto para longe* (Walt Whitman Publishing House) traz-nos, a par de textos em chinês e inglês, nova sequência lírica de Yao Feng em língua portuguesa. Esses poemas, que em parte viriam a ser inseridos na sequência II «Paisagem ao longe» da mais recente obra do autor, como veremos, foi já objecto de leitura ensaística, nomeadamente por parte de Egídia Souto, a quem devemos o estudo «Yao Feng, uma paisagem do ser: Ritmos de renascimento e morte»<sup>1112</sup>, de título muito sugestivo e *insights* apelativos, ainda que sujeitos a escrutínio em sede de hermenêutica textual.

Duas observações podem, em nosso entender, matizar o radical de comunicação desta poesia em português do poliglota escritor chinês que é Yao Feng.

Por um lado, ao acerto com que Egídia Souto projecta para a interpretação dessa poesia o conceito bergsoniano de que «notre corps [...] est coextensif à notre conscience», convirá que nesta lírica de Yao Feng a consciência encarnada, do sujeito situado, quer tornar o corpo da própria natureza a si mesma coexten-

<sup>1110</sup> *Idem, ibidem*, pp. 16, 46, 28, 29, 36, 49, 64, 67, 71, 71, 79.

<sup>1111</sup> *Idem, ibidem*, p. 83.

<sup>1112</sup> Originariamente comunicação apresentada no Congresso Internacional “Transparências e refrações. O Oriente na poesia portuguesa moderna e contemporânea.», Abril 2014, Univ. Florença, e reproduzida em espaço posfacial em *Palavras cansadas da gramática- Poesia e fotografia*. Lisboa, Gradiva, 2014, pp. 135-162.

siva – numa possível contrapartida da constatação da pervivência (na indiferença amorosa) dos seres brutos em irónico contraste com a fugacidade da vida e as incertezas de juízo de cada ser humano: «Aquela enorme tartaruga / com a cabeça recolhida na sua casa dura e sólida / não se mexeu / nem o tempo moveu // Três directores do Zoo já morreram / sucessivamente / mas a tartaruga ainda se mantém estática / inactiva e plena de longevidade / como se fosse uma pedra coberta de musgo / a crescer num charco, o mais baixo da terra.» (poema «Pedra coberta de musgo»).

Por outro lado, esta lírica é poesia do sujeito situado sem se converter em poesia de programa ideológico e de intervenção militante. Comparece, sem dúvida, a alusão à história da China novecentista, em suas várias vicissitudes nefastas e transformadoras, sobretudo com o poema «Nanjing»: «... / e, nas bacias das ruas, as ágatas flor-de-chuva / talvez limpas do sangue / abrem os olhos coloridos fitando os turistas // Adoro Nanding / Adoro beber com os amigos daqui num bar / conversando sobre Pátria, a mulher ou a poesia / Porém, estes filhos dos sobreviventes ou das vítimas / do Massacre de 1937 / nunca falam comigo sobre História»; e não faltam refacções da evolução pós-maoísta da consciência ideológica do próprio poeta, em «Beleza com defeito», «Olhando Marilyn Monroe na China», «Homens maus». Mas aí mesmo, e sobretudo no poema «Revisão de história», transparece, pelos motivos e pelo tom, que o poeta busca um registo de desenvoltura, que diríamos descendente de Álvaro de Campos, para cifrar a primazia actual da vida pessoal (neste caso, em relação amorosa) sobre a presuntiva importância dos grandes lances da História («... // Lido isto, fechei o livro / pensando ternamente / em ti que sonhas / adormecida ao meu lado.»).

Yao, na verdade, assume-se em consonância com tal ascendência modernista, como poeta drummondiano («Gosto das reflexões e do humor de Drummond.», v.g. «a morte foi tratada de uma forma muito divertida» e «também tem poemas interessantes sobre poética. Num deles, diz que fazer um poema é construir uma casa, mas não é um templo e nem um palácio, essa casa é construída para que você entre, por favor.»). E «vive da concentração verbal e do tom elegíaco, conduzindo ao dito inesperado que subitamente abre um alçapão à frente dos nossos pés e convida à vertigem, ao arrepio» (Fernanda Gil Costa)<sup>1113</sup>. Mas, em contrapartida, daí não advém para a sua obra qualquer espírito de frivolidade ou qualquer pecha de irrelevância, nem sequer de amenidade evasiva.

Na obra em pauta, a nota que, justificadamente, mais tem ferido a atenção da crítica literária é a brutal frontalidade da abertura da sequência de poemas em português com «Um bebé no formol»: «Abandonado no formol / frio, inchado,

<sup>1113</sup> Fernanda Gil Costa, «Quando um vento sopra a poesia...», in *Hoje Macau*, 21.4.2015, p. 15.

pálido / não conheces sequer a liberdade de apodreceres // Os teus lábios, entre-abertos, como se / apelassem pelas primeiras lágrimas / ... // ... / fazes com que me sinta satisfeito com a vida / Ó liberdade, liberdade de que te privam / eu é que a tenho.» Temos, porém, de ter ainda em devida conta que, depois de passos com *topoi* e imagens de predação histórica e de degradação existencial, o último poema vem formar anel implacável com esse violento poema de abertura (... e não é por acaso que agora os dois poemas vêm seguidos no livro *Palavras cansadas da gramática*).

Assim se nos impõe a brutal inviabilização de qualquer sofisma, de qualquer ilusionismo, de qualquer escapismo, na idêntica lucidez implacável do derradeiro poema, típico de uma poesia que desvela criticamente a realidade ao homem que ainda «não sabe»: «Um amigo veio visitar-me a casa / onde abriu a janela para ver a paisagem / mas só avistou a chaminé / da qual sai o fumo, ora preto ora azul / piscando de vez em quando como olhos dos mortos que não cerram / O meu amigo ficou espantado: / O que aconteceu? / Ele não sabe que onde está a chaminé / fica também o crematório» («Paisagem ao longe»).

Nesse quadro, não surpreende a ironia tremenda que visa as estruturas sociais de “pecado” em poemas como «Aos mortos na Mina de Carvão Taiping (Paz Eterna)»: «Os cadáveres foram carregados / um a um, e o último a ser levado era apenas mais um. / Todos eles duros, escuros, como se fossem / carvão de baixa qualidade. // Ei, vocês, que nem expeliram o frio / mesmo na explosão / foram despejados no crematório. / A fumaça preta levou ao paraíso / as almas que já se haviam queimado no inferno. // Todavia, no mundo dos vivos / o vento continua soprando frio e a energia / é cada vez mais precisa. / O crematório? Tornou-se mais uma fonte de energia / do Estado.»

Julgamos, entretanto, que importa reler a essa luz o poema «O canto do pássaro»: sem dúvida por quanto se poderá inferir desde a figuração do papel decisivo da instância receptora na concretização do texto literário como objecto estético («A anestesista impôs-me a leitura duma poesia ambígua / e as enfermeiras murcharam depressa no poema que não me apetecia // ... // Os raios de sol continuavam brilhantes, a brincar / na minha cama como alegres formigas /// Fora da janela, o canto do pássaro avisou-me: / “O teu órgão moribundo já foi retirado”»), mas sobretudo para o relacionar com aspecto iconicamente aberto à resiliência: figuração de fénix na capa, na contracapa e num dos desenhos de Ge Zhen (aliás num exemplo raro de materialidade do livro como signo decisivo da obra poética enquanto mensagem literária). E, num tempo que já foi o da metáfora da doença difundida por Susan Sontag, será também pertinente relacionar com o potencial simbólico de um nome poético adoptado conjunturalmente pelo autor: «e para brincar com os leitores online, em 2003 e 2004 também usei o nome Hei Zhongmong, que pode ser traduzido literalmente por «Luz dentro da escuridão».

Daí que talvez a lírica portuguesa de Yao Feng seja não só poesia de paisagem do ser, como propõe Egídia Souto, mas mais poesia de espólio do(s) ser(es) – seu legado *nolens volens*, segundo as determinações da história natural e as vicissitudes da história cultural. Nesse sentido depõe o poema «Relíquia», com o contraste irónico da saúde dos familiares do defunto, da continuidade indiferente das flores de plástico e das florescentes sumaúmas, a preceder a situação-limite socializada sem *pathos*, e com idêntico contraste de ininterrupto fluir do tempo no tiquetaque do velho relógio Seiko a suceder a essa figura de catálogo: «Começamos a arrumar os pertences pessoais do defunto: / agenda, telemóvel, espelho, pente, casaco, / sapatos, remédios /...»

Esta poesia madura de Yao Feng sabe, sem nenhum didactismo, trazer à colação a natureza do *Homo semioticus* e a problemática da nomeação como doação de sentido e pragmática comunicativa. Veja-se a ironização amarga, pela cena (alhures recorrente) de agonia hospitalar do velho Zhang, do *incipit* do poema «Homem vegetal», logo desdobrado em eco do pessoano Alberto Caeiro – «Os seres humanos usaram a linguagem / para nomear as coisas logo que se ergueram do chão / As rosas florescem e murcham /mas não sabem que se chamam rosas /...» – mas, em nosso entender, no âmbito de uma poesia posterior ao magnífico insucesso da anti-semiose de Caeiro, uma poesia onde, como sugere Egídia Souto citando Lukács, «a linguagem é a consciência imediata do homem». Daí o poder demiúrgico do Homem como ser consciente de linguagem ou pelo menos do seu melhor representante – o Poeta. Por isso, na poesia de Yao Feng esse poder é correlato da possibilidade de transgressão criativa: «sim senhor, dei muitos erros / porque as minhas palavras já estão cansadas / da gramática».

Tão fulgurante é essa intuição, ao mesmo tempo cognitiva e expressiva como diria B. Croce, que alguns anos volvidos o escritor a consagra como título do seu novo, e mais recente, livro de poesia em língua portuguesa: *Palavras cansadas da gramática- Poesia e fotografia*. ( 2014).

Em *A noite deita-se comigo* já o inconformismo existencial contra a doxa chamava ao seu dizer, como vimos, a metáfora gramatical («A noite acordou diferente / na gramática da brisa»). Agora, coerentemente, esse impulso de cumprir-se na transgressão da norma convencionalizada assume-se na forma própria do homem ser de linguagem (a que o subtítulo acresce o potencial de intersemioses artísticas) – modulada, no entanto, na «voz exacta, rigorosamente plástica e surpreendentemente paradoxal de Yao Feng», cujo apelo às reacções do corpo encontra na fotografia uma aliada da palavra (como muito bem sintetizou Fernanda Gil Costa).

O livro compõe-se de três sequências: I «Meu sonho tem a altura da noite», de poemas muito breves, II «Paisagem ao longe», de poemas menos breves (vindos em parte, como acima referimos, do livro trilingue *Canto para longe*, e III

«Avançar», com poemas de dimensões oscilantes entre as de I e as de II, decerto originariamente escritos em chinês porque apresentados agora com «Tradução de Fernanda Dias» e com algum timbre de outro regime discursivo, se não de diferente fase poética.

À cabeça da parte I, o título «Meu sonho tem a altura da noite», depois actuante palimpsesticamente como catafórico, sugere lema e desígnio, mas solto do (e represo, na leitura, por) contrapeso que lhe liga o poema em dístico, de habitual efeito disfórico, «meu sonho tem a altura da noite / e o peso da solidão», por seu turno condicionados por versos de singularizante reconversão eufórica «disseste que a solidão é velha / ... // não, esta não é a minha solidão / ainda sou jovem no coração»<sup>1114</sup>.

O primeiro poema da série dá logo o índice de qualidade do surto lírico, pela alteração de imagens perceptivas no espaço animado, nas personificações implícitas de coisas e seres naturais que volverão como *personae* da travessia poética da vida, no símile de sugestões sinestésicas, no potencial ideativo e emocional do flagrante imagista sem pesadume programático: «pela janela vê-se desfolhar / outubro // num ramo ainda como flor / o cantar de um pássaro»<sup>1115</sup>.

O poema seguinte insinua nesse discurso incoactivo de travessia existencial do mundo o vector de movimentos analógicos da vida universal e outro vector, subsidiário, de uma espécie de reminiscência orgânica que os seres brutos exemplificam aos humanos: «o peixe no aquário / bate com a cabeça / em todas as direcções // a agitar-se o mar, ao longe»... Além disso, introduz um elemento – o mar – que posteriormente se revelará importante “protagonista” da captação simbólica do sentido catalisador e da expansão libidinal amorosa, até ao primeiro poema da parte III «Avançar», com o título forte de «Esplendor»: «No mar / à flor das ondas / vagas enlaçam vagas, como amantes // No mais frágil âmagô da vaga / brilha o sol».<sup>1116</sup>

O amor é cantado como impulso de união no trajecto e de partilha de projecto, mas potenciando avanço na pluralidade, que é riqueza «mas» (adverência conjuncional após branco/pausa de desenvolvimento silente do discurso enquanto vivência e reflexão) também é incerteza da vida: «a minha mão / à procura duma direcção / dentro da tua mão // mas tantos caminhos». Aliás, esta indagação poética do amor não equivale a nenhum lirismo fácil de sentimentos elementares; corresponde, antes, a uma questionação do amor como desejo de eu autêntico a libertar («ora, deixa de me amar assim / deixa de meter o mar na jaula») e como comunhão dos dois seres amantes em sua humanidade integral: «no

<sup>1114</sup> Yao Feng, *Palavras cansadas da gramática- Poesia e fotografia*. Lisboa, Gradiva, 2014, pp. 57, 34.

<sup>1115</sup> *Idem, ibidem*, p. 17.

<sup>1116</sup> *Idem, ibidem*, pp. 18, 49, 72, 89, 93.

corpo habitável pelo meu / cabe a dimensão da alma». Como esta magnífica síntese poética implica, o amor deve reger-se por horizonte teleológico de unicidade – «sonho que a humanidade evoluirá: / cada pessoa terá / só uma paixão / um só amor / até à morte» –, mas não mercê de actuais reducionismos ou privações (por inibição moral? por constrangimento convencional?): «não posso cortar todas as canas de / açúcar / apesar de seres / o único amor da minha vida».<sup>1117</sup>

Ao invés, por obra e graça do amor e do desejo amoroso, o tempo comum, denunciado como feudo em que o eu social impera sobre o eu originário ou Eu profundo («... //cinquenta e seis anos depois /o rosto tornado máscara»), torna-se tempo qualificado na libertação do eu autêntico, subliminar ou coarctado: «um tigre teu libertou-se / nos gestos / correndo ao meu encontro» (fazendo lembrar conto de Teolinda Gersão) – postulação impetuosa que retorna em poema da parte II: «... // Não sonhamos de novo, / nesta noite menos nossa. // Ainda o silêncio. O vento sopra / a abundância do teu cabelo / o grito, o uivo».<sup>1118</sup>

Não lhe repugnando nem a crítica ético-social<sup>1119</sup>, nem a ironia compreensiva relativamente à vivência social do religioso por ansiedade escatológica, se não em relação à própria mundividência religiosa<sup>1120</sup>, é outro todavia o tom que o poeta mais gosta de adoptar na sua relação dialéctica com o mundo em seu tempo histórico: prevalecendo-se, aliás, dos dotes de estranhamento e humor que esparsa pelo livro (v. g. «o pardal [...] deixou morrer a gaiola»), prefere sugerir sageza de vida em versão insólita (e modernista pelo tom de desenvoltura lúdico-irónico) de despojamento e apiedamento franciscano: «o imperador / come três refeições por dia / como eu // embora em tigela de ouro / e com pauzinhos de marfim».<sup>1121</sup>

O sujeito lírico parece por vezes ministrar-se uma espécie de *Bildungsroman* de lucidez e autognose (em dicção coloquialmente epigramática): assimilação gradativa de experiências ao longo do tempo – «dor ou prazer, doença / alegria ou melancolia / esperança ou desilusão // nada se adquire por grosso» – e de exame íntimo, se não correcção ascética: «já não choro por ninguém, / por nada // choro quando me lavo / interiormente». Ironizando consigo mesmo (veja-se o humor do poema «como convidado especial»), o poeta leva contudo o exercício

<sup>1117</sup> *Idem, ibidem*, pp. 26, 49, 39, 43, 51.

<sup>1118</sup> *Idem, ibidem*, pp. 30, 37, 74.

<sup>1119</sup> Sem estridências, mas acutilante, em poemas como «em Cotai Venetian onde o céu é azul» (*ibidem*, p.40).

<sup>1120</sup> V. g. «ao sábado, a igreja cheia / Deus tão sozinho no céu / precisa de companhia terrestre», «ele morreu no vigésimo quinto andar / ainda assim tem de ser metido na terra / para subir ao paraíso» (*ibidem*, pp. 41, 53).

<sup>1121</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35, 32.



de autoconhecimento até um vislumbre de autopsicografia abissal e fracturante: «saí de mim próprio // o rosto de outro / partiu o espelho» – matriz na crise modernista do sujeito, mas também no “quebrar dos espelhos” de Pessanha (como diria Óscar Lopes).<sup>1122</sup>

Um poema da parte II, com seu título «Noite branca» carregado de história literária, dostoiévskiana e outra, prolonga o *Bildungsroman* lírico, encenando desdramatizadamente uma problemática importante: a substância da vida é feita de contrastes, apostar em desejos totalizantes é laborar em erro existencial. Aliás, o poeta sabe que, como lhe sugere a fuga dos «Grãos de areia» transmilenares, tudo do humano se torna fugaz ou fungível no fluir insustível do tempo (...mas parecendo deixar algum rasto em espólio); por isso julga pertinente retomar, na fábula de humor fantasista «Mãe», o tópico antigo da constatação da pervivência dos seres brutos na indiferença amoral, em irónico contraste com a fugacidade da vida e as incertezas de juízo de cada ser humano.

Mas a sequência «Paisagem ao longe» não traz apenas novas modulações de motivemas antecedentes. Desde o primeiro poema, «Amsterdam», distingue-se por um vector de diluição fantástica de fronteiras entre realidade vivente na obra de arte e realidade do circundante mundo empírico em que se move o receptor/poeta; e essa novidade de certo modo vê-se prolongada pelo segundo poema, surrealista «Viagem» do eu no transtorno de imagens – tendência rara na literatura de Macau, mas confinante nesta poesia de Yao Feng com o humor e sua eficiência amorosa de «Canção para longe», tal como com os cada vez mais frequentes dons de estranhamento (da ficção na dicção): «Agora, [o milho] ri para mim / com a boca aberta / dentes todos amarelos / mas não de ouro.» («Passagem pelo Planalto Central»), «Ao cabo / pusemos o silêncio no centro, / como se põe a mesa, / para a qual nada foi servido.» («Silêncio»), «Ao teu mar de lágrimas / ... // Também fui / para ser peixe» («Peixe fóssil»).<sup>1123</sup>

Penhor da profundidade e da coerência da obra de Yao Feng, se tal penhor fosse ainda necessário, o estranhamento perceptivo no dizer poético não só persiste nos poemas traduzidos de III «Avançar» (v.g. «Subo a montanha / passo a passo / cresce o templo no cume»), como torna ainda mais evidente a sua função orgânica, enquanto face estilística de revisão crítica das representações mediadas ou instituídas por costumes e imagens (veja-se «Trigo francês»), interesses e ideologias dominantes: «As câmaras deixaram de fora os Sherpas / de pé, em silêncio, a um canto / são carregadores, não são conquistadores / ...» («Conquistadores»).<sup>1124</sup>

<sup>1122</sup> *Idem, ibidem*, pp. 36, 54.

<sup>1123</sup> *Idem, ibidem*, pp. 68, 74, 77.

<sup>1124</sup> *Idem, ibidem*, pp. 108, 112.

Como em Ramos Rosa, o poeta não pode adiar o coração. Confirma-o na parte III «Avançar», «forte» mas inalienavelmente lúcido não só para reconhecer a sua solidão entre as agruras de um devir incôgruo dos modos de viver («O coração cresceu-me em ternura / senti, passando a mão pela crina, / a minha solidão irmã da dele // Neste mundo que incessante muda / mais espontâneo é o amor aos bichos / do que aos humanos.»), mas também para se descobrir sujeito a metamórfica «Maleita oculta». Reiterada razão para aquela espécie de entrecortado *Bildungsroman* em que um jogo de parábola e humor surreal vai desdobrando certa imagem arquetípica de narrativa ancestral – o lobo e as ovelhas ... – até a fazer desfechar no auto-exame desenganado do poema derradeiro («Pastor»)<sup>1125</sup>

Com origem diferente na trajetória criativa do poeta, os textos da parte III confirmam desde o poema homónimo, «Avançar», com imagem de «correu a cortina da noite»<sup>1126</sup>, que o horizonte não é de curiosidade regionalista, mas de universal interrogação ao destino fugaz do Homem sobre quadro de mutação na continuidade da vida telúrica e cósmica. Depois, o jogo de ritos religiosos e ritmos naturais em «Incenso» figura bem esse horizonte, com sequência e variação, por entre vários poemas de autor situado, no poema «Sina».

Aí, confrontamo-nos com o aleatório na História, marcada pelo fazer e não-fazer de personalidades extraordinárias – aliás de importância descartada no poema «Jing Shan» e superiormente, com eco decerto involuntário do desfecho de «Em Creta, com o Minotauro» de Jorge de Sena, em «Porta Meridiana»: «...// Neste Palácio, na Porta Meridiana / onde um infinito número de cabeças foram ceifadas / quero saborear o meu café tranquilamente / num trago noto que esqueci o açúcar». Por outro lado, «Sina» leva-nos até à inscrição do caso singular na perene revolução da vida cósmica: «... / Nesse ano, nesse instante, / um olhar imprimiu novo impulso à rotação de um astro / Neste momento às dez e meia da noite o universo para lá da janela / infinito, indistinto, imenso, pulsando / na tranquila ruína das estrelas / eis o feixe luminoso, após um bilião de anos-luz / atinge por fim o seu destino: o nosso rosto.»<sup>1127</sup>

No final da obra irrompe uma viragem de *carpe diem* («Esta noite, neste recanto de luzes rubras e vinho verde / quem está desperdiçando o último dos meus dias?») em reacção auto-irónica contra fundo culturalista do poema «Coletor de névoa» («Aclamo o primeiro raio do dia / suando sob o sol. / Vi tanta gente morta / na música fúnebre. // É meu uso ritualizar / recalcar a dor / deixando escorrer dos olhos / não tristeza, mas algo pétreo // Agora os rios refletem luzes /

<sup>1125</sup> *Idem, ibidem*, pp. 116, 115, 125, 133.

<sup>1126</sup> Tal como vimos em James Li, qual elemento da *langue* chinesa e não *parole* de cada poeta.

<sup>1127</sup> *Idem, ibidem*, pp. 107, 96-97.

os montes ocultam-se / o coletor de bruma extrai o derradeiro ouro / Tenho que ir ao paraíso – / o lugar que não pode ser visto»).

Vem a tempo de selar o compromisso da poesia de Yao Feng com a primazia da existência actual do sujeito, em variante de contraponto de amena ternura ao dramatismo cruento das efemérides em «Revisão de história», e em contida proposta de auto-satisfação num existir ateleológico (figurado pela cena alentejana de «Amor por um cavalo» e nela transposto para a exemplaridade dessa «Simples, absoluta, perfeita criatura / nem sinal de impureza no brilho do olhar / pastar e galopar – e nada mais / nenhum anseio por uma vida melhor»)<sup>1128</sup>. Não se trata de impulso ocasional, mas de pendor corrente, de quando em vez conotado por uma versão pós-moderna, desenvoltamente laica e humoral, da piedade franciscana por seres e coisas humildes ou decaídas (v.g. «Cavalo velho»).

Enfim, estes poemas oriundos da criação em língua chinesa corroboram a legitimidade do pressuposto primeiro da presente leitura crítica da obra lírica de Yao Feng em língua portuguesa, pois neles, em vez de se destinarem à encenação de cor local e de exotismo etnocultural, os esboços de narração e de descrição valem por *symbolon* da variedade inelutável das formas de vida («O sexto dedo», «O enterro da flor»,...); e, como diz excelente exemplo da ductilidade imagística do poeta, do universo «pulsando / na tranquila ruína das estrelas», subservem a tensão emocional do «eu emboscado e orvalhado» às mãos com a «Cilada» inerente à contingência da condição humana, ou potenciam a «acção emocional» (v.g. poema «A amante»)<sup>1129</sup>.

Nesta relevante **poesia de irónico espólio do(s) ser(es)** – que é a de Yao Feng, tal como em breve certamente se confirmará ser também a poesia de Han Lili em língua portuguesa<sup>1130</sup> – há-de prosseguir, pois, a travessia surreal (de rituais fúnebres) até ao resgate e à catálise dolorista da subjectividade amorosa:

apaga as falhas todas da minha vida  
 .....  
 Então a urna irrompe de repente em chamas  
 acesas pela dor  
 E pelo poder do amor  
 as minhas cinzas ardem de novo.

<sup>1128</sup> *Idem, ibidem*, p. 116.

<sup>1129</sup> *Idem, ibidem*, pp. 97, 124, 110.

<sup>1130</sup> Veja-se já *Spring Story – Estória da Primavera*. Macau, Association of Stories in Macao, 2011.

## PERSPECTIVAS FINAIS

Este percurso de investigação e interpretação através da existência diacrónica da literatura de Macau em língua portuguesa foi-se alongando muito para além do que à partida me fora dado antever. Em verdade, assim teve de ser, e ainda poderíamos ir mais longe, porque felizmente, como Aquilino Ribeiro disse para a Ásia no prefácio ao livro *Portugueses das Sete Partidas* (e António Aresta lembrou recentemente a propósito da partida de Ana Maria Amaro), também nós colhemos razões para dizer relativamente ao delta literário de Macau: «Quanto mais se explora mais tem a oferecer-nos.»

Como tínhamos anunciado nas palavras preambulares, este ensaio longo não constitui um roteiro histórico-literário exaustivo da literatura de Macau em língua portuguesa. Mas, embora permaneça em aberto o trabalho de levantamento, análise, interpretação e valoração crítica do *corpus* textual dessa literatura (até porque esta mesma continua, felizmente, a florescer), o trajecto que aqui deixamos permite uma percepção mais forte e mais esclarecida do devir dos centros de interesse e das motivações que de época para época foram movendo os escritores, das características temático-formais que subsequentemente adquiriram os seus textos, dos padrões por que se regeram, da cultura estética que a tudo isso foi subjazendo.

A esse propósito, achamos pertinente evocar certo passo, de reacção satírica e de auto-ironização local, em conto de Senna Fernandes («Ódio velho não dorme», texto notável de ilustração memorial ou ficcional do lema contido no título). Aí – já após a charneira do século XX, mas em paralelo com o que ocorrera em períodos precedentes – torna-se ficcionadamente notória, como analisámos no capítulo XII, a desactualização da cultura literária em Macau e a relação tardia ou frouxa com os estilos epocais euro-americanos e sua presença sincrónica na literatura portuguesa.

O nosso trabalho sobre o delta literário de Macau permite dar conta dos fluxos de curto, médio ou longo curso, em que se traduz esse fenómeno de cultura literária e os efeitos de arrastamentos temático e formal a que ele dá origem ou cobertura de boa consciência estética. Mas permite também descobrir, nuns casos, e corroborar, noutros casos, que o estado de coisas na república das letras macaenses se alterou sensivelmente nas décadas mais recentes e que aquele retardamento e seus nefastos efeitos foram em grande parte fecundamente erradicados pela nova literatura de Macau em língua portuguesa.

Este ensaio longo não se quis trabalho de geocrítica, nem de ecocrítica; mas a geografia física e humana de Macau, tal como as questões ecológicas do seu devir, foram uma e outra vez tidas em devida conta no plano da análise literária. Não vimos preponderar o investimento dos escritores numa geografia literária, que se propusesse destacar as características geofísicas da Região em contraste com as de outras regiões da China ou do Portugal europeu e ultramarino; mas não escassearam oportunidades e razões para evidenciarmos como no delta literário de Macau é recorrente a exploração ficcional e lírica da geografia física e humana do território, não já como mera manifestação epigonal de intuítos naturalistas ou realistas, mas sim segundo uma geopoética que – como sabemos melhor desde Bachelard até à Escola de Limoges – modeliza relações criativas entre as figurações formais e semânticas dos espaços macaenses, mas subentendendo que esses espaços geofísicos são indissociáveis dos processos históricos e das dinâmicas sociais e culturais que neles ocorrem e do imaginário que neles se projecta e se sedimenta. Eis aí mais uma vertente do delta literário de Macau, às vezes polarizada pelo apelo mitográfico em torno do que Luís Sá Cunha chamou o topos sagrado de Macau, e cuja exploração deixamos *in progress*, no âmbito aliás de implicações mais problemáticas de outra questão que a literatura como conhecimento nos chama a dilucidar – a dos traços identitários da literatura de Macau.

Não nos quisemos enredar excessivamente na reconsideração do problema do exotismo e do orientalismo. 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. Mas, mesmo enquanto tal, a mais genuína literatura de Macau em língua portuguesa deve também ser encarada como processo de

legitimação da auto-imagem de uma “periferia” lusíada, mais do que como profissão do olhar imperial de um “centro” remoto (como diria a Mary Louise Pratt de *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*).

Procurámos apontar as feições diferentes e as tonalidades cambiantes que o exotismo e o orientalismo foi assumindo na literatura de Macau em língua portuguesa; e julgamos que, para além da riqueza de percepções e sugestões que ganham nos macro-signos (temas, motivos, personagens, mitos, símbolos arquetípicos) e no estilo (tropos, idiolecto) de alguns escritores, deixamos ilustrado que nem sempre o modelo crítico-conceptual de “orientalismo” oriundo de Edward Said se adequa à relação do mundo do texto desses escritores com o texto do mundo macaense e chinês que os Estudos Pós-Coloniais postulam.

Seria supérfluo recapitular agora os passos correspondentes do nosso trabalho. Desejamos, porém, chamar de novo a atenção para a emergência de um orientalismo literário mais profundo do que os estereótipos que é costume patentear. Em nosso entender, Camilo Pessanha e Wenceslau de Moraes, Maria Anna Acciaioli Tamagnini e Fernando Sales Lopes, mais alguns outros aparentados, vieram descobrir e assediar no Oriente, via Macau, um magistério esotérico, sempre com indefinido horizonte de sentido e com alcance prometido mas diferido, que vinha ao encontro de uma das mais subtis e sortílegas tendências da literatura ocidental: aquele sentido divinatório da vida analógica dos seres e das coisas, movida pela energia empática remanescente da unidade e da harmonia primigénias, e em que o poeta anseia iniciar-se para superar a cisão monádica dos entes e a dor da impossibilidade de comunicação plena e de plena comunhão no conhecimento e no amor.

Remontando embora a fontes ancestrais, modernamente esse movimento de reconhecimento poética emergira no Romantismo originário e profundo (os grandes poetas alemães, alguns britânicos, certo Hugo de profetismo não tribunício e de visionarismo cosmológico, Gérard de Nerval, Aloysius Bertrand, Gomes Leal e outros raros...), consciencializara-se na dicção irónica de Baudelaire e ganhara primazia com o grande Simbolismo finissecular – que teve epicentro franco-belga e encontrou réplicas assombrosas desde a Rússia até às Américas, passando justamente por Pessanha, acolitado por Osório de Castro e por Roberto de Mesquita...

Ora, aqueles escritores de Macau dão-nos, por seu turno, a intuir a convergência com a tradição esotérica chinesa sobre os laços do Uno e do Todo e sobre a vida em comunicação de tudo no universo, mas também implicando uma poética do conhecimento e da dicção que, como disse Yvette Centeno a propósito de Sales Lopes, se prevalece da «similitude da natureza» para «passar do plano cósmico da transformação universal ao jogo dos elementos na criação material e humana».

Razão acrescida, pois, para continuarmos a penetrar no delta literário de Macau.





## ÍNDICE

PREFÁCIO.....	5
LIMIAR.....	7
I. PRELÚDIO .....	11
II. NA PROTO-HISTÓRIA DA LITERATURA DE MACAU (CAMÕES, F. MENDES PINTO, BOCAGE, GARRETT).....	19
III. EFEITOS ROMÂNTICOS DE PATRIOTISMO CÍVICO E ARCADISMO DIFERIDO: A POESIA DE JOSÉ MIRANDA E LIMA.....	49
IV. O GÉNIO POÉTICO E O ORIENTALISMO OUTRO DE CAMILO PESSANHA .....	59
V. O SURTO DA ESCRITA SOB O SIGNO DA REACÇÃO CRÍTICA: WENCESLAU DE MORAES.....	95
VI. VISÕES POÉTICAS DO FEMININO A ORIENTE (MARIA ANNA ACCIAIOLLI TAMAGNINI, MARIA PACHECO BORGES) .....	111
VII. “MALHAS QUE O IMPÉRIO TECE”: O ORIENTALISMO ROMANESCO DE JAIME DO INSO.....	125
VIII. ROLANDO CHAGAS ALVES, FRANCISCO DE CARVALHO REGO E OUTRA POESIA DISPERSA, ENTRE <i>RENASCIMENTO</i> E <i>MOSAICO</i> .....	145
IX. A POESIA TRADICIONALISTA E POPULARIZANTE NA OBRA DE JOSÉ DOS SANTOS FERREIRA E J. J. MONTEIRO .....	151
X. A POESIA DE TESTEMUNHO RELIGIOSO – BENJAMIM VIDEIRA PIRES.....	171

## O DELTA LITERÁRIO DE MACAU

XI. UM MARCO DE MUDANÇA – DEOLINDA DA CONCEIÇÃO .....	183
XII. AS GRANDES SUMAS FICCIONAIS DE MACAU – HENRIQUE DE SENNA FERNANDES, MARIA ONDINA BRAGA, RODRIGO LEAL DE CARVALHO.....	201
XIII. PROLONGAMENTOS E TENDÊNCIAS EMERGENTES NA NOVELÍSTICA – O EXEMPLO DE ANTÓNIO CORREIA .....	383
XIV. PROLONGAMENTOS E SOBRESSALTOS DA TRADIÇÃO DE LIRISMO AFECTIVO – JOSÉ SILVEIRA MACHADO, LEONEL ALVES, MARIA DO ROSÁRIO ALMEIDA, ISAURA LOPES MATOS, BEATRIZ BASTO DA SILVA, MARGARIDA RIBEIRO, CAROLINA DE JESUS, ISABEL TELLO MEXIA, MARIA LIMA, LI CHANGSEN .....	403
XV. UM NOVO MARCO DE MUDANÇA – FERNANDA DIAS – E OUTROS EFEITOS DE INTERSEMIOSES ARTÍSTICAS – CARLOS MARREIROS ...	437
XVI. VOCAÇÕES LÍRICAS ONERADAS, HESITAÇÕES LITERÁRIAS E VEREDAS DE SUPERAÇÃO POÉTICA – CARLOS FROTA, JOÃO RUI AZEREDO, MANUEL TAVARES DE PINHO, ANTÓNIO DUARTE MIL-HOMENS, JORGE ARRIMAR.....	461
XVII. NOVOS E MAIS ALTOS RUMOS DE POESIA – A. ESTIMA DE OLIVEIRA, FERNANDO SALES LOPES, RUI ROCHA, CARLOS MORAIS JOSÉ, YAO FENG .....	465
PERSPECTIVAS FINAIS.....	571