

**UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA  
CENTRO REGIONAL DE BRAGA  
FACULDADE DE FILOSOFIA**



***Análise Pedagógica-Didáctica dos Contos “A  
China Fica ao Lado” de Maria Ondina Braga***

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção  
do grau de Mestre em Literatura Portuguesa.

Por

**Sílvia Oliveira**



**Abril/2011**

**UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA  
CENTRO REGIONAL DE BRAGA  
FACULDADE DE FILOSOFIA**



***Análise Pedagógica-Didáctica dos Contos “A  
China Fica ao Lado” de Maria Ondina Braga***

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção  
do grau de Mestre em Literatura Portuguesa.

Por

**Sílvia Oliveira**

**Sob orientação do Professor Doutor Silva Pereira**



**Abril/2011**



# ÍNDICE

<b>1 – Introdução</b>	1
<b>1.1 Objectivos e Metodologia de Trabalho</b>	1-4
<b>2 – Desenvolvimento do Trabalho</b>	5
<b>2.1. Percurso Biográfico da Autora</b>	
2.1.2. Vida.	5-6
2.1.3. Obra	6-7
<b>2.2. A Orientalidade</b>	8
2.2.1. A Experiência no Oriente	8-10
2.2.2. Inserção e Assimilação na Cultura Oriental	10-11
2.2.3. Tipologia da Orientalidade	11-14
<b>2.3. As Linhas temáticas da Autora</b>	14-16
<b>3 – A Técnica narrativa: tipologia do conto</b>	16-17
<b>3.1. A técnica discursiva ou arte de contar de Maria Ondina Braga</b>	18-20
<b>3.2. A Ciência e a Posição do Narrador</b>	20
3.2.1. A Ciência	20-23
3.2.2. A Participação versus Ciência do Narrador/Personagem	23-25
<b>3.3. A Tipologia das Personagens ao Serviço de uma Modelação</b>	26-29
3.3.1. Caracterização física e psicológica das personagens	30-36
<b>3.4. A Personagem Feminina e o seu Universo</b>	36-40
3.4.1. O Sentir e o Olhar da (s) Mulher (s)	40-43
<b>4 – Uma Acção Intemporal</b>	43
<b>4.1. Tempo da História/ Tempo do discurso</b>	43-47
<b>4.2. A Intriga de Carácter Místico</b>	47-50
<b>5 – O Espaço físico e o espaço psicológico</b>	50-51
<b>5.1. Espaços Físicos</b>	51-58

<b>5.1.1. Simbologia dos Espaços/Elementos simbólicos e rituais</b>	58-65
<b>5.2. A Viagem Interior das Personagens / Autora (espaço psicológico)</b>	65-71
<b>5.3. Misticismo e Religiosidade</b>	71-76
<b>5.4. A Percepção da Vida e a Aceitação da Morte</b>	76-83
<b>5.5. O Ambiente / Imaginário das Personagens</b>	84-87
<b>6– Conclusão</b>	88-95
<b>Bibliografia</b>	96-97

# 1 – Introdução

## 1.1. Objectivos e Metodologia de Trabalho

A obra de Maria Ondina Braga, embora pese o seu valor incontornável, permanece desconhecida para o grande número dos leitores portugueses. A falta de visibilidade desta autora no panorama literário português que o seu mérito merece e a dificuldade em encontrar trabalhos e material bibliográfico acerca da obra de contos *A China Fica ao Lado* foram os factores determinantes para me debruçar sobre a escritora bracarense.

O que me levou a escolher esta obra, até à data é a única obra sobre a qual não foi efectuada qualquer análise literária. Esta dissertação assumirá uma vertente de análise pedagógica-didáctica que incidirá nos aspectos mais marcantes da sua escrita literária, mantendo a linha de enfoque na narratologia e seus pressupostos. Consciente de que as suas obras não são leccionadas no ensino, o que me parece uma grande injustiça literária, quer por algum desconhecimento da autora, quer por falta de um instrumento de análise, é minha intenção que esta dissertação possa constituir uma ferramenta de apoio e incentivo a todos os professores, e traga à luz a prosa de excelência de Maria Ondina Braga.

A metodologia adoptada consistirá na pesquisa bibliográfica, através da leitura, análise e interpretação das fontes históricas e de vários documentos em vários suportes. Visita às várias fundações e Institutos ligados a Macau e ao Oriente, que culminará na elaboração desta tese de Dissertação de Mestrado.

Assim, começar-se-á por apresentar o percurso biográfico da autora, dando a conhecer os aspectos essenciais da sua vida e obra produzida, que nos poderão explicar certas nuances e linhas orientadoras da sua escrita. Explorar-se-á a sua experiência no Oriente, e a propósito da mesma caracterizar-se-á o conceito de orientalidade e a forma como se processou a inserção e assimilação na cultura oriental de Maria Ondina Braga, em geral, os escritores portugueses em Macau. Um dos intuitos desta análise é demonstrar aquilo a que chamaremos a tipologia da orientalidade em Maria Ondina Braga, permitirá efectuar a ponte entre a cultura ocidental e as tradições da Ásia que ainda hoje se sentem no Oriente e em particular na China. Tentar-se-á demonstrar que essas duas visões do mundo colocadas lado a lado constituem a base da escrita literária desta obra, sobre a qual se constroem depois as *estórias* dos vários contos.

Nessa sequência, problematizar-se-ão as linhas temáticas da autora, centradas na densidade psicológica de histórias singulares, onde o universo feminino, o olhar e o sentir da mulher oferecerão um dos principais vectores da análise nesta obra que assume uma marcada postura cronista. A escolha das temáticas do amor, solidão, humanismo, misturadas com doses de utopia e de imaginação conduzir-nos-ão à exploração mais exaustiva da maior linha de influência da autora, o signo das mulheres, que impregna e enforma toda a obra.

Do ponto de vista narratológico, esta dissertação debruçar-se-á sobre aspectos teóricos da tipologia do conto, para os enquadrar devidamente nesta obra, mostrando e exemplificando as principais marcas da sua prosa, evidenciando os aspectos singulares da sua técnica narrativa. Neste contexto, as categorias da acção, nomeadamente a sua extensão, do tempo e da personagem, jogam um importante papel na economia narrativa como se demonstrará com a sua análise que incidirá na explicitação da técnica discursiva de Maria Ondina Braga, onde o recurso a incursões descritivas e monólogos interiores se associa a uma incomparável arte da sugestão. Nenhuma dissertação literária estaria completa sem as outras categorias da narrativa.

Assim todas serão objecto de análise:

Primeiro, abordar-se-á a ciência e posição do narrador ao longo de todos os contos e procurar-se-á encontrar um paradigma referencial do tipo de narrador que vá de encontro a essa multiplicidade de visões que a obra de Maria Ondina Braga parece oferecer. Passar-se-á de seguida, a uma explicitação acerca da tipologia das personagens, planas e modeladas, classificando e exemplificando as mais relevantes presentes nos contos. Serão explorados os vários matizes concedidos a essa modelação, para depois se proceder à caracterização física e psicológica das personagens. Procurar-se-á demonstrar que o lado psicológico é substancialmente mais elaborado e denso, o que infirmará uma das linhas temáticas da autora, justificando que se destaque a centralidade da personagem feminina e o seu universo nesta obra, efectuando um levantamento mais exaustivo dos vários “tipos” existentes na obra, e explorar esse olhar e sentir particular da(s) mulher(es), que se encontra intimamente associado a pequenos acontecimentos do quotidiano.

O carácter intemporal da obra levar-nos-á a uma exposição dos marcadores temporais recorrentemente usados pela escritora, ao nível do tempo da história e às opções do narrador, ao nível do tempo do discurso, que permitirão estabelecer as

devidas conexões entre estes dois vectores temporais, e retirar as devidas ilações sobre a maior ou menor incidência registada nos vários contos.

A perspectiva intemporal da obra justificará uma abordagem à intriga de carácter místico e mágico que se manifesta de uma forma mais evidente em determinados contos, objecto de estudo do campo da magia, do ritualismo religioso e do mundo das superstições da China. Evidenciar-se-á nesta abordagem, a tentativa do homem de aceder a algo transcendental ou Absoluto.

O espaço é uma das categorias mais trabalhadas na obra de Maria Ondina Braga, por isso a sua exploração incorporará várias dimensões: far-se-á um levantamento dos espaços físicos mais incidentes, estabelecendo-se as devidas associações com a religiosidade, a bipolaridade das culturas ocidental e oriental, as suas tradições ancestrais, os aspectos ao nível das relações humanas e sociais que os mesmos suscitam; seguir-se-á uma análise da simbologia de alguns desses espaços, que relevam do universo imaginário/literário e das reminiscências de uma China milenar.

Dando sequência à exploração da carga simbólica oriental, incluir-se-á ainda neste item a exploração de dois elementos simbólicos detectados nos contos; a cabaia e os espelhos, o primeiro é o traje tradicional macaense e o segundo pertence ao universo mais vasto da multiplicidade de culturas. A inclusão deste item permitirá relacionar mais um traço da identidade cultural macaense com a sua vivência cultural e *modus vivendi*, que se completará com a exposição pormenorizada dos rituais religiosos ou simplesmente quotidianos que norteiam a construção das relações entre as personagens na obra. Assim, destacar-se-á a importância dos rituais em torno da comida e das refeições, apresentando-se as devidas implicações daí decorrentes. Nesse universo, a cerimónia emblemática do chá assumirá a primazia, não só pelas inúmeras referências que encontramos na obra, mas também porque esse é o ritual de todas as horas para os chineses, motivo pelo qual se evidenciarão as várias funções assumidas ao longo dos contos.

Ao longo da Dissertação, basear-me-ei em determinadas citações da obra em estudo, intitulada por *A China Fica ao Lado*, de Maria Ondina Braga.

Tendo em conta a centralidade que a mulher ocupa no universo da obra de Maria Ondina Braga, com histórias maioritariamente de mulheres é natural que se empreenda uma longa viagem ao seu universo interior. Daí que o espaço psicológico ocupe um dos pontos mais extensos desta análise, pretendendo demonstrar-se não só a temática da viagem interior e as suas ramificações, mas também as intenções que lhe estão

subjacentes, abordando-se de seguida as suas conexões com o misticismo e religiosidade, conceitos que se clarificarão, para depois se proceder ao levantamento e análise das passagens que documentam a sua presença.

Intimamente relacionado com o universo de crenças do homem está a sua percepção da vida e aceitação da morte, um tópico que tratando-se de uma obra imbuída das filosofias de vida orientais, se torna de abordagem obrigatória. A morte é por assim dizer quase uma personagem nos contos de *A China Fica ao Lado* que convive com todas as personagens e que por isso lhes exige que se relacionem com ela.

Com conexões evidentes à viagem interior das personagens e constituindo uma das linhas de força de Maria Ondina Braga, ela é a fatalidade que nenhum dos seres humanos pode vencer. Por isso, o oriental encara-a com a naturalidade própria da vida, de algo que há-de vir como o nascer do sol, percorrendo quase todos os contos. Mostrar-se-á que essa percepção da vida com aceitação pacífica da morte é uma nota dominante de ser-se oriental. Como também é o ambiente descrito ao longo dos contos, que releva do imaginário das personagens.

No final da exposição, só restará verificar o fundamento da tese e expor as conclusões finais. Pretende-se salientar que esta é uma obra muito particular com um carácter muito universal, já que, apesar das várias tipificações de que se dará conta ao longo desta dissertação, o encontro que aqui está bem patente é aquele que se estabelece entre qualquer ser humano, em qualquer tempo ou em qualquer lugar. Característica incontornável de escritores que ficam para a história e que merecem fazer parte dela.

Esse é o caso paradigmático de Maria Ondina Braga.

## 2 – Desenvolvimento do Trabalho

### 2.1. Percurso Biográfico da Autora

#### 2.1.2. Vida.

A 13 de Janeiro de 1932 nasceu em Braga aquela que viria a ser uma grande escritora portuguesa, de seu nome Maria Ondina Braga. Frequentou o liceu na mesma cidade, onde viria a publicar os seus primeiros trabalhos. Ainda adolescente, parte para Inglaterra, tendo estudado em Cambridge. Aí concluiu um curso superior de Língua Inglesa. De seguida, parte para Paris, frequentando a Aliance Française. Após ter estudado e trabalhado nestes dois países, vai para Angola, Luanda, como professora do ensino secundário. No ano seguinte, vai para Goa, onde se encontrava no momento da ocupação do território pelas tropas indianas, o que a obrigaria a viajar para Macau e depois para Pequim. Aqui terá sentido o “pequinaço”, uma espécie de depressão que atacava os ocidentais deslocados em Pequim, o que a faz regressar, triste e saudosa, a Portugal, dando origem a uma das suas mais pungentes narrativas, *Angústia em Pequim* (1984), que a própria apresentou na altura como expressão do seu reconhecimento ao povo chinês. Aliás, ela viveu com a consciência “orgulhosa” de ter contribuído para o estabelecimento das relações culturais entre Portugal e a China. Segundo as suas próprias palavras, “Não posso esquecer que os chineses tenham julgado útil a presença de uma escritora como eu para reiniciar relações culturais entre os nossos dois países que, de tão distantes, quase um para o outro se tornaram fabulosos”.<sup>1</sup>

É esta rica mundividência que lhe terá dado o conhecimento e a experiência necessária para escrever as suas primeiras narrativas, evocando, geralmente sob a forma de crónicas, os lugares por onde passou e as culturas com que conviveu. A escritora traça, destes vários cantos do mundo, retratos e descrições de personagens, de modos de estar e de viver.

---

<sup>1</sup> PORTUGAL. ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA – *Voto de pesar pela morte da escritora Maria Ondina Braga (1932-2003)*. Lisboa: Assembleia da República, 2003, pág.1.

Colaborou em diversos jornais e realizou trabalhos de tradução, de crónicas, biografias, contos, romances. São de destacar as de escritores tão importantes como Graham Greene, Pearl Buck, Bertrand Russel, John le Carré, Herbert Marcuse, Anais Nin ou Tzvetan Todorov, em simultâneo com a sua própria escrita literária.

Com longas estadias no oriente, Maria Ondina Braga dá seguimento a uma tradição do imaginário asiático na literatura portuguesa do início do século XX, exemplificada por autores como Wenceslau de Moraes e Camilo Pessanha. A Experiência do oriente está presente em quase toda a sua obra. Depois de ter vivido em Lisboa muitos anos Maria Ondina Braga regressou à sua terra natal, onde faleceu em 14 de Março de 2003.

### **2.1.3. Obra**

A nível literário, o seu trabalho divide-se em poesia, contos, novelas, romances, crónicas e memórias.

Iniciou-se na poesia com *O Meu Sentir* (1949) e *Almas e Rimas* (1952). Depois de uma tentativa poética, encontrou o seu caminho na prosa, um misto de literatura de viagem, de memorialismo, de crónica e de ficção. Em 1968 surgiu a sua primeira obra de ficção, *A China Fica Ao Lado* (Contos de inspiração chinesa escritos em Macau - Prémio do concurso de Manuscritos do SNI em 1966 e Prémio de Revelação), seguida por *Estátua de Sal* (Romance, 1969 – Autobiografia Romanceada), *Amor e Morte* (Contos, 1970 – Prémio Ricardo Malheiros), *Os Rostos de Jano* (Novelas, 1973), *A Revolta Das Palavras* (Contos e Crónicas, 1975), *A Personagem* (Romance, 1978), *Mulheres Escritoras* (Biografias, 1980), *Estação Morta* (Contos e Novelas, 1980), *O Homem da Ilha e Outros Contos* (Contos e Novelas, 1982), *A Casa Suspensa* (Novela, 1982), *Angústia em Pequim* (Narrativa, 1984), *Lua De Sangue* (Novelas, 1986), *Nocturno Em Macau* (Romance, 1991- Prémio Eça de Queirós), *A Rosa de Jericó* (1992) e *Vidas Vencidas* (1998 - Grande Prémio de Literatura ITF 2000).

Entre as suas crónicas encontram-se *Eu Vim Para Ver a Terra* (1968), *Angústia em Pequim* (1984), *Passagem do Cabo* (1994) e *Filha do Juramento* (1995).

Estes títulos deram-lhe um lugar de relevo indiscutível no panorama da literatura contemporânea. Os principais traços da sua narrativa definem-se por um sentimento de solidão e morte, na consciência desencantada de si e dos outros, na imagem de um mundo agressivo ou indiferente em que as pessoas chocam-se ou desconhecem-se.

Deixou-nos uma obra de mais valia literária e de grande dimensão humana, embora não tenha tido ainda o destaque que merece.

Após a sua morte, os deputados da Assembleia da República, como reconhecimento pelo seu trabalho, elaboraram um voto de pesar. Nesse documento ficou o testemunho de que a escritora teve “a força e a arte de transformar as suas vidas (das letras) e as suas experiências em páginas de grande literatura”<sup>2</sup>, destacando-se exactamente a obra aqui em análise, *A China Fica ao Lado*, que já Eugénio Lisboa havia qualificado de “invulgarmente atraente” devido ao facto de ser feminina e incómoda.

Este facto de ser uma escrita com uma arte tão subtil na sua simplicidade, que evoca a solidão da mulher a partir da própria solidão da autora, tem sido referido por vários críticos. João Gaspar Simões mencionou esse aspecto fulcral da sua escrita a propósito do Romance *A Personagem*. A Solidão e o silêncio que caracterizam a sua existência são na verdade os grandes vectores da alma de uma obra de mais valia literária e de grande dimensão humana que grande maioria dos portugueses desconhece, que esta dissertação pretende divulgar, reconhecendo o valor e o lugar na Literatura Portuguesa que Maria Ondina Braga merece.

Depois da sua morte, começam a surgir algumas homenagens: um prémio literário, exclusivo para cidadãos nacionais ou estrangeiros desde que naturais ou residentes nos distritos de Braga e Viana do Castelo, e uma rua com o seu nome.

---

<sup>2</sup>Ibid., págs. 1-2.

## 2.2. A Orientalidade

### 2.2.1. A Experiência no Oriente

A frase lapidar referida no *Colóquio Macau na Escrita, escritas de Macau*, ocorrido no final de Outubro em Lisboa em 2008, "Macau é mais do que um lugar, é uma constelação de sentido(s) expesso(s) ao longo de séculos, em diferentes línguas, na escrita de autores que ali nasceram, viveram ou passaram"<sup>3</sup> elucida bem a experiência de Maria Ondina Braga. Aliás, é opinião de Lourdes Câncio Martins bem como de Ana Paula Laborinho que quem esteve em Macau não esquece Macau quando regressa, o que podemos verificar também com a nossa escritora bracarense.

Nesse colóquio, Michela Graziani, a investigadora de Florença que na sua Tese de Doutoramento se debruçou sobre a obra de Maria Ondina Braga, salientou que o escritor que está de passagem pode oferecer "um olhar profundo e conhecimento diferente"<sup>4</sup> à literatura desse local.

A relativamente curta estada de Maria Ondina Braga em Macau permitiu-lhe, através da escrita, falar da miscigenação das gentes do território, algo que permanece até aos dias de hoje, e dota a sua obra de uma pungente intemporalidade. Macau é esse espaço de encontro de muitas e desvairadas gentes, desde o dia em que os portugueses e os chineses, por força de circunstâncias mais adivinhadas do que provadas, tiveram de comunicar.

O primeiro contacto entre estes dois povos, que não está documentalmente registado, ocorreu entre 1555 e 1557 quando os portugueses, depois de várias vicissitudes pelos mares da China, solicitaram ao vice-rei e aos mandarins de Cantão que lhes fosse permitido estabelecer na pequena península que terminava em Shog-Sam. É lá que existe um templo budista consagrado à deusa dos marinheiros, Á-Má, que ainda hoje subsiste, segundo a tradição foi o local onde os portugueses desembarcaram pela primeira vez.

---

<sup>3</sup> *Colóquio "Macau na Escrita, escritas de Macau"*/Organ. Lourdes Lâncio Martins e Ana Paula Laborinho. Lisboa: Faculdade de Letras, 2008.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Há também outra variante desta versão que se refere ao desembarque dos portugueses que teria sido ocasional, consequência de uma longa tempestade, querendo apenas os portugueses secar-se a si e aos seus materiais. De qualquer das formas, tendo aportado aí, os marinheiros viram-se perante uma pequena comunidade de pescadores a quem se dirigiram para tentar saber o nome da terra que pisaram. A convivência iniciase, e as duas comunidades passam a partilhar o mesmo espaço, mas só ocasionalmente a mesma vida.

Maria Ondina Braga é uma escritora/viajante inquieta e inquietantemente em trânsito pela escrita e pelo(s) espaço(s) da portugalidade, falando-nos com uma subtileza única dessa atracção pelo enigma de Macau. A cidade foi-se alterando aceleradamente. Por isso, enquanto a fugacidade e o provisório se revelavam como conceitos simbolizadores da ruptura iminente, emergiram diversos textos, entre os quais os de Maria Ondina Braga, em que era visível uma demanda de rememorações que procuravam resistir à voracidade do tempo. Neste fluxo de sucessivas rememorações, Macau surge nos seus textos como um local privilegiado de diferentes identidades culturais.

A escritora que enfrentou outros sucessivos deslocamentos (Angola, Goa, Hong Kong, Beijing, além de Macau) enunciou a viagem como uma forma possível de diferentes consciências sobre o universo. Nos seus percursos, escritores e poetas como Maria Ondina Braga foram produzindo um inventário de referências a Macau, sobrepondo vivências de cidades e tornando-se cúmplices da(s) outra(s) cultura(s). A sua experiência aponta, pois, para a diversidade cultural que a Literatura em Língua Portuguesa pode abranger, motivando um questionamento permanente acerca da sua função na interacção comunicativa multicultural. É também por isso que retomo a afirmação inicial de que Macau excede em significado a nomeação de um lugar e da sua história para se converter “em constelação de sentido(s) expresso(s) ao longo dos séculos em diferentes línguas na escrita de autores que ali nasceram, viveram ou passaram”<sup>5</sup> como Maria Ondina Braga.

Nesse sentido, a Literatura de Macau evidencia algumas diferenças da Literatura Portuguesa, especialmente quanto à temática, à qual não é alheia a influência da cultura ocidental que se fez sentir, a partir de meados do século XVI, com a chegada dos portugueses. Templos, casas de chá, farmácias, moradias, jardins, constituem marcas do

---

<sup>5</sup> Ibidem.

universo cultural chinês. Aliás, neste território chinês, na altura sob administração portuguesa, outras culturas provenientes de comunidades da Ásia, da Europa e da África passaram a integrar o seu universo. Por isso, a sedução de Macau está nessa mistura de pessoas, gentes, hábitos, construções. Exemplificamos melhor este aspecto: “Um templo chinês, um pagode, um convento, uma mesquita, uma simples casa chinesa ou um palácio português (...) conjunto híbrido onde se interligam as mais variadas culturas e formas, que, cristalizando ao longo de quatro séculos, transformaram aquele organismo urbano num acontecimento único”.<sup>6</sup>

### **2.2.2. Inserção e Assimilação na Cultura Oriental**

A partir do pressuposto referido no ponto anterior, podemos afirmar que Macau é um espaço de transições / variações onde até o poder (político e não só) e as suas hierarquias se impõem de modo diferente. Isto significa que as relações se caracterizam por uma não imposição mútua, o que provoca um conhecimento superficial e uma aparente indiferença pelos modos de ser e de estar de cada um dos grupos em relação ao estranho, mas também uma curiosidade e uma fatal atracção pelo mistério que cada Um sente pelo Outro. Assim, se por um lado, o contacto se pauta por razões pragmáticas e de conveniência, por outro nascem o fascínio e o desejo. O que é particularmente interessante na visão de Maria Ondina Braga é que ela capta este aspecto, mas confere-lhe uma subtil humanidade através da focalização interna dos seus narradores(as) que retiram qualquer aparente indiferença pelo Outro e operam uma aproximação que estabelece uma “história” de perfeito encontro, contacto e comunicação entre portugueses e chineses.

Na leitura e interpretação desta obra, teremos que ter sempre em conta o exotismo oriental e o fascínio que o mesmo exerceu sobre a escritora, sobretudo as particularidades de Macau que assentam na mistura de línguas, na noite macaense, na referência iterativa aos juncos e no conjunto de duas civilizações diferentes que, pese embora o premente convívio, jamais se fundiram, permanecendo autóctones e, de certa forma, estanques na sua essência.

---

<sup>6</sup> CALADO, Maria - *Macau : cidade memória no estuário do rio das pérolas*. Macau: Governo de Macau, 1985, pág. 132.

Há realmente duas escritas, duas culturas, dois mundos, lado a lado, dando-se mutuamente a conhecer. E se, depois da leitura dos textos, constatamos as muitas diferenças, sentimos também, o quanto há de idêntico e mesmo igual.

Para ilustrar esta afirmação, posso dar o exemplo do conto *Os Lázaros* que consiste numa história de mal aventurados amores. A-Mou, a jovem protagonista, que sofria de lepra e que se apaixona pelo moço que chegou “à casa dos homens, no outro lado do morro”, é exemplo disso. Esse amor é vivenciado platonicamente, pensando nele e imaginando-o a toda a hora, ao ponto de lhe parecer real a sua aparição à noite, na hora do lusco-fusco, facto que a alimentava para a vida possível, já que não conheceria nunca a cura para a sua doença e precisava de saber (ainda que imaginariamente ou oniricamente) as aventuras do amor, numa tão desventurada existência. Este é um amor impossível como muitos dos que são retratados na Cultura Ocidental, por força de circunstâncias em tudo idênticas a esta.

### **2.2.3. Tipologia da Orientalidade**

Uma característica importante, senão fulcral, da obra de Maria Ondina Braga é a religiosidade. Centenas de formas religiosas existiram e existem em toda a China e continente asiático num processo de constante evolução. Deuses, entidades místicas, costumes e tradições religiosas deram a directriz para o desenvolvimento de muitas civilizações. Talvez tenham sido as dificuldades entre os povos que trouxeram uma proximidade maior do homem com o lado místico, o que propiciou a energia e a força de que precisavam para sobreviver. Muitas religiões convivem bem entre si. Além da edificação das filosofias teóricas, os religiosos do Oriente construíram importantes templos e locais de adoração que aplicam a mais fina arte de escultura, de ourivesaria, de tapeçaria e pintura, bem como a música, poesia e letras. Por este aspecto se percebe de que modo se pode estabelecer a ponte entre a cultura ocidental e as tradições da Ásia, que ainda hoje vigoram na China.

Em *A China Fica ao Lado* este aspecto é facilmente comprovado ao longo dos vários contos. Ilustremos com um exemplo. Em *Fong Song*, a noite do tufão, que haveria de levar à morte a velha Sam-Ku, descendente de família nobre, a quem tinham atado os pés, é vista sob esta perspectiva dupla da religiosidade: “Noite de loucura entre os princípios da criação. Talvez um ensaio do fim do mundo. O criador dormia.

Chamassem-lhe Tai-Ku ou Padre Eterno. Não entendia. Sumidos os próprios astros. Só, desamparado, diante do caos, o homem era o único observador consciente de um espectáculo de deuses”.<sup>7</sup>

O Oriente entende as coisas de outra maneira. Ele conhece também a necessidade de comunicação do contemplativo, mas como a contemplação é, antes de tudo, para o Oriental, comunicação com a beleza e esta é essencialmente gratuita, por isso não se impõe. Propõe-se a uma liberdade. Então ela não pedirá que a reconheçam, contentar-se-á com que a compreendam e se fartem dela, conforme a expressão dos livros santos.

Outra característica é a teoria da correspondência entre o Homem e o Universo que exprime uma relação macrocosmo – microcosmo, acentuada com tanta ênfase nas Upanixades e na filosofia medieval que chega a ser excessiva. Segundo esta teoria, diversas partes do corpo correspondiam a diversas partes do céu e da terra, por nenhuma outra razão que não fosse a imaginação ética ou até um elemento de superstição. O que é um facto é que temos ainda reminiscências desta visão cósmica em *Fong Song*:

“Começavam os gritos dos homens a confundir-se com a tempestade, com o estalar de madeiras podres, com o silvo das sereias nos vapores de carreira de Hong Kong. (...) Houve então um estremeção, como se o cosmo se desmoronasse. E separaram-se. (O pescador havia de dizer mais tarde que fora o próprio ar quem lhe arrancara a avó dos braços. Um ar claro e límpido que crescera inesperadamente entre as suas mãos, do peito encovado da velha). (...) O corpo da centenária nunca o rio o devolveu, nem o seu nome tão-pouco constou das vítimas do tufão. Mas o neto, que a vira transfigurar-se, acreditava secretamente que Fong Song — o ente fantástico que, das entranhas da Terra governava os elementos — a levava, calma e contente, na exaltação da noite, para o reino dos justos, talvez (quem sabe) bem recomendada ao Eterno pelas cerimónias do bonzo e pelas rezas da freira”.<sup>8</sup>

O que é singular e distintivo entre a visão ocidental e a oriental pode ser ilustrado pela diferença entre o físico moderno e o místico: o primeiro experimenta o mundo através da extrema especialização da mente racional, e o segundo fá-lo com recurso à mente intuitiva. O místico não sente quaisquer partes isoladas do seu corpo, mas está consciente que se trata de um todo integrado na totalidade do cosmo, que é experimentado como uma extensão do seu corpo. Na óptica da sabedoria chinesa, a ciência poderia ser interpretada como *Yang*, racional, masculina e agressiva, que possui seu complemento no misticismo oriental, o *Yin*, intuitivo, feminino e pacífico. Só essa

---

<sup>7</sup> BRAGA, Maria Ondina - *A China fica ao lado: contos*. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Ed. Instituto Cultural de Macau, 1991, pág. 40.

<sup>8</sup> *Ibid.*, págs. 41-42.

complementaridade leva ao sentimento de compreensão cósmica, da natureza e do próprio indivíduo como entidades em constante inter-relação. Por isso também é que o universo feminino que será abordado à frente, nos itens **3.3** e **3.4**, impõe-se como o vector primordial de análise desta obra de Maria Ondina Braga.

Nessa óptica mística da orientalidade, entra o elemento vital do mistério. A cultura ocidental é totalmente atraída pelo mistério divino. Já a oriental não se espanta com ele, mas precisa dele por si mesmo. Nesse sentido, o mistério deve permanecer inviolado, pois só assim ele é objecto da fé suprema. Este aspecto dá simultaneamente ao final de alguns contos de *A China Fica ao Lado* um teor enigmático e mágico como em o *Filho do Sol*, onde, a meio do conto, o monólogo interior da protagonista avança subtilmente esse desfecho.

“Deu-lhe de súbito uma imensa pena do homem. Tão inteligente! E alto e fino. Chinês do Norte? Um fidalgo entre os cantonenses pequenos e grosseiros. Pena também pela total ignorância do que só ela sabia e lhe ocultava: mistério, no entanto, impossível sem ele. Pena pela traição, pela vingança dela”.<sup>9</sup>

Para depois, terminar assim:

“A noite fechou-se. Era tudo negro.

Oh, quem ficasse para contar dessa alegria! Quem fosse dizer que ela estivera ali e que trazia no ventre o filho do Sol!”.<sup>10</sup>

O final subtil e totalmente inesperado, recheado desse misticismo mágico que suaviza o momento derradeiro da morte, é exemplificado em *Ódio de Raça*, sem dúvida o conto mais marcante de todos pelo seu enredo, carregado desse sentimento fortemente negativo que lhe dá título. Tai-Ku que matara a nova madrasta de seu pai por esta ser japonesa, vingando a mãe, vê-se agora confrontada com a agonia do pai no seu leito da morte, provocado pelo desgosto da morte da sua mais nova esposa.

“Uma grande paz irradiava o rosto branco de Tai-Ku. O pai contemplava-a. Nunca a achara tão bela. Porque seria que Tai-Ku não casara? A mais dotada das filhas e a melhor. A dedicação, a entrega ao Divino, tê-la-iam compensado? Na verdade quem poderia merecê-la senão um deus? E a veneração que sempre por ela sustentara crescia num amor desmedido que lhe transbordava o coração até o abafar. E esse amor redimia-o de todas as vis paixões de sua vida.

Pálpebras descidas. Tai-Ku tentava uma prece. Não conseguia, porém nem sequer abordar os pensamentos. O seu espírito, agora tão livre, era como se já não existisse, ou como se existisse longe, muito longe, fora dela, como se fosse cruzando os caminhos assombrados da ausência para se reunir ao pai no Desconhecido”.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Ibid., pág. 46.

<sup>10</sup> Ibid., pág.49.

<sup>11</sup> Ibid., págs. 26-27.

Misticismo, mistério, magia, espiritualidade profunda, são as notas dominantes deste final que muito tem a ver com a atitude de abnegação que o pai de Tai-Ku lhe reconhece e com a redenção de que ela necessita que acabará por cumprir a sua morte e simultaneamente o seu maior desejo de ficar para sempre com o pai, sem interferência de quaisquer outras mulheres. É também esta vertente da cultura oriental que mostra que a valorização da lealdade à família, ao clã e à casta, são mais importantes que tudo, inclusivamente que as verdades objectivas dos factos e ideias. Nesse sentido, superam o crime cometido por Tai-Ku contra a sua madrasta japonesa, porque o amor pela sua família comanda a sua própria moral, que vem de dentro, já que o ser humano é o sujeito activo da moral de si mesmo.

### **2.3. As Linhas temáticas da Autora**

A escrita de Maria Ondina Braga é marcada por um olhar enigmático por onde perpassa uma enorme sobriedade e densidade psicológica. A sua prosa, tanto nestes contos de *A China Fica ao Lado* como no romance *Nocturno em Macau*, reveste-se de uma intenção de narrar histórias singulares de gente singular no quadro da fixação das qualidades mais escondidas da sua natureza de seres que existem em si e por um sentido que ultrapassa a problemática individual e localizada, oferecendo-se como veículo objectivo para a reflexão das condições gerais do existir colectivo.

No primeiro conto, que dá o mesmo título da obra, a personagem feminina que procura o doutor Yu para efectuar o aborto do “filho que enjeitara”, encontra-se muito mais dilacerada pela perda da avó do que pela situação em si, lembrando essa fatídica noite, porque ela exprime esse sentir colectivo da população macaense. Veja-se a seguinte passagem:

“... E sem saber explicar, sem sequer entender, sabia que continuava a chorar pelos pés da avó. Tudo se resumia nessa noite. Toda a dor reflectia essa dor. Mas não simbolizavam, afinal, os pés atados da avó ao longo e destino forçado da mulher? O mesmo destino que a tolhia, a angústia que nesse instante lhe subia à garganta?”.<sup>12</sup>

Neste sentido, é também veículo prioritário, na sua temática, o universo feminino, esse sentir e olhar muito peculiares da mulher, que exporei no seu item

---

<sup>12</sup> Ibid., pág. 11

respectivo. Em praticamente quase todos os contos, encontrámos evidências claras de um mundo revestido de uma força subjectiva muito própria da(s) mulher(es). É por ela(s) que se penetra no espaço da existência colectiva onde as personagens individuais não são senão exteriorizações particulares de múltiplos enigmas que nelas ocorrem. A ficção de Maria Ondina Braga assume-se assim como a projecção literária de um universo muito pessoal, cheio de secretas intimidades e de sombras que soube projectar através de uma prosa marcadamente poetizada, como de facto observámos no conto *Os Espelhos*:

“No entanto, toda a gente sabia que o quarto de Miss Carol era forrado de espelhos. Não que ela alguma vez nos convidasse a entrar. Além do espelho do toucador, uma série de espelhos quadrados na parede, com iniciais ou um nome em caracteres sínicos. A mim aquilo intrigava-me. Seria que todos os anos Miss Carol recebia de algum admirador o presente de um espelho?

(...)E nunca uma chamada telefónica para a professora de literatura inglesa. Nunca para ela o anúncio malicioso da porteira: «É a voz de cavalheiro». Nem correio na bandeja do bengaleiro, afora os avisos da Congregação da Praia Grande com o seu carimbo em cruz. Nem visitas tão-pouco. E todos os anos mais um espelho na parede do quarto”.<sup>13</sup>

Por aqui se vê que perpassa na obra essa dimensão poetizada e cativante da sua escrita, esse sentido oculto das coisas, dos lugares e das pessoas que mergulham no meio de simples intrigas ou povoam o quotidiano com gestos simples e sinais de outros sonhos ou meras congeminações como as que efectua a narradora do conto a propósito de Miss Carol:

“Às vezes imaginava Missa Carol reflectida até ao infinito dos espelhos paralelos — nua?, de casaco acolchoado? E chegava a crer que ele própria os comprava, os encomendava ao vidraceiro da Praça. Para nós julgármos tratar-se de um presente votivo do professor budista? Para ela própria gozar a ilusão de dormir num grande quarto?”<sup>14</sup>

Esta passagem é também exemplo do psicologismo que acompanha a obra, na análise dos vários tipos humanos, preconizada na viagem interior que tanto narradores(as) como as personagens empreendem, nessa recolha silenciosa e solitária de familiaridades que reenviam sempre para a dimensão afectiva. Assim, a imagética de Maria Ondina Braga constrói-se através da forma como a figura feminina da mulher é tratada e modelada, mas também através da sua postura cronística, abordando temas

---

<sup>13</sup> Ibid., págs. 17-18.

<sup>14</sup> Ibid., pág.18.

centrais e incontornáveis da literatura contemporânea como o amor, a solidão e o humanismo.

Estes temas poderiam constituir uma trilogia, ocupando a mulher uma posição congregadora e estável, não fosse a sua escrita ser dotada de tal subtileza baseada na estética do sensível e do recolhimento que convergem para a universalização do humanismo ao qual se associam os vectores da Utopia e imaginação que sem dúvida alargam qualquer visão triológica mais simplista. Contudo, é pertinente considerarmos que, neste conjunto de linhas de influência da autora, *O Signo das Mulheres* é de facto o elemento unificador e condutor de toda a obra. São elas, as mulheres, como bem notou José António Garcia de Chaves que “pela sua tangibilidade, humanizam o universo, comunicam afectos e entretecem vivências”.

É por este motivo e pelo facto da própria autora ter efectuado uma peregrinação real e autêntica, uma espécie de viagem meândrica pela China, e ser mulher, que a escrita é exemplo de comunicação antropológica e de interacção com os seus sentimentos. Aliás, como os contos em que a mulher aparece retratada são múltiplos, mas não exclusivos, é que podemos falar de uma galeria de personagens, algumas das quais parecem aproximar-se de uma construção heteronímica, na medida em que repetem a solidão da criadora, dilatando a sua angústia e desamparo. A ideia que nos dá é que a escritora, imbuída das suas experiências peregrinantes não só pela China, como por outros lugares do mundo, comunica à sua escrita uma dimensão abismal, de uma auto-análise, para se descobrir perante a Morte, a Solidão, a Distância e a Dor, assume como caminho escolhido perante toda e qualquer existência. É uma escrita subtil e penetrante, povoada de referências aos lugares que foram da sua peregrinação.

### **3 – A Técnica narrativa: tipologia do conto**

O conto da autora por definição do Dicionário de Narratologia<sup>15</sup> entra em linha de conexão com outros géneros narrativos, nomeadamente o romance, e caracteriza-se por ser um relato pouco extenso. Daí que o termo inglês correspondente seja “Short Story”. A extensão substancialmente reduzida do conto, comparativamente com o romance não é um factor decisivo, nem no plano teórico, nem no das respectivas

---

<sup>15</sup> REIS, Carlos - *Dicionário de narratologia*.4.ª ed. rev. e aumentada. - Coimbra : Liv. Almedina, 1994.

implicações operatórias. Não obstante, essa é uma característica historicamente verificável, que como observou H. Bonheim “arrastou outras limitações que podem ser observadas: um reduzido elenco de personagens; um esquema temporal restrito; uma acção simples ou pelo menos poucas acções separadas, e uma unidade de técnica e de tom que o romance é muito menos capaz de manter”.<sup>16</sup>

A extensão do conto está sobretudo relacionada com as origens sócio-culturais e com as circunstâncias pragmáticas que envolvem a sua comunicação narrativa. As categorias narrativas que são mais afectadas pela reduzida extensão do conto são a acção, a personagem e o tempo. Relativamente à primeira, terá que se proceder à concentração de eventos, numa acção linear, sem intrigas secundárias como admite o romance. Nessa linearidade da acção, com a respectiva concentração dos vários elementos, reside a capacidade de seduzir o receptor. Essa sedução é mais intensa e conseguida quando ocorre no conto de temáticas policiais, mas também nos contos de Maria Ondina Braga, por força de uma das suas linhas temáticas, esse olhar enigmático por onde perpassa uma enorme sobriedade e densidade psicológica das personagens envolvidas no seu mistério pessoal/existencial.

Em termos teóricos, no conto, devido à sua estrutura, a personagem tende a ser não uma figura complexa, mas um elemento estático, que eventualmente se pode identificar com o tipo, por força do poder sintético do conto. Ora, no caso de Maria Ondina Braga, as personagens, maioritariamente femininas, não são elementos estáticos, mas figuras singulares, com grande densidade psicológica às quais ela empresta o elemento místico que provém da sua orientalidade, como já se disse, representaram nesse existir colectivo os traços individuais que a autora lhes atribui, acabam por as retirar definitivamente da categoria de personagem tipo.

Esse percurso das personagens na acção do conto é naturalmente balizado pelo tempo, mas não é obrigatório que o tempo da história relatada pelo conto seja reduzido, embora essa seja a característica dominante ao longo dos contos da obra em análise. Tem contos que se concentram na brevidade de um dia, mas também tem outros que alargam o tempo diegético para o período de uma vida, através de sumários, como em *A Morta* relativamente à velha, avô de Mei-Lai.

---

<sup>16</sup> BONHEIM, Helmut - *The narrative modes: techniques of the short story*- Suffolk: D. S. Brewer, 1982, pág. 166.

### 3.1. A técnica discursiva ou arte de contar de Maria Ondina Braga

Uma característica da escritora é introduzir imediatamente o leitor na acção de cada conto, através de um mecanismo que parece até relevar da técnica cinematográfica. Por exemplo em *A China fica ao lado*, no primeiro conto da obra, o receptor/leitor é imediatamente colocado no espaço do consultório médico do doutor Yu, para depois haver breves incursões descritivas, mas precisas, relativamente ao espaço, às personagens secundárias e ao próprio espaço/ambiente, onde a protagonista vai fazer um aborto. Mas é nela que a autora se centra imediatamente, levando-nos ao seu universo íntimo, através dum monólogo interior que imediatamente nos seduz, colocando-nos na expectativa dos acontecimentos subsequentes e anteriores que ela vai recordando. O que é mais sintomático na técnica discursiva de Maria Ondina Braga é o extremo virtuosismo e perfeição atingidos na arte da sugestão, uma espécie de técnica da magia conseguida com uma rara eficácia, na prosa de ficção. Essa sugestão é quase sempre centrada em figuras de mulheres, que se fossem encontradas na vida real pouca atenção despertariam, mas que a autora sabe plasmar de uma singularidade única, que as desvenda como personagens extremamente complexas.

O talento contista de Maria Ondina Braga segue as linhas de força mais evidentes duma certa ficção moderna que tende a demitir o *plot* (enredo de relação causal entre os eventos narrados), em favor de outras qualidades não espectaculares: vida interior, apreensão poética, introspecção, misticismo, etc.

Como autora que centra as suas narrativas em mulheres pode-se dizer que, aquilo que acontecia aos homens, que era do domínio da narrativa não moderna, era menos importante do que aquilo que acontecia nas mulheres. É este mundo ou universo feminino que aqui vai privilegiando. Nas personagens de Maria Ondina Braga acontece muito pouca coisa na vida real, mas acontecem coisas abissalmente importantes na sua vida interior: a mulher que vai à clínica do doutor Yu, além de ter rompido com a tradição milenar da sua cultura ao fazer o aborto, liberta-se a si e às outras mulheres da sua condição de subjogadas ao longo de séculos de ancestralidade.

Em *Os Espelhos* a personagem de Miss Carol, que poderia suscitar um manifesto desinteresse para outros autores, já que tipologicamente não parece ser mais do que uma professora de Literatura Inglesa solteirona, residente num colégio, é aqui retirada do seu anonimato e elevada à condição de uma personagem misteriosa/mística que pode

esconder um segredo. Porquê tantos espelhos no seu quarto? Afinal quem é que lhos mandava? Ela própria ou algum homem mistério da sua vida?

Já em *Ódio de Raça Tai-Ku*, a filha extremamente fiel e devotada ao pai, surpreende-nos totalmente com a sua atitude de assassinar a nova madrasta japonesa, que o pai acabara de desposar. Em última instância, a submissão e fidelidade desta filha foram vencidas pela sua sede de vingança pelos japoneses, que provocaram a morte de sua mãe na hora do parto, não lhe permitindo sequer que fosse enterrada com os bonzos para que pudesse encomendar a sua alma a Buda. Afinal, em todo o ser humano, há essa luta interior entre o bem e o mal, muitas vezes o ódio é maior do que o amor, mesmo o de uma filha pelo pai. Esse é também o dilema da vida real, que aqui aparece plasmado num conto com uma acepção mística e religiosa muito forte. É dos poucos contos com um final mais definido, mas não fechado: Tai-Ku, matando a madrasta, provocou a morte de desgosto do seu próprio pai. Por isso encara com naturalidade a sua própria partida para o Desconhecido com o pai que acabara de falecer.

Sintetizando, em vez de termos uma forte componente de enredo, encontramos na obra de Maria Ondina Braga as características de uma escritora moderna, onde os acidentes são menos importantes e a substância é muito mais relevante. Com esta afirmação não quero dizer que o enredo esteja totalmente ausente dos contos da autora de *A China Fica ao Lado*, mas o que é um facto é que não existe em muitos deles, ou quando chega a existir é de tal modo tímido e subtil que faz a lembrar o que dizia Ortega y Gasset do genial romance de Proust, que este era afinal um “romance paralítico”.

Os contos de Maria Ondina Braga são também dotados de uma grande imobilidade, tem de argumento aquele fio ténue que o mesmo Ortega y Gasset costumava chamar de “fio do colar de pérolas”: aqui o importante é as pérolas, sem o acessório que é o fio. Por isso, o colar não chega a constituir-se. A autora usa o enredo quando usa, apenas como discreta estrutura aglutinadora e não como elemento preponderante das suas narrativas. Esta é, aliás, uma tendência muito característica da ficção moderna que o ensaísta brasileiro Vicente Ataíde sublinhou, referindo que “a invenção do episódio deu lugar ao mergulho na natureza humana.”

O estilo da escritora é igualmente sugestivo e subtil, como que percutido por “dedos finos e leves”<sup>17</sup>, da própria Miss Carol em *Os Espelhos*. É nervoso,

---

<sup>17</sup> BRAGA, Maria Ondina - *A China fica ao lado: contos*. 4.ª Ed. Lisboa: Ed. Instituto Cultural de Macau, 1991, pág. 17.

interrogativo, inquieto, paradoxalmente móvel, já que se insere numa espécie de imobilidade fabulada, ora exaltado e múltiplo, como a Miss Carol, ora parecendo “vir de muito longe”<sup>18</sup> como a voz do doutor Yu, em *A China fica ao lado*.

Discretamente acusadora, a sua retórica narrativa foge delicada mas afirmativamente à onisciência autoral: “Havia quem dissesse...; Ao certo, porém, ninguém sabia nada.”; ... se era verdade o que contava...”<sup>19</sup> em *Os Espelhos*.

“Ao certo ninguém lhe sabia a idade”<sup>20</sup>, em *Fong Song*; “Eu, da minha janela imaginava um namoro”<sup>21</sup> em *A Pousada da Amizade*.

Progride muitas vezes como a avó de *Fong Song*, “... ambas a cantar para não chorar...”<sup>22</sup> e só não “grita de dor, de conhecimento, de derrota”, porque a discreta intrusão autoral, que apesar de tudo existe, recomenda uma compostura “toda gestos breves, arredondados, polidos” que eram uma característica eminente da excelente senhora Li do conto *A Pousada da Amizade*.

### 3.2. A Ciência e a Posição do Narrador

A obra, subdividida em vários contos, aborda a mundividência oriental, em que as personagens apresentam uma grande densidade psicológica e, nesse prisma, o narrador tenta desfiar os próprios fios em que aquelas se encontram enredadas logo no conto que lhe dá título “Porque chorava agora? Pelo filho que enjeitara certamente que não”.<sup>23</sup>

#### 3.2.1. A Ciência

Em simultâneo, o narrador faz uma introspecção nas personagens, através de uma focalização interna, desvendando ao leitor o que se passa no seu interior. Assim sendo, verifica-se que temos um narrador, quanto à ciência, onisciente, manifestado em vários contos: “Os pensamentos atropelavam-se, enquanto esperava”; “Alheamento era, aliás, a marca da sua vida”<sup>24</sup>; “Um sentimento possui-a inteira...”<sup>25</sup>; “Um protesto

---

<sup>18</sup> Ibid., pág. 10.

<sup>19</sup> Ibid., pág. 18.

<sup>20</sup> Ibid., pág. 39.

<sup>21</sup> Ibid., pág. 94.

<sup>22</sup> Ibid., pág. 40.

<sup>23</sup> Ibid., pág. 11.

<sup>24</sup> Ibid., pág. 9.

<sup>25</sup> Ibid., pág. 10.

creceu-lhe nas entranhas...”<sup>26</sup> *Os Espelhos* “Os ódios da professora de Literatura eram longos e tortuosos”<sup>27</sup>; “Cada qual rememorava consigo uma história antiga e angustiante...”<sup>28</sup>; “Do mundo onde o pai e as outras pessoas viviam guardava uma única memória – e essa era terrível. Destroçada, escolhera um exílio dentro de si.”<sup>29</sup>; “Os japoneses, Tai-Ku odiava-os (...) Nunca, desde então, deixara de pedir ao Céu castigo que os fulminasse... Tinha encontrado Deus, mas jamais se encontrara a si própria”.<sup>30</sup> *O Filho do Sol*, “Coube-lhe um colar de missangas que a fez pensar num guizo”<sup>31</sup>; “Apresentava desculpas, a felicitar-se intimamente por mentir tão bem”.<sup>32</sup> *Os Lázarus*, “E a alma romântica de A-Mou enchia-se de fé, de ternura pela própria existência, de felicidade até às lágrimas”.<sup>33</sup>

Depois há outros contos, onde a **omnisciência do narrador digamos que é menos evidente**, embora nos sejam dados certos matizes que o revelam conhecedor de parte da interioridade das personagens, que depois conduzem o narrador a fazer algumas especulações que derivam dessa sua visão, como no *O Homem de Meia Vida* em que refere: “O antiquário não lia jornais, não sabia o que se passava longe, não queria sabê-lo. Tragédias? Guerras?” revela conhecer os interesses da personagem e a sua indiferença perante os acontecimentos do mundo, para logo a seguir tecer considerações existenciais sobre a personagem “No meio das preciosidades, eloquente, eufórico, sôfrego de beleza, era agora senhor todo-poderoso de um mundo imaterial. O homem do bricabraque, o que antes do meio-dia, gemia em vez de falar, o dos olhos de louco, pune-tio-iane-mean, o homem de meia-vida. (...) Era o ópio ou a vida que fazia aquilo? Na realidade, ele só vivia depois do ópio”.<sup>34</sup>

No caso concreto deste conto, também podemos considerar esta omnisciência relativa como uma marca do narrador observador que, na pele de espectador, vai descrevendo e relatando o desenrolar dos acontecimentos diários:

“De tarde, dava-se a ressurreição. Um milagre, pelas quatro horas. Fechando o estabelecimento para a sesta (coisa rara entre os chineses que, das dez horas da manhã às dez horas da noite, trabalham a fio, almoçando e jantando à porta da loja), ele surgia renovado, semblante vivo, verbo fluente”.<sup>35</sup>

---

<sup>26</sup> Ibid., pág. 12.

<sup>27</sup> Ibid., pág. 17.

<sup>28</sup> Ibid., pág. 19.

<sup>29</sup> Ibid., pág. 23.

<sup>30</sup> Ibid., pág. 24.

<sup>31</sup> Ibid., pág. 45.

<sup>32</sup> Ibid., pág. 48.

<sup>33</sup> Ibid., pág. 53.

<sup>34</sup> Ibid., pág. 35.

<sup>35</sup> Ibid., pág. 33.

E que lhe permitem no final do conto tecer então as considerações acima expostas.

Em *O Homem do Sam-Lun-Ché*, a onisciência do narrador é gerida e distribuída pelas várias personagens do conto, sem nunca haver uma concentração efectiva quer no homem de Sam-Lun-Ché, quer no menino que ele adoptou. A técnica da narrativa onisciente vai oscilando de personagem para personagem, percorrendo-as sem nunca aprofundar nenhuma verdadeiramente, quer revelando os motivos da decisão da Madre Superiora relativamente ao menino ali exposto, quer depois no sentimento suscitado pelo menino face ao seu pai adoptivo:

“Claro que a Madre Superiora não recorreu às autoridades nem tentou investigações, porque tudo seria infrutífero. Impossível descobrir a família do exposto num mundo tão confuso (...) O velho Cheong deixava o triciclo à esquina para ir ver o pequeno nos actos de culto. Por vezes, as lágrimas subiam-lhe aos olhos. O menino mais parecia um anjo do que gente. (...) Um orgulho, um filho assim, de feições mistas de chinês e de Europeu, esguio e branco, que o destino lhe confiara, a ele, pobre velho sem família”<sup>36</sup>.

E posteriormente nos pensamentos do menino Francisco face ao pai:

“Era na viagem de regresso a casa. Anoitecia. O rapaz via o busto curvado do pai pedalando à frente. Não sabia por onde começar. Nunca o velho criticara a religião dele, Francisco...”<sup>37</sup>

Esta gestão em doses da onisciência do narrador parece ter uma intenção subjacente que se coaduna com a mensagem do conto que é de levar o leitor a concluir por si próprio, através destas duas personagens, que é possível a coexistência harmónica destas duas religiões tão distintas:

“Uma revelação, aquela noite, nem cristãos, nem budistas, nem tauistas, nem confucionistas .... Deus, só. Um Deus de todos”.<sup>38</sup>

Por sua vez, temos um **narrador observador**, também **quanto à ciência**, em que revestindo a pele de espectador, vai descrevendo o desenrolar dos acontecimentos como em *Fong Song*:

“A família venerava-a, acarinhava-a, jamais lhe faltando com o chá, o arroz, o cachimbo. O neto mais velho, pescador, não partia para a pesca sem a sua bênção”.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Ibid., pág. 60.

<sup>37</sup> Ibid., pág. 61.

<sup>38</sup> Ibid., pág. 62.

<sup>39</sup> Ibid., pág. 39.

Aqui percebe-se que a técnica narrativa vai no sentido do narrador emprestar a sua atenção e afecto que organiza pela palavra, conferindo-lhe, mesmo enquanto observador, um aspecto de humanização que o liga às personagens e à história narrada.

### 3.2.2. A participação versus Ciência do Narrador/Personagem

Relativamente à participação, classifico o narrador predominantemente como **homodiegético** (testemunha observadora passiva), pois expressa-se pelo pronome pessoal “eu” e, além disso, usa as formas verbais na primeira pessoa do singular: “Eu perguntava a mim mesma se ela não teria família, relações, um namorado”<sup>40</sup>; “A princípio julguei-o alocado (...) Depois compreendi. Lembrei-me do que lera sobre Camilo Pessanha...”<sup>41</sup>.

A escolha deste tipo de narrador parece ter de facto a ver com o próprio estatuto de estrangeira da escritora, não sendo parte integrante daquele mundo, o absorve através da observação atenta de tudo que a rodeia, efectuando assim o seu processo de assimilação da cultura chinesa. Há ainda um caso de **narração homodiegética como personagem secundária** no conto *A Morta*: “Mei-Lai era uma chinesa de corpo bem feito, rosto largo de tez amarelo-terrosa, olhos ternos que ensinava, como eu, na escola inglesa. Costumávamos sair, as duas, ao domingo, para comer chao-min malaio, às vezes canja, em restaurantezinhos baratos cujos donos ela conhecia e que mandavam os filhos pequenos reverenciar diante de nós e tratar-nos por tias - tratamento de deferência entre os Chineses. Íamos também juntas ao cinema durante a semana, no fim de aulas, ou passear pela avenida marginal ao pôr-do-Sol. Éramos boas amigas”.<sup>42</sup>

Mais uma vez, este exemplo parece ser retirado da própria vivência da escritora como professora em Macau, plasmando essa experiência de vida para a sua obra. Neste conto *A Morta* a narradora homodiegética descreve pormenorizadamente Mei-Lai, relatando acontecimentos partilhados pelas duas, assim como os seus próprios sentimentos face à sua amiga: “Éramos boas amigas. Por isso, quando Mei-Lai me propôs sair com ela, acedi com prazer. Agradava-me a sua companhia - e estava tão abafado dentro de casa!”. Depois centra-se no relato da vida e descrição completa da

---

<sup>40</sup> Ibid., Pág. 7

<sup>41</sup> Ibid., Pág. 33

<sup>42</sup> Ibid., Pág. 73

avó de Mei-Lai, mostrando em simultâneo a sua posição subjectiva “A avó fora uma mulher notável que, apesar de pobre, criara dez filhos para a riqueza”.<sup>43</sup> O conhecimento do interior da velha: “No dia da reunião de família, a avó cozinhou outra vez pato, tão contente que (ela própria confessou) chegou a rezear morrer de alegria”, vai construindo essa imagem de mulher notável com que a caracterizou logo no início: “A velha era a única que mantinha força interior, que ia dando alma aos seus companheiros”, que a eleva moralmente, ao mesmo tempo que lhe confere um carácter místico: “Acabaram a noite e a tempestade por os separar. A avó desapareceu. Em vão durante horas a buscaram nas trevas, para, de madrugada, enfim a encontrarem num barranco; um fio de sangue a correr-lhe pelo rosto miudinho e ossudo”.<sup>44</sup>

A morte da avó provocou uma dor generalizada entre todos os habitantes da aldeia, que mostravam o seu respeito e veneração, actuando como uma personagem colectiva à qual a narradora acaba também por conferir densidade psicológica:

“Numa cova onde se acolheram, formaram círculo em volta do corpo da avó, rasgando cada qual uma tira das vestes em farrapos para o amortilharem. Alguém tirara do seio um pacotinho de serradura de sândalo com que aromatizou o cadáver, todo ligado, a seguir: cabeça e peito de costelas, pescoço, ventre de peles, ancas mirradas, braços e pernas, dedos um por um”.<sup>45</sup>

No final do conto, percebe-se que essa acção omnisciente, centrada em praticamente todos as personagens de forma mais exaustiva, acaba por justificar a narração de uma história que se assume como um hino à abnegação, coragem, sacrifício e amor pelo Outro, que aqui são personificados pela personagem principal, a velha, avó de Mei-Lai, o que justifica também o acto algo macabro de Mei-Lai de ir buscar à cova da avó o anel de jade que ela usou durante sete anos debaixo da terra.

Caso único é o de **narradora autodiegética** no conto *Magia*, em que a narradora e protagonista da acção (que não era chinesa) acaba por funcionar também como uma espécie de narradora observadora do espaço e da acção das personagens secundárias chinesas - o adivinho Vong Kei, a sua esposa; a velha (mãe do adivinho) e a amiga da narradora, ao mesmo tempo em que nos vai dando informações sobre a evolução dos seus pensamentos e convicções:

---

<sup>43</sup> Ibid., pág. 73.

<sup>44</sup> Ibid., pág. 75.

<sup>45</sup> Ibid., pág. 77.

“Não sei se foi o ambiente se o próprio adivinho me convenceram. A verdade é que rira, antes, zombando da magia e da minha amiga chinesa que nela cria. Entrara céptica, embora cheia de curiosidade, e acabei por estender a mão, escutar o mágico, pagar a consulta, ficar impressionada”.<sup>46</sup>

Este conto e esta centralidade finalmente atribuída à narradora parecem denotar a vitória do mistério do oriente sobre a cultura do ocidente, preconizada pela narradora. Além do narrador autodiegético e homodiegético, temos casos de narrador **heterodiegético**, usando o pronome pessoal na terceira pessoa, quer do singular, quer do plural e usando as formas verbais na terceira pessoa, singular e/ou plural: “Foram para a casa de banho. Ela estendeu-se num banco de pau. Uma menina que não teria mais de doze anos limpava-lhe o suor da testa”.<sup>47</sup>

Como em *A China fica ao lado*; depois em *Ódio de Raça*, “Naquela tarde, Tai-Ku fez maquinalmente os gestos do costume: verificou as despesas do dia, deu ordens para o dia seguinte, recortou flores de papel de arroz para as festividades do pagode, orou”<sup>48</sup>, em *Fong-Song* “A irmã da caridade aspergiu água-benta. Depois continuou a rezar. A oscilação do bote aumentava conforme a maré subia”.<sup>49</sup> *O filho do Sol*, “A sua terra era do outro lado do mundo. Havia neve. A família devia lembrá-la mais naquela noite”.<sup>50</sup> Esta diversidade de narradores mostra o quanto completa e abrangente esta obra da autora é. Paralelamente, este universo narratológico revela-nos uma panóplia de personagens que a distingue no universo literário, assumindo-se como uma escritora singular e mística.

---

<sup>46</sup> Ibid., pág. 65.

<sup>47</sup> Ibid., pág. 10.

<sup>48</sup> Ibid., pág. 25.

<sup>49</sup> Ibid., pág. 40.

<sup>50</sup> Ibid., pág. 46.

### 3.3. A Tipologia das Personagens ao Serviço de uma Modelação

Numa diegese, as personagens são de extrema relevância, pois são elas que praticam a acção. Nesta linha, há que considerar as personagens, na sua **tipologia**, como **planas e redondas ou modeladas**. De acordo com E. M. Foster, responsável pela designação que aqui se adopta, as personagens planas “são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade: quando nelas existe mais de um factor, atinge-se o início da curva que leva à personagem redonda”. No entanto, esta diferenciação algo simplista nem sempre é fácil. Por isso, o traço que melhor define a personagem plana é o facto desta ser acentuadamente estática, pois uma vez caracterizada ela incide nos mesmos gestos e comportamentos, enuncia discursos que variam pouco, repete tiques verbais, de um modo geral susceptíveis de serem entendidos como marcas manifestadoras. Nesse sentido, a personagem plana é facilmente reconhecida e lembrada, revela uma certa tendência para se identificar com um tipo e com uma certa representatividade social. A distinção personagem plana/personagem redonda ou modelada envolve pois alguns riscos e não pode ser encarada de forma rígida.

Num universo diegético, não se verifica forçosamente essa repartição esquemática, antes vamos observando personagens que por vezes oscilam entre a condição da personagem plana e modelada. O que é factor mais distintivo da personagem modelada é o facto de ela se revestir de complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vincada, à qual se dá relevo pela sua peculiaridade. Nesse processo de modelação, a personagem é submetida a uma caracterização relativamente elaborada e não definitiva. A marca mais essencial é a sua condição de imprevisibilidade, dando-se a revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões, que constituem os principais factores da sua configuração, o que vai na linha do que Foster diz quando afirma que “o modo de pôr à prova uma personagem redonda consiste em saber se ela é capaz de surpreender de uma forma convincente”. Pelas características que se reclama, a personagem modelada convoca procedimentos específicos, projectando-se no tempo. Os conflitos e mudanças por ela vividos traduzem-se numa temporalidade psicológica, eventualmente modelada através do monólogo interior, modalidade específica de focalização interna, muitas vezes adoptada como a solução técnico-narrativa que manifesta uma personagem modelada, ajustando-

se, pelas suas potencialidades de apresentação psicológica, às exigências próprias de uma personagem desta natureza.

Logo no primeiro conto, a personagem principal, que considero modelada pelos seus próprios medos e anseios, assombrada, desde o início, pelos seus próprios pensamentos, revelados num monólogo interior, ou melhor, numa espécie de solilóquio efectuado por meio de analepses, recorda com saudade a imagem da avó, ao mesmo tempo que sente revolta por os pés dela terem sido estropiados. Logo com esta personagem percebemos o universo de subentendidos das personagens femininas, esse sentir e olhar muito peculiares da mulher, um dos fios condutores da obra, que reflecte um mundo revestido de uma força subjectiva muito própria da(s) mulher(es).

Encontramos **Tipologias Planas** nas seguintes personagens: o Dr. Yu, que executa o aborto à protagonista, no primeiro conto. Apenas assume a sua função de médico profissional e competente “O Dr. Yu agia rápido e eficiente”, a quem são reconhecidos os seus “tão delicados gestos”<sup>51</sup>; a Directora do Colégio do conto *Os Espelhos*, que, do princípio ao fim, conserva o seu cinismo e a sua hipocrisia; no conto *Ódio da Raça*, o Sr. Rico que considerou sempre a sua filha primogénita Tai-Ku a mais ajuizada, a mais pura, a mais santa de todas as suas filhas. Para além disso, manteve o hábito de ter uma mulher em cada Lua Nova; em *O Filho do Sol* o homem com quem a protagonista se encontra e que a narradora descreve vagamente: “O homem cheirava vagamente a sândalo. Apresentou polidas desculpas pelo susto....”<sup>52</sup>

A sua presença justifica-se apenas pelo facto da protagonista estar secretamente à espera de um filho seu. O mesmo sucede com o leproso no conto *Os Lázaros*, já que esta personagem permite a A-Mou vivenciar o seu amor platónico que lhe confere um sentido à existência. No conto *O Filho do Sol*, a personagem principal situa-se na **fronteira entre plana e modelada**. Por um lado, está constantemente obcecada pelo pensamento de que não poderia ter um filho da luz do Sol, pois ninguém entenderia estranho fenómeno, mas mostra-nos uma densidade interior que lhe confere modelação:

“Deu-lhe de súbito uma imensa pena do homem. Tão inteligente! E alto e fino. Chinês do Norte? Um fidalgo entre os cantonenses pequenos e grosseiros. Pena também pela ignorância do que só ela sabia e lhe ocultava: mistério, no entanto, impossível sem ele. Pena pela traição, pela vingança dela”.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Ibid., pág. 10.

<sup>52</sup> Ibid., pág. 46.

<sup>53</sup> Ibidem.

No conto *Os Lázaros*, A-Mou, a leprosa, contemplava, no final da tarde, o pôr-do-sol que a enchia de alegria e esperança. Tal personagem nunca se tinha apaixonado e ouvia dizer que o amor trazia tristezas e desgraças. Porém chegou um leproso, que tinha cura, e ela apaixonou-se de uma forma platónica. Mesmo assim, não mudou a sua personalidade.

Há também um caso de personagem plana a quem depois são dadas matizes de **modelação**, através de informações fornecidas pela protagonista/narradora do primeiro conto, o Dr. Yu, homem marcado pelo tempo e pela mudança do sistema político chinês. Foi, outrora, um homem elegante, rico e atencioso, dono de uma maternidade de luxo, onde os instrumentos clínicos eram moderníssimos para a época. Agora, é pobre, curvado, com rosto sério, indiferente ao meio que o circundava, apesar de simpático e atencioso, o que é visível na observação da protagonista quando rememora para si: “A compreensão do Dr. Yu... A Indiferença do Dr. Yu...”<sup>54</sup>, é como que esta personagem simbolizasse a transição da Velha China para a China Moderna.

No que concerne às personagens efectivamente **modeladas**, no conto *Os Espelhos*, Miss Carol, no início, apresentava-se enfurecida quando via a directora, fechando com estrondo o piano que tocara. No fim, ao recitar um verso de Shakespeare (*My love is more richer than my tong* – “O meu amor é mais rico que a minha língua”) revela-se uma mulher sensível, frágil. O bule, ao gorgolejar, vertendo o chá, poderá ser comparado aos olhos de Miss Carol que vertiam lágrimas por sentir “tristeza”, “solidão” e até mesmo “pobreza”, como nos refere a narradora.

No conto *Ódio de Raça*, Tai-Ku, apesar de, aparentemente, ser indiferente ao mundo que a rodeava, escondia uma fúria em relação aos japoneses que invadiram o seu lar e, conseqüentemente, provocaram a morte da mãe, na hora do parto, tendo-a enterrado, sem bonzos para que encomendassem a sua alma a Buda.

Quando a japonesa é entregue ao pai, toda a estrutura psicológica de Tai-Ku se manifesta. Dividida entre o Bem (Deus) e o Mal (Mulher Japonesa), assiste-se a um determinado antagonismo entre a razão e o coração. Acaba por matar a japonesa, talvez para honrar a memória da figura materna. Tai-Ku vivia enclausurada dentro de si, e acaba por se libertar matando a “intrusa” que lhe invadira a sua casa, através do veneno de uma serpente, pois tinha o sangue daqueles que destruíram o Éden onde Tai-Ku vivera.

---

<sup>54</sup> Ibid., pág. 12.

No conto *O Homem de Meia Idade*, o velho antiquário, de manhã, apresentava-se débil, apático. Mas, depois das quatro horas, ao entregar-se ao vício do ópio, transformava-se e rejuvenescia o seu espírito. Nesse momento, reagia, oferecendo chá aos apreciadores de antiguidades, e descrevia a história de cada um dos objectos da sua loja. No conto *Fong Song*, o neto de Sam-Ku via a avó como uma figura sagrada, descendente de família nobre. Mas, quando ela, entre pensamentos vagos e delírios, disse: “A ama a ligar-me os pés, e ambas a cantar para não chorar...os adens brancos...<sup>55</sup>, o espírito do neto foi assaltado pela ideia de que o seu sangue descendia da raça branca e não somente chinesa e, por isso, sentiu uma revolta momentânea: “Seria a avó filha de algum tirano — quem sabe? E, por um momento quis-lhe mal. Não mesmo a ela, mas ao sangue dela (o seu sangue!) (...) Uma vontade de lhe fazer perguntas (roía-o, ao mesmo tempo, a curiosidade e a revolta), de a sacudir, de lhe gritar: «Não sabe que já não há império, nem castas, nem senhorios? Não sabe...»”.<sup>56</sup>

Esse momento de um turbilhão de emoções, dúvidas e inquietações revela o profundo sofrimento e dilema da personagem mas acaba, em última instância, por lhe devolver, com o momento da morte da avó, o sentimento de figura sagrada que lhe fora momentaneamente questionado para se encontrar de novo consigo próprio:

“O corpo da centenária nunca o rio o devolveu mas o neto que a vira transfigurar-se, acreditava secretamente que Fong-Song — o ente fantástico que, das entranhas da Terra, governava os elementos — a levava, calma e contente, na exaltação da noite, para o reino dos justos, talvez (quem sabe?) bem recomendada ao Eterno pelas cerimónias do bonzo e pelas rezas da freira”.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Ibid., pág. 40.

<sup>56</sup> Ibid., pág. 41.

<sup>57</sup> Ibid., pág. 42.

### 3.3.1. Caracterização física e psicológica das personagens

A problemática da caracterização das personagens reveste-se de uma certa proeminência no plano da análise do texto narrativo. Trata-se, antes de mais, de atentar nas áreas de incidência da mesma, físico, psicológico e social. A caracterização é também condicionada em função do género literário, mas tem a ver fundamentalmente com questões de ordem de prioridade e com as inerentes dominantes ideológicas. Nesse sentido, constitui um domínio de inevitável manifestação, pela via da subjectividade, das posições ideológicas afectivas do narrador em relação à personagem visada. Tal posição será decisiva para a definição dos fundamentais eixos semânticos que regem a construção da narrativa.

Na obra de Maria Ondina Braga, o maior destaque é dado ao lado psicológico e interior das personagens. Por isso, a caracterização física aparece mais como uma função ilustrativa do perfil da personagem que se quer mostrar. Mostremos, então, este aspecto com exemplos concretos da obra.

No primeiro conto da obra, a caracterização física da protagonista é extremamente pobre e vaga. Serve apenas para auxiliar a construção do universo interior da personagem/ narradora que, recordando certos momentos do seu passado, os ilustra com traços físicos de si, que revelam mais o seu modo de ser do que a sua aparência:

“Entrava nas danças sagradas, de olhos pintados, uma flor de lótus em cada mão”.<sup>58</sup>

Contrariamente, a caracterização psicológica é revestida de uma construção bastante elaborada, efectuada gradualmente. Logo no início do conto, o solilóquio da protagonista imersa nos seus pensamentos introduz-nos na problemática da gravidez e as consequências sociais que daí podiam advir:

“Como iria contar-lhe? Seria preciso explicar tudo? Bem que os chineses eram discretos. O Dr. Yu! A avó conhecia-o de Pequim...”<sup>59</sup>

É através das palavras da própria que, em caracterização directa, continuando o monólogo iniciado, vamos construindo os seus traços psicológicos:

---

<sup>58</sup> Ibid., pág. 13.

<sup>59</sup> Ibid., pág. 9.

“Viera pelo seu próprio pé e dir-se-ia que alguém a trouxera ao engano, tão alheada de si e do que a rodeava. Alheamento era, aliás, a marca da sua vida. Daí não ter guardado as feições do homem, não ter querido guardá-las. Como responder às possíveis perguntas do Dr. Yu, se jamais se interrogara a si mesma? Para quê justificar-se, se nunca lhe fora concedido escolher?”<sup>60</sup>

A partir daqui o leitor percebe o dilema da protagonista e poderá começar a concluir que esta não é uma típica história de amor, da qual resultou um fruto indesejado. Percebe-se que o enfoque deste conto passa por uma reflexão da protagonista sobre a sua condição de mulher numa China marcada por inúmeras condicionantes que lhe restringiam a liberdade. Daí que o facto de ela ter esquecido as feições do pai do filho que espera seja ilustrativo desta intenção subjacente da narradora, e não um traço da sua indiferença ou leviandade enquanto mulher. O facto é que os homens aqui não são o centro da obra, mas sim, revelar esse olhar e universo feminino de que falarei à frente. Todo o conto está arquitectado com base neste monólogo interior, no qual surgem entrecortados frases do discurso directo e breves descrições quer do espaço, quer do próprio Dr. Yu. A protagonista assume-se como uma mulher revoltada. Sentiu-se aprisionada na sua condição de mulher, acaba por lhe dar uma força que a impede de se resignar, para encetar a busca de si mesma, que lhe conferirá a almejada liberdade:

“Um protesto cresceu-lhe nas entranhas. Fez-lhe sacudir a cabeça com força. Não, não era última derrota. Estava ali por não ter morrido nem virado fantasma (...) Poderia voltar à China ou ficar ao lado da China. O principal era combater o seu combate de mulher só e abusada. E guardar o coração intacto. Para um dia. Para uma verdade”.<sup>61</sup>

Este acontecimento tão marcante para uma mulher acaba finalmente por operar a tal catarse. Quando concluído o processo doloroso e fatigante do aborto, a protagonista acaba por se libertar da imposição da ancestralidade rigorosa e dos costumes da China para se converter simplesmente numa mulher em paz consigo:

“Uma fadiga boa, apaziguante. E Via-se caminhar por uma estrada sem bermas, os braços alongados até ao infinito, levando consigo, triunfal, sem esforço, como se fossem penas de ave, toda a legião ancestral das ofendidas, de pés atados deslizando à flor da terra”.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Ibid., pág. 9.

<sup>61</sup> Ibid. pág., 12.

<sup>62</sup> Ibid. pág., 13.

Em *Os Espelhos*, já encontramos uma caracterização física mais completa, mas também pelo facto de Miss Carol, no início, parecer mais uma personagem plana e só mais tarde se confirmar como efectivamente modelada. Assim, a narradora caracteriza-a como:

“Pequena e magra, Miss Carol, mestiça de chinesa e inglês, embora mal passasse dos trinta, dir-se-ia nunca ter sido nova. Lembro-me do seu cabelo escorrido e ralo, da pele macilenta, da boca recta. (...) O riso de dentes estreitos e amarelos de Miss Carol e o de Amah de chapas de ouro. (...) parecia um caracol, os olhinhos ansiosos a espreitarem dos refegos da concha”.<sup>63</sup>

Aliás a evolução da sua personalidade manifesta-se também na sua aparência e na revelação de um comportamento mais extrovertido e apaixonante no final do conto:

“Frisou o cabelo. Estava quase bonita.”<sup>64</sup>; “Nisto Miss Carol, erguendo a cabeça, declamava Shakespeare: *My love is more richer than my tongue!*. Os seus olhos claros, duros, vidrados, a boca entreaberta; o gesto trágico”.<sup>65</sup>

A construção do perfil psicológico foi assim acompanhada de determinados traços físicos. Após a primeira apresentação dos traços físicos da personagem, a narradora centra-se no lado psicológico, descrevendo-a como uma mulher temperamental, de estados de humor variáveis, dedicada ao seu trabalho de professora, ao estudo e à música, tocando piano, só e fechada em si, sem uma vida social e relacional evidente. Parecia esconder um segredo:

“Os ódios da professora de literatura eram longos e tortuosos como o corredor que desembocava no pátio menor. (...) Eu perguntava a mim mesma se ela não teria família, relações, um namorado. Nunca a via sair à noite ou ir ao cinema com amigos. Sua vida passada na biblioteca, a dar aulas, a estudar piano. Deslocava-se três vezes por ano ao Conservatório de Hong Kong para exames no Conservatório. No entanto, toda a gente sabia que o quarto de Miss Carol era forrado de espelhos”.<sup>66</sup>

Este último traço dá à personagem a tal característica misteriosa que lhe pode conceder a configuração de uma imprevisibilidade a confirmar, que constitui o centro do enredo (*plot*) do conto. É a imaginação da narradora que nos introduz nesse clima de mistério que passa a rodear a personagem, através das várias conjecturas ou especulações sobre o significado de todos aqueles espelhos no seu quarto:

---

<sup>63</sup> Ibid., pág. 17.

<sup>64</sup> Ibid., pág. 18.

<sup>65</sup> Ibid., pág. 19.

<sup>66</sup> Ibid., pág. 17.

“E perguntava a mim mesma, aterrada, se, revestidas por completo as paredes de espelho, Miss Carol não começaria a espelhar o soalho e o tecto, imergindo na loucura”.<sup>67</sup>

É também através das suas observações que percebemos a evolução da personalidade da personagem:

“Depois de discutir com a Directora, Miss Carol ficava diferente. Mais humana? Nessas ocasiões, suspeitava de que ela era capaz de amar. Não seria o ódio a face oculta do amor?”<sup>68</sup>

Neste universo feminino, cheio de subentendidos, reinava a solidão interior das mulheres, que é magistralmente apresentada pela narradora na seguinte passagem:

“Encontrávamo-nos então ao chá. E, diante das batatas cozidas, dos pires de açúcar, das tigelas fumegantes, sentava-se ao lado de Miss Carol, ao nosso lado, a Tristeza, ou a Pobreza, ou a Solidão, não sei bem. Só sei que era feminina e incomodava”.<sup>69</sup>

Em *Ódio de Raça*, na protagonista Tai-Ku, voltamos a verificar que a caracterização física é relegada para um plano inferior, já que praticamente as referências concretas à sua aparência física são quase nulas. Apenas nos são dados alguns traços que confirmam a excelência das suas virtudes morais, na dedicação e zelo com que executa as suas tarefas. Há ainda outras referências, mas estas já nos conduzem para as suas reacções a determinados acontecimentos, mostrando os pormenores da sua personalidade:

“Habilidosas, as mãos de Tai-Ku iam reunindo em corola de neve pétalas de jasmim, abotoando gomos de flores de laranjeira, espalmando folhas de lótus... e Tai-Ku velava. Emagrecera. Estava lívida...”<sup>70</sup>

Já praticamente no final do conto, encontrámos o principal traço físico, só nesta fase finalmente revelado, o que prova quanto a caracterização física é periférica por oposição à centralidade do lado psicológico: “Nunca antes a achara tão bela. Porque seria que Tai-Ku não casara?”<sup>71</sup>

Todo o investimento é colocado na dimensão psicológica e na interioridade da personagem. Assim, o primeiro traço que nos é apresentado pelo narrador é o de “Tai-Ku, a inocente”, que era também a primogénita do senhor rico que se havia tornado na filha mais dedicada ao pai. Todas as restantes irmãs haviam partido, após os seus

---

<sup>67</sup> Ibid., pág. 19.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem

<sup>70</sup> Ibid., pág. 25.

<sup>71</sup> Ibid., pág. 27.

casamentos, para as casas dos maridos. Habituada estava pois àquela rotina de tarefas que executava todos os dias sem excepção e com todo o zelo e precisão:

“Todas as manhãs impassível, Tai-Ku ia tomar a temperatura ao banho do pai... Era “monja budista. Se não rapara a cabeça nem trocara a seda da cabaia pela de burel é que seu pai lho não consentira. Vivia de oração, do jejum, das ofertas para o altar”.<sup>72</sup>

O narrador começa a desenhar o seu perfil psicológico através das reacções de Tai-Ku à vida que seu pai levava, desposando uma nova mulher em cada lua nova. O seu carácter de discrição e de firmeza própria contrasta com a sua convicção de que o comportamento luxurioso do pai era uma doença:

“Tai-Ku tinha aquilo por uma doença. Jamais os lábios se abriam para a censura, jamais se preocupara com parentes, vizinhos, amigos, fossem quinhentas ou oitocentas as mulheres do homem rico, o número era-lhe indiferente”.<sup>73</sup>

Mostra-se como a filha perfeita, abnegada, que sacrifica a sua própria existência em prol da do seu pai:

“Primogénita, cumpria o seu dever sem indagar quem era a nova mulher, sem lhe querer mal, sem lhe interessar conhecê-la”.<sup>74</sup>

A sua existência resumia-se a viver exilada dentro de si, presa à memória daquele acontecimento trágico da morte da mãe no parto, provocada pela invasão dos japoneses, motivo que a levou a guardar dentro de si pelos japoneses um ódio e rancor profundos “Os japoneses, Tai-Ku odiava-os. Assistira à insolência deles ali mesmo, no próprio lar.”. A partir daqui começa a desenhar-se uma personagem ambivalente, aquela a quem o pai:

“Tinha em grande conta, a sisudez, a pureza daquela filha. Acreditava-a santa.”.<sup>75</sup>

Mas era afinal capaz de odiar, sentir o mais profundo dos rancores. A monja budista subverte um dos princípios fundamentais da sua filosofia de vida ao desejar um profundo mal aos japoneses, sentimento que crescia dentro de si desmesuradamente, no silêncio da sua existência:

“O que ninguém sabia, no entanto, era do sentimento de ódio que se infiltrara em Tai-Ku, aquando da ocupação japonesa. Guardara-o escondido, e o coração ia-o nutrindo em silêncio e solitário como o chão do deserto no choco dos ovos das víboras. Fruto negro dos seus dias brancos, Tai-Ku sentia-

---

<sup>72</sup> Ibid., pág. 23.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Ibid., pág. 24.

o amadurar em cada oração, em cada jejum, em cada sacrifício ao Eterno. Parecia-lhe, às vezes, que nada mais lhe restava. Aquilo era tudo. Roía-lhe as entranhas, devorava-a”.<sup>76</sup>

Por isso, quando o pai resolve desposar uma japonesa o sentimento de ódio de Tai-Ku atinge o seu auge. Incontrolável, toma conta dela:

“Tinha encontrado Deus, era verdade, mas jamais se encontrara a si própria. Presa nas malhas desse rancor? A alma dividida, como quem servisse ao mesmo tempo o Bem o Mal”.<sup>77</sup>

É exactamente este último aspecto que esta personagem representa, o facto de em todos nós haver um lado negro que nem sempre se manifesta, mas que, no caso de Tai-Ku, se torna cada vez mais visível, em virtude dos acontecimentos que surgem na sua vida. Por isso, ela é o protótipo da luta humana no conflito entre essas duas forças antagónicas. Dividida e angustiada, a sua acção penderá para um dos:

“A sua religião ensinava: *não matar*. Mas não mandava também extirpar o mal? E não representava a japonesa o pior de todos os males — a violência, a guerra... e aquele inferno dentro do seu peito?”<sup>78</sup>

A angústia termina quando finalmente tom uma decisão, nessa luta, venceu o lado mais negro de Tai-Ku, que aqui aparece com matizes de justiceira. Mas o primor e os requintes com que planeia a sua vingança contra a japonesa acentuam-lhe ainda mais certas qualidades que aqui estão subvertidas ao serviço do crime:

“A cobra. O saquinho de veneno deslizou para dentro da sua coçada bolsa de pele. Ninguém percebera. O pai havia de felicitá-la pelo caldo de cobra com pétalas de crisântemo, com folhas de limoeiro. Havia de apreciar o vinho. (...) Tai-Ku se encarregaria de enviar à japonesa a bebida festiva. Tai-Ku cuidaria de tudo”<sup>79</sup>

Apesar de tudo, a nobreza e humanidade de Tai-Ku voltam a reaparecer, como se aquele crime fosse apenas uma intermitência no seu carácter de santa que o pai lhe acreditava, quando o pai definha de desgosto após a morte da jovem esposa japonesa. Tai-Ku havia-se encontrado a si mesma, no seu rosto “Uma grande paz irradiava (...) o pai contemplava-a. Nunca a achara tão bela”<sup>80</sup>. Nos últimos momentos da vida do pai encomendara também o seu espírito a Deus. A sua missão na terra estava cumprida:

---

<sup>76</sup> Ibid., pág. 24.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Ibid., pág. 25.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Ibidem.

“O seu espírito, agora tão livre, era como se já não existisse, ou como se existisse longe, muito longe, fora dela, como se fosse cruzando os caminhos assombrados da ausência para se reunir ao pai no Desconhecido”.<sup>81</sup>

### 3.4 A Personagem Feminina e o seu Universo

Na sua experiência de errância, Maria Ondina Braga coloca, como protagonistas, nas suas obras, quer sejam as novelas, os romances ou os contos de *A China Fica ao Lado*, mulheres encerradas no seu viver solitário e angustiado que mitificam situações de aprendizagem e iniciação, transição entre idades, confronto do Eu com o mundo. No conto que dá título à obra, a protagonista que se dirige à clínica do Dr. Yu, para efectuar um aborto, as suas constantes reminiscências da avó servem de exemplo, já que a última parece servir de contraponto em relação à neta. A vida de ambas fora diferente. È como se representasse a mudança entre a China antiga – avó, e China moderna – a neta.

Antigamente, havia ordem, a avó tivera os seus filhos legítimos e agora a neta preconizava a desordem ao efectuar um desmancho, com a ajuda do Dr. Yu que assume a função de espectador dessa mudança entre geração da avó e da neta. Outrora, a primeira gerava a vida, agora a sua neta punha-lhe término.

Aliás, a ancestralidade da geração da avó remonta à dinastia Song, pois foi durante ela que se popularizou o enfaixamento dos pés, prática aterradora e deformadora de que fora alvo a avó, é o resultado das inevitáveis buscas da beleza que resultam em acidentes vis na psicologia humana. Para quem não está familiarizado com esta técnica diga-se que ela consiste em amarrar panos nos pés das meninas, desde a mais tenra idade, para que adquirissem um tipo especial de deformação, que era considerada extremamente atraente e delicada. Embora muito difundida pela elite urbana, esta prática nunca encontrou ressonância entre as classes mais populares, posto que a deformação impedia um andar normal e a execução de trabalhos comuns.

A visão moderna que preconiza a superação deste valor ancestral da cultura chinesa está patente no pensamento angustiante da sua neta quando recorda a avó:

“Pobres pés estropiados! Tinha chorado justamente por isso. Um orgulho, essa avó de sapatinhos de cetim no pezinho de fada. Última coluna de mítica, venerável ancestralidade, despedaçada sem dó num ímpeto de mãos brutais. Sim, fora pelos pés da avó que então chorara. Aquilo era como profanar o

---

<sup>81</sup> Ibid., pág. 27.

templo, como desonrar os mortos. Com o desligar dos pés da anciã, instintivamente ela sentira não apenas o ruir do seu belo mundo de menina, mas o aviltamento de toda uma tradição”.<sup>82</sup>

De certa forma, os pés atados da avó simbolizam esse apego a um destino atado à linearidade de uma visão cultural definida e milenar que constitui simultaneamente o longo e forçado destino da mulher. No fim do conto, apercebemo-nos de que a personagem, tornando-se mulher, quando afirma-se e liberta-se, superando então essa tradição e conformismo limitadores. A neta, no panorama das personagens femininas de Maria Ondina Braga, mesmo não possuindo um nome, ocupa uma posição especial por aspirar à liberdade e à dignidade, e atingir esse desejo latente:

“Um protesto cresceu-lhe das entranhas, fez-lhe sacudir a cabeça com força. Não, não era a última derrota. Estava ali por não ter morrido nem virado fantasma. Os seus pés, soltos, poderiam palmilhar todos os caminhos do mundo. Poderia voltar à china ou ficar ao lado da China. O principal era levar adiante o seu combate de mulher só e abusada. E guardar o coração intacto. Para um dia: Para uma verdade”.<sup>83</sup>

Este aspecto que não acontece, por exemplo, com outras suas congéneres no colégio de *Os Espelhos* em que o seu universo é habitado por mulheres e pelos seus subentendidos. O romantismo de Miss Carol, professora de Literatura Inglesa, e o formalismo contido da directora verte-as em figuras trágicas, ensimesmadas, escavando a sua interioridade:

“Comíamos em silêncio, cabisbaixas. Uma por uma, ouvia-se a batata rolar no açúcar de cana, e, de quando em quando, o mastigar de dentadura falsa da velha Miss Lu. Cada qual rememorava consigo uma história antiga e triste: fora no Natal ou na Páscoa que o rio tinha transbordado, invadindo as casas, arrebatado os meninos do berço?”<sup>84</sup>

Por esta passagem se vê que estas personagens encarnam um ideal de submissão que não lhes permite sequer, no seio do seu universo feminino, se destrancarem dessa condição de infelicidade que Maria Ondina Braga traduz com a seguinte belíssima imagem, no final do conto:

“Deixávamos tombar a faquinha de osso. A pele da batata-doce colava-se aos dedos, cor de sangue pisado. E se acaso o bule gorgolejava ao verter o chá, sobressaltávamo-nos, como se a nossa ignorada hospeda (Tristeza? Pobreza? Solidão?) de repente desatasse aos soluços”.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Ibid., pág. 11.

<sup>83</sup> Ibid., pág. 12.

<sup>84</sup> Ibid. pág. 19.

<sup>85</sup> Ibidem.

Esta ideia de que um outro ser metafórico e abstracto habita o universo destas mulheres é que traduz a sua condição de seres especiais que mitigam a dor, contendo-a na sua sempre latente interioridade. Esta característica é novamente redimensionada no conto *Ódio de Raça* onde a compreensão e recato de Tai-Ku, a filha primeira do senhor rico, acatando a tradição, releva a luxúria do pai, o que evidencia que é uma personagem guardiã de referências histórico-culturais, mas sem possibilidade de expressão ou de manifestação próprias:

“Todas as manhãs, impassível, Tai-Ku ia tomar a temperatura ao banho do pai. Os cabelos tinham-lhe embranquecido naquele mister. As chinelas de palha de arroz pisavam sem ruído o mosaico dos pátios. Primogénita, cumpria o seu dever filial sem indagar quem era a nova mulher, sem lhe querer mal, sem lhe interessar conhecê-la”.<sup>86</sup>

Tai-Ku apresenta uma visão modelada da mulher chinesa, com contornos muito específicos. Ela é a personagem que encarna, antes de tudo, a mulher tomada pelo ódio, consciência que nasceu não só da desonra do lar pelos japoneses, mas também do sentido sagrado pela família e do dilema de dever matar a amante japonesa por causa do ultraje que ela causou ao lar. Tai-Ku é assim a personagem reclusa do mistério e da dedicação que, ao cumprir a sua vingança, se torna ausente e estranha a si mesma.

O rancor matou a amante japonesa e a sua áurea de eleita não mitigou a sua dor, mas deu-lhe uma sensação de existência cumprida. No entanto, o facto é que o seu acto de vingança acabou por destruir efectivamente o seu núcleo familiar, tornou-se assim a antítese do sentimento que o motivou, o sentido de que a família é sagrada. E se amante japonesa o veio manchar, foi Tai-Ku quem desferiu o golpe final e pôs fim àquela família.

Há ainda um universo de personagens femininas que relevam da associação de Maria Ondina Braga com o mundo do fantástico e do sonho. Nele encontrámos mulheres assombrosas, dialogando com os espíritos dos antepassados, sofridas e desenraizadas da sua terra, esperançosas e videntes como A-Mou, a leprosa do conto *Os Lázarus* que, apesar de desconhecida de si, absorta e injustiçada, fala a linguagem dos deuses, sendo uma espécie de ser imaterial, que venceu a morte. No seu recato, convivia com o sobrenatural, absorvendo no íntimo “as histórias de fantasmas e de bruxas que as velhas sem mãos, sem nariz, sem orelhas, desfiavam com voz cava”. A-Mou é o exemplo de mulher genial, com verdadeira alma romântica, que crê na aparição do

---

<sup>86</sup> Ibid. pág. 23.

moço que veio morar do outro lado do morro para lhe ensinar o que era o amor. Deste modo, acaba por triunfar sobre a sua doença e, conseqüentemente, sobre a morte através da imaginação e da utopia:

“E nem deu pela chegada do moço à casa dos homens. As velhas contavam que tinha atravessado o rio numa jangada construída por ele próprio, em noite sem Lua. Caso brando o seu. O médico pô-lo-ia são em poucos meses.

A-Mou principiou então a imaginá-lo uma espécie de deus, como os deuses do lar, à entrada do pagode, galantes, com pássaros nos ombros, ou como o génio do mal que empunhava uma víbora ao jeito de ceptro — divindade de terror para a avó, mas que ela, pelo contrário, achava de sedutora beleza.

E, sem ter tentado ver o recém-nascido, A-Mou sentia-se a esperá-lo a cada instante, e para ele esmerava o penteado todos os dias”.<sup>87</sup>

A-Mou torna-se assim a personagem da espera, movimentando-se entre mulheres estranhas, transformando a sua doença fatal no seu exílio amoroso, já que:

“No mundo dos são nada poderia ser igual porque eles próprios haviam de ser diferentes. (...) No mundo dos são não precisariam um do outro. Essa a razão de Deus consentir a doença... e o exílio? Na desgraça, as pessoas tornavam-se mais importantes”.<sup>88</sup>

É neste mundo à parte dos são que reside um universo mítico que torna fascinante a leitura dos contos de Maria Ondina Braga, surpreendendo-nos sempre pela originalidade, diversidade e diferença das suas personagens. Assim, no conto *A Morta*, encontramos um outro tipo de personagem feminina: a mulher idosa, forte, de grande fôlego perante os desafios da vida, superando dificuldades. A velha, avó de Mei-Lai, parece viver numa espécie de *aurea mediocritas*, de ideal ataraxia que a torna ausente de qualquer perturbação material supérflua:

“A avó fora uma mulher notável que, apesar de pobre, criara dez filhos para a riqueza. Pequena, magra, activa, inteligente, mandara seis rapazes para a América, para a terra do oiro; à custa das leiras de arroz por ela duramente trabalhadas de sol a sol (...). Da América, os rapazes foram enviando os dotes para as irmãs casarem bem.

Depois a velha não quis mais nada. Riqueza para ela não tinha sentido. (...) Era a satisfação de ter cumprido o seu dever de mãe”.<sup>89</sup>

No conto *A Doida* voltamos a encontrar outra mulher morta-viva, esta com um carácter ainda mais fantástico, já que oscila entre “a vida e a morte”, como refere a criada da casa: “Não pode morrer porque verdadeiramente já morreu. É um espírito

---

<sup>87</sup> Ibid., págs. 54-55.

<sup>88</sup> Ibid., pág. 55.

<sup>89</sup> Ibid., págs. 73-74.

dividido”.<sup>90</sup> Parece assemelhar-se a um fantasma cuja aparição é sempre misteriosa e inesperada: “Não a víamos chegar. Aparecia de repente, sobre as pedras, sem ruído, como um lagarto”. Personagem marcada pela fatalidade, fugiu da China continental com o filho que morreu em terra de exílio onde agora esperava o marido que não a seguiu no momento da fuga. Parece representar também um outro propósito da autora; o de servir de subterfúgio à explicitação do acervo cultural de lendas e superstições da China, mais concretamente, da ilustração fantástica do imaginário que caracterizava a praia de Cheoh-Vân, em Coloane, espaço da acção.

Neste universo místico, a doida representa a passagem para o outro mundo, como parecem sugerir os murmúrios das crianças que por ela passavam: “— Que cheiro a outro mundo...” e até as palavras da narradora Sam-Lei “... não tinha entranhas. Não tinha alma. Era oca.” Outra interpretação para o comportamento desta mulher doida, oscilando entre dois mundos, é a de que espera o cumprimento da justiça, fazendo notar a sua presença a todos, à noite, na praia de Cheoh-Vân.

Nesse sentido, não foge, na essência, das outras personagens que apresentam traços disfóricos que vão caracterizando genericamente as mulheres dos outros contos. No entanto, temos que a ver sempre como uma figura nocturna, agónica, de espírito transviado, no momento em “que sabe que o marido não virá e que o filho já não lhe pertence. Grita de dor, de conhecimento, de derrota. Mas é apenas um instante. Depois, volta a ausentar-se, a não ser ninguém”.<sup>91</sup>

### **3.4.1. O Sentir e o Olhar da (s) Mulher (s)**

Se olharmos para a galeria de personagens femininas de Maria Ondina Braga, neste volume de contos e noutras, encontramos sem dúvida um denominador comum: o facto da mulher e o feminino, em geral, constituírem uma extraordinária reserva de mitos, que nos pode levar em duas direcções: o feminino como tendência para a introspecção e contenção, e como categoria ligada ao inconsciente e à emoção incontrolável. Segundo este mito de características tipificadoras da mulher, a cultura define o feminino em termos de irracional, desordem, individualismo, oposição ao

---

<sup>90</sup> Ibid., pág. 88.

<sup>91</sup> Ibidem.

racional e à ordem, considerados atributos especificamente masculinos. Nesse domínio da sensibilidade reservado à mulher, a escrita feminina foi sempre apontada como uma escrita das emoções e do fechamento, pouco inventiva do ponto de vista formal. É bem verdade que durante séculos, as mulheres foram culturalmente reduzidas ao silêncio, ocupando um lugar de espectadoras e muitas, ainda hoje, aceitam a passividade, a condição de servas do homem transformador.

No entanto, a obra de Maria Ondina Braga parece cada vez mais atenta à especificidade do discurso sobre mulher e à sua condição específica de mulher oriental, que nos mostra a pureza misteriosa de uma maneira de ser que dá às mulheres a palma do sacrifício, e aos homens uma enigmática presença, como o velho antiquário no conto *O Homem de Meia Idade*. É nesta perspectiva de cultura do sacrifício que se enquadra o enfaixamento dos pés, já mencionado a propósito do conto *A China fica ao lado*. Apesar disso, as leis do Império não se pronunciavam sobre o enfaixamento dos pés das raparigas. Isso era visto como um costume com uma prodigiosa popularidade e poder.

Mas já havia vozes femininas dissonantes desta prática. “É sabido que nenhuma mulher Manchu enfaixava os pés e a Imperatriz viúva opunha-se tanto aos pés amarrados como qualquer outra mulher. No entanto, não permitiria a um súbdito que pensasse sequer em aventar formas de interferência nos costumes chineses como uma das suas súbditas fez. Esta senhora era mulher de um ministro chinês num país estrangeiro e adoptara, tanto ela como as filhas, o mais extravagante estilo de vestir europeu. Um dia terá dito a sua majestade: Os pés enfaixados fazem com que sejamos a chacota do mundo”.<sup>92</sup>

Ao longo dos contos povoados por personagens femininas, vemos que a ficção de Maria Ondina Braga é constituída por narrativas tecidas sobre o quotidiano da mulher que procura uma vivência inteira da existência temperada pelo sentimento e pela consciência social. Nesse universo de mulheres à procura de si, a vida quotidiana povoa-se de pequenos acontecimentos insignificantes como a hora do chá, em *Os Espelhos*, momento em que as mulheres que residiam no colégio se viravam para os seus pensamentos enquanto se encontravam à mesa: “Comíamos em silêncio. Uma por uma, ouvia-se a batata rolar no açúcar de cana, e de quando em quando, o mastigar de dentadura falsa da velha Miss Lu”, destaque ao quotidiano que é também observável em *O Filho do Sol*: “No colégio ofereciam chá quente e bolinhos de gergelim depois três

---

<sup>92</sup> ADAMS, Sandra - A mulher em Macau e na China : condições, vozes e figuras. In: *Revista de Cultura*. - Macau. - N. 24 (1995,pág.58.

missas (...). No desaconchego do salão, à luz das velas do presépio, o reduzido grupo de professores e alunas, meio cerimonioso, meio hostil, confraternizava a custo”.<sup>93</sup>

Nesta obra, como também em *Nocturno em Macau*, os rituais de mesa contribuem significativamente para a elaboração de um percurso de descoberta do Outro, na medida em que desenham a constelação de uma intimidade ardente e desejável que se inscreve, por vezes, no domínio da consciência. Em *Natal Chinês*, no universo do colégio, também metáfora do universo das mulheres remetidas à sua própria solidão, esse aspecto é ainda mais trabalhado, desde a referência ao chocolate que era a “inesperada surpresa da directora”, até ao vinho de arroz que “figurava entre as bebidas proibidas no colégio e que ali chegava por portas travessas”, passando pelos bolos de sésamo com que acompanhavam, quer o chocolate quer o vinho de arroz, entre outras especialidades da terra: aluares, fartes e coscorões. Esta hora de confraternização, originava, algumas vezes, o devassar dessa intimidade feminina, como refere a narradora: “quando por fim, atravessávamos a cerca de casa, sob uma lua branca, anunciadora de Inverno para a madrugada, a senhora Tung abria-se em confidências”, que também resvalam para um sentimento de cumplicidade que constatamos em “A pousada da Amizade: “Frequentemente ao jantar, o senhor Choi chamava à senhora Li *Tai-Tai*, que significa grande dona, a senhora da casa, a maior de todas. Ela sorria, apertando-lhe a mão, e, nos últimos tempos, olhava significativamente para mim. Era o segredo: a flor do cacto”.<sup>94</sup>

Perante este sentir e olhar feminino que percorre um número muito significativo de contos de *A China Fica ao Lado*, tendo em conta a forma compadecida (no sentido empático do termo) com que Maria Ondina Braga trata as mulheres, o leitor sentir-se-á implicado no seu sofrimento e entrará nesse reduto de subentendidos e intuições subtis.

De facto, a escrita de Maria Ondina Braga compromete-se com estes seres que amam de forma abnegada, porque são portadoras de um sentido amoroso e materno que transcende as desfeitas resultantes do calculismo e da frieza masculina. Na base desta forma diversificada de encarar a figura feminina, a mulher despreziosa concebida pela autora, no sentido de se encontrar destituída de um posição social relevante, mas dotada de uma identidade e personalidade vincadas, e até orgânicas, encaixa-se nos moldes de uma mulher social tão bem “pintada” por Cesário Verde. De facto, no caso

---

<sup>93</sup> BRAGA, Maria Ondina - *A China fica ao lado: contos*. 4.ª Ed. Lisboa: Ed. Instituto Cultural de Macau, 1991, pág. 45.

<sup>94</sup> *Ibid.*, pág. 98.

deste autor, as mulheres escolhidas são as mais aparentemente “banais”, recuperadas na sua escrita poética, como a vendedeira de frutas e legumes de “Num Bairro Moderno”, que representa o espírito trabalhador e vital da sociedade, juntamente com as varinas “hercúleas e galhofeiras” de “O Sentimento de um Ocidental”, e com a vizinha tísica que engomava até altas horas da noite em “Contrariedades”.

No caso de Maria Ondina Braga, podemos acrescentar mais uma matriz sobre as “suas mulheres”. É que «todas por mais frívolas que sejam, trazem dentro de si sonhos ou sustos de filhos».<sup>95</sup>

E é por este motivo que a sua escrita se assume como eminentemente social e de denúncia da desigualdade existente entre sexos, da discriminação da mulher e do seu arbítrio, que vai na mesma linha de humilhação de que padecem as mulheres cesarianas. Recorde-se que a tísica devia dinheiro na botica. Mal ganhava para sopas e, ainda assim, encontrava força anímica para cantarolar uma opereta da moda. São elas que, assoberbadas com a lida de casa e a educação da prole, embora desconsideradas e minimizadas nesse papel, afinal tão importante, ainda defendem a imagem dos homens/filhos. As mulheres são extremamente dotadas de uma humanidade piedosa e de um sentido de maternidade protector em relação aos homens que as maltratam, que as levam a esquecer, não raras vezes, a sua dignidade, como a autora referiu no seu romance *A Personagem*: “Atraioam-nos, mas raro os deixam: Por pena, por hábito, por submissão, por instinto. Os homens são para elas uma espécie de filhos”.<sup>96</sup>

## 4 – Uma Acção Intemporal

### 4.1. Tempo da História/ Tempo do discurso

Por acção intemporal entende-se aquela em que os marcadores do tempo da história se encontram diluídos, no sentido de não se encontrarem eventos susceptíveis de serem datados com maior ou menor rigor. Na verdade, o que caracteriza a obra de

---

<sup>95</sup> CHAVES, José António Garcia de - *As vozes das mulheres : uma escrita acerca das mulheres e das viagens interiores de Maria Ondina Braga*. - [S.l.] : Labirinto, D.L. 2008, pág. 61.

<sup>96</sup> BRAGA, Maria Ondina - *A personagem: romance*. Amadora: Bertrand, 1978.

Maria Ondina Braga é a ausência de marcadores temporais concretos sem grandes referências a marcos temporais específicos. Concretizemos com alguns exemplos.

No conto *A China fica ao lado* a acção decorre à noite “A noite fechava-se na janela do pátio quando a serva surgiu com a tigela do arroz”.<sup>97</sup> Mais à frente acrescenta-se a informação de que era uma noite de calor. Esta é a única referência do tempo da história, que nos é fornecida, e que não permite retirar quaisquer outras ilações. Ao nível do tempo do discurso, entendido como consequência da representação narrativa do tempo da história, já que na história várias personagens vivem individualmente o tempo em locais por vezes muito distantes, encontramos as prioridades definidas pelo narrador.

Nesse sentido, e de acordo com a intenção que subjaz ao conto, o narrador recorreu a uma anacronia, a analepse, para nos dar conta do universo de recordações da protagonista, que se justificam no contexto situacional da mesma, ali, no consultório do Dr. Yu., para efectuar um aborto. Assim, recorda: “Dez anos atrás: a avó cambaleante, levava-a pela mão. O Governo estrangeiro dava dormida e arroz. Mas tinham saudades da comida do Norte”.<sup>98</sup> Aquilo que me parece lógico concluir acerca deste conto é que o tema abordado, o aborto é o seu assunto, que consiste nas repercussões ou implicações que tal acontecimento traumático suscita na vida de uma mulher, são de facto válidos para todas as épocas e para as mulheres de todos os tempos, com algumas matizes que não serão significativas naquilo que lhe é mais essencial.

A intemporalidade da acção é um vector distintivo da escrita de Maria Ondina Braga, desde o conto de abertura. Depois ao longo da obra, vão surgindo outros contos que confirmam de forma mais ou menos cabal esta característica. Nos contos *Os Espelho* e *Ódio de Raça*, a tendência intemporal é mantida nos mesmos moldes do primeiro conto, com pequenas referências respectivamente ao “Inverno Ano Lunar”<sup>99</sup>, e à “tarde” em que Tai-Ku começa a congeminar o crime, ao momento em que “A lua subia (...) e ao início do Ano Chinês”.<sup>100</sup> A analogia perfeita desta intemporalidade é-nos dada no conto *O Homem de Meia Idade*, em que a referência ao tempo da acção se circunscreve à oposição verificada entre o comportamento do antiquário: “De manhã era tal o vazio (...) De tarde, dava-se a ressurreição. Um milagre pelas quatro horas”<sup>101</sup>, por força da influência que o ópio lhe provocava. É durante este período que o narrador

---

<sup>97</sup> BRAGA, Maria Ondina - *A China fica ao lado: contos*. 4.ª Ed. Lisboa: Instituto Cultural de Macau, 1991, pág. 11.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pág. 12.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pág. 17.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pág. 25.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pág. 33.

homodiegético, personagem secundária do conto, incorre nas suas especulações sobre o velho antiquário, que ele costumava visitar àquela hora da tarde, um pouco depois das quatro horas.

Em *Fong-Song*, encontramos mais marcadores temporais, mas a mesma intemporalidade. Assim, temos a primeira referência ao “dia da morte de Sam-Ku”<sup>102</sup>, que já tinha sido anunciado por um tufão. Progressivamente, a acção vai avançando no tempo até à “Noite de loucura entre os princípios da criação”.<sup>103</sup>

Durante o momento agonizante da chegada da morte, em pleno temporal, Sam-Ku recorda momentos marcantes da sua existência. Mais uma vez o narrador recorre à analepse para nos dar a conhecer informações preciosas sobre a vida de Sam-Ku. Esta alteração da ordem do discurso relativamente ao tempo da história vem provar que é praticamente impossível respeitar, ao nível do discurso, a totalidade temporal do tempo da história. Com estes recuos, a acção vai-se prolongando até finalmente progredir, referência que surge a seguir: “As horas passavam. A confusão progredia”.<sup>104</sup>

Aqui, a opção do narrador inclui também um avanço no tempo, uma prolepse, que antecipa um comentário futuro: “O pescador havia de dizer mais tarde que fora o próprio ar quem lhe arrancara a avó dos braços...”<sup>105</sup>, a acção só termina já de madrugada, quando o neto de Sam-Ku se foi juntar ao resto da família na embarcação quase destruída. Aliás, o tema deste conto, a chegada desse momento derradeiro da morte, anuncia metaforicamente a chegada desse dimensão intemporal.

Em *O Filho do Sol* encontrámos apenas referência ao Inverno “o frio vinha de repente, logo após a noite de Natal”<sup>106</sup> e ao momento privilegiado da noite “A lua subira”.<sup>107</sup> No conto *Os Lázarus* a dimensão temporal é ainda mais diminuta, na medida em que as duas únicas coordenadas temporais “Quando o sol descia no mar”<sup>108</sup> e “Depois o sol pousava na terra”, assumem uma dimensão mais estilística e poética no conto. Outras como no *Homem de Sam-Lun-Ché* servem apenas para marcar a estrutura narrativa do quotidiano do conto: “Ao fim-da-tarde o homem de Sam-Lu-Ché parava à porta da escola masculina”; “De manhã, era o caminho para a igreja”; Anoitecia. O

---

<sup>102</sup> Ibid. pág. 39.

<sup>103</sup> Ibid., pág. 40.

<sup>104</sup> Ibid., pág. 41.

<sup>105</sup> Ibid., pág. 42.

<sup>106</sup> Ibid., pág. 45.

<sup>107</sup> Ibid., pág. 46.

<sup>108</sup> Ibid., pág. 53.

rapaz via o busto curvado do pai”.<sup>109</sup> Em *Magia* conto que se considerará de intriga de carácter místico temos apenas uma única referência, já de alguma forma recorrente “A noite ia descendo”.<sup>110</sup> Em *A Morta* os marcadores temporais dão conta da evolução narrativa, apenas para lhe conferir alguma densidade e extensão à própria história/acontecimento sobre aquele ser fantástico. Assim, encontrámos “Numa tarde sufocada de tufão”<sup>111</sup>; “A noite, negra e tumultuosa”<sup>112</sup>; “Nesse fim de tarde de Agosto”; “Pela manhã, um domingo”.<sup>113</sup>

Por isso mesmo, ao nível do tempo do discurso, há uma longa analepse que narra a história da avó, do pai e mãe de Mei-lai, onde são introduzidos outros marcadores temporais que reenviam a um tempo histórico ou cronológico mais específico, como o momento da revolução de Mao-Tse-Tung, “— Subitamente, a revolução estalou...”<sup>114</sup> em que o governo interveio enviando soldados para fazerem cumprir as novas leis, o que levaria ao momento da fuga que viria a provocar a morte da avó num dia de tufão como aquele do presente em que Mei-Lai narra a história à narradora. Há ainda uma nova e breve analepse no final do conto para contar que sete anos após a morte da avó a desenterraram, recolheram os seus ossos que guardavam numa caixa de charão junto ao altar da família, e retiraram o anel de jade que Mei-Lai usava agora.

Em *Natal Chinês*, o tempo da acção circunscreve-se à “época de Natal, a fim de festejar o Nascimento de Cristo”; “essa noite”<sup>115</sup>. Em *A Doida* refere-se apenas o período das “férias de Verão” e o de “uma noite muito quente”.<sup>116</sup> O único conto que se demarca ligeiramente desta tendência é a *Pousada da Amizade*, já que são apresentados mais marcadores temporais específicos. Assim, a acção inicia-se pela “manhã” de “um sábado de Abril”, progride até “às seis horas” do mesmo dia, através do relato dos acontecimentos do dia efectuado pelo narrador homodiegético, que vai discorrendo sobre os hóspedes da pousada. São referidas algumas acções usuais da personagem através do discurso iterativo: “A-Pein, a avó, que ficava todo o dia com os meninos saía à tarde (...) até altas horas”.<sup>117</sup>

---

<sup>109</sup> Ibid. pág. 81.

<sup>110</sup> Ibid., pág. 67.

<sup>111</sup> Ibid., pág. 73.

<sup>112</sup> Ibid., pág. 75.

<sup>113</sup> Ibid., pág. 77.

<sup>114</sup> Ibid., pág. 74.

<sup>115</sup> Ibid., pág. 87.

<sup>116</sup> Ibid., pág. 89.

<sup>117</sup> Ibid., pág. 93.

A narradora vai descrevendo as personagens e os seus hábitos quotidianos: “Todas as tardes o moço regressava do emprego com os bolsos cheios de pétalas de crisântemos, de corolas de acácia, de bagas de pericanto”<sup>118</sup>, até ao momento em que interage com os restantes personagens, questionando-os: “Um dia arrisquei, irreflectidamente...” depois a acção progride até “Novembro já no Inverno”<sup>119</sup> para voltar a avançar “Tempos depois, uma noite”<sup>120</sup>, para o momento da visita da senhora Li ao narrador do conto, que consistirá na revelação desta personagem, que evoluirá “Na manhã seguinte” e “Nesse fim de tarde” até vários dias “Os dias corriam”<sup>121</sup>; uma outra “manhã quente de Abril”, para culminar na reacção desconsolada do “sábado seguinte”<sup>122</sup>, em que a flor pela qual tinha esperado três anos para florescer havia morrido.

Finalmente, no último conto *O Dia do Grande Frio*, voltámos às datas características do calendário chinês. O período escolhido é aliás referido como a “festa do tempo em terras da China” a noite de Inverno da passagem de ano “A Lua, que contou os dias e os meses, marca enfim a data e o ano que vai nascer”<sup>123</sup>; “Noite de Ano Novo Chinês”.<sup>124</sup>

## 4.2. A Intriga de Carácter Místico

O carácter intemporal da acção dos contos de Maria Ondina Braga evidencia-se através das intrigas de carácter místico e mágico, com traços de superstições que vemos surgir de forma cabal em alguns dos contos, sendo os exemplos mais paradigmáticos deste *Magia; Fong-Song; A Doida e O Dia do Grande Frio*.

Relativamente ao primeiro conto referido importa esclarecer o conceito de magia que diz respeito a qualquer acção que pretende despertar forças ocultas e submetê-las ao poder de quem as invoca com a finalidade de dominar o modo directo ou indirecto do mundo físico e espiritual. Antiga, e sempre actual, é a distinção entre magia negra, ou diabólica quando exercida com intenções maléficas em relação aos outros ou pretende obter fenómenos extraordinários fazendo apelo ao demónio, e magia branca, ou natural

---

<sup>118</sup> Ibid., pág. 95.

<sup>119</sup> Ibid., pág. 96.

<sup>120</sup> Ibid., pág. 97.

<sup>121</sup> Ibid., pag. 98.

<sup>122</sup> Ibid., pág. 99.

<sup>123</sup> Ibid., pág. 105.

<sup>124</sup> Ibid., pág. 108.

se exercida para fins bons e se, apesar de produzir fenômenos surpreendentes permanece no âmbito das forças naturais. Em *Magia*, o adivinho Vong Kei representa certamente a magia branca, à qual se associam certos conhecimentos de astrologia, a sua visão conhecedora permitia-lhe relacionar os acontecimentos e os astros, ao mesmo tempo que fazia uso de alguns dados num vaso de marfim que consultou uma vez.

A dimensão mística ou sobrenatural é logo denunciada quando o adivinho fixa nos olhos a protagonista, esta julga estar diante de um ente sobrenatural, adiantando a hipótese de ser o próprio Buda. Este momento do conto leva-nos de imediato para a dimensão mística, considerada como fenômeno religioso universal que se define como uma experiência gozosa do Absoluto, caracterizada pela prática de técnicas de tipo ascético e meditativo, pela possibilidade de acompanhamento de visões, estigmatização e êxtases, pelo contacto com o divino, que podem-se verificar no final de um processo ou acontecer como evento imediato e ter como consequência, a iluminação ou a aniquilação do ser humano. Ora esse momento está devidamente explicitado na seguinte passagem que documenta a estranha e inexplicável morte da mãe do adivinho: “À espera da freira, na penumbra da sala, entre a minha amiga e a mulher de Vong Kei, impassíveis presenciei este quadro talvez por ter ido ali sem intenção. Eu e a velha. Que esta, à medida que se finava, é que o ia criando; Depois o bruxo, apareceu na moldura da porta (...) Ele dirigiu o olhar para a mãe, ao canto, encolhida na espalda da cadeira, estendeu as mãos em direcção à bacia, o rosto gordo franziu-se-lhe, e desatou a chorar”.<sup>125</sup> Depois a reacção do adivinho à morte da mãe assume contornos transcendentais em que aquele ser amargurado se funde com as realidades da noite e da morte, denotando certos poderes “Era como se não houvesse ali mais ninguém senão Vong Kei e a noite, Vong Kei e a morte. O volume do bruxo contra os vidrilhos — estrelas ao clarão dos lumes —, a sua imponência, a sua amargura, dominavam de tal modo, que além dele, só o vulto desfeito, murcho, da mãe”.<sup>126</sup>

Em *Fong-Song* o lado místico estabelece-se através da crença intuitiva na religião. Assim, a primeira afirmação do conto abre logo o mote do mesmo “A morte vinha buscá-la. Finalmente”<sup>127</sup>, por isso as diligências ou rituais para esse momento começaram a ser tomadas de acordo com os preceitos do budismo e da religião cristã, numa perfeita comunhão: “De manhã fora o Bonzo encomendar o seu espírito

---

<sup>125</sup> Ibid., pág. 67.

<sup>126</sup> Ibid., págs. 67-68.

<sup>127</sup> Ibid., pág. 39.

agonizante. Ardiam à proa os pivetes da devoção. De tarde aparecera a *Ku-Niu*, a freira católica.(...) Por isso vinham ali com frequência os sacerdotes de Buda e os representantes de Cristo. Vinham sem ser chamados. Por intuição, por hábito”.<sup>128</sup>

O ritualismo tal com o experienciamos aqui é o sistema com que se instituem e se gerem práticas religiosas constantes e repetidas dentro de uma determinada ordem social. O campo privilegiado do ritualismo é sem dúvida a religião, na medida em que esta procura um relacionamento regular e garantido com o Transcendente. Para além disso, o momento da morte da velha centenária, corresponde à recriação do mito, que se assume como simbólica, já que pretende comunicar o segredo próprio das origens. Deste modo, o tufão virava Fong-Song – Vento e Água, o monstro feroz que morava nas entranhas da terra o governava os elementos. Ora essa recriação mítica corresponde à noite de loucura entre os princípios da criação e era vista comum um ensaio do fim do mundo. Nessa óptica, ou não havia um Criador do mundo ou ele dormia. Só assim se explica que o homem ficasse desamparado diante do caos, assim a assistir ao espectáculo desenfreado dos deuses. A perspectiva do pescador sobre o momento derradeiro da velha centenária, ao dizer que fora o ar quem lhe arrancara a avó dos braços, mostra exactamente a crença colectiva do povo nesse ente fantástico e mítico que era Fong-Song, que de tempos a tempos lançava o caos na terra em dias de tufão.

Em *A Doida* são acrescentados alguns elementos simbólicos para conferirem ao conto esse lado místico, ou até fantasmagórico, que relevam das superstições colectivas daquele povo. Sam-Lei acreditava que quando o pavão gritava de madrugada ele era a voz da agonia da doida ao amanhecer. As desapareições frequentes da rocha da doida ajudavam a alimentar este quadro de superstições, que se completa com a sua caracterização física *sui generis*, que lembra uma qualquer personagem saída de uma fábula fantástica, sem corpo com consistência, com uma trança entretecida das raízes aéreas do *ficus* e com pés de peixes de vidro. Sam-Lei acreditava que de dia vivia no buraco de uma árvore, como um mocho, adiantando a hipótese de ser mesmo outro pássaro, um morcego, por exemplo. Só de noite tomaria figura de gente, para ir esperar os fantasmas. Considerada um espírito errante que vagueava pela noite, a personagem da doida reenvia para todo um universo de superstições do seu país. Aludindo a elas, Mei.Lai contava que em noites de luar, a avó punha sob o alpendre sementes de papoila num prato de grés para defender a casa dos espíritos errante como a doida. A papoila

---

<sup>128</sup> Ibidem.

possuía um veneno hipnótico que os entontecia. No final do conto, a desapareção misteriosa da doida vem confirmar esta dimensão mística associada a um universo que trabalha e cultiva o ocultismo, que há no mundo e que tanto nos fascina e assusta, mas que não nos impede de continuar a procurar desvendá-lo.

Finalmente, em *O Dia do Grande Frio*, a própria perspectiva do tempo e da sua passagem é o grande leit-motivo do conto. Sobre ele reaparece certos ritos “Toda a gente sai para a rua. Estalam panchões para afastar os demónios e purificar o ar”<sup>129</sup> os mitos da cultura chinesa, de entre os quais aquele em que os deuses se teriam abismado da sua glória, entrado em delírio e trazido o caos ao mundo, mas a derradeira mensagem é lançada no final do conto sob a forma de interrogação sobre o significado daquele dia.”Celebração da morte do tempo? Aniversário do Suicídio dos deuses?”<sup>130</sup> Afinal parece que não interessa o tempo. O que interessa verdadeiramente é o homem em todas as dimensões ou facetas.

Concluindo, nos contos de Maria Ondina Braga temos uma realidade segunda que nos dá uma outra imagem; quiçá melhor, do mundo, de Macau e do Eu. Essa imagem parece ser a da nossa impossibilidade de acedermos ao conhecimento absoluto.

Ora isto vai na linha do que dizia Kundera na *Arte do Romance*, que uma obra escrita “não examina a realidade, mas sim a existência. E a existência não é o que se passou, a existência é o campo de possibilidades humanas, tudo o que o homem pode vir a ser, tudo aquilo de que é capaz”<sup>131</sup>, nesse sentido o carácter intemporal dos contos de Maria Ondina Braga salienta o percurso existencial do homem, mais do que o percurso histórico, cronológico, torna-se por isso uma obra válida em qualquer tempo, não se notando qualquer tipo de anacronismo entre ela e outras bem mais recentes. E o segredo da intemporalidade de uma obra é o garante da imortalidade dos seus autores. Maria Ondina Braga tornou-se a última das escritoras imortais mais anónimas.

## 5 – O Espaço físico e o espaço psicológico

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também

---

<sup>129</sup> Ibid., pág. 105.

<sup>130</sup> Ibid., pág. 108.

<sup>131</sup> KUNDERA, Milan - *A arte do romance*. Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1988, pág. 311.

pelas incidências semânticas que o caracterizam e que reenviam para o seu valor simbólico que se abordará no item correspondente. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc. O conceito de espaço pode ser entendido em sentido *translato*, abarcando então tanto as atmosferas sociais como até as psicológicas. Na análise desta obra, *ocupar-me-ei*, essencialmente, dos espaços físicos e dos espaços interiores, relativos ao espaço psicológico manifestado pelas personagens.

## 5.1. Espaços Físicos

No conto *A China fica ao lado* a acção desenrola-se na clínica do Dr. Yu e no **Pagode**, templo chinês. O narrador descreve sucintamente o exterior do, primeiro espaço “Era um prédio alto, de paredes sujas, escalavradas, num beco húmido que virava para o cais”<sup>132</sup>, ao passo que do interior, só nos é revelada a sua atmosfera, captada pela percepção do narrador e da protagonista, cujas vozes parecem fundir-se. Parece que o narrador vê através dos olhos da protagonista do conto: “Vinha de dentro uma música metálica, da telefonia da sala de espera que era simultaneamente a casa de jantar”. Depois, o narrador revela o estado da clínica em breves descrições, mas suficientemente ilustrativas: “Havia uma teia de aranha pendurada na lâmpada e fendas nas tábuas do tecto”<sup>133</sup> certos pormenores dos compartimentos da clínica “O médico conduziu-a a um quarto onde havia uma cama estreita.”<sup>134</sup>

O espaço do pagode revela-nos desde logo a dimensão mística e religiosa da obra. Esse local apresenta uma dupla funcionalidade: é o lugar de trabalho da avó da protagonista e, simultaneamente, um lugar de culto budista que as duas partilham. Daí que a referência esteja intimamente ligada à relação afectivas existente entre as duas que despoleta as suas reminiscências durante a vivência de um acontecimento tão marcante como o aborto. Em *O Filho do Sol*, o pagode volta a ser um local de eleição, até pelo momento da acção do conto que decorre após a noite de Natal. O lado místico da obra vai revelando determinados rituais e celebrações, que são aqui devidamente exploradas:

“Sem quase dar conta dos seus passos, ela entrou no pagode. Havia, como sempre, devotos a queimar papéis de ofertas nas cinzas fumarentas. Havia os que batiam com a cabeça no chão diante do

---

<sup>132</sup> BRAGA, Maria Ondina - *A China fica ao lado: contos*. 4.ª Ed. Lisboa: Instituto Cultural de Macau, 1991, pág. 9.

<sup>133</sup> *Ibid.*, pág. 10.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

Buda e os que, reverentemente, tocavam o sino a chamar a atenção da plácida divindade para as suas carências”.<sup>135</sup>

Em *O Dia do Grande Frio*, o conto que encerra a obra, fecha o círculo místico, com o início do novo ano chinês, onde o pagode é novamente um lugar obrigatório de referência:

“Noite de Ano novo chinês. Meio oculto no vão da porta, e imperturbável, o herbanário assiste ao espectáculo das ruas: homens e mulheres passando, eufóricos, com o ramo de pessegueiro erguido alto, como meninos pequenos segurando a amarra dos papagaios. Vão ao pagode apresentar oferendas, trocam presentes entre si, compram bolos pesados e enjoativos, comem, bebem, jogam jogos de azar, amam”.<sup>136</sup>

Paralelamente ao espaço do pagode, surge o da **capela e convento cristão**, o que é sintomático da convivência perfeitamente pacífica, lado a lado, da religião ocidental das filosofias de vida orientais, sobretudo a budista e confucionista. Em *O Filho do Sol*, a referência aos dois espaços, pagode e capela, é colocada literalmente lado a lado “No jardim público as sombras das árvores iam-se estirando pelos passeios. O sino da capela das freiras: Natal de Cristo. O pagode: as palavras do bonzo. O deus dela. O Deus dele. Ambos procuraram e tinha que decidir sozinha”.<sup>137</sup>

Esta passagem espelha bem a confluência das duas religiões, igualmente patente na relação entre dois seres oriundos de culturas e mundos diferentes, mas que se uniram mal grado todas as diferenças, influenciando-se mutuamente. Essa união entre esses mundos volta a ser evocada no conto *O Homem do Sam-Lun-Ché*, já que a acção se centra no menino que apareceu à porta do convento cristão e que é adoptado pelo Homem de Sam-Lun-Ché, cujo nome de baptismo, Francisco, reenvia para o famoso santo italiano. O chinês que apregoava na praça o seu transporte aos clientes era visto pela madre superiora do convento como um homem sério e de confiança, pelo que a criança lhe foi confiada, passando doravante a chamar-se Francisco Cheong. O menino teve uma educação religiosa cristã, ajudava à missa todas as manhãs na capela do convento, era menino do coro. Esse respeito e confluência de religiões é ilustrado pela seguinte passagem:

“O velho Cheong deixava o triciclo à esquina para ir ver o pequeno nos actos de culto. Por vezes as lágrimas subiam-lhe aos olhos. O menino mais parecia um anjo do que gente. Passos silenciosos de um lado para outro altar, uma vénia agora, as mãos erguidas depois, a língua estranha que ele falava, a batina

---

<sup>135</sup> Ibid., pág. 47.

<sup>136</sup> Ibid., pág. 108.

<sup>137</sup> Ibid., pág. 48.

encarnada a atrapalhar-lhe os pés, o roquete de rendas farfalhando. Um orgulho, um filho assim, de feições mistas de chinês e europeu, esguio e branco, que lhe destino lhe confiara, a ele, pobre velho sem família”.<sup>138</sup>

**O espaço colectivo dos colégios, Institutos, e de vários tipos de Escolas e Pousadas**, que remetem imediatamente para a própria experiência de Maria Ondina Braga, são dos mais recorrentes, surgindo nos contos *Os Espelhos*; *O Filho do Sol*; *O Homem do Sam-Lun-Ché*; *A Morta*; *Natal Chinês* e *A Pousada da Amizade*.

No conto *Os Espelhos*, o **colégio** é o espaço que remete simultaneamente para a co-habitação colectiva, mas que reflecte igualmente uma vivência solitária dos seus internos. Vejamos o caso de Miss Carol, nota-se um certo vazio na sua vida, desconhecendo-se a razão. No entanto, analisam-se nua e crumentemente os factos: não tinha família, nunca alguém lhe telefonava, ausentava-se apenas duas vezes no ano para prestar provas de Piano no Conservatório Hong Kong, declamava Shakespeare e vivia melancolicamente. Todas as restantes personagens secundárias, nas quais se inclui a narradora homodiegética do conto, são mulheres que partilham esta vivência solitária e introspectiva, cheia de silêncios e murmúrios de alma. No conto *O Filho do Sol*, o homem com quem a protagonista se encontra frequentava o Instituto, onde o reitor era um cristão convertido. A protagonista é mais uma interna de um colégio chinês, em tudo semelhante ao já apresentado no conto *Os Espelhos*, até nos rituais quotidianos:

“Subiu devagar a escadaria do colégio. No locutório, a directora recebia. Casais chineses, com a prole, entravam e saíam, mesureiros e solenes. Prelados. Superiores de outras escolas. Numa mesinha de cânfora, tigelas de chá e bolos de farinha de soja tingidos de vermelhão”.<sup>139</sup>

Em *Natal Chinês*, o colégio é-nos apresentado durante o período de férias das alunas, o que proporcionava mais o convívio entre as professoras residentes. O ambiente é descrito com maior incidência nas personagens e nos seus hábitos quotidianos, numa época particular do ano:

“Nesses dias com as meninas em férias, o refeitório parecia maior e mais desconfortável: só eu e Miss Lu nos sentávamos à mesa comprida das professoras. Daí a presença da senhora Tung, que noutra ocasião passaria talvez despercebida (estirada a sala entre pátios e plantas verdes), se tornar agora notável, a sua presença”.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Ibid., pág. 60.

<sup>139</sup> Ibid., pág. 48.

<sup>140</sup> Ibid., pág. 81.

Esse espaço proporciona ou retoma, de certa forma, a acção do conto *Os Espelhos*, como se fosse uma espécie de prolongamento com novas personagens, já que o mesmo universo solitário feminino é reevocado:

“Ficávamos, assim, a senhora Tung e eu, uma em frente da outra. À luz das velas olorosas do centro da mesa, os seus olhos eram dois riscos tremulantes. Sorríamos. Finalmente, o reposteiro, ao fundo da sala apartava-se. Uma das criadas entrava, silenciosa. Servia-se vinho de arroz”.<sup>141</sup>

Com uma perspectiva mais luminosa e aberta, surge novamente a referência ao colégio, onde a narradora homodiegética e personagem secundária vive juntamente com as outras professoras do colégio e se encontra com a sua amiga chinesa Mei-Lai. A acção decorre sobretudo no exterior, no pátio do Colégio e na praia de Coloane, em Macau. É lá, no pátio, que as duas observam a água que invade o jardim, sem serem invadidas por ela. Aqui, o espaço do colégio é um mero referencial que contextualiza a acção e que, mais uma vez, coloca a mulher num universo exclusivamente feminino.

Um outro espaço colectivo com bastantes semelhanças com o do colégio é da *Pousada da Amizade*, como o nome indica, trata-se de um lugar com várias hóspedes que estabelecem entre si uma relação baseada na amizade. As relações entre as várias personagens: senhora Li, o senhor Choi, Mister Wang, Miss Jane, Miss Chung, Maleia, a velha A-Pein, A-Hin, o estalajadeiro do prédio contíguo, que habitava o rés-do-chão com a família, assentes na co-habitação, cordialidade e costumes, vão sendo exploradas e devidamente analisadas pela protagonista do conto quer através da sua própria experiência, quer através de informações fornecidas pelas outras personagens, que nos ajudam a perceber e a construir o seu quadro relacional: “Miss Chung, menos romântica do que eu, dizia que, quando a senhora Li e o senhor Choi conversavam em surdina, muito juntos, sob o alpendre, era a murmurarem da velha A-Pein e do seu pouco cuidado com o asseio dos quartos”.<sup>142</sup>

No conto *Os Lázaros*, um outro espaço colectivo serve de pano de fundo à acção, **a leprosaria**, onde A-Mou vivia, na esperança de se curar da doença. Novamente, nos vemos num espaço confinado ao convívio feminino, separado do masculino. E nem se deu pela chegada do moço à casa dos homens, no outro lado do morro. O morro que separa os dois é também um espaço simbólico, que reenvia para a ausência de contacto físico dos dois intervenientes e para o platonismo desta relação.

---

<sup>141</sup> Ibid., pág.82.

<sup>142</sup> Ibid., pág. 94.

Isso explica-se porque a relação que A-Mou estabelece com ele dá-se meramente ao nível da imaginação e do seu universo pessoal, numa tentativa de resgatar uma existência que não havia ainda conhecido o amor, dando-lhe o sentido de que necessita. Como ambos não pertencem ao mundo dos sãos, precisam um do outro para construir uma imagem de um amor possível na imaginação, mas que é impossível no mundo real dos sãos. Este conto possui uma forte dimensão utópica. È como se nos falasse da imagem do amor, no verdadeiro sentido platónico do termo. Nesse sentido, representa o ideal petrarquista, não se vislumbrando nunca um conflito entre alma e corpo. Toda a concepção de amor de A-Mou é pura ideia. O seu corpo débil e doente não pode ser nunca o veículo de exploração desse sentimento. Ele está iminentemente na alma e na pureza do seu coração.

Em *Ódio de Raça*, o espaço da **casa** como refúgio familiar é o eleito para o desenrolar da acção é, ao mesmo tempo, esse espaço exclusivo das mulheres que reflecte a sua vivência ancestral de donas do lar. Dedicada à execução primorosa de todas as tarefas, tradicionalmente atribuídas à mulher, Tai-Ku representa esse ideal que dignifica a casa como um espaço de harmonia e protecção familiar. Cobia-lhe executar várias tarefas específicas, enquanto filha e dona de casa: temperar e preparar o banho de seu pai, o senhor rico, deitar-lhe a poção de chá, verificar as despesas do dia, dar ordens para o dia seguinte, recortar flores de papel de arroz para as festividades no pagode, encomendar tudo para os jantares de festa, preparar refeições deliciosas, autênticos manjares, como o caldo de cobra com pétalas de crisântemo, tudo com a graciosidade e delicadeza próprias de uma gueixa. O espaço físico da casa não é em si mesmo tão importante quanto revelador do universo em que nos coloca, subjacente à mensagem que lhe está associada, pois a casa de Tai-Ku representa a sua infância, a sua idade de Ouro, o seu Éden, que tenta a todo o custo proteger da invasão alheia.

No conto *Magia*, os vários espaços físicos, quer exteriores, quer interiores, relevam do carácter místico que encontramos na obra de Maria Ondina Braga. Assim, a acção inicia-se na “Ladeira do Dragão”, nome por si só sugestivo da cultura chinesa, onde vivia o bruxo ou adivinho Vong Kei, que a protagonista visitou, numa “casinha baixa com dois lampiões vermelhos à porta e a tabuleta a oiro e púrpura (...).<sup>143</sup>” Neste espaço, conta muito mais o ambiente do que caracterização física “No cubículo em que profetizava e onde só havia uma mesa e duas cadeiras, pendiam da parede tábuas de

---

<sup>143</sup> Ibid., pág. 65.

sândalo e com caracteres sînicos. (...) Em volta, espelhos com dizeres em chinês, jarrões de folhas secas, e, ao fundo, entre ofertas de comida e paus de incenso, o altar das almas e dos deuses”.<sup>144</sup>Esse ambiente misterioso e intrigante descrito pela própria protagonista exerceu uma influência sobre ela: “Não sei se foi o ambiente se o próprio adivinho que me convenceram” que advém sobretudo de tudo o que o rodeia. “O gorgolejar do chá, o sussurro de insectos, os suspiros da grávida haviam desaparecido. Agora era o silêncio e fala pausada do adivinho”.<sup>145</sup>

Neste conto, a autora quis introduzir-nos no mundo místico dos chineses, através do olhar de uma ocidental que estivesse atenta a determinados pormenores distintivos e que sobretudo se deixasse impressionar por esse meio:

“A luz colorida da lanterna, a mímica da mulher, a máscara das dançarinas, faziam crescer o mistério da casa, do bruxo (ou Buda?), do meu estado de espírito”.<sup>146</sup>

O antiquário é o espaço sugestivo e emblemático da totalidade da acção do conto *O Homem de Meia Idade*, onde predomina o mesmo ambiente sombrio e enigmático da casa do adivinho do conto anterior, mas que ao mesmo tempo, é um reflexo da ancestralidade histórica da China, pela acumulação de objectos que reenviam a épocas e histórias anteriores:

“A loja, escura, deitava para um barracão onde se atulhavam pedras da era do imperador Van-Li, a era em que na China se conheceram os relógios”.<sup>147</sup>

“Aquele vaso, ali, de bambu, pertencera a uma imperatriz célebre que o encomendara para a celebração de Tsing-Ming — o dia dos mortos, em Abril (...) Bambu era a madeira excelente, consagrada pelo Supremo, que a oferecera ao povo como a planta mais útil do mundo, quando de visita à terra da China. (...) O Dragão Long, o deus-bicho de cinco garras, emblema do poder imperial, símbolo do Oriente e da Primavera, com a faculdade de crescer até abarcar os céus, de sustentar a abóbada celeste, de distribuir a chuva e regular o curso dos rios, dominava, ao centro, todo pau-rosa incrustado de madrepérola”.<sup>148</sup>

De facto, como facilmente se comprova, através das passagens citadas, a descrição do espaço e dos objectos que o compõem serve de pano de fundo para apresentar um resumo histórico dos elementos místicos e simbólicos da China, desde os seus primórdios:

---

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Ibid., pág. 66.

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> Ibid., pág. 33.

<sup>148</sup> Ibid., pág. 34.

“À entrada e ao pé de um estranho instrumento musical que o antiquário afirmava vir do tempo em que o povo venerava a música como harmonia emanada de Deus (instrumento por isso só usado pelas virgens do templo), uma tartaruga talhada em ágata significava a força. Ao lado, um baixo relevo da Fénix — insígnia das imperatrizes — e os licornes que reuniam em si os elementos primordiais da natureza: metal, madeira, água, fogo e terra. Ao fundo, a enorme esteira com a pintura da árvore sagrada — *o ficus* —, retorcidos, multiplicados os troncos, as raízes adventícias ondulando ao vento”.<sup>149</sup>

Espaço singular em dois contos, *A Morta* e *A Doida*, é a praia Cheok-Vân, de Coloane, em Macau, notando-se perfeitamente a relação entre os dois, patente na mensagem dos contos. No primeiro, aborda-se a questão da fidelidade para com as tradições e para com os antepassados, reafirmando-se a importância de respeitar o passado e os nossos antecedentes como forma de preservar a nossa identidade, tratando-se aqui de uma identidade colectiva. No segundo, aborda-se o peso do passado a um nível individual. Muitas pessoas são, muitas vezes, vítimas de um passado bastante sofrido e pesado. Não conseguindo libertar-se, dele ficam petrificadas, não vivem o presente e a sua vida estagna. Os comportamentos estranhos que evidenciam têm a sua origem em acontecimentos marcantes da vida. A acção de *A Morta* acrescenta ao espaço libertador da praia o acontecimento simbólico da China, o tufão, que significa a morte, reenviando para o momento da morte da avó de Mei-Lai, há dez anos atrás, naquela mesma praia:

“Acabaram a noite e a tempestade por os separar. A avó desapareceu. Em vão durante horas a buscaram nas trevas, para, de madrugada, a encontrarem enfim num barranco: um fio de sangue a correr-lhe pelo rosto, miudinho e ossudo. Na outra margem ficava Macau”.<sup>150</sup>

A praia é também associada à dimensão do sonho, visto como elemento distintivo da realidade. No conto *A Doida*, é nessa perspectiva que ele nos surge. A praia é o lugar de eleição para a doida fazer as suas aparições nocturnas. A mesma nota simbólica de que os mortos, ou, neste caso, os mortos-vivos, pairam por lá, podendo manifestar-se a determinados momentos do dia, é retomada do conto *A Morta*. A história trágica de vida da doida é-nos contada logo no início:

“Doida, fugira da China continental com o filho, que morrera já em terras do exílio. O marido, que a devia seguir, nunca aparecera. Enterrado o filho na praia, vinha ao anoitecer esperar o marido. Ela própria fugira de noite. Era também de noite que o marido se devia escapar. De noite os mortos ressuscitavam. E, todas as noites, a doida ali à espera...”<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Ibid., pág. 34.

<sup>150</sup> Ibid., pág. 75.

<sup>151</sup> Ibid., pág. 87.

Essa dimensão onírica dá ao conto o seu teor transcendente, conseguido através da modulação de uma personagem muito *sui generis*, proveniente de um outro mundo, um ser agónico, em permanente angústia:

“Não pode morrer porque verdadeiramente já morreu. É um espírito dividido. Uma sombra. Já nada de mal lhe poderá acontecer. Oscila entre a vida e a morte. Não é nada”.<sup>152</sup>

Fascina as duas personagens do conto que decidem ir vê-la à praia: “Não nos deitaríamos; ficaríamos como ela, na praia, sobre os rochedos, toda a noite, se preciso fosse. Quando por fim regressasse a casa (havia por força de ter casa), segui-la-íamos”.<sup>153</sup> A praia funciona como local perfeito para aparições mágicas, que mais não parecem ter sido do que um mero sonho: “É a doida? Fixámos o sítio. A maré continua baixa. O penedo lá estava. Ela, porém, sumira-se. — Mas ainda agora a vi! — dissemos ao mesmo tempo”.<sup>154</sup>

### 5.1.1. Simbologia dos Espaços/Elementos simbólicos e rituais

Ao longo dos contos, verificamos que são referidos, de uma forma sistemática, determinados espaços que contêm uma determinada simbologia. O **pagode** é o local onde a avó da personagem principal do primeiro conto prestava culto à imagem do Buda e, também, era o seu local de trabalho, varrendo o chão. No decorrer das reminiscências da neta, temos a sensação de que a avó era o pilar da sua vida, assim como o chão era o pilar do templo sagrado. O chão acaba por ser visualizado como sagrado à semelhança dos pés da avó. Os pés que acabam por ser estropiados indicam o início da caminhada da vida a que os mesmos colocarão o derradeiro fim.

A avó sempre adoptou uma postura correcta ao longo da vida. Sempre protegeu a neta, ao invés de vendê-la como muitas avós orientais fizeram e deu à luz os seu último filho na clínica do doutor Yu, acabando com uma morte inglória. É de salientar que a clínica fora, no passado, uma conceituada maternidade, e, actualmente, era uma clínica degradada, onde ocorria a prática do aborto. Neste local, onde fez o desmancho, a neta medita e recorda com saudade materna a figura da sua antecedente. O passado parece trazer a harmonia, no entanto no presente, a neta apesar de se sentir presa na clínica com os seus pensamentos devastadores, trazendo-lhe um aparente caos, acaba no

---

<sup>152</sup> Ibid., pág. 88.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Ibid., pág. 90.

fundo, por libertar-se do fruto do abuso sexual que sofrera de um homem estranho. Os sinais de uma China gloriosa para uma China decadente fazem-se sentir no contraste entre a opulência da vida do Dr. Yu no passado e o seu presente modesto.

A casa, o lar, simboliza refúgio, protecção do seio maternal. Tai-Ku, desde menina, guarda um sentimento rancoroso em relação aos Japoneses por terem provocado a morte da mãe na sua própria casa. Uma parte de Tai-Ku partiu com a mãe, pois, desde então, adoptou uma postura indiferente em relação ao meio circundante até ao dia em que matara uma japonesa.

O antiquário será a evocação da infância, a primeira idade da China perdida porque estão lá os objectos que testemunharam a história oriental e que foram conservados ao longo dos tempos. Neste âmbito, o velho antiquário cita Confúcio: “O Homem é por natureza virtuoso como a água que corre espontaneamente. É a perversidade do mundo que o corrompe.”

À semelhança, no mundo Ocidental, Jean-Jaques Rousseau defendeu, também, que o Homem nasce naturalmente bom, mas a sociedade corrompe-o. O Adão natural tornou-se num Adão social! A propósito, no primeiro conto, vemos a evolução dos tempos: na clínica do Dr. Yu ouvia-se música metálica, em vez de se ouvir música própria do ambiente hospitalar. A ordem foi substituída pelo caos. O rio, corrente da vida e da morte, simboliza a morte e renovação. O neto de Sam-Ku, que transportou o corpo da avó, no meio de um tufão e, de repente, deixou de sentir o corpo da sua ancestral, acredita que Fong-Song (ente fantástico, que das entranhas da Terra, governava os elementos primordiais da Natureza: metal, madeira, água, fogo e terra) levou a avó para o reino dos justos. É como se a subida do rio fizesse com que Sam-Ku regressasse à fonte divina, ao Princípio como se a vida fosse um ciclo: “lembra-te que és pó e em pó hás-de tornar...”, o **cais** é o sítio onde se embarca e se desembarca. Sam-Ku embarcou, no passar da sua vida, no rio e foi aí que acabou por desembarcar no Desconhecido. Também no conto *A China fica ao lado*, o cais é recordado pela protagonista como um local com uma forte conotação social, já que é lá que se vislumbra a decadência da sociedade:

“Começaram depois a enrolar explosivo para panchões no vão de um portal. Algumas avós vendiam as netas a chineses ricos, a marinheiros bêbados, a barracas de feira. (...) Veio a seguir a sampana na lama do cais, que o tufão destruíra”.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Ibid., pág. 12.

## Elementos simbólicos

Há vários elementos simbólicos ao longo dos contos, alguns tradicionais da cultura chinesa como a **cabaia** que é o traje tradicional macaense (feminino ou masculino), normalmente feito de cetim, bordado a fios de ouro e prata e que podia ter vários motivos, um dos mais usados era o da Fénix com duas flores no bico, símbolo do princípio feminino e das vestimentas imperiais usadas pelas senhoras macaenses em épocas festivas.

Este traje é referido em vários contos: em *Os Espelhos*, Miss Carol vestiu uma cabaia preta para a inauguração da nova sede da congregação Protestante; em *Ódio de Raça*, Tai-Ku apesar de ser monja budista vestia a cabaia de seda, símbolo da sua condição social, imposição ditada pelo pai que não lhe permitia vestir o burel; Em *Fong-Song* a velha centenária delira na hora da morte relembrando “a sua cabaia doirada como chá de primeira colheita e de seda mais fina que a polpa do limão”<sup>156</sup>, símbolo da época áurea da sua vida; em *Os Lázarus*, a leprosa A-Mou preferia as cabaias garridas que davam vida e cor à sua existência de doente; em *Magia* o traje surge novamente envergado pelo adivinho Vong Kei que vestia cabaia preta e pela freira budista que usava uma cabaia cinzenta caindo solta até aos pés; em *A Morta*, a avó de Mei-Lai, não teve mais do que duas cabaias de pano grosseiro, que demonstram a vida modesta e despojada daquela mulher abnegada que trabalhava no cultivo do arroz e o vendia para dar uma vida melhor aos filhos. Finalmente, na *Pousada da Amizade* Miss Jane usava cabaia fendida até à coxa, denotando a sua vertente de mulher sensual e o Sr. Choi, bibliotecário, andava sempre com a mesma cabaia.

Outro é **Espelhos** que reflectem verdade, sinceridade, conteúdo do coração, da consciência. Já Mallarmé confirmara no seu poema: “Ó espelho! / Água fria pelo tédio no teu quadro gelado/ Quantas vezes durante horas, desolada/ Dos sonhos e procurando as minhas recordações que são/ Como folhas sob o teu vidro no poço profundo/ Apareci-me em ti como uma sombra longínqua, / Mas horror! Certas noites, na tua severa fonte/Do meu sonhar disperso conheci a nudez!”<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Ibid., pág. 40.

<sup>157</sup> MALLARME, Stéphane -*A tarde dum fauno e Um lance de dados*/Trad. e pref. de Armando Silva Carvalho. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

Miss Carol tinha o seu pequeno quarto revestido de espelhos sem alguém perceber o motivo. Com a aparência de uma mulher amarga, furiosa, servindo de escudo para se proteger, era uma mulher sensível e frágil que só era capaz de se revelar perante os espelhos, encontrando-se a si mesma. O seu quarto seria, então, o seu reconforto interior, longe do turbilhão que o exterior lhe proporcionara.

## Rituais

A ida ao pagode onde se prestava todo o tipo de culto é um dos rituais mais referidos ao longo dos contos: lá os budistas oravam, sopravam as cinzas dos grandes incensadores, queimavam papéis de ofertas nas cinzas fumarentas, uns serviam os bonzos, outros consultavam-nos, ou encomendavam-lhes os espíritos agonizantes, ofereciam comida e queimavam perfumes no altar dos deuses. Havia os que batiam com a cabeça ou a testa no chão diante do Buda, pedindo o seu conselho e os que, reverentemente, tocavam o sino a chamar a atenção da plácida divindade para as suas carências. Imbuída na religião encontrámos as práticas do jejum para alguns a verdadeira forma de vida, como o caso de Tai-Ku que por ser monja budista “vivía da oração, do jejum, das ofertas para o altar”.<sup>158</sup> Alguns dos rituais mais frequentes e caracterizadores da cultura chinesa estabelecem-se através da comida que opera o contacto com o mundo que a rodeia.

Em *A China Fica ao Lado*, os rituais de mesa contribuem singularmente para a elaboração de um percurso de descoberta do Outro, já que prenunciam o desejo de uma intimidade ardente e desejável, presente no domínio da consciência. A relação de muitas das personagens constrói-se em torno da hora das refeições, seja a hora do chá servido com bolinhos de batata-doce enrolados com açúcar de cana, sejam os manjares festivos do novo ano chinês.

Em *Ódio de Raça* a preparação do manjar serve de pano de fundo à elaboração do plano do crime. Assim, Tai-Ku serviria cobra na sua ceia rica, acompanhada de ninhos de andorinha, pato à moda de Pequim, caldo de cobra com folhas de crisântemo, com folhas de limoeiro. E do fel dos fígados da cobra faria o vinho, bebida fatal para a japonesa. Também em *O Filho do Sol* encontrámos referências às celebrações do novo

---

<sup>158</sup> BRAGA, Maria Ondina - *A China fica ao lado: contos*. 4.ª Ed. Lisboa: Instituto Cultural de Macau, 1991, pág.23.

ano chinês e ao natal cristão. Nas ruas do centro da cidade os carrinhos de comidas vendiam carne de porco em óleo a ferver, sementes de lodão, rebentos de soja e de bambu, pevides de melancia, *Chao-fan* e *chão-min*. Em *Os Lázaros* o amanhecer na leprosaria era anunciado com o rumor das caçarolas, onde pairava o aroma adocicado do *chouk* das tigelas do refeitório. A amizade de Mei-Lai e da narradora no conto *A Morta* é construída com base nas saídas das duas para irem comer ao domingo *cho-min malaio* e às vezes, canja em restaurantes baratos. O conto *Natal Chinês* é o que nos oferece um maior detalhe e panóplia de especialidades gastronômicas. A hora das refeições e a importância dada ao objecto alimentar parece constituir uma compensação tanto para o vazio que rodeia o colégio, como para o espaço de frustração que define a existência das professoras, partilhadas entre desolação e aborrecimento. Assim veja-se a descrição da Senhora Tung “sorria constantemente, falava inglês, gostava de comer, de fumar, de jogar *ma-jong* (...) as criadas preparavam-lhe pratos especiais, levavam-lhe chá ao quarto”.<sup>159</sup> De entre as iguarias destacam-se os bolos de farinha de arroz amassada com óleo de sésamo, o vinho de arroz, o chocolate quente servido ao fim da missa do galo, os aluares, fartes e coscorões.

Esse mesmo espaço de ocupação compensatória para quase todas as mulheres é a devoração de vidas alheias, o que implica que neste mundo de bisbilhotice, se desenvolve a dimensão do segredo e o da máscara como em *A Pousada da Amizade*, onde Maleia, a chinesa de língua afiada faz as suas intrigas maledicentes à narradora, denunciando a sua própria frustração: “— A Jane traiu-me. O Wang gostava de mim. Sim era de mim que ele gostava. Só que eu não sou assim fácil, assim barata... Ela roubou-mo. Ele gostava de mim”.<sup>160</sup>

Nesse conto, faz-se referência à hora do pequeno-almoço, tomado no restaurante A-Hin, onde todos comiam uma boa canja china com bolinhos de farinha fritos, como mais um momento de reunião de todos os hóspedes da pousada. Aos domingos Mister Wang, na companhia de Miss Jane e de Maleia (que assim volta a colocar a máscara e socializa com a sua rival) experimentava especialidades da cozinha chinesa, estabelecendo-se assim uma espécie de triângulo amoroso entre os três cujo veículo de ligação é a sua relação com a comida. É aqui que vemos também que essa relação se aproxima por vezes da euforia ligada ao prazer da enunciação, que estabelece pelo prazer que fornece o objecto alimentar.

---

<sup>159</sup> Ibid., pág. 81.

<sup>160</sup> Ibid., págs. 96-97.

Assim, a narradora do conto, também convidada para provar as especialidades observa o seguinte: “Maleia, gluttona, aparentava não gozar muito a minha presença. Era ela quem se servia primeiro, escolhendo os melhores bocados. Mister Wang dizia-me os nomes chineses dos acepipes”.<sup>161</sup> Aliás este prazer pela comida é também o de combinar os pratos e de os evocar subtilmente, fazendo ressoar as sonoridades exóticas dos seus nomes, como se vê nesta passagem. Ou ainda prolongando a antecipação futura de satisfazer o desejo como acontece em *Natal Chinês* com os restantes bolos de farinha amassada de óleo de sésamo que eram guardados para se comeram depois da Missa do galo com o chocolate quente, uma forma de associar um ritual religioso a mais um momento de gulodice.

O desejo que desperta é uma forma particular do desejo em geral que circula pelos contos, que alimenta a curiosidade, a tagarelice ou coscuvilhice das professoras ou dos hóspedes e que vai definindo o mistério dos segredos que rodeiam as suas vidas.

A cerimónia ou hora do chá é um desses rituais emblemáticos da cultura chinesa. Ligado a um desejo, conotado através de uma percepção visual, olfactiva, táctil e gustativa, o chá constitui um objecto hermenêutico que faz parte de um jogo entre o claro e obscuro, mistério e revelação, forma metonímica da assimilação do Diverso.

Ao longo dos contos é atribuída uma grande importância à cerimónia do chá que pode assumir diferentes funções, segundo as circunstâncias. Assim, o chá é a bebida de todas as horas e em qualquer momento que se pode oferecer a uma visita. A bandeja do chá também lá está no consultório do Dr. Yu, que era servido na sala de espera aos pacientes e na casa do adivinho Vong Kei gorgolejando; é o momento de convivência colectiva no colégio “À hora do chá havia batata-doce. Descascávamos os tubérculos, quentes, vermelhos-escuros, com uma faquinha de osso, e embrulhávamo-los em açúcar. O chá, de jasmim, era amargo e aromático”<sup>162</sup> de encontro marcado com as demais mulheres, representando uma tentativa gorada de vencer a solidão e tristeza das suas existências; é também o pretexto para a celebração de um momento festivo, nomeadamente o chá gordo, uma merenda ajantarada, correspondente, de certo modo, ao nosso *copo d’água*, no qual se esmeravam as senhoras macaenses, pois era ocasião de mostrarem os seus dotes artísticos e, também, de boas cozinheiras e doceiras, prendas que não podiam faltar a uma menina casadoira e, depois a uma boa dona de casa. No chá gordo podiam apresentar-se vinte ou trinta especialidades culinárias (doces ou

---

<sup>161</sup> Ibid., pág. 95.

<sup>162</sup> Ibid., pág. 17.

salgadas) dantes primorosamente enfeitadas com papéis de seda, recortados, alguns muito decorativos, conforme a maior ou menor criatividade de quem os executava.

A senhora Li de *A Pousada da Amizade*, havia decidido dar um chá gordo no seu quarto, quando a flor do cacto abrisse, o que equivaleria a um grande momento festivo e simbolicamente ao “desabrochar das suas esperanças”. É revelador de uma prática cultural devidamente sedimentada no quotidiano dos chineses.

Em *Ódio de Raça* Tai-Ku todos os dias deitavam a poção no chá a seu pai; o herbanário de *O Dia do Grande Frio* bebia chá de jasmim sozinho na soleira da sua porta, enquanto fumava as suas ervas na véspera do Ano Lunar; A-Pein na *Pousada da Amizade* sai à tarde para o chá na loja do filho, e aos domingos quando Mister Wang experimentava as várias especialidades chinesas, o cheiro a chá quente emanava pela pousada a ponto de suscitar a gula do seu papagaio que também o bebia da sua tigela. É pretexto para qualquer visita, ainda que tardia, quando a necessidade de um desabafo se impõe. Assim aconteceu com a Senhora Li que visitou às onze da noite a narradora, e esta preparou-lhe um chá, que aquela elogiou como era da praxe, seguindo-se o seu desabafo sobre a flor do cacto, cujo primeiro gomo despontara, para sua grande alegria, após longos três anos de espera. Acreditava agora que ia crescer, hora a hora, dia a dia, até desabrochar finalmente.

Numa outra perspectiva, o chá pode assumir a função de uma bebida purificadora, ligada a crenças em superstições como nos contos *A Doida*, em que Sam-Lei dá uma tigela de chá a Mei-Lai e à narradora que supostamente as livrará do mau-olhado lançado pela doida na praia de Coloane: “E deu-nos, a cada uma de nós, uma tigela de chá. Ainda me vem à boca o travo da beberagem. Sabia fortemente e badiana. Era talvez um filtro contra o mau-olhado”<sup>163</sup> ; “Em o dia do grande frio: Toda a gente queria chás purgativos, todos compravam mezinhas contra *ventos sujos*, ervas da fortuna e da inveja, filtros de amor e de sedução”.<sup>164</sup>

Associado aos momentos de convívio e à relação dos macaenses da comida surgem os jogos e passatempos que demonstram a influência indo-malaia, por meio de outros padrões da sua cultura. No conto *Natal Chinês*, a senhora Tung de entre os passatempos da sua preferência que lhe são atribuídos refere-se o seu gosto por jogar *ma-jong*. No conto *O Dia do Grande Frio*, a prática dos jogos é referida juntamente com outras de natureza bem diversa, religiosa, lúdica e até íntima, na noite de Ano novo

---

<sup>163</sup> Ibid., pág.90.

<sup>164</sup> Ibid., pág. 107.

Chinês: "Vão ao pagode apresentar oferendas, trocam presentes entre si, compram bolos pesados e enjoativos, comem, bebem, jogam jogos de azar, amam".<sup>165</sup>

Macau ainda hoje é um território conhecido como o "Monte Carlos do Oriente" e o jogo representou e continua a representar inquestionavelmente um instrumento indispensável do turismo local, ao qual se associaram as práticas recorrentes dos macaenses ao longo dos tempos. Segundo as estatísticas, a indústria do jogo gera 50% das receitas do sector do turismo, através dos diversos casinos e facilidades afins em funcionamento na península e nas ilhas.

## **5.2. A Viagem Interior das Personagens / Autora (espaço psicológico)**

Tratando-se de um obra literária que aborda maioritariamente histórias de mulheres, é natural que se empreenda numa viagem pelo seu universo interior. Aliás, a temática da viagem tem duas intenções subjacentes: primeiro, mostrar ao ocidente as mulheres chinesas, que na maioria dos contos, vivem em mundos fechados onde impera a tradição e as leis, que regem as suas vidas, mas ao mesmo tempo que se apresentam como tendo sido sempre determinadas, e portanto, imutáveis. No entanto, elas ousam ser diferentes, romper e partir com o casulo. Então iniciam a sua «peregrinação» e conhecem outros universos e outros modos de ser mulher. Estas viagens são, algumas vezes, impostas por dificuldades, causadas sobretudo pela guerra, e podem abranger distâncias maiores ou menores (todavia, a distância entre o que a mulher foi e virá a ser, essa é enorme). Em segundo lugar, a viagem é fruto do desejo de conhecer mundo e de tomar contacto com outras gentes e outros costumes, aspecto presente em várias personagens femininas ao longo dos contos.

Em *A China fica ao lado*, a protagonista está, praticamente desde o início da acção, numa permanente viagem interior, seja através dos seus pensamentos, num longo monólogo interior, seja através de recordações de acontecimentos passados marcantes, que a deslocam para dentro de si mesma. "Os pensamentos atropelavam-se, enquanto esperava. (...) Ela tentava recordar-se dos tectos sob que já tinha dormido. Na infância, altos, pintados... um dossel de seda? Depois, mais nítidos: de colmo, de canas de

---

<sup>165</sup> Ibid., pág.108.

bambu...<sup>166</sup>, acompanhadas de incursões imaginativas trazidas para o presente “Julgava ainda ouvir os gritos de dor da avó por entre as gargalhadas dos militares”.<sup>167</sup>

As incursões ao passado que suscitam reflexões pessoais sucedem-se. “Pobres pés estropiados! Tinha chorado justamente por isso. Um orgulho, essa avó de sapatinhos de cetim no pezinho de fada. Última coluna mítica, venerável ancestralidade, despedaçada sem dó num ímpeto de mãos brutais. Sim, fora pelos pés da avó que então chorara. Aquilo era como profanar o templo, como desonrar os mortos. Com o desligar dos pés da anciã, instintivamente ela sentira não apenas o ruir dos eu belo mundo de menina, mas o aviltamento de toda uma tradição. E agora? Porque chorava agora? Pelo filho que enjeitara certamente que não”.<sup>168</sup>

Nesse diálogo consigo mesma, a protagonista vai expondo todo o seu conflito interior e angústia de um momento tão doloroso e marcante: “Como poderia amar o que lhe fora dado sem amor? Tão-pouco por si. Era por de mais abandonada para ter pena de si própria. E, sem saber explicar, sem sequer entender, sabia que continuava a chorar pelos pés da avó. Tudo se resumia nessa noite. Toda a dor reflectia essa dor.”<sup>169</sup>

Finalmente, essa viagem interior leva-nos até à dimensão do sonho imaginativo que culmina com a libertação da protagonista do jugo da tradição ancestral chinesa imposto às mulheres durante séculos:

“E via-se caminhar por uma estrada sem bermas, os braços alongados até ao infinito, levando consigo, triunfal, sem esforço, como se fossem penas de ave, toda a legião ancestral das ofendidas, de pés atados deslizando à flor da terra.”<sup>170</sup>

Em *Ódio de Raça*, a viagem interior de Tai-Ku manifesta-se inicialmente através do recurso à memória, que nos narra as recordações passadas da protagonista e nos fornece o dado mais fulcral da narrativa, o facto de Tai-Ku viver fechada em si mesma, no mundo que escolheu para si, face às circunstâncias adversas da sua vida:

“Do mundo onde o pai e as outras pessoas viviam guardava uma única memória — e essa terrível. Destroçada, escolhera um exílio dentro de si. Uma vez tinham passado os japoneses. Tinham passado e ficado. Era então muito moça. A mãe morria de parto, enterravam-na sem flores, sem bonzos que lhe encomendassem a alma a Buda. A erva crescendo nas ruas. Os Japoneses entrando na grande

---

<sup>166</sup> Ibid., pág.9-10.

<sup>167</sup> Ibidem

<sup>168</sup> Ibid., pág. 11.

<sup>169</sup> Ibid. Pág.12

<sup>170</sup> Ibid., pág. 13.

casa, dispondo das salas e das servas. O pai cedendo parte da sua frota para que não lha destruíssem inteira, entregando as jóias para não ter de entregar as filhas”.<sup>171</sup>

O seu interior e sentimentos mais profundos são-nos revelados pelo narrador omnisciente:

“O que ninguém sabia, no entanto, era o sentimento de ódio que se infiltrara no coração de Tai-Ku, aquando da ocupação japonesa. Guardara-o escondido, e o coração ia-o nutrindo em silêncio e solitário como o chão do deserto no choco dos ovos das víboras...”<sup>172</sup>

A partir daqui somos confrontados com a revolta de Tai-Ku perante a escolha do pai de desposar uma japonesa, que evolui para a congeminação do plano de matar a mulher do pai. Os seus pensamentos e planos são-nos novamente revelados:

“Anunciava-se o Ano Chinês.(...) Tai-Ku pensava na cobra. Encomendara-a, zelosa, para o jantar de festa. Sempre cobra cabia em meia ceia de Inverno, ceia rica, ao lado de ninhos de andorinha, de pato à moda de Pequim. Iria ela mesma prepará-la. Extrair-lhe os fígados para bálsamo. Mandaria fazer vinho do fel”.<sup>173</sup>

Depois do crime perpetrado Tai-Ku mostra-se redimida na sua vingança e parece entrar num profundo transe imagético que a haveria de levar para o derradeiro lado espiritual:

“Pálpebras descidas. Tai-ku tentava uma prece. Não conseguia, porém, nem sequer coordenar os pensamentos. O seu espírito, agora tão livre, era como se já não existisse, ou como se existisse longe, muito longe, fora dela, como se fosse cruzando os caminhos assombrados da ausência para se reunir ao Desconhecido”.<sup>174</sup>

Em *Magia*, a protagonista, mulher ocidental que é narradora autodiegética do conto, empreende uma viagem de assimilação da cultura chinesa, que ilustra, de forma cabal, o que acontece a muitas outras mulheres que tomam contacto com essa cultura e filosofia de vida singular. No início do conto, a sua postura é algo céptica e, de alguma forma, desinteressada daquele mundo místico. Ela própria refere essa sua descrença: “A verdade é que rira antes, zombando da magra e da minha amiga chinesa”, mas depois, diante da presença do adivinho Vong Kei, a sua opinião alterou-se “Não sei se foi o ambiente se o próprio adivinho que me convenceram. (...) Entrara céptica, embora

---

<sup>171</sup> Ibid., pág. 23-24.

<sup>172</sup> Ibid., pág. 24.

<sup>173</sup> Ibid., pág. 25.

<sup>174</sup> Ibid., pág. 27.

cheia de curiosidade, e acabei por estender a mão, escutar o mágico, pagar a consulta, ficar impressionada”.<sup>175</sup>

O contacto efectivo, porém, com aquele homem provocou efeitos inesperados: “E quando me fixou nos olhos, sorrindo, absorto, cheguei a imaginar-me diante de ente sobrenatural, quem sabe se do Buda?”<sup>176</sup>

Isto faz-nos acreditar que o contacto com uma cultura diferente é de facto determinante para alterarmos a nossa perspectiva sobre ela. É essa a mensagem deste conto que consiste no facto da vida ter os seus mistérios e de haver premonições que não conseguimos explicar ou interpretar, porque escapam à nossa razão, pois não relevam dela, mas antes de um uma intuição que nos dá a tal sensação de sobrenaturalidade de que fala a protagonista. A verdade é que toda aquela atmosfera “a luz colorida da lanterna, a mímica da mulher, a máscara das dançarinas, faziam crescer o mistério da casa, do bruxo (ou Buda?), do meu estado de espírito”.<sup>177</sup> Alterou a percepção da protagonista sobre a sua própria espiritualidade e misticismo, passando a sentir-se parte integrante daquele mundo: “Quanto a mim, recordava do adivinho pouco mais do que o som manso da voz, o aroma a sândalo, aquela remota e contudo tão inquieta inteira presença. Foi o bastante para sentir por ele respeito e quase temor” a ponto de conseguir abstrair-se de quase tudo o que a rodeava, centrando a sua exclusiva atenção na figura mágica do adivinho:

“Era como se não houvesse ali mais ninguém senão Vong Kei e a noite, Vong Kei e a morte. O volume do bruxo contra os vidrilhos — estrelas e clarão dos lumes —, a sua imponência, a sua amargura dominavam de tal modo que, além dele, só o vulto desfeito, murcho, da mãe.” Este acontecimento estranho em que a mãe do adivinho se evapora, ou seja, morre de uma forma fantástica, deixando o filho amargurado no seu “choro abafado”.<sup>178</sup>

Constitui o derradeiro acto de *Magia* que dá título ao conto e que convence completamente a protagonista da existência de uma dimensão sobrenatural ou mística.

Em *A Morta*, são narradas várias viagens interiores distribuídas pelas personagens secundárias Mei-Lai, neta da velha, a própria mãe de Mei-lai, sendo-nos também evidenciado o percurso de vida da velha, personagem principal deste conto. É através da narração em analepse de Mei-Lai, que recorda o dia trágico da morte da avó num dia de tufão, que nos vamos apercebendo dos efeitos que ele provocou na neta nos

---

<sup>175</sup> Ibid., pág. 65-66.

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> Ibidem

<sup>178</sup> Ibidem.

últimos dez anos. Assim, quando nos é narrado o motivo que levou à morte o seu pai, é perceptível a amargura e a crítica subjacentes às injustiças sociais e políticas da revolução de Mao Tse Tung, ocorridas no seu país:

“ — Subitamente e revolução estalou ... O pai de Mei-Lai reagiu. Que sabia dos sonhos de uma justiça colectiva, abstracta e distante? Foi morto. Tiveram de entregar todos os bens, incluindo as leiras de cuja seiva a avó tirara o sangue de criar dez filhos”.<sup>179</sup>

Depois a noite do tufão em que avó desapareceu constituiu um marco trágico na vida de Mei-Lai: “Essa noite, Mei-Lai dizia, jamais se lhe varrera da ideia” a que se seguiu a tentativa de resgatar o corpo das águas para poderem enterrá-la condignamente “Dir-se-ia mais importante salvar a avó morta do que as nossas próprias vidas”, sendo esse momento recordado sentidamente pela neta “O corpo pequenino e enfaixado lembrava um ingénua bonequinha de trapo. (...) Funeral mais lindo nunca vi”.<sup>180</sup>

É todo este grande afecto e veneração pela avó que explica a atitude posterior da neta, sete anos após a sua morte, à qual a narradora se refere como algo macabro, mas ao mesmo tempo perfeitamente lógico e compreensível, dado o contexto da história: “E contou que, sete anos decorridos sobre a morte da avó, elas tinham ido a Coloane recolher-lhe os ossos que guardavam numa caixa de charão junto do altar da família — o nome da avó já na lista a vermelha e oiro dos antepassados. Em seguida, estendendo a mão, Mei-Lai apontou para o anel de jade que trazia no dedo do meio. O mesmo anel que a avó usara durante sete anos debaixo da terra”.<sup>181</sup>

A meio da história, narrada em analepse, são-nos transmitidas as alterações provocadas por todos estes acontecimentos trágicos na mãe de Mei-Lai: a morte do marido; a expropriação de todos os bens; a morte da velha; a difícil travessia para a outra margem que lhes esgotou a força, após terem fugido de Macau aos militares da revolução. Assim, todos estes acontecimentos nefastos operaram na mãe de Mei Lai, primeiro uma sensação de desespero, mas depois uma reacção notável a essa adversidade encontrando forças desconhecidas dentro de si, talvez dadas pelo grande exemplo de vida da *A Morta*:

“Graças a ela, ao seu exemplo é que tinham escapado ... Mas escapado de quê? A desventura seguia-os. A mãe, aninhando-se, pousou a cabeça na terra e chorou. Chorou pelo marido que em nação longínqua fizera fortuna, para ser humilhado e enterrado na vala comum; pela avó morta e sem ataúde nem túmulo; por todos eles, adultos e crianças, atirados a costas estrangeiras como náufragos.(...) E jurou

---

<sup>179</sup> Ibid. pág. 75.

<sup>180</sup> Ibid., pág. 77.

<sup>181</sup> Ibidem.

em voz alta vingança contra o Destino Era ainda bastante forte para impelir a remos um tancar, carregar água aos ombros, puxar o búfalo na lava do arroz. Mas as filhas, essas jamais haviam de servir”.<sup>182</sup>

O que deduzimos que conseguiu fazer, já que Mei-Lai era colega da narradora na escola inglesa “Mei-Lai era uma chinesa (...) que ensinava, como eu, na escola inglesa”.<sup>183</sup> A protagonista do conto é uma mulher emblemática, descrita pela neta como uma mulher notável, que “apesar de pobre, criara dez filhos para a riqueza”, dotada de um estoicismo e abnegação irrepreensíveis. Conseguiu que os filhos enviassem o dinheiro dos dotes para as irmãs casarem bem. Apenas quando o último filho embarcou é que “preparou um banquete só para ela -: pato estufado que não comia desde o dia do casamento”.<sup>184</sup> Depois dos filhos bem estabelecidos na América, Mei-Lai com seis anos, foi viver com a avó, para ser educada como chinesa. Depois, seguiram-se todos aqueles acontecimentos desventurados que levariam, entre outras coisas, à morte do filho primogénito e pai de Mei-Lai, mas diante do caos em que os “soldados prendiam a torto e direita, ameaçavam pegar fogo ao povoado.” Avó voltou a mostrar a sua cepa: “ E foi então que a avó se ergueu na praça para falar às mulheres. Mal começou a falar com as veras da alma e mais ainda a sua humilde e patética figura, entre os soldados de armas aperradas, suspensos, e o povo inquieto, impressionaram uns e outros. A avó pedia às mulheres que mostrassem a sua força e a sua dor. E à frente delas, curvada, trôpega, deu o exemplo, lançando-se ao trabalho. (...) Da avó partiu também a ideia da fuga para Macau. (...) Chegados ao rio, duas semanas mais tarde, a velha só podia arrastar-se, e cada movimento fazia-lhe sentir o corpo uma chaga”.<sup>185</sup> Mesmo assim, encontra forças para resistir contra todas as expectativas “A velha era a única que mantinha a força interior, que ia dando alma aos companheiros”, só a tempestade e a força adversa da natureza a haviam de vencer no seu percurso estóico de vida. “Acabaram a noite e a tempestade por os separar. A avó desapareceu. Em vão durante horas a buscaram nas trevas, para, de madrugada enfim a encontrarem num barranco; um fio de sangue a correr-lhe pelo rosto miudinho e ossudo”.<sup>186</sup>

Em *A Doida*, a personagem que dá o título ao conto assume-se, desde o início, como um ser transcendente, que reenvia a sua modulação para o universo do fantástico imaginário de cariz trágico. É uma espécie de Adamastor amansado na sua ira, mas com

---

<sup>182</sup> Ibid., pág. 76.

<sup>183</sup> Ibid., pág. 73.

<sup>184</sup> Ibid., pág. 74.

<sup>185</sup> Ibid., pág. 75.

<sup>186</sup> Ibidem.

a mesma profundidade agónica causada por um acontecimento doloroso, o que parece também vir provar que não é necessário retirar seres da mitologia para lhe incorporar uma profundidade existencial desmesurada. São os dramas pessoais mais simples que nos infligem a maior das dores, e a perda dos entes queridos está entre os exemplos de maior desventura.

Vejamos o caso de infortúnio desta personagem. Tinha fugido da China Continental para o exílio, onde acabaria por morrer. O marido tarda em vir encontrar-se com ela e resta-lhe apenas a alternativa de ter que enterrar sozinha o filho na praia. Noite após noite esperava sem sucesso o regresso do marido a quem provavelmente havia sucedido o mesmo que ao filho. Por isso, nessa longa espera que culmina em aparições, na praia de Coloane, a “Doida” havia deixado de viver. Era um espírito em transição à espera que também o marido possivelmente morto a viesse buscar e a libertasse dessa não existência, em que já se havia tornado oca e sem alma. Daí que a sua viagem interior, doravante estática, só se tenha processado a partir de todos aqueles acontecimentos desventurados que a haviam tornado numa espécie de fantasma na praia de Coloane. Deixara de ter uma existência assinalável neste mundo. Por isso, o “seu riso semelhava-se a uma rajada de vento no fundo de uma gruta. Não tinha entranhas. Não tinha alma. Era oca”.<sup>187</sup> Esse carácter místico e transcendente atribuído à personagem são pressagiados pelos elementos da Natureza, tal como no episódio do Adamastor:

“Dir-se-ia que a Natureza se preparava respeitosa, para algum espectáculo solene, talvez a luta entre a noite e o dia, talvez a agonia da doida. (...). A Lua andava agora muito alto, enquanto uma ténue claridade se anunciava, não sabíamos se no monte, se no mar”.<sup>188</sup>

Essa mesma aparição mágica desfaz-se com a mesma indefinição com que surgiu, num abrir e fechar de olhos, o que comprova de facto a atenção dada à personagem e a tudo que ela representa, pela história de vida que lhe está associada.

### **5.3. Misticismo e Religiosidade**

Importa em primeiro lugar clarificar estes dois conceitos. Assim, para o primeiro seguir-se-á a perspectiva de Jacob Boehme, no livro *O Príncipe dos Filósofos Divinos*, entendendo-se o misticismo no seu sentido essencial como um tipo de religião que

---

<sup>187</sup> Ibid., pág. 88.

<sup>188</sup> Ibid., pág. 89-90.

ênfatiza a atenção imediata da relao directa com Deus, com a consciência da Divina Presença. É a religião no seu mais apurado e intenso estágio de vida. O iniciado que alcançou o “segredo” foi chamado místico. O místico é aquele que aspira a uma união pessoal ou a unidade com o Absoluto, que se pode chamar Deus, Cósmico, Mente Universal, Ser Supremo, etc.

Já a religião pode ser definida como um conjunto de crenças relacionadas com aquilo que a humanidade considera como sobrenatural, divino e sagrado, bem como o conjunto de rituais e códigos morais que derivam dessas crenças.

Dentro do que se define como religião pode-se encontrar muitas crenças e filosofias diferentes. As diversas religiões são de facto muito diferentes entre si. No entanto, ainda assim  possível estabelecer uma característica comum entre todas elas, o facto de todas possuirem um sistema de crenças no sobrenatural que geralmente envolvem divindades ou deuses; costume de muitas delas possuirem relatos sobre a origem do Universo, da Terra e do Homem, e o que acontece após a morte e a vida depois da morte, da maior parte delas.

O que  sintomático na legislao macaense  que em 1998 foi publicada uma nova lei sobre a liberdade religiosa e de culto em Macau que estabelece um quadro legal que sustenta os princípios da liberdade religiosa, da liberdade de culto e da liberdade de consciência, cuja relevância não será de mitigar num território onde conviveram e continuam a conviver tradicionalmente múltiplas confissões religiosas.

Em todos os contos, encontrámos subjacente ao texto mensagens impregnadas do misticismo e religiosidade oriental que encerram uma determinada visão do universo e imaginário que se pretende transmitir.  uma dimensão ontológica da humanidade que se vai percorrendo ao longo dos contos.

No conto *A China fica ao lado* aborda-se o passado glorioso da China que traz saudades e nostalgia para quem o conheceu. Outrora, viver-se-ia segundo uma determinada ordem, respeitando certos valores, princípios e tradies chinesas, ao passo, que no presente, vive-se a desordem, o caos, visível nas alteraes produzidas “A av, afeita a servas para a vestir e calçar, abaixada a varrer o chão: Misericórdia dos Deuses — o chão do templo! Como tinha os ps ligados e falava mandarim, haviam-lhe arranjado um lugar no pagode”<sup>189</sup> Citando Luís Camões, se “Todo o mundo é composto de Mudança”<sup>190</sup> certo também é que essa mudança deveria implicar uma evoluo

---

<sup>189</sup> Ibid., pág. 10.

<sup>190</sup> CAMOES, Luis Vaz de – *Sonetos*. Porto: Tavares Martins, 1972.

positiva e não a permanência de uma crença e prática retrógradas, como o enfaixamento dos pés e o castigo e repressão para quem tivesse filhos fora de uma união legítima. Na realidade, se efectuarmos uma pesquisa sobre a sociedade macaense da altura verificamos que esta é, no seu conjunto, muito conservadora e católica, incrédula por natureza, pois a mãe-pátria acostumou-a a considerar-se órfã e auto-suficiente na resolução dos seus problemas.

A China do início do século XX, que permaneceu praticamente inalterada até aos anos 60, altura em que a autora escreve esta obra, era uma sociedade dominada pelo homem, onde o estatuto da mulher dependia, primeiro do pai e, depois do casamento, do marido. A lei concedeu-lhe pouca independência até quase finais do século. Ela era vista como o sexo fraco, intelectual e psicologicamente, e até a roupa era feita de forma a dificultar os movimentos. Uma prova deste tipo de contenção imposta há mulheres é o enfaixamento dos pés, que até tinha uma certa conotação sexual. No entanto, esta prática ou “moda tola”, como lhe chamaram alguns escritores, era geralmente tida como uma prova da brutalidade e insensibilidade chinesas. Começa o enfaixamento quando a criança tem entre seis a nove anos. Depois desta idade, o sofrimento aumenta proporcionalmente. São colocadas ligaduras de algodão de 2,5 cm de largura, enrolados em forma de oito à volta dos pés, indo do calcanhar até ao peito do pé, passando por cima dos dedos. Depois, vão por baixo do pé, à roda do calcanhar e assim sucessivamente o mais apertadas possível. Este processo, como facilmente se percebe, é extremamente doloroso e torna os pés muito frágeis, tanto que mal aguentam a pressão do andar. Os ocidentais teciam considerações acerca desta prática. Explicavam que os pés pequenos eram necessários para que uma mulher pudesse arranjar um marido. As que não o fizessem seriam desprezadas e consideradas de baixa condição. Os relatos falam constantemente no andar, na beleza da cara, na necessidade de ter pés enfaixados para conseguir um marido, e na posição das mulheres na sociedade, factos esses que se manifestam neste primeiro conto *A China fica ao lado*. Aliás, esta perspectiva da mulher como um ser inferior menosprezado está bem explícita no conto, onde as mulheres são vistas como cidadãs de segunda categoria: ”O principal era combater o seu combate de mulher só e abusada”.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> BRAGA, Maria Ondina - *A China fica ao lado: contos*. 4.ª Ed. Lisboa: Ed. Instituto Cultural de Macau, 1991, pág. 12.

Relativamente à religiosidade, a protagonista acreditava no budismo, filosofia que defende a bondade e a beleza, herança que recebeu da avó que “orava diante dos ídolos do lar (...) Ela gostava do sorriso do Buda que nunca mudava, de corpo claro e gordo na peanha do altar”.<sup>192</sup>

Em *Os Espelhos*, a perspectiva mística e religiosa está mais diluída, mas ainda assim assinala a sua presença através da referência ao costume chinês de fazer ofertas, em reconhecimento de serviços a favor da saúde e do bem-estar do espírito. Toda a comunidade era frequentadora assídua quer de casas de necromantes, quer de adivinhos, como comprova também o conto *Magia*, que faz alusão a esse meio. Quanto a religiosidade é-nos apenas dado a saber que Miss Carol, a professora de literatura inglesa era anglicana, como aliás seria de esperar pela sua descendência, mas convivia perfeitamente com toda aquela proliferação de religiões e ou filosofias de vida ali existentes.

Em *Ódio de Raça*, voltamos a uma dimensão mística e religiosa de carácter oriental “Tai-Ku era monja budista”.<sup>193</sup> Às monjas budistas era-lhes imposto que rapassem a cabeça e trocassem a cabaia de seda por uma de burel, exigências que o pai de Tai-Ku não consentiu, fazendo assim sobrepor-se à vontade religiosa a sua autoridade de pai. No entanto, “Tai-Ku vivia da oração, do jejum, das ofertas para o altar”, praticava todos os rituais que o budismo pressupunha e cumprindo fielmente as suas obrigações de filha em consonância com os preceitos da sua religião: “Naquela tarde, Tai-Ku fez maquinalmente os gestos do costume (...) recortou flores de papel de arroz para as festividades do pagode, orou (...) Anunciava-se o Ano Chinês. Os ramos de pessegueiro, os pálidos crisântemos, as laranjeiras anãs em vasos de grés, todos os símbolos de felicidade com que Tai-Ku costumava presentear nesses dias o pai e os deuses...”<sup>194</sup> No entanto, a presença da nova mulher japonesa do pai colocou-a em conflito com os princípios da sua religião: Tai-Ku encontrava-se dilacerada pela vontade de matar a japonesa, descendente dos assassinos de sua mãe, e pela máxima da sua religião de não matar: “A sua religião ensinava: *não matar*. Mas não mandava também extirpar o mal? E não representava a japonesa o pior de todos os males — a violência, a guerra... aquele inferno dentro do seu peito?”<sup>195</sup> Depois da decisão tomada de matar a japonesa Tai-Ku recobra a paz, sentindo-se vingada, mas ao mesmo tempo

---

<sup>192</sup> Ibid., pág. 13.

<sup>193</sup> Ibid., pág. 23.

<sup>194</sup> Ibid., pág. 25.

<sup>195</sup> Ibid., pág. 26.

demonstra mais um dos principais ditames da doutrina budista, a piedade filial, preocupando-se se o pai iria sofrer muito com a morte da concubina. Interrogando-se se porventura ele a amava. As suas preocupações tinham razão de ser, pois o pai de um momento para o outro ficara decrépito e agonizava moribundo com Tai-Ku sentada ao fundo da cama. No momento da morte do pai, Tai-Ku deixou-se ir, abandonando o seu espírito livre, partindo também ela para esses “caminhos assombrados da ausência reunindo-se ao pai no Desconhecido”,<sup>196</sup> o que nos revela a crença de um qualquer tipo de vida após a morte, perspectiva mística e simultaneamente religiosa.

*O Homem de Meia Vida*, este conto que ilustra a filosofia de vida do Confucionismo. O Antiquário que era um opiómano, só de tarde por influência do ópio se revelava. Era nessa altura que citava Confúcio, manifestando a crença nesses princípios: “O homem é por natureza virtuoso como a água que corre espontaneamente. É a perversidade do mundo que o corrompe.” O confucionismo defendia os valores humanos, o amor universal, o homem de meia vida seguia a linha confucionista em que se diz que o Homem perde os seus valores em contacto com o meio social. Acreditava no milagre da criação do mundo e explicava-o assim: “o Grande Tai-Ki, nascido do nada, dera origem ao primeiro positivo, elemento macho, Yang, que no seu ócio inventara o elemento negativo, a fêmea, Yin. Daí, o equilíbrio do Cosmos — Yang-Yin— com o céu Yang fecundando a terra Yin...”<sup>197</sup> o que é mais uma prova de um desses relatos ou mitos sobre a origem do mundo. Este homem após provado o néctar dos deuses alcançava o seu *logos*, ou seja, ascendia a um patamar de conhecimento elevado, não acessível a muitos homens e tinha feito daquele dia-a-dia a sua forma de existência, singular sem dúvida, que muito intrigava o narrador homodiegético, personagem secundário que o costuma visitar no seu antiquário e que se interrogava sobre o verdadeiro motivo que o teria levado ao vício do ópio, já que na sua visão de ocidental “Não bastaria a frágil condição humana, o desgosto de viver? «É a perversidade do mundo que o corrompe».”

Em *Fong-Song* temos mais um exemplo de crença na doutrina do Budismo que coabita pacificamente com o Cristianismo. O neto de Sam-Ku, a protagonista, venerava a velha avó, assim como toda a família, não lhe faltando com o chá, o arroz e o cachimbo. No ideal chinês, os laços familiares eram estreitos e a unidade familiar formava a base da estrutura social. Os valores inculcados pela moral davam particular

---

<sup>196</sup> Ibid., pág. 26.

<sup>197</sup> Ibid., págs. 34-35.

ênfase à lealdade familiar e ao respeito pelos mais velhos “O neto mais velho, pescador, não partia para a pesca sem a sua bênção”. E naquele dia que a morte vinha buscá-la tudo estava já preparado: “no fân-siu que oscilava no porto interior (...) sempre se havia estendido uma esteira para o sono da avó (...); De manhã fora o bonzo encomendar a Buda o seu espírito agonizante. Ardiam à proa os pivetes da devoção. De tarde aparecera a *Ku-Niu*, a freira católica”.<sup>198</sup> São-nos revelados certos rituais do budismo que derivam de um poder místico “(...) em botes pouco maiores que caixões (...) morriam e nasciam filhos do Celeste Império. Por isso vinham ali com frequência os sacerdotes de Buda e os representantes de Cristo. Vinham sem ser chamados. Por intuição. Por hábito”. O neto de Sam-Ku acreditava que Fong-Song, o ente fantástico que, das entranhas da terra governava os elementos existentes naquele ambiente infernal; metal; madeira; água; fogo e terra levaram a avó para o reino dos justos. “Entretanto o tufão virava Fong-Song — Vento-Água —, o monstro feroz que morava nas entranhas da terra e governava os elementos”. Mais à frente consumada a morte de Sam-Ku essa perspectiva confirma-se outra vez “(O pescador havia de dizer mais tarde que fora o próprio ar quem lhe arrancara a avó dos braços ...).” Nessa mesma óptica, entra a concepção de que há uma vida depois da morte, que leva para o reino dos justos aqueles que levaram uma existência abnegada. O que é interessante constatar é que esta concepção é comum tanto ao budismo como ao cristianismo e o narrador faz uma referência explícita no final do conto à mesma: “O neto (...) acreditava secretamente que Fong-Song (...) a levava, calma e contente, na exaltação da noite, para o reino dos justos, talvez (quem sabe?) bem recomendada pelas cerimónias do bonzo e pelas rezas da freira”.<sup>199</sup>

#### **5.4. A Percepção da Vida e a Aceitação da Morte**

Maria Ondina Braga desenvolveu uma escrita feita de textos de carácter intimista, marcada por temas como a solidão, a melancolia, a consciência da morte. Aliás ela própria refere: “Não tenho aspirações, estou muito virada para a morte. Sou melancólica. Talvez seja essa melancolia que traga a presença da morte. Não tenho

---

<sup>198</sup> Ibid., pág. 39.

<sup>199</sup> Ibid., pág. 42.

apego à vida, nunca tive”, Viveu solitariamente, “sozinha com a escrita. A escrita é a única coisa que tenho na vida. Digamos que é uma fatalidade”.<sup>200</sup>

Ainda ligado ao item da viagem interior das personagens está o facto do desejo da autora de se libertar de um jugo insuportável, desse que só a morte possibilita uma hipótese de fuga com contornos mais definitivos e trágicos. Diz a tradição oriental a propósito deste aspecto que na casa ou espaço vagueia todos os dias o espírito de alguém que, por qualquer motivo, tivera que fugir desta vida terrena. Esta perspectiva parece encaixar-se perfeitamente na construção de algumas personagens singulares de Maria Ondina Braga. Com elas acontece a dissolução no tempo que pesou demasiado sobre a personagem como pesaram a guerra, a pobreza, o infortúnio pessoal, a superstição ou a tradição. É nesta categoria de personagens que colocamos a protagonista da *Doida*. Muitas vezes não é tanto a morte física, mas também a pensada, intencional, como acontece com Tai-Ku em *Ódio de Raça*, que “escolhera um exílio dentro de si” e se recusava a viver no mesmo mundo sem o pai. Há também a morte sentida no desgaste dos sentimentos e no envelhecer irreversível como no conto *A Morta*; ou a morte no sentido metafórico, sinónimo de frio interior, desolação, frustração, angústia., como em muitas personagens femininas de *Os Espelhos*; *Os Lázaros* ou de *A Pousada da Amizade*.

Relacionado com este aspecto, aflora outro tema característico, associado à solidão e ao desejo: o tema da piedade. Se o acto carnal é afirmação de vida, exigência do instinto, é também ternura, dádiva. Sem amar, a mulher obedece a um impulso maternal, concedendo ao homem o esquecimento, o regresso passageiro à segurança do ventre materno, ao refúgio que, solidária, ela busca também.

Esta temática repete-se insistentemente através de casos semelhantes, de mulheres solteiras e solitárias, inquietas e compassivas como a Miss Carol de *Os Espelhos* ou a senhora Li de *A Pousada da Amizade*. O que é singular é o facto de tecnicamente se adaptar o ponto de vista destas personagens, como o ponto de vista privilegiado. Na realidade, as personagens estão limitadas pela sua subjectividade, presos por uma espécie de cordão umbilical ligado à escrita diarista e autobiográfica, sem se inserir objectiva e formalmente num desses géneros literários. Estamos diante de uma escrita ficcional marcada pelas características atribuídas ao conto literário. No entanto, não se fica por aí e toca também outros géneros literários pelo teor intimista

---

<sup>200</sup> Memoriam Maria Ondina Braga. In: *Diário de Notícias*, 2006.

que encerra. Do primeiro ao último conto, constatamos que essa percepção da vida e aceitação da morte é uma nota dominante.

No primeiro conto *A China fica ao lado*, a protagonista, que vai à clínica do Dr. Yu fazer um aborto encara a vida como um espécie de prisão dourada, pois para além de ter sofrido com a morte da avó, viu-a ser mutilada por uma tradição ancestral, tendo-lhe sido estropiados os pés. Teve ele própria uma experiência traumática, tendo sido abusada sexualmente, facto que motivou o aborto daquele filho indesejado. Por isso, sentindo um sentimento de derrota por causa do sofrimento por que passara, só a morte poderia operar a sua verdadeira libertação que está associada à tal “estrada sem margens”, onde não haveria limitações na sua condição de mulher. A protagonista imagina-se no final do conto “com os braços alongados até ao infinito”.

Em *Os Espelhos*, nota-se, desde o início da narração, um certo vazio na vida de Miss Carol, desconhecendo-se se ela possui ou não qualquer tipo de relacionamento social ou afectivo, sendo esse o foco do enredo. Sabe-se que não tem família e que nunca alguém lhe ligou por telefone. No entanto, o intrigante facto de possuir tantos espelhos no seu quarto torna-se o centro de interesse da sua aparente desinteressante personalidade. Aliás, o facto de declamar apaixonadamente versos de Shakespeare parece querer dizer que a personagem é mais do que aquilo que pronuncia. Neste murmúrio em tom melancólico, parece revelar-se uma certa frustração por não ter sido compreendida o que a leva a conformar-se com esta situação da sua vida, como alguém que já só tem que esperar a morte.

Em *Ódio de Raça*, Tai-Ku evidencia uma serviçal obediência em relação à figura paterna, de tal modo que parece uma pessoa em harmonia com o mundo. Na realidade, a sua revolta interior turbilhava e crescia, à espera do momento oportuno para finalmente entrar em ebulição e derramar toda a sua raiva. Por isso, quando a japonesa entrou, ou melhor, invadiu o seu lar, todo o inferno que ardia no seu peito se manifestou. Matando-a, sentiu-se mais livre, como se tivesse cumprido a sua verdadeira missão. Por isso, já podia partir com o pai, que falecera, para o Desconhecido.

Em *O Homem de Meia Vida*, esta aceção é ainda mais evidente, pois o protagonista era opiómano, porque a vida o desiludira bastante. Defensor de um amor universal, a existência de guerras, as tragédias dantescas abatia profundamente. De tal modo que preferia ficar alheio ao mundo cruel, necessitando de fugir da realidade feia e dura à procura de um mundo imaterial. O protagonista entregava-se ao ópio para ressuscitar a sua alma e recuperar a alegria de viver. “Ah, como um bem tamanho, tanta

felicidade numa espiral de fumo, iriam, na manhã seguinte, reduzir satanicamente tão sublime criatura a um verme de pó, ao mais miserável ser! Era o ópio ou a vida que fazia aquilo? Na realidade, ele só vivia depois do ópio”.<sup>201</sup> Por isso é também como se já tivesse morrido. Depois das quatro da tarde, sob influência do ópio, só a sombra ou espírito é que sobrevivia.

Em *Fong Song*, vemos que a vida para Sam-Ku foi dolorosa, semelhante a um “vale de lágrimas”. É esse passado doloroso que se recorda nos derradeiros momentos antes da sua morte, descanso merecido para quem teve uma vida tão atribulada. Essa libertação da morte era esperada sem medo algum, como prémio por uma vida sem deleites: “A velha tinha um ar tranquilo de quem espera o que não falha”. A morte é ela própria quase uma personagem activa e interventiva na acção, por força das expressões metafóricas extremamente sugestivas “Um murmúrio doce e lento, como se nada de grave acontecesse à volta, como se a morte não estivesse ali a pilotar-lhe o barco”. A qual se confere uma importância incontornável e uma verdade absoluta na existência de todos os seres humanos “Mas a morte ia avançando e era uma coisa imensa. A morte era maior que todas as fraudes e todas as verdades dos homens”.<sup>202</sup>

Em *O Filho do Sol*, essa percepção da morte não é clara. No entanto, a protagonista tem uma visão da vida indistinta, marcada por uma divisão premente entre a sua ocidentalidade e o fruto do oriente que carregava no seu seio. A vida terrena era para ela algo confusa. Do ocidente embarcara para o Oriente, engravidara de um homem que não amara e por isso se tinha instalado a dúvida no seu coração: decidir ter ou não ter esse filho? Na impossibilidade de encontrar uma resposta dentro de si esperava que o “roxo poente”, ou a noite negra, metáfora da morte, lhe respondesse, como um sinal místico dessa união de duas culturas: “O Deus dela. O Deus dele. Ambos procurara e tinha de decidir sozinha. De seu, só aquele cansaço tão fundo como se já morta...”<sup>203</sup>

Em *Os Lázarus*, nome tão sugestivo de quem ressuscita para a vida e simbólico, encontrámos um exemplo perfeito dessa percepção da vida e da morte, porque A-Mou, pese embora o facto de viver sob o espectro da morte, por causa de ser leprosa e não ter cura, encara a vida com uma perspectiva optimista, o que significa vencê-la.

Para ela a vida era colorida. Todos os dias contemplava a natureza, enchendo o peito de alegria. “Pelo fim da tarde, levando ao colo o seu favorito — um porquinho-da-

---

<sup>201</sup> BRAGA, Maria Ondina - *A China fica ao lado: contos*. 4.ª Ed. Lisboa: Ed. Instituto Cultural de Macau, 1991, pág. 35.

<sup>202</sup> *Ibid.*, pág. 41.

<sup>203</sup> *Ibid.*, pág. 48.

índia que lhe dormia aos pés da cama como um gato —, A-Mou subia até o mais alto do morro, sonhando com uma amanhã novo, diferente, melhor”.<sup>204</sup>

A sua enorme capacidade para amar e imaginar davam um sentido à sua vida a prazo, e permitiram-lhe amar platonicamente o leproso que veio habitar a casa dos homens. Nunca o vira, mas imaginava-o uma espécie de deus com pássaros, e amava-o no seu mundo imaginário”. E sem ter tentado ver o recém-vindo, A-Mou sentia-se a esperá-lo a cada instante, e para ele esmerava o penteado todos os dias”.<sup>205</sup> Esse sentimento prolongou-se no tempo e acomodou-se no seu coração de forma consistente. Embora o médico a informasse que a sua doença não tinha cura, A-Mou não desanimou. Viveu por ela mesma, para sentir a felicidade de um amor sonhado, para que um dia pudesse contar a uma leprosa inocente a sua experiência amorosa singular, que lhe tinha permitido ver o seu amado em aparições nocturnas durante meses. Consciente da evolução da sua doença e da morte que pairava sobre ela, A-Mou havia decidido viver os últimos dias de vida com a mesma atitude: “Já não era para contemplar a fogueira do pôr do sol que subia ao morro ao entardecer. Nem por causa do homem. Só por si própria. Porque tinha de viver, mau grado a morte que a marcava. Porque o médico não voltara a aludir à cura e ela precisava de saber das *venturas* do amor para um dias as contar, agachada no pátio, a alguma menina inocente que entrasse na leprosaria”.<sup>206</sup>

No *Homem de Sam-Lun-Ché*, a personagem do velho Cheong, que dá título ao conto, sentindo-se só, decidiu adoptar o menino que fora abandonado à porta do convento. Dessa decisão resultou uma relação de especial afecto e ternura entre os dois. O velho sentia-se orgulhoso por ser pai de um menino tão excepcional, educado, inteligente, cumpridor dos seus deveres, puro de alma, que respeitava e amava o velho Cheong: “O velho Cheong deixava o triciclo à esquina para ir ver o pequeno nos actos de culto. Por vezes, as lágrimas subiam-lhe aos olhos. O menino mais parecia um anjo do que gente. (...) Um orgulho, um filho assim, de feições mistas de chinês e europeu, esguio, que o destino lhe confiara, a ele, pobre e sem família”.<sup>207</sup> Este menino preencheu, de tal forma o vazio que o velho Cheong trazia dentro de si que, sentindo-se realizado, tinha consciência de que deveria agradecer aos deuses por ter um filho assim. “Todo vestido de luar, olhos fechados, mudo, a seu lado, o pai era como se estivesse morto. Tão puro, tão bom! Desejou afagar-lhe as mãos ao de leve. A alma dele devia

---

<sup>204</sup> Ibid., pág. 53.

<sup>205</sup> Ibid., pág. 55.

<sup>206</sup> Ibid., pág. 56.

<sup>207</sup> Ibid., pág. 60.

assemelhar-se ao rosto da Lua. Religião, Deus, oração, não seriam afinal de alma branca como a lua e a serenidade que de ambos irradiava?”<sup>208</sup>

O conto *Magia* aborda a questão da vida ter os seus mistérios, sendo difícil ao homem interpretá-los. O caso mais paradigmático é a estranha morte da mãe do adivinho, que se evapora, constituindo a sua morte um mistério ainda maior do que a Morte em si mesma. “À espera da freira, na penumbra da sala, entre a minha amiga e a mulher de Vong Kei, impassíveis, presenciei esse quadro, talvez por ter ido ali sem intenção. Eu e a velha. Que esta, à medida que se finava, é que o ia criando. ( ... ) Depois o bruxo apareceu (...). Ele dirigiu o olhar para a mãe, ao canto, encolhida na espalda da cadeira, estendeu as mãos em direcção à bacia, o rosto gordo franziu-se-lhe, dorido, e desatou a chorar”.<sup>209</sup> Esta morte é tanto mais sugestiva quanto parece que foi a própria velha que a invocou, transferindo todo o seu espírito e poderes transcendentais para o filho. Ao contrário de outros personagens que vêem a morte como algo inevitável e a aceitam, o adivinho representa aqueles que se sentem perdidos e amargurados diante do desaparecimento físico de um ente querido, manifestando essa dolorosa perda através de um choro longo que se prolongava até à rua.

No conto *A Morta*, a percepção da vida é encarada com alguma ironia. O primogénito da defunta fez fortuna na América para onde foi viver longos anos, quando regressou à sua terra natal é que o infortúnio lhe bateu à porta, acabando por ser assassinado durante o período da revolução comunista. A velha, protagonista da história, avó de Mei-Lai, no momento em que foi obrigada a enterrar pessoas desconhecidas pelas forças militares revolucionárias, pediu também ela, de forma revolucionária, às mulheres que mostrassem a sua força e a sua dor. Deu o exemplo, lançando-se ao trabalho, isto é, mostrando a sua força interior, encorajando os mais novos e as mulheres submissas. Porém, depois de toda a humilhação por que passara, queria ir para um sítio bem longe para morrer e poder, enfim, descansar em paz, até que a noite do Tufão finalmente a levou. A neta, Mei-Lai, no final do conto revela à amiga que o anel de jade que possui no dedo foi usado pela avó, na sua cova, durante sete anos, talvez para perpetuar a memória da sua grande herança ancestral, mas também como sinal de que a vida e a morte são pólos que se tocam constantemente, como dois elos sucessivos de uma cadeia, em que um conduz ao outro sem cessar. É esse o círculo da vida, também feito com e através da morte.

---

<sup>208</sup> Ibid., pág. 62.

<sup>209</sup> Ibid., pág. 67.

Em *A Doida*, a vida é perspectivada como uma espécie de meio termo entre aquilo a que chamamos vida e uma espécie de morte física que decorre de uma atitude do espírito. “Julgava eu que o corpo da doida tinha alguma consistência? Tocasse-lhe e veria. (Certo ninguém jamais lhe tocara. A trança entretecida das raízes aéreas do *ficus*, polvilhavam-na as cinzas do pagode, e os pés eram peixes de vidro)”.<sup>210</sup>

A doida perdeu o seu rumo na vida, provocada pela morte do filho e desaparecimento do marido. Diante deste desnorte afectivo tornou-se um ser etéreo, semelhante a uma sombra ou a um fantasma que fazia as suas aparições agónicas à noite, na praia. Sem perspectiva de vida futura, andava como se já estivesse efectivamente morta e não era mais do que um “corpo” errante”.

Em *A Pousada da Amizade*, a mesma percepção da vida assenta nas expectativas das personagens projectadas para um determinado tempo no futuro. Por exemplo, para a senhora Li o importante era o crescimento do cacto da flor, pois já há três anos que estava à espera que isso acontecesse e que o respectivo cacto desabrochasse numa flor vermelha (que é a cor da felicidade na tradição chinesa). Por isso, quando se ausentou da pousada para ver a neta que estava doente no hospital, pediu a Mr. Wang que tomasse conta do papagaio, para que este não comesse a flor do cacto. Quando regressou, viu que a flor fora efectivamente ingerida pelo papagaio, e desta forma, a sua grande esperança havia morrido com ela. Numa óptica mística de questionamento sobre a vida, a senhora Li interroga-se sobre a generosidade dos deuses acerca da sua própria existência: “Conceder-me-ão os deuses mais três anos de vida?”

De facto, a percepção de que a vida pode terminar a qualquer momento e que é um dádiva concedida pelos deuses é uma crença enraizada em muitas culturas, inclusive na oriental. A ideia de, com mais tempo, podermos eventualmente aumentar as possibilidades de alcançarmos os nossos desejos é o que costumamos designar por esperança, sentimento que anima a vida e que nos impele a prosseguir. Assim, na dúvida de que esse tempo possa não ser concedido, aniquila-se toda a esperança: “A flor morrera ao desabrochar, lacerada pelo bico ferino da ave. Ela esperava também, às ocultas, uma floração, e temia o pássaro do agoiro...”<sup>211</sup>

No conto *O Dia do Grande Frio*, fecha-se o círculo sobre esta perspectiva da vida e da aceitação da morte, efectuando-se uma espécie de síntese conclusiva de todas as outras visões apresentadas. Assim, no último dia do ano, momento também de

---

<sup>210</sup> Ibid., pág. 88.

<sup>211</sup> Ibid., pág. 100.

reflexão e balanço da vida, o herbanário assistia à folia que ia nas ruas. Pensava consigo mesmo que as pessoas viviam na fantasia, numa euforia ilusória, e que o culto prestado aos deuses seria um engano, porque os deuses é que conduziram o cosmo ao caos. Conhecia uma história em que os deuses se entregaram ao vício do ópio e, conseqüentemente, enlouqueceram. Por isso, para ele já não havia deuses. É que o ópio compara-se à celebridade, pois desta forma enchem-se de si próprios, do seu poder e da sua glória, entrando em delírio, descuidando-se do governo do mundo e originando o caos. Ateu e pessimista, o herbanário pensava que a população andava entretida com as festividades. Era um espectador atento ao comportamento das pessoas. Via que cometiam excessos, sem reflectirem, e depois procuravam o herbanário para se curarem. Nessa óptica, o herbanário funciona como uma espécie de curandeiro, um deus humano que tinha poderes para curar todas as maleitas, já que conhecia a alma das pessoas. Por isso, como se fosse um filósofo, pensava para si mesmo se deveria festejar o aniversário do suicídio dos deuses ou celebração pela morte do tempo, pelo caos da vida. Até porque para ele aquele dia era só uma data:

“Um escárnio aquelas palavras. Ano Novo? O tempo é sempre o mesmo. Estagnou. Quando havia realmente deuses (deve ter havido porque as suas figuras estão lá no pagode), decerto que cada ano representava uma bênção do Céu”.<sup>212</sup>

Depois de várias reflexões, o narrador conduz-nos à grande conclusão do herbanário naquele dia tão específico, que se assume como o verdadeiro mistério da existência humana:

“O dia do Grande Frio. Dia da rendição dos deuses? Do seu enlouquecimento? As pessoas não reflectiam nessa designação, ocupadas como andavam com o advento da festividade, atribuíam-na à descida da temperatura. Ele, porém, que sabia do tempo parado, nulo, descida da temperatura. Ele, porém, que sabia do tempo parado, nulo, meditava na ironia das palavras: Grande Frio — Morte. Ano Novo — vida. Como podia a morte gerar vida, o fim vir antes do princípio? Necessário ser herbanário e viver só para perscrutar tais mistérios”.<sup>213</sup>

É com esse permanente questionar que ficamos para que também nós possamos encetar a nossa reflexão pessoal. No mundo, não há respostas e verdades absolutas sobre o mistério da vida e da morte. Então só nos resta esse permanente questionar.

---

<sup>212</sup> Ibid., pág. 106.

<sup>213</sup> Ibid., pág. 105.

## 5.5. O Ambiente / Imaginário das Personagens

Falar do ambiente desta obra implica reconhecer o fascínio de mundo oriental que perpassa todos os contos. Nesta óptica, torna-se relevante abordar o conceito de exotismo repensado por Victor Segalen que corresponde a um desvio do seu sentido normalmente atribuído, que consiste em apresentar elementos pitorescos ou impressões de viagens e que inclui na sua visão do mundo o conceito de Diverso.

Nesta perspectiva, o exotismo não “devora” o Diferente, não tenta integrá-lo na sua visão do mundo, mas alimenta e favorece uma distância absoluta entre o Mesmo e o Outro. Ora isto quer dizer que na apresentação da diversidade de Macau, filtrada pelo ponto de vista da professora portuguesa, a autora não busca o pitoresco, mas antes a autenticidade do Outro, que se revelará problemático, profundo, por vezes opaco e inacessível, na multiplicidade das suas formas.

A viagem de Maria Ondina Braga permite-lhe o confronto com o diverso que é uma linha unificadora ao longo de toda a obra. Há de facto um encontro com o mundo chinês, mas há acima de tudo um encontro entre seres humanos e os seus imaginários ou os seus mundos. Logo no primeiro conto, mais do que a condição de chinesa da protagonista com todos os matizes que lhe estão associados e que já foram atrás explorados, ressalta a condição de mulher única, num drama pessoal tão singular quanto partilhado por tantas outras. Afinal rejeitar um filho, procedendo a um aborto, é um acto marcante em qualquer cultura. A posição assumida pela personagem rompe com toda a ancestralidade da China e institui-se como transgressora. A construção deste como dos restantes contos opera-se através de múltiplas interrogações sobre o Outro, que dão a tónica de um certo mistério que alimenta a curiosidade do leitor em torno das personagens e da sua dimensão de fantasia, que sublinham a emergência de uma alteridade impenetrável.

A autora faz assim um apelo contrito a uma fantasia que se molda no silêncio; que vai ganhando asas; é no silêncio que a personagem vive a interioridade, que congemma a imaginação, abstraindo-se da realidade e da exterioridade. Neste universo de silêncios molda-se a interioridade e acede-se ao grande imaginário dos contos, que é a dimensão etérea, voltada para os abismos e introspecções. A protagonista do primeiro conto leva-nos ao interior dos seus pensamentos, angústias, medos, ao mesmo tempo que nos faz empreender uma viagem temporal sobre uma outra China, aquela em que

vivera a sua avó de pés estropiados e em que o Dr. Yu mantinha uma luxuosa maternidade, através da memória e da sua emoção. Questionando-se sempre sobre as suas atitudes e sentimentos deixa transparecer toda a revolta acumulada de séculos de muitas outras mulheres ultrajadas, sem nunca deixar de ser singular.

A Miss Carol de *Os Espelhos* assume-se como uma personagem enigmática cuja existência vivencial oferece dúvidas à narradora que congemina então na sua imaginação todas as possibilidades que tal personagem suscita a partir de um facto muito *sui generis*: o de ter o quarto forrado de espelhos. A centralidade e a permanência deste mistério até ao final do conto mostram de facto que o Outro é muitas vezes opaco e inacessível e é aí que reside o cerne da verdadeira interioridade.

A Tai-Ku de *Ódio de Raça* é uma personagem que decidiu por vontade própria viver num mundo seu, o tal “exílio dentro de si”, o que demonstra claramente esta vertente intimista, povoada de silêncios flamejantes que a personagem nos oferece, à medida que se vai congeminando na sua mente o plano de vingança de matar a japonesa. O pitoresco e exótico surgem verdadeiramente incorporados nessa congeminação, como quando nos são referidas as tradições próprias do anúncio do novo Ano Chinês que servem de pano de fundo para elaboração do plano do crime. Se dúvidas restassem sobre a preponderância desta dimensão etérea bastaria referir que desta dimensão interior se passa, no final do conto, para uma dimensão espiritual, com a subjacente referência à morte, daí que interioridade e espiritualidade sejam dois vectores intimamente ligados.

O opiómano de *O Homem de Meia Vida* só reclamava a sua existência por intermédio do ópio, que lhe devolvia assim uma interioridade/pensamento/sabedoria ausentes do seu corpo até ao período da tarde, pelas quatro horas. Também aqui o cenário do espaço físico do antiquário vai revelando um pano de fundo ilustrativo das tradições, rituais e símbolos milenares da China, através da descrição mais pormenorizada dos objectos ali expostos: era o vaso de bambu pertencente a uma imperatriz célebre que aludia à celebração de Tsing-Ming — o dia dos mortos; o arroz que era usado na confecção do pudim cozido em folha de bananeira na festa dos barcos e da deusa A-Ma, padroeira dos pescadores; os ramos de flor de pessegueiro que anunciam as vésperas do Ano lunar; o dragão Long, o deus-bicho de cinco garras, emblema do poder imperial e símbolo do Oriente e da Primavera.

Em *Fong Song*, o neto de Sam-Ku empreende uma verdadeira viagem turbilhão pelo seu universo interior, revelando o dilema entre o amor incondicional e veneração à

avó a revolta e raiva nascidas da dúvida sobre o verdadeiro percurso da sua vida, que pudesse de alguma forma manchar a sua honra. O lado ancestral do conto é ilustrado pela consciência colectiva de que dia de Tufão violento era dia de morte e como tal todas as diligências para encomendar a Buda os espíritos agonizantes deviam ser tomadas. A este “chamado” respondiam os sacerdotes de Buda por intuição e por hábito, o que demonstra o lado místico da cultura chinesa.

Em *Os Lázarus*, toda a vivência de A-Mou na leprosaria é sustentada pela sua imaginação prodigiosa, que do mais alto do morro sonhava com uma realidade diferente, incentivada pelas histórias de fantasmas e de bruxas que ouvira na sua infância. Nelas se falava de paixão, amor, malefícios, desgraças, fados adversos. A interioridade aqui manifesta-se pela imaginação, pela memória de uma infância e pela emoção de um amor sonhado, com o moço que chegara à casa dos homens e que imaginava “uma espécie de Deus”. Este amor imaginado configura igualmente uma outra existência, só possível platonicamente no mundo das ideias construídas. A realidade, a exterioridade, é assim anulada pela fantasia do mundo imaginário onde tudo é possível.

O conto *Magia* é talvez o que exprime de uma forma mais cabal a visão do mundo que inclui o conceito de diverso, sem o tentar decifrar. A visita da protagonista ao adivinho Vong Kei não pretende esclarecer o lado místico do oriental, mas antes infirmar a sua existência, prova evidente disso é a morte inexplicável da mãe do adivinho presenciada pela protagonista, que nos é narrada com a obscuridade que a mesma encerra. Mais do que falar em interioridade aqui, impõe-se substituir esse vector pelo da espiritualidade e da sugestão que dominam a narração do conto. É claro que continuamos a vislumbrar traços da interioridade da personagem, mas é o seu lado transcendental e místico que aqui é explorado.

Algo semelhante surge no conto *A Doida*, um dos mais fantasmagóricos do imaginário transcendental, pelas características *sui generis* da personagem principal. Aqui, a construção e caracterização da mesma ocupa a centralidade do enredo e reenvia-nos para uma dimensão efabulada das histórias que povoam um imaginários de superstições, lendas e seres fantásticos. Revela simultaneamente uma China plena de superstições milenares que persistiam imutáveis ao tempo e ao progresso, na memória de pais que as contavam às gerações vindouras e que assim as fazem perdurar no país.

Na *Pousada da Amizade*, as vivências das personagens que lá habitam são trabalhadas e exploradas pela narradora que nos vai mostrando o circuito de relações

que entre elas se estabelece. O sentimento da amizade é o vector que guia este circuito, mas é também o elemento desviante, já que a grande mensagem subjacente é que de facto não havia amizade entre eles. Aparentemente todos os seus residentes eram muito cordiais, mas alguns traíam a confiança de outros: a Senhora. Li acaba por ser vítima da alcoviteira, Maleia Chung, já que esta lhe atribui um romance entre ela e o Sr. Choi e também é vítima do descuido do Mr. Wang ao ter deixado que o seu papagaio lhe comesse a flor do cacto que a neta lhe trouxera de Honolulu e que estava a começar a florir, após três anos de longa espera. Ao mesmo tempo, Maleia Chung comentava que Mr. Wang e Miss Jane dormiam, secretamente, juntos, para sua tristeza, pois estava convencida que Mr. Wang a amava. Mais tarde, Maleia comentou com a narradora que Miss Jane estava grávida. Neste universo de intrigas, ressalva a verdadeira dimensão do carácter humano, analisando-se a natureza das suas relações e contradições. Mais do falar em interioridade aqui sobressaem os desejos e anseios que povoam a existência humana e que muitas vezes mostram o lado menos edificante do ser humano, egoísta de natureza e por necessidade.

No último conto *O Dia do Grande Frio*, a visão pakfanista da China é analisada pelo velho herbanário, que imbuído nos seus pensamentos se detém a observar as pessoas que passam na penumbra da sua loja. Aqui de facto, encontrámos uma visão mística e religiosa da china que se assume também como um imaginário colectivo daquele país que é colocado sob o olhar atento do herbanário. Ele assistia à folia das ruas e pensava consigo mesmo que as pessoas viviam na fantasia, numa euforia ilusória e o culto prestado aos deuses seria um engano porque, para ele, os deuses é que conduziram o cosmos ao caos. Conhecia uma história em que os deuses se entregaram ao vício do ópio e conseqüentemente enlouqueceram. Ateu e pessimista, o herbanário pensava que a população andava entretida com as festividades do novo ano chinês. Já ele era um espectador atento ao comportamento das pessoas que cometiam excessos, sem reflectirem e depois procuravam o herbanário para se curarem. Dentro desta perspectiva ele assume-se como uma espécie de deus humano, com poderes para curar as maleitas da humanidade, já que conhecia a alma das pessoas. Esta personagem semelhante a um filósofo questionava-se se deveria festejar o aniversário do suicídio dos deuses ou a celebração pela morte do tempo, pelo caos da vida. Esta parece ser também a interrogação lançada aos leitores da obra, deixando mais uma vez em aberto esse espaço concedido ao Diverso, ao Outro.

## 6– Conclusão

A obra de Maria Ondina Braga desenvolve-se em torno da multiculturalidade e religiosidade que é fruto da tal assimilação de uma orientalidade, em comunhão pacífica com os traços e rituais da religião e cultura do ocidente, que podemos definir por uma super religião, atendendo à convivência de credos que proliferam nos contos, como ao longo desta análise foi exposto. Associado a estes dois vectores encontramos uma percepção da vida que incorpora o plácido acolhimento da morte, como algo profundamente natural.

A experiência do Oriente para o ocidental é a marca distintiva da sua obra que se pauta por colocar lado a lado duas culturas, dois mundos que se dão a conhecer, sendo visível constatar as diferenças, mas também os pontos de contacto, sem nunca haver verdadeira fusão, fruto do fascínio do enigma que o Oriente oferece ao Ocidente e que a escritora faz questão de manter inviolável, já que o elemento vital da mística da orientalidade é o mistério, sem o qual não vive.

Esta obra muito particular é um retrato fidelíssimo da vertente existencial do Oriental centrada no *modus vivendi* quotidiano, e daí se poder afirmar a postura cronista da autora. Salientamos que esta obra de Maria Ondina Braga não apresenta grande variação temática, caracteriza-se antes pela uniformização e recorrência ao universo das mulheres, ao seu sentir e olhar que dota a sua obra de um psicologismo, e uma profunda análise dos tipos humanos, revestida da sua força subjectiva muito própria. O leitor é colocado diante das constantes viagens interiores que as personagens empreendem e dos enigmas que elas transportam.

Mostramos que a imagética de Maria Ondina Braga se construiu em torno da figura feminina, abordando temas como o amor, a solidão, o humanismo, mas neles incorporou também a dimensão da Utopia que o universaliza de forma incontornável.

Maria Ondina Braga não se importou em ser uma escritora marginal e concedeu à mulher o lugar de destaque que ela merece, desprezando o facto de a mulher na filosofia Ocidental ser vista por um lado como um ser com tendência para a introspecção e por outro como género ligado ao inconsciente e à emoção incontornável. Alheia a este pressuposto de carácter negativo, ela soube marcar a sua posição ao colocar nos contos, através das suas personagens femininas, interrogações existenciais,

dilemas tão pessoais quanto universais, que decorriam das suas vivências aparentemente banais e insignificantes e dar voz às mulheres recolhidas no seu silêncio.

Encontramos assim ao longo dos contos um conjunto de identidades femininas que nos transporta para esse universo subjectivo e único de cada “identidade própria”, que reenvia a obra para a sua dimensão intemporal, pois ao discorrerem sobre a sua existência tornam-na válida universalmente.

As mulheres desta obra de Maria Ondina Braga representam o protótipo de vários sentimentos; dor, angústia e revolta na protagonista de *A China fica Lado*; romantismo, solidão e a paixão em Miss Carol; piedade, lealdade, recato, abnegação e ódio em Tai-Ku; generosidade e capacidade de sonhar em A-Mou; mesquinhez e intriguice de Maleia Chung; a mulher idosa, forte, de grande fôlego e resistência estóica que superou todos os obstáculos que se lhe depararam de *A Morta* parecendo viver numa espécie de *áurea mediocritas* ou ideal atarácico, desprezando qualquer preocupação material supérflua, o seu lema e satisfação de vida era ter cumprido o seu dever de mãe; entre outras para citarmos apenas alguns exemplos paradigmáticos.

Neste universo feminino, a autora faz um apelo ao autoconhecimento e auto-análise, que resulta desses silêncios subentendidos que permitem a reflexão sobre as afinidades humanas entre estas mulheres e todas as que existem fora desta obra ficcional. São por assim dizer vozes das vozes amordaçadas de muitas mulheres. O exemplo mais cabal do que se afirma é ilustrado pela protagonista do primeiro conto, que, recordando a vivência da sua avó de pés estropiados, se liberta dessa condição de submissão e vence a tradição castradora da ancestralidade da China.

A sua galeria de personagens, onde a mulher retratada representa tipos múltiplos, que vão desde as professoras residentes em colégios de várias nacionalidades, a chinesas de coração e alma com contornos muito específicos como Tai-Ku, a personagens pertencentes ao mundo do fantástico e do sonho como *A Doida*, pode até aproximar-se de uma certa criação heteronomia da própria autora, (sobretudo no primeiro caso) que assim transfere para essas personagens a sua solidão, dilatando a sua angústia e o seu desamparo, num acto de pura criação, que pretende a sua exorcização.

Neste sentido, a escritora transfere para a sua obra as situações mais comuns que são as mais aproveitadas, sobretudo pelas narradoras para analisar o estatuto da mulher recalcada pela solidão e as várias formas de linguagem que necessitam de uma mudança na relação homem/mulher. A intenção parece ser também mostrar uma China parada no tempo, onde as mentalidades ancestrais vão permanecendo. Ao mostrar-nos este quadro

conjuntural de uma china sem avanço social ou político induz o leitor esclarecido a contestar a desadequação e caducidade do legado da sabedora antiga, naquilo que ele tem de impositivo, preconceituoso, feito de tolices sem credibilidade ou fundamento válido que as sustente e que escravizam a mulher, colocando-a fora do seu real e merecido tempo.

A construção da narrativa dos contos estabelece-se em função da densidade psicológica das personagens em associação com o elemento místico que as mesmas encerram. Analisa-se sobretudo as suas qualidades não espectaculares, notando-se essa tendência para “demitir” o enredo da acção em favor da vida interior das personagens.

Mostrou-se como assim, como se acentua a substância em detrimento dos acidentes, característica aliás da ficção moderna. Este livro de contos parece em si mesmo atípico quanto ao género, não se inserindo na arquitectura clássica e tradicional do conto, já que encontramos semelhanças com muitos outros géneros literários. Aliás, como bem notou João Bigotte Chorão no seu programa de Crítica literária da Emissora Nacional em que refere o seguinte: “Livro de memórias? Livro de Contos? Livro de crónicas? É tudo isso sem pertencer exclusivamente a nenhum desses géneros. Nessa mesma indeterminação reside, quanto a mim, uma das seduções desta obra, que revela aqui a sua maturidade tal a subtileza da visão e do estilo”.

Livro de contos que relata sem dúvida a experiência de Maria Ondina Braga enquanto professora em Macau, assume-se como um pretexto para uma narrativa subtil que oscila entre o intimismo e a memória latente de mulheres que certamente fizeram parte do seu quotidiano e que, apesar de triviais, aqui estão representadas, o que vai, mais uma vez de encontro, à observação pertinente de João Bigotte Chorão: “Deslizam, ali, frágeis como canas agitadas pelo vento, mulheres solitárias, que aparecem acusar-nos mais pelo silêncio do que pelas palavras. O seu sofrimento, apenas confessado a meia voz, foi progressivamente ganhando um cunho de revolta, sempre num universo crepuscular e nocturno, povoado de agonias e pesadelos”.<sup>214</sup>

A exposição dos vários retratos femininos na textura narrativa parece denotar mais uma vez essa vertente cronista de carácter jornalístico, pois o contacto com estas mulheres provenientes de várias culturas, onde a oriental assume a primazia, vem confirmar que a dor das mulheres é igualmente universal e que o “eu” é também um ser em peregrinação sozinho pelo mundo, buscando o contacto com os outros.

---

<sup>214</sup> *Enciclopédia Verbo Luso-brasileira de cultura*. Edição XXI. São Paulo: Editorial Verbo, 1990. Pág. 63

O estatuto e focalização dada à narradora na obra adopta uma perspectiva peregrinaria, pois encontramos todas as possíveis variantes: focalização interna através das personagens, onisciência da narradora; narradora observadora, narradora homodiegética em duas vertentes: testemunha observadora passiva e personagem secundária, e narradora autodiegética, que assim vai despolarizando os vários olhares mostrando uma visão mais ampla, mas sempre no mesmo sentido do desvendar o “Outro”.

Demonstrámos o carácter de acção intemporal da obra, através da análise exaustiva dos marcadores temporais do tempo da história, que denotam diluição no tempo, quer pelo número reduzido, quer pela imprecisão temporal dos mesmos. O marcador temporal seleccionado é apenas o essencial como “noite de natal”; “época de Natal”; “Férias de Verão”; “Noite do novo ano chinês” simbolicamente designado como *o O Dia do Grande Frio*.

Efectuou-se o levantamento das anisocronias do tempo do discurso, constatando-se que a analepse funciona como um momento de rememoração, de tentativa de explicação de eventos passados que justificam comportamentos e sentimentos presentes é mais um recurso que se serve o narrador para acentuar a nota do psicologismo patente na obra e se associa muitas vezes ao próprio monólogo interior das personagens em constantes incursões/recordações pelo seu passado.

A intemporalidade da obra releva não só da ausência ou reduzido número de marcadores temporais, mas também da predilecção por intrigas de carácter místico mágico, que servem também para caracterizar o universo multicultural e religioso decorrente da orientalidade. Esta realidade segunda, como atrás se chamou, é que nos coloca diante do cerne da nossa própria existência:

O que somos? O que podemos ser? Em que devemos acreditar? Existe ou não o absoluto? E se sim, temos ou não a possibilidade de aceder ao seu conhecimento?

O que se pretendeu demonstrar é que a intemporalidade da obra é transversal ao seu carácter místico e mítico e vice-versa. Decorrente da grande força atribuída ao psicologismo na obra, o espaço psicológico ou peregrinação pelo interior das personagens é uma das categorias da narrativa com maior relevância. A acção dos contos leva-nos aos meandros da alma humana, desvendando pensamentos, expondo dilemas, induzindo à constante reflexão humana. Não fosse o elevado número de espaços físicos também existentes na obra, com conotação simbólica e ritual poder-se-ia afirmar que o verdadeiro espaço da obra é o interior e imaginário das personagens. Da

recordação, ao sonho imaginativo, passando pelo devaneio e recriação fantasmagórica das personagens, tudo sai “de dentro delas” para nos levar ao âmago das ínfimas e inesgotáveis possibilidades da alma humana.

No entanto, o levantamento efectuado dos espaços físicos além de servir de enquadramento à acção, vai caracterizando essa dimensão multicultural, religiosa e mística da China, ainda com contornos ancestrais, oscilando entre a sua preservação e o desejo latente de mudança que pressentimos no íntimo das personagens. Por exemplo, o espaço colectivo de colégios, Institutos, vários tipos de Escolas ou Pousadas indicia uma vontade recôndita em se alterarem os códigos de conduta do comportamento humano, de forma a se alterarem as relações sociais. Esse desejo está patente na forma como os acontecimentos do quotidiano se centram em torno da reunião dos elementos que co-habitam esse mesmo espaço, numa tentativa de aproximação das relações humanas. Outros espaços físicos acentuam a dimensão onírica, com o é caso da praia de Coloane, sendo já um topo recorrente do universo poético.

Deu-se um particular destaque à simbologia dos espaços, mostrando-se a relação existente entre os mesmos e certos rituais a eles associados. Na mesma linha de análise, procedeu-se ao levantamento dos vários elementos simbólicos existentes na obra e aos rituais mais frequentes da cultura chinesa, que nos permitem perceber não só o *modus vivendi* dos Macaenses, mas também descodificar a emaranhada tessitura construída em torno das relações das personagens. Focou-se especialmente os rituais de mesa e explorou-se a sua funcionalidade e significado ao longo dos contos e dentro destes analisou-se a importância da cerimónia do chá na cultura macaense e no contexto da obra em questão.

Distinguiu-se misticismo de religiosidade, demonstrou-se e aprofundou-se a presença destes dois vectores ao longo dos contos. A cultura chinesa não vive sem estas duas dimensões transcendentais e as vastas referências encontradas permitiram caracterizar a visão do universo do Oriental de forma exaustiva, pelo que podemos afirmar que há uma verdadeira dimensão ontológica que percorre esta obra de Maria Ondina Braga, onde a percepção da vida inclui a aceitação pacífica da morte.

Para o Oriental ela é apenas um estado de alma, e não tanto física, repare-se que já Tai-Ku decidira viver num mundo só seu, exilada do mundo dos outros como seu pai. Existe ainda associada à ideia da morte todo um universo da tradição que acredita que nas casas vagueiam espíritos que tiveram que fugir da vida terrena. A morte é vista como algo de grandioso, maior do que tudo que perfaz a existência do homem e será

sempre um mistério inexplicável, como aconteceu com a mãe do adivinho Vong Kei. Há personagens que vivem sobre o espectro da morte como A-Mou e que diante dessa perspectiva mudam a sua percepção da vida, encarando-a com um optimismo e alegria inesperados. É que a proximidade e consciência da morte nos torna mais atentos e sedentos de vida.

Há outras ainda que a exorcizam plenamente, caso de Mei-Lai, que desenterrou a avó, após sete anos debaixo da terra, e passou a usar o mesmo anel que velha usara nesse tempo. A morte é afinal o derradeiro mistério sobre o qual se interroga o herbanário no final do conto *O Dia do Grande Frio* “Morte e vida – duas faces da mesma moeda? Como podia a primeira originar a segunda? Mistério! Então, não nos agoniemos mais. Aceitemo-lo tal como é sem o temermos”.

O rigor, a atenção dados às palavras e à descrição confirmam a escrita da autora como uma literatura aberta, mas precisa e profunda, livre de preconceitos, com o vemos por exemplo *Na Pousada da Amizade*, onde as personagens deixam transparecer a futilidade e mesquinhez inerentes ao ser humano, sem deixar de ser surpreendente e emocional como em *Ódio de Raça*, e nesse sentido impressiona tanto pela contenção, subtileza e delicadeza, como por alguma agressividade, naquilo que ela induz o leitor, isto é, a uma reflexão e a olhar para dentro de si.

Efectivamente, a literatura é um dos melhores filtros de imagens, discursos e conceitos sobre o Outro. A arte destes contos é a sua compartimentação, que interliga ritos e atitudes, atmosferas de teia macaense. Acresce a estes uma série de reenvios culturais, dando-lhe uma perspectiva em espelho, do lado português ou chinês. É uma escrita que alude ao discurso imaterial desenvolvida na solidão e nos silêncios de determinadas interrogações, como a morte, o vazio que a autora faz questão de tornar uma personagem presente em alguns contos como em *Os Espelhos*.

Este aspecto ou sentimento nobriano vai-se revelando recorrente, na medida em evidência a fatalidade de se saber perto dos outros, mas simultaneamente distante. Este universo de silêncios que preenche a obra é propício à rememoração, à memória, ao desnudamento do imaginário e de uma sensibilidade feminina.

Para concluirmos esta dissertação resta-nos responder a três questões essenciais, que colocam Maria Ondina Braga no seu devido lugar de merecido destaque no panorama da Literatura portuguesa: Como comunica ela com quem a lê? Como consegue impressionarmos e surpreender-nos? Como se torna uma escritora interessantemente única?

A primeira resposta dá-se pela singeleza da sua linguagem, directa, clara, precisa, sem rebuscamentos excessivos ao mesmo tempo forte, impressionista, quase sinalética, exacta e essencial. É uma espécie de estilo de apontamentos, onde todas as notas necessárias são colhidas com rigor, e por isso são mais do que suficientes para nos transmitirem realidades do mundo exterior e do mundo subjectivo.

Esta singeleza ilustra-se numa prosa com uma linguagem feita de provincianismos e seus pressupostos “Mãe desnaturada! Filho macho, a maior felicidade de qualquer mulher! Bailarina, com certeza, rapariga de vida fácil, alma sem sentimentos, sem dignidade”<sup>215</sup> e locuções comuns como “desatasse aos soluços”. Esta singeleza espontânea que se distingue de uma complexidade hermética da consagrada Agustina Bessa-Luís apresenta-se revestida de um colorido que a torna cativante aos olhos do leitor a partir do primeiro conto.

É com essa mesma singeleza revestida de um serenidade irónica que consegue impressionarmos e surpreender-nos. Em Maria Ondina Braga a ironia é quase estóica, sem qualquer orgulho de o ser. Com essa irónica serenidade ela impregna toda a sua visão de vida, até quando lhe sentimos o pungir da piedade pelo sofrimento das criaturas vivas, homens ou mulheres. Mais ainda quando não nos dá no final dos seus contos a revelação final, contundente que tudo explica. A revelação é dada passo a passo, linha a linha, e requer uma atenção constante na persecução de todas as pistas sabiamente colocadas pela escritora. Contar é, em Maria Ondina Braga, um labor de amante, feito de busca e de saber.

Para finalizar, o seu carácter único, atípico da condição humana, parece indiciar ser alguém cansada das pessoas, das coisas e dos dias, de alguém que apreendeu a efemeridade de todas as criaturas, que nunca soube dar rosto ao sonho nem nome à expectativa e teimou em viver a vida dessa forma, algo desencantada, que não costuma guardar nada e que talvez afinal não deseje mesmo nada, porque o seu coração é já um ermo solitário onde paira a morte. Desencanto que encanta e que suscita no leitor a maior das estranhezas.

### **Afinal, como se consegue viver virada para a morte?**

---

<sup>215</sup> BRAGA, Maria Ondina - *A China fica ao lado: contos*. 4.ª ed. Lisboa: Ed. Instituto Cultural de Macau, 1991, pág.59.

Para este enigma não há ainda resposta, só as palavras da própria autora a confirmar esta sua filosofia de vida: “Não tenho aspirações, estou muito virada para a morte. Sou melancólica. Talvez seja essa melancolia que traga a presença da morte. Não tenho apego à vida, nunca tive. (...) A Escrita é a única coisa que tenho na vida. Digamos que é uma fatalidade.” Assim é Maria Ondina Braga – Escrita Única!

## Bibliografia

“A mulher em Macau e na China: condições, vozes e figuras”. In: *Revista de Cultura*. Macau. N.º24 (II Série) Julho/Setembro 1995.

ADAMS, Sandra – “O lugar da mulher no ocidente e no oriente espartilhos versus pés enfaixados”. In: *Revista de Cultura*. Macau. N.º 24 (II Série) Julho/Setembro 1995.

BONHEIM, Helmut - *The narrative modes : techniques of the short story*. Suffolk, UK : D. S. Brewer, 1982.

BRAGA, Maria Ondina - *A China fica ao Lado: contos*. 4.ª ed. Lisboa: Ed. Instituto Cultural de Macau, 1991.

BRAGA, Maria Ondina - *A personagem : (romance)*. Amadora : Bertrand, 1978.

BRAGA, Maria Ondina - *Alma e rimas*. Braga: Pax, 1952.

BRAGA, Maria Ondina - *Estação morta*. Lisboa: Vega, 1980.

BRAGA, Maria Ondina - *Estátua de sal : (narrativa)*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1969.

BRAGA, Maria Ondina - *Mulheres escritoras : da biografia no texto ao texto da biografia*. Amadora: Bertrand, 1980.

BRAGA, Maria Ondina - *Nocturno em Macau*. - 2.ª ed. - Lisboa: Caminho, 1993.

BRAGA, Maria Ondina - *O homem da ilha e outros contos*. Lisboa: Ática, 1982.

BRAGA, Maria Ondina - *O meu sentir*. Braga: Liv. Cruz, 1949.

BRAGA, Maria Ondina - *Os rostos de Jano : novelas*. Amadora: Bertrand, 1973.

BRAGA, Maria Ondina - *Passagem do Cabo*. Lisboa: Caminho, 1994.

CALADO, Maria; MENDES, M.C.; TOUSSAINT, Michel - *Macau : cidade memória no estuário do rio das pérolas*. Macau : Governo de Macau, 1985.

CHAVES, José António Garcia de - *As vozes das mulheres : uma escrita acerca das mulheres e das viagens interiores de Maria Ondina Braga*. - [S.l.] : Labirinto, D.L. 2008.

*Enciclopédia Verbo Luso-brasileira de cultura*. Edição XXI. São Paulo: Editorial Verbo, 1990

KUNDERA, Milan - *A arte do romance*. Trad. de Luísa Feijó e Maria João Delgado. - Lisboa : Publ. Dom Quixote, 1988.

MALLARME, Stéphane -*A tarde dum fauno e Um lance de dados*/Trad. e pref. de Armando Silva Carvalho. - Lisboa : Relógio d'Água, 2001.

MARTINS, Lourdes Lâncio; LABORINHO, A. Paula(Org.s) - *Colóquio "Macau na Escrita, escritas de Macau"*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2008.

Memoriam Maria Ondina Braga. In: *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 2006.

PEREIRA, Luís da Silva; VIEIRA, M. A.; BRAGA, Maria Ondina - *Contos de riso e siso : antologia de contos* . Braga: Autores de Braga, 2000.

PONTO FINAL. Blog consultado em 15-07-2009, na página:

<http://pontofinalmacau1.blogspot.com/2008/11/os-livros-e-os-autores-de-macau.html>.

PORTUGAL. ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA – *Voto de pesar pela morte da escritora Maria Ondina Braga (1932-2003)*. Lisboa: Assembleia da República, 2003.

REIS, Carlos - *Dicionário de narratologia*. 4.<sup>a</sup> ed. rev. e aumentada. - Coimbra : Liv. Almedina, 1994.

*REVISTA DE CULTURA*. Macau: Instituto Cultural de Macau. N.º 15  
Julho/Agosto/Setembro 1991.

*REVISTA DE CULTURA*. Macau: Instituto Cultural de Macau. N.º 20 (II Série)  
Julho/Setembro 1994.

*REVISTA DE CULTURA*. Macau: Instituto Cultural de Macau. N.º 24 (II Série)  
Julho/Setembro 1995.

*REVISTA LUSÓFONA DE EDUCAÇÃO*. Consultada no site:

<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducaca>.

WIKIPÉDIA: *A enciclopédia livre*. Consultada a biografia da autora no site:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Ondina\\_Braga](http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Ondina_Braga).