"Montanhas da China".
Água-forte e água-tinta, Bartolomeu Cid dos Santos, 1989.

Mitos e Metamorfoses do Sujeito na Jornada Poética de Fernanda Dias

Vera Borges*

"e eu, a estranha, que estrela me chamou aqui?"
"digo e repito: estou aqui e esta é a minha voz"

Entre os autores portugueses que escrevem sobre Macau, Fernanda Dias destaca-se pela sua amorosa ligação a esse "diminuto pedaço de chão", como lhe chama em *Mapa Esquivo,* e pelo rigor e intensidade da escrita poética. Raro esta se identificou tanto com o espaço evocado, a ponto de conseguir recuperar na respiração do verso a voz imemorial do *Yi Jing*, ou dos grandes movimentos cósmicos que Fernanda Dias coloca no fundamento da civilização eleita.

O fogo que nela arde, o verso lapidar, aproximam-na do estro de uma Sophia de Mello Breyner, bem como a articulação entre paixão amorosa e poesia, a claridade visionária do olhar e uma sabedoria oracular que advém da autenticidade do compromisso poético.

Esta obra constitui um desafio às engenhosas conceptualizações dos estudos pós-coloniais, pela identificação com o espaço alheio e pela paixão com que se debate, ao avesso de orientalismos e anti-orientalismos.

Sondaremos a escrita de Fernanda Dias, menos os seus contos, demoradamente os seus versos, na busca dos mitos com que se tece a sua jornada poética, a permitir a metamorfose do sujeito e a redenção da paixão pela poesia (num movimento, aqui, à maneira de Sophia).

Apesar da diversidade de registos, que espelha também a sua visitação de alguns dos mais interessantes movimentos poéticos do nosso tempo, há nela um rumo definido e uma profunda coerência. Falaremos de duas realidades que situaremos num eixo cronológico, primeiro, o **enamoramento**, em segundo lugar, a **invenção de Sherazhade**. Parafraseando um verso de Fernanda Dias*:* a cada poeta os seus mitos. Sondemos os que nos propõe este périplo, que tem o seu início em Macau e que a Macau regressará sempre.

O ENAMORAMENTO

Este é o primeiro movimento dos versos de Fernanda Dias, inauguração e fundamento da sua poética. Como se diz em "Primeiro olhar" (1992: 13):

> Estou aqui, encolhida num canto
> trago os olhos cheios de estevas e besouros
> que vieram para te ver.

O poeta é o seu olhar, inaugural e desde logo votivo, como que predestinado pela experiência já carreada noutro lugar –"naquela praceta/ no outro lado do mundo". Aquele que cultua não se aproxima do altar de mãos vazias, oferta o seu olhar, já trabalhado por

* Professora Assistente e coordenadora do Departamento de Estudos Portugueses na Universidade de S. José em Macau. Doutorou-se em Literatura na Universidade de Lisboa, onde leccionou durante 16 anos na Faculdade de Letras. Foi co-fundadora de uma escola com um projecto de educação pela arte na província, em Portugal, onde trabalhou por 10 anos.

She is Assistant Professor and the coordinator for Portuguese Studies Department at the University of St. Joseph, Macao. She got her Ph.D degree fromt the University of Lisbon, where she taught for 16 years. She was the co-founder of an art school in a small village in the countryside in Portugal, where she worked for 10 years.

uma realidade sensorial intensa, excessiva, sinestésica. A primeira experiência do encontro – com a cidade "estranha" – é a dum reconhecimento. Veja-se "Rua de Jorge Álvares":

> Tão belas que não existem, as montanhas;
> como sempre as sonhei, azul-da-china.
>
> Na frente dos meus olhos,
> estão mais longe do que quando as sonhava.
>
> E a água cintilante e acerada,
> como uma arma aflora o colo da cidade
> esta sim, bem real, – um tudo-nada amada –
>
> Como se sempre tivesse sido minha.
> (1992: 18).

O modo dominante é o da exultação: "e os meus olhos, alados, ébrios de luz, e fulvo, e verde/ habitam lá no cimo das acácias." (1992: 21) A relação que une Fernanda Dias a Macau é, desde o primeiro instante, a da paixão, que só conhece o registo da intensidade e desmesura. Quem ama, padece, na "noite crudelíssima e serena" (1992: 25).

O segundo momento de *Horas de Papel*, "Doador de memória", dá contornos humanos a esta vivência amorosa que com a cidade se identifica. As primeiras referências revelam a subjugação perante a beleza da carne, do corpo:

> Assim se delineava na orla do tempo
> a impetuosa arrogância do teu corpo
> (1992: 31)

A paixão tem dois actantes, para empregar termos já em desuso, um sujeito feminino, uma mulher ocidental, europeia, conhecedora das tradições poéticas, e um alvo masculino, um homem oriental, jovem, conhecedor da sua língua, da sua tradição milenar e de práticas e costumes ancestrais, transformados em rituais de amor (o chá, a caligrafia, o *erhu*...). Esse homem assombra-a, do ponto de vista da sua carnalidade, e subtrai-se-lhe, sob todos os pontos de vista. O outro, masculino e oriental, adorado, opõe ao sujeito feminino silêncio, reserva, indiferença. Parte dessa retracção, do seu mistério, deve-se ao facto de ser de outro país, de outra etnia, e ela a estranha. O tempo do amor é já o tempo do luto, mesmo antes da partida dele. O paralelo poético ameniza a dor; a mediação cultural, aqui, da poesia que é pranto amoroso, é o lenitivo a oferecer a consolação possível:

> Hoje não disseste: volto cedo.
> [...]
> chorarei sozinha nos lençóis frios
> como as damas tristes dos poemas
> que Li Bai escreveu.
> (1992: 35)

A poesia regista os gestos de um luto, em que o tropo do regresso dele nunca é catártico (ao contrário do que sucede na poesia de Sophia de Mello Breyner):

> Não regarei a buganvília
> [...]
> Não lavarei a camisa que vestias
> [...]
> Não limparei a bruma da janela
> [...]
> E se voltares,
> Não pintarás para mim o olho do leão
> (1992: 43)

Mesmo no tempo da entrega amorosa, ele furta-se-lhe sempre, de algum modo. Só durante o sono ele oferece demoradamente ao olhar perturbado do sujeito a sua beleza e o seu mistério. Como se diz emblematicamente em "Obsessão", ao recordar a sua presença ausente:

> sempre no âmago do espelho, desatento,
> estarás tu, fumando, de costas para mim.
> (1999: 28)

Entre eles, para lá da assombração ante a beleza dele – assombração pelo falo, pela beleza viril, que ela cultua – existiu sempre um espaço que, poderemos imaginar, tem a dimensão desta diferença de pertenças/ origens/culturas entre os dois amantes.

> Dói-me a alma de ouvir falar
> a tua língua que não entendo
> e as mãos por nunca as ter pousado
> na máscara serena do teu rosto
> (1992: 53).

O encontro perfeito possível é, por exemplo, o da distância que a cerimónia do chá institui. Sempre distância...

Vejamos, primeiro, a assombração pelo falo, de que já falei noutros lugares:

> Dormes, com as flores negras do teu cabelo
> esparsas na esteira lisa.
> E a límpida carne adormecida
> revela o anjo torpe prisioneiro
> (1992: 32)

Em certas páginas dos contos de *Dias da Prosperidade*, estes factores do enamoramento e desta relação amorosa são explícitos na relação entre o amante A-Fai e a narradora: "o seu corpo novo e puro parecia incorruptível. E era por isso, para isso, que eu ali estava. Para fazer dele o cerne de um sonho. [...] O seu rosto, que eu não me atrevia a fitar longamente senão em temerários momentos ou quando ele dormia, revelava-me o mistério dos antigos Budas, aqueles cujo corpo é o da natureza vegetal dos Lótus ..." (1998: 81).

Coloca-se no mesmo patamar dessa "dor sem antídoto" sofrida por "Jean-Genet, mártir, Yukio Mishima, esteta, e Boris Vian," seu (da narradora) padrinho: ela era "só olhos, para testemunhar o mistério daquela harmonia, para sofrer a angústia da solitária comparação da beleza (ante o esplendor do seu corpo, desnudo, de estátua viva)" (1998: 80). Este amor protege-se entretecendo e identificando as dimensões do martírio, do estético, da construção literária. Também noutro lugar frisei a importância da nomeação metonímica do amante, assombroso, arrogante, torpe corpo, pulverizado na sua "bela mão cor de seda crua", no "opulento jade" do seu peito, nas flores do seu cabelo, no erhu. Assim se proporciona a mencionada mediação cultural, transformando-se o frémito carnal em identificação ou anelo pela cultura do outro.

A fascinação erótica pode sempre confundir-se nesta escrita, em grande parte, com o fascínio pela cultura imemorial a que o amado pertence e pelos objectos, gestos e rituais que a veiculam. Como em "O chá":

> Serves-me o chá com gestos de alquimia.
> sentado na minha frente, paraste o tempo,
> e o teu rosto de súbito revela
> que em ti arde a memória de milénios.
> [...]
> Ponho o negrume da rosa sobre a mesa
> bebo o teu olhar e o chá.
> (1992: 34)

A assombração ante o falo obriga, assim, ao recurso protector a uma mediação. Aqui, ela é cultural. Há um estranhamento essencial entre os amantes, que coloca sempre entre eles a distância a que os rituais culturais obrigam. Amá-lo é amar a civilização dele – materializada no seu corpo, que é seda, jade, lótus, chá, *erhu*...

É problematizada a diferença étnico-cultural? "antes de ser um corpo/sou um povo" (1999: 34). Um dos agentes deste drama amoroso é sem dúvida o contexto da história da Cidade do Nome de Deus de Macau, com o seu lastro de memória da dominação colonial:

> quem te arrancará de mim, quem porá sete
> mares entre nós,
> quem te dirá que sou uma estranha, iletrada, e
> de uma raça inferior?
> (1999: 68)

Em Fernanda Dias, as referências ao contexto das relações de poder entre o ex-colonizador-feminino e o ex-colonizado-masculino invertem os termos. Não esqueçamos que no quadro muito particular das relações entre chineses e portugueses em Macau, os primeiros sempre opuseram aos segundos uma irredutível distância, talvez predominantemente sob a forma de uma cortês indiferença, muito dificilmente transponível.

Do lado dele, estão a arrogância, o desplante, a indiferença:

> com uma mão te dás, com a outra me tiras
> tudo, até o direito de amar o teu país
> (1999: 38).

O estranhamento entre os amantes tem necessariamente que ver com essa diferença étnico--cultural, neste contexto histórico preciso. Em vários momentos da obra de Fernanda Dias e em vários registos, o envolvimento amoroso é problematizado com recurso à confluência ou sobreposição de molduras

de implicação ideológica, como o peso do passado da administração colonial portuguesa e os valores atávicos da cultura patriarcal chinesa.

Voltemos nesse particular a "Sai-Kuá. Gustavo Infante analisa-o num estudo em que o refere como exemplo de narrativa da tentativa de integração e aculturação de uma ocidental na "andocracia sínica", submetendo-se no final "às normas impostas pelo macho" (Infante, 2010: 43, 44).

Na verdade, a narrativa de uma escapadela romântica transforma-se nesse conto magistral na evocação do modo de aproximação ao real da poética de Fernanda Dias. O amor ao homem e o amor ao mundo de que ele faz parte, e a que ele aqui a conduz, são apenas um, e parte integrante do mesmo enigma para a narradora. O confronto com a cultura amada e votivamente celebrada em hinos como "O chá" faz decididamente parte do enredo amoroso.

> "China, China, digo num murmúrio, com a cara encostada no vidro frio. [...]
>
> Esta China que eu piso, cheiro, beijo, olho com olhos rasos de inexplicável mágoa, respiro a longos haustos, esta China..." (1998: 27)

Segue-se um rol de pormenores, apontamentos descritivos que são outras tantas sensações colhidas numa observação que supõe a total entrega do "observador". Encontramos as metáforas da poesia, o mesmo caleidoscópio de sinestesias.

> "Espreito discretamente as cozinhas à flor da rua. De coração transido, apreendo a harmonia do lugar, onde cada objecto polido pelo uso é belo por si. Mãos diligentes, aladas, taciturnas [...] tocaram aqueles recipientes [...]. Todos aqueles materiais que o tempo enobreceu, argila, bambu, madeira, ferro..." (1998: 28).

"De coração transido": Fernanda Dias caminha na China como o neófito se aproxima do altar para comungar da plenitude da presença divina. Tudo é gesto e presença, realidade a estruturar e manifestar uma ordem antiquíssima; o verbo e o ritmo da poesia nomeiam nestas descrições fragmentadas de paisagens e gentes, momentos e lugares, o sopro criador imemorial que na materialidade do mundo assim visitado se revela.

A intimidade amorosa proporciona a confidência, a partilha:

> "– Quando eu era criança imaginava a China toda em jardins de bambus e peónias, lagos com grous, pagodes, meninas com sombrinhas [...] guerreiros de cenho carregado, em armaduras de bronze a jade.
>
> A-Fai ri, passa o braço sobre os meus ombros, e diz, encaminhando-me:
>
> – Vem ver a China..." (1998: 28)

A descoberta de Macau foi assim a redescoberta ou regresso a um sonho, à China imaginada desde a infância. O parceiro amoroso tem uma missão neste enredo que começou antes dele e após ele continuará a desenrolar-se. Há uma narrativa mais abrangente, essa, fundadora, que o acolhe, que dele constrói um episódio fundamental, mas que encontra num para além dele o seu sentido profundo: na exaltação do canto e do conto, ato votivo que mergulha o sujeito-oficiante no coração do real.

"Sai-Kuá" oferece ainda, na complexidade de registos, outras sugestões. A experiência da China por outro poeta, experiência circunscrita a um momento na história, portanto, mas experiência que tem o selo da autenticidade, faz parte integrante da memória da narradora:

> "Penso na China de que falou Pessanha, a China dos 'mandarins garridos como araras' [...]. Desta China é-me interdito falar, sob pena de pôr o dedo numa antiga, dolorosa ferida". (1998: 28)

Este passado, o da rememoração histórica duma realidade político-cultural, está pois interdito, *amour oblige*. No entanto, é o próprio amor que abre um território comum, o tempo das infâncias, do homem e da mulher, sobreponíveis, partilháveis. A estranheza, a historicidade relativa ao lugar é anulada pela irrupção do "tempo perdido", transportado sinestesicamente – de novo, e sempre...

> "Paramos num largo silencioso. [...] Nas paredes, grandes cartazes de cores ensolaradas, crianças sorriem, rodeadas de flores ingénuas e exortações patrióticas. A-Fai ergue-me nos braços poderosos até à alta janela gradeada. [...]
>
> Uma beleza obscura e pungente emana daquele lugar. Recupero, intacto e perturbador, precioso como uma gema e frágil como um fio de incenso, o cheiro a giz, ardósia, livros usados, tinta, bibes suados. O odor do tempo perdido." (1998: 29)

Também noutro conto, "Gaviões de papel", a rememoração da infância é a ponte possível entre os dois, tempo a partilhar.

Poderíamos analisar estes contos de Fernanda Dias à luz de conceitos como os da "perspectiva intersticial", ou "entre-lugares", discutidos por autores como Homi Bhabha (1994). Interrogar-nos-íamos sobre a existência de espaços liminares, proporcionando o movimento temporal para um território comum, como o da infância. Como a narradora sublinha:

> "– Não e só a tua infância que está ali, é também a minha..." (1998: 29).

Assim se anula a polaridade entre identidades irremissivelmente distintas, e a simbólica estranheza e radical separação entre sujeitos que, pela sua pertença ou localização histórico-político-cultural, estariam envolvidos na tensão duma (simbólica e real) disputa pelo poder.

Seja como for, o tempo da partilha e do entendimento silencioso é precário, como nos ensina o final, irónico e triunfante, muito comentado no âmbito da comunicação intercultural, de "Sai-Kuá".

Note-se de passagem que a compra da melancia é proposta dele, logo secundada por ela, num simulacro de entendimento que a vinculação a diferentes códigos culturais virá comprometer. Mas a escolha é dela, e como tal traduz o modo de apreensão do real que encontramos na obra poética:

> "Escolho uma, pesada, fendida, perfumada como uma noite nos pomares. Pela fenda espreito o interior fresco e sumarento, puro carmim em taça de jade" (1998: 30).

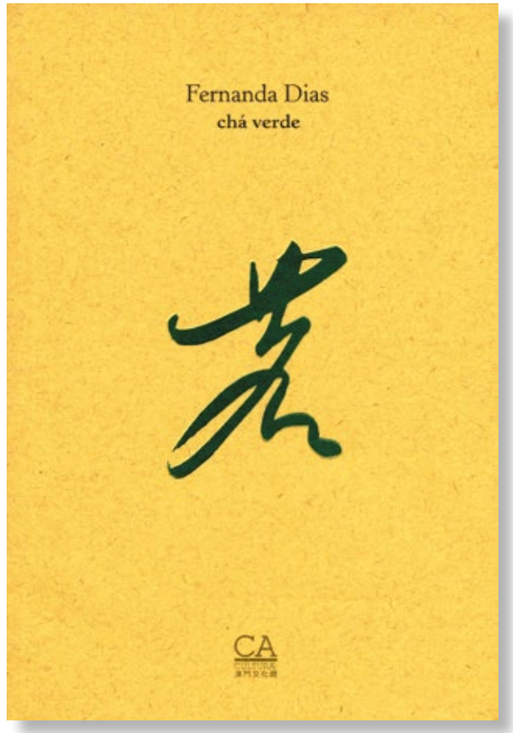
Quem assim descreve a melancia move-se no terreno da imagética da cultura chinesa. Tripla escolha a dela, portanto: da melancia, da forma de a nomear, da cultura e civilização em que vai colher para isso vocabulário e *realia*.

No final o registo altera-se, quase se torna burlesco. Tudo se joga agora na relação de forças entre os amantes, no entendimento dos códigos culturais em que se movem. Se antes ela era a estranha, como se diz em vário momentos da sua poesia – "eu, a estranha, que estrela me chamou aqui?", em confronto com a "cidade estranha" de *Horas de Papel* (por exemplo) –, mas a estranha que sabia acolher-se na estranheza da cultura outra com que se confrontava, e nela se adentrava, num movimento de interiorização absolutamente notável, agora, no estrito plano da polaridade inescapável entre homem e mulher, não há comunicação possível. Veremos a narradora oscilar, perplexa, entre a contextualização cultural, o factor étnico, o puro sexismo. A melancia transforma-a, altera-lhe o passo, a figura ("Caminho arrastando os pés, como uma grávida abraço a melancia com os dois braços"), a mente ("que estranho pudor me impede de o interrogar? E que desconhecido atavismo me compele a renunciar ao impulso de largar o saco na berma do caminho?"). A entrada na noite extingue a revolta, volvida aceitação. O par amoroso reproduz a representação da relação amorosa consentida e tradicional, na cultura amada. A ele, segue-o em silêncio; à comunidade de que ele faz parte, que lhe comunica reconhecimento e aceitação, validando-os como par amoroso em conformidade com a norma deles, sinaliza o seu consentimento:

> "Retribuo o sorriso, é como se lhes dissesse: cá por mim, posso muito bem carregar com a porcaria da melancia" (1998: 31).

Assim transpõe ela mais um limiar, que lhe permite representar o papel que lhe foi atribuído, no par amoroso. "Como uma bandeira de submissão, entro no hotel arvorando orgulhosamente uma melancia". Este trânsito permite-lhe render-se – triunfalmente.

Já vimos que do ponto de vista da expressão, esta escrita se apropriou dos códigos de percepção e da imagética da cultura chinesa – por isso a melancia é "carmim em taça de jade", e o *simile* para "frágil" é "fio de incenso". Poderíamos talvez dizer que este trânsito simbólico faz com que, ao assumir o papel tradicionalmente atribuído à mulher na situação em que o amante a coloca (seguindo na sua cola, atrapalhada com a melancia que lhe desenha a silhueta duma grávida, epítome da condição feminina de acordo com visões tradicionalistas), a narradora se "transfira" para o universo de valores do outro. Mas essa aceitação da subalternidade feminina é sublinhada pelo caricatural da alteração/"deformação" física e mental causada pela melancia que tem que carregar, e pelo burlesco de toda a situação; pelo muito português "cá por mim, posso muito bem carregar com a porcaria da melancia", denegação caricatural da afirmação enfatizada; e pela ironia contida na retórica a empolar o simbolismo de expressões como "bandeira de submissão" e "arvorando orgulhosamente". A melancia, alçada a símbolo de uma conquista territorial, torna-se ícone a proclamar a glória da rendição feminina. Se é decisivo o reconhecimento no plano simbólico das relações de poder que regulam a interacção dos géneros (Pina-Cabral, 2002: 179), neste final de "Sai-Kuá" sinaliza-se demasiado ostensivamente a relevância da dimensão simbólica do trânsito intercultural efectuado, para que não notemos a ironização que recai sobre o percurso da narradora.



Essa auto-ironização insinua a fragilidade da relação amorosa em causa.

> Seis mil anos pesam no meu destino
> é por causa de umas vagas caravelas que aqui estamos
> prostrada como uma cativa, sou eu que venço quando a ti me dou.
> (1999: 43)

A tradição poética ocidental bem pode brincar com os termos da sujeição por amor, as ambíguas relações de poder encenadas no âmbito dos impérios chamados à colação por este universo bem podem baralhar os sentidos literal e metafórico do termo "cativa". Em "Sai-Kuá" teríamos o percurso de aculturação da narradora ocidental na "androcracia sínica", nas palavras de Gustavo Infante (2010: 43). Aqui, amar no feminino é deixar-se subjugar pelo falo. No ato do amor, a mulher triunfa ao submeter-se. É ela que decide hastear orgulhosamente, com gosto, o pendão que a sinaliza como o troféu conquistado, no final irónico do magistral conto "Sai-Kuá".

De facto, podemos encontrar esta vivência amorosa em vários poemas de Fernanda Dias. Mencionou-se atrás um estranhamento essencial entre os amantes, que coloca sempre entre eles a distância a que os rituais culturais obrigam. Na verdade, esse estranhamento, que aparentemente decorre da natureza intercultural do par amoroso, apenas duplica, sublinha ou exacerba o que radica noutro terreno: na relação erótica entre homem e mulher. Essa relação pressupõe, *per se,* uma estranheza, distância ou alteridade irremissível entre os amorosos. Tem menos a ver com o contexto cultural pós-colonial, apenas factor de agudização ou intensificação, portanto, e mais a ver com a natureza intrínseca do amor. Ela ama, ele retribui, consentindo em ser amado. Por isso o amor se alimenta de um antagonismo e de uma estranheza que lhe são inerentes.

A INVENÇÃO DE SHERAZHADE

No prefácio a *Chá Verde*, Yao Jingming menciona o facto de Fernanda Dias ter feito da palavra poética "um leque de ferro", "casa frágil do vento, mas [...] arma", a oferecer "protecção contra o excessivo fulgor" (2002: 10). A terminar esse mesmo livro temos um incómodo poema em que o sortilégio de "O chá", que em *Horas de Papel* pulverizava todas as separações – de tempos, etnias... –, suspendendo no eterno presente do encontro dois estranhos que na sua irredutível estranheza se espelhavam e entre si reconheciam uma misteriosa fraternidade, dá lugar ao seu avesso: "a insónia do chá" (2002: 81). Bem tinha avisado Fernanda Dias que "tudo contém o germe do seu contrário" (2002: 42). Como que a demonstrar o valor de mediação protectora de rituais e objectos emblemáticos da cultura amada, a experiência do chá salda-se na imagem violentíssima de uma figura crística de mulher (inutilmente) suspensa da cruz do seu desejo:

> fico na cama crucificada
> [...]
> ancas coxas e pés frementes
> e a inútil camisa de seda pura
> enrolada na cintura.
> (2002: 81)

O tempo do amor é em Fernanda Dias o tempo da descida aos infernos, como em Sophia de Mello Breyner. Já recorri ao mito de Perséfone para entender a natureza sombria desse amor, que mergulha o sujeito no caos, na noite da descida aos infernos, de onde reemerge pela mão de Deméter ou da poesia, que tudo reordena e regenera. Sophia cultua o falo na forma do efebo, assombradora presença sob o sol da Grécia, também fragmentária (veja--se o poema "Torso"...); o luminoso Apolo alterna com turvadas figuras dionisíacas, com a força de um touro.

Dizia eu que em Fernanda Dias em termos humanos há sempre estranhamento e distância entre os amantes. A perfeição no amor existe, mas... apenas no plano dos arquétipos. Essa perfeição está inscrita na cosmologia a que Fernanda Dias dá a sua voz, num livro maior em qualquer língua, que é *O Sol, a Lua e a Via do Fio da Seda. Uma Leitura do Yi Jing*. Aí o masculino e o feminino encontram-se, num triunfal e extático *hieros gamos.* A dolorosa vulnerabilidade feminina dá lugar ao acolhimento, pelo feminino, do ímpeto masculino. Veja-se "Extasiar":

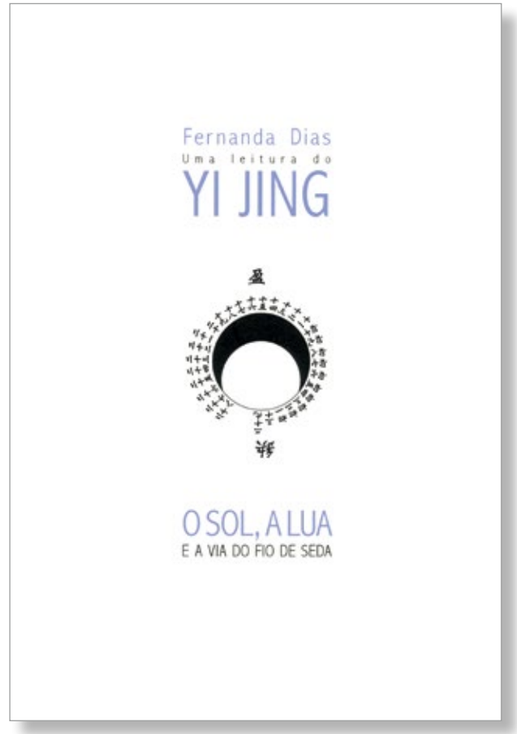
> Prolongado, doce e firme é o ataque
> [...]
> Gemido pulsando rouco na garganta
> Colo, face, boca, língua ardente
> Raiz do amor, o corpo todo vertido
> No céu eterno, virilidade extasiada
> Na terra fêmea, fecunda greta jubilosa
> O sagrado toca o coração do homem
> [...]
> O eterno fugaz perdura em cada enlace
> (2011: 31).

Em Fernanda Dias, não se ama o efebo, mas o tocador de *erhu*. Ama-se a sua cultura milenar porque se amou o homem? Ou o amor pelo homem decorre do enamoramento antigo por uma civilização que em Macau foi reconhecida?...

O tempo da paixão pelo tocador de *erhu* é tempo de caos e luto.

> Já nada existe senão tu
> (1992: 73)

> não te vejo e o tempo
> de não te ver



> é um leque de ferro
> na frente do meu rosto
> (2002: 20)

Mónica Simas assinala logo no primeiro livro de Fernanda Dias "a marca de um sujeito transgressivo, tanto em relação ao lugar que ocupa quanto em relação à identidade da escrita" (Simas, 2014: 52). Não é este o momento de seguir esta linha de sentido, profícua em relação à obra de Fernanda Dias. Basta aqui lembrar a dimensão transgressiva de qualquer paixão que se conceba como absoluta, pelo anelo de morte, de autodestruição, que transporta consigo.

Se o amor é um cativeiro, como quer a tradição poética ocidental, pouco sábia e pouco prática, haverá então que ensaiar estratégias para sobreviver. Nos contos, definha-se por amor, como na poesia. "Gaviões de papel" é a narrativa, transportada para os céus de Macau, de uma outra batalha, de vida ou morte. Vive-se o encontro cultural, na relação amorosa; depois vem o tempo do luto do amor, que aqui "a mulher

alcandorada" vai fazer sob a forma do ódio. E coloca-se a questão da redenção ou catarse do amor pela poesia. Mas neste conto o fim do amor transforma a própria natureza da poesia. A mulher sonha com o tempo em que será capaz de escrever "ásperas sílabas novas, que substituiriam os antigos lamentos" (1998: 24). Porque "o desejo estiola se deixar de ser nomeado" (*ibidem*). Não se vislumbra qualquer resgate, anábase ou voo; a mulher permanece encerrada, a sonhar com uma nova voz, mas muda, no seu labirinto.

Isto, em *Dias da Prosperidade,* de 1998. Mas haverá outro caminho. No prefácio a *Contos da Água e do Vento,* de 2013, Fernanda Dias escolhe o seu mito redentor, a figura sob a qual escolhe colocar a sua escrita.

Antes de o evocarmos, voltemos ainda por um momento ao tocador de erhu.

Lee Shuk Yee (1999: 2) evoca o valor simbólico do *erhu*, imagem da totalidade cósmica, metonímia do amante, da sua arte, expressão emblemática da sua cultura; em consequência, metonímia da experiência de completude que ele proporciona, ao sujeito poético, em que este é envolvido, resultando em acolhimento no mundo do outro e em epifânico acesso à realidade absoluta. A experiência do amor é literalmente experiência de poesia. Indistintas, implicam-se mutuamente. Isso se celebra no poema que abre *Rio de Erhu*, volume de 1999, com o mesmo nome (*vide* leitura de Mónica Simas, 2014). Em "Rio de adeus", da mesma safra, o padecimento que o amor também é conhece um momento de vingança, exige o que funciona como um exorcismo:

> ficarás na margem com o teu erhu
> colado à pele do peito
> nunca mais
> ninguém como eu te ouvirá.
>
> ninguém nomeará as flores de espanto
> as azáleas e as gardénias vão murchar
> jardins inteiros ficarão vazios
> o que não é nomeado não existe.

O anátema suspende o seu alvo, imóvel, na margem da morte e do silêncio, da não existência: essa é penalidade. O que não é nomeado não existe: é este o supremo poder da poesia, e esta é a suprema vingança. Quem tem a voz tem o poder.

O texto prossegue:

> quem não é escutado nunca toca.
> quem não é tocado não respira
> quem não é amado não tem voz.

Do primeiro "toca", tocar o instrumento, passa-se a "ser tocado", na pele, na troca amorosa. A recusa da nomeação converteu-se numa pena que tem implicações no plano amoroso: não ser amado... Também para ele virá o fim do amor, que ela já viveu (mil vezes, em antecipação e em face da ausência--retracção dele).

No prefácio de *Contos da Água e do Vento*, Fernanda Dias assume-se como autora de "recontos", contadora de histórias de encantar oriundas de várias tradições, "transmigradas" de língua para língua, que ela escolhe aproximar e religar no seu volume. Termina com uma admonição sonante: "Que Sherazhade nunca seja esquecida!" (2013: XIII)

Escolho ver nesta Sherazhade a figura catártica, o mito salvífico que Fernanda Dias oferece ao sujeito do padecimento amoroso da sua obra poética.

O seu canto de amor a Macau deu-lhe a dimensão plena da sua voz poética; por isso partirá de Macau sem nunca a deixar: "quando partir, ficarei/ Nunca irei quando me for" (2002: 37). Porque amou em Macau, pode transcender em *Contos da Água e do Vento* esse enraizamento electivo e procurar na tradição universal contos de proveito e exemplo em que vejo outras tantas variações do mesmo enredo – sempre de natureza amorosa.

No final do conto "Jaguar bravo", nomeia as suas fontes e explica: "o poema da princesa da flauta é da minha autoria" (2013: 351). O filão não se esgotou; porque a lição de Macau foi aprendida, ela pode emprestar a sua voz a qualquer amoroso/amorosa. O amante escolheu amá-la, ignorá-la, partir – mil vezes, não necessariamente por esta ordem. Que importa isso? Em última instância, o poder é dela.

O poder é do sujeito feminino que escolhe estrategicamente o seu mito, Sherazhade, tal como a princesa persa escolheu a sua estratégia: transformar-se numa contadora de estórias, para sobreviver ao amor de um homem, que suspende do encanto da sua voz. "O desejo estiola, se deixar de ser nomeado", é a lição do ódio, mera reencarnação esforçada e forçada do amor, outra face do mesmo. Esta estratégia retratada num conto de 1998 não vingará. Apenas emudecerá a "mulher alcandorada", retirando-lhe a voz. A extinção

do desejo coincide com a extinção da voz, e ambas correspondem ao "avesso de toda a felicidade" (1998: 24). Em *Contos da Água e do Vento* a mulher triunfa, e com ela triunfa o amor. O triunfo de Sherazhade é o triunfo do amor. Sherazhade neutraliza o falo, ou melhor, domina a estratégia masculina extremada na consumação/terminação do amor. Enquanto houver voz, há vida; enquanto houver voz, haverá amor. Na voz feminina, o amor, como possibilidade infinita, recriação *ad aeternum* do mesmo, triunfa da versão masculina.

Tal como Sophia, Fernanda Dias sabe que o poder é dela; assim o falo, que as assombra a ambas, é neutralizado, inviabilizando-se a estratégia masculina que confunde consumação/saciedade e terminação/extinção do amor. O poder é delas, também quando padecem por amor, paradoxalmente, porque delas é o poder da poesia. RC

Nota da autora: Este artigo resulta de duas comunicações: a primeira, apresentada na Inaugural European Conference on Cultural Studies, 24 a 27 Julho de 2014 em Brighton (com Ana Maria Correia, "The fiction of Fernanda Dias and Senna Fernandes: revisiting the colonial Macau through the lens of ethnicity, gender and patriarchy."); a segunda, no II Crossings: Brasil, Portugal e Grande China, 27 a 31 de Julho de 2015, em São Paulo.

BIBLIOGRAFIA

Dias, Fernanda (1992). *Horas de Papel (Poemas para Macau)*. Macau: Livros do Oriente.
—— (1998). *Dias da Prosperidade*. Macau: Instituto Cultural de Macau / Instituto Português do Oriente.
—— (1999). *Rio de Erhu*. Macau: Fábrica de Livros.
—— (2002). *Chá Verde*. Macau: Círculo dos Amigos da Cultura de Macau.
—— (2011). *O Sol, a Lua e a Via do Fio de Seda. Uma Leitura do Yi Jing*. Macau: Livros do Meio / Instituto Cultural do Governo da RAEM.
—— (2013). *Contos da Água e do Vento*. Macau: Livros do Meio.
—— (2016). *O Mapa Esquivo*. Macau: Livros do Oriente.
Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. Londres / Nova Iorque: Routledge.
—— (1998) *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2.ª ed.
Infante, Gustavo (2010). "Os contos de Deolinda da Conceição e Fernanda Dias: Contributo para a imagética do feminino oriental em língua portuguesa", in Ana Paula Laborinho e Marta Pacheco Pinto (orgs.), *Macau na Escrita, Escritas de Macau*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
Lee Shuk Yee (1999). "Prefácio" a *Rio de Erhu*. Macau: Fábrica de Livros.
Pina-Cabral, João de (2002). *Between China and Europe. Person, Culture and Emotion in Macao*. Londres / Nova Iorque: Continuum.
Simas, Mónica (2009). "Poéticas de Macau: espaços duplos, triplos e de interculturalidade". *Via Atlântica,* n.º 15, Junho.
—— (2012). "Imagens da China. Evocações através de um poema de Fernanda Dias". *Ângulo 131 - Literatura Comparada*, vol. II. http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/1073/847.
Yao Jingming (2002). "Em nome do chá", in *Chá Verde*. Macau: Círculo dos Amigos da Cultura de Macau.