

A Língua Secreta da Carta de Lu Si-Yuan em *Nocturno em Macau*

FILOMENA IOOSS*

Categoria particular do silêncio, o “segredo” (segredo) pode aproximar-se do enigma, do mistério, do inacessível, do inexprimível.

Jacques Derrida faz notar que se o latim (*secretum*) atribui ao secreto o sentido de separado, como que ocultado da vista, já o grego “parece marcar uma referência menos estrita, menos manifesta à vista”.¹ Assim, uma carta escrita em chinês, por exemplo, “é perfeitamente visível mas selada para a maioria”.² O segredo aparece pois como qualquer coisa de “ilegível ou indecifrável, mais do que como invisível”.³

Na obra de Maria Ondina Braga,⁴ de que faz parte o romance *Nocturno em Macau*,⁵ o objecto é o símbolo por excelência do silêncio expressivo que a caracteriza: torna-se no espelho desses estados de alma inefáveis que as palavras não podem ou não sabem exprimir. Enquanto depura o sentido do não dito, o objecto reconforta e libera o ser que o utiliza como símbolo. Materializando o descodificar de um segredo demasiado pesado ou precioso, ou de um estado de alma indefinível, o objecto continua a ser no entanto, na obra da escritora, o penhor do respeito do pudor necessário a esse desenlace.

A carta, e em particular a carta de amor, é um objecto particularmente simbólico na obra da escritora, o núcleo de uma rede de relações invisíveis.

Por intermédio do olhar do narrador e/ou do personagem, esse objecto sofre muitas vezes



uma transmutação, desprende-se da sua materialidade própria, permitindo assim uma leitura alheia às palavras. É possível pensar que, possuída por uma busca de absoluto que não é mais que uma “aparição desaparecendo”,⁶ a escritora, graças à carta de amor, vai simbolizar um espaço, que é, na verdade, cheio de palavras – à imagem

mesma da vida – mas onde só o silêncio que aflora entre as entrelinhas, ou dito de outro modo, os signos suspensos de uma língua secreta parecem dignos de interesse.

A obra de Maria Ondina Braga pode, em nosso entender, ser considerada como um “espaço autobiográfico” no sentido definido por Philippe Lejeune.⁷ As obras desta escritora situam-se, na sua maior parte, na fronteira dos géneros tradicionais, tal como são definidos por este ensaísta em particular. Os seus textos completam-se entre si, no intuito de prosseguir incessantemente uma busca íntima. Os seus romances reflectem mais uma “verdade” pessoal e os “fantasmas” reveladores do seu eu íntimo, do que a ficção propriamente dita, ilustrando esta forma indirecta do pacto autobiográfico que Philippe Lejeune designa por “pacto fantasmático”.⁸ De resto, encontramos por vezes no interior dos seus livros autobiográficos um efeito de ambiguidade que este género parece excluir a *priori*, como que para, retomando as palavras

* Doutorada em Letras pela Sorbonne. Professora agregada e membro do CTCL (Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature) da Universidade de Nice-Sophia Antipolis (França). Os seus temas de investigação preferenciais articulam-se em torno do silêncio e do inefável.

* Ph.D. in Arts from the Sorbonne. Lecturer and member of the CTCL (Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature) at the University of Nice-Sophia Antipolis (France). Her research focuses on silence and the ineffable.

Maria Ondina Braga

LITERATURA

LITERATURE

do mesmo ensaísta, “forçar a autobiografia a não ser compreendida senão à luz de todo o resto da obra”.⁹ É o caso, por exemplo, do seu livro *Estátua de Sal*, que será aqui ulteriormente citado: se os critérios impostos por Philippe Lejeune para revelar a existência de um pacto autobiográfico¹⁰ não são rigorosamente respeitados, a escritora reivindica ela mesma o carácter autobiográfico do seu texto.¹¹ Com efeito a revelação total do autor (=narrador), a síntese explícita da sua vida inteira, à qual a narrativa autobiográfica clássica, segundo Lejeune, constrange aquele, teriam sido “inaceitáveis” para Maria Ondina Braga, teriam arruinado o seu projecto de escrita, enquanto salvaguarda da sua própria sobrevivência.¹² Sendo isto para justificar de certa maneira os traços de ficção que podem revestir a sua obra autobiográfica, Maria Ondina Braga sublinha na sua entrevista com Artur Moura: “Tudo o que se inventa é verdadeiro”.¹³

Na nossa escolha de leitura da obra desta escritora, tivemos pois em conta o facto de que, o que se torna revelador, de que é a criação, para o leitor, de um “espaço” onde se inscrevem autobiografia, memórias, crónicas de viagem, diário íntimo, romance, etc., e que o constrange a ler toda a produção narrativa no registo autobiográfico. “Escolhendo” deixar a sua autobiografia “incompleta”, “aberta”, para retomar as palavras de Lejeune, Maria Ondina Braga parece assim estabelecer uma espécie de “pacto indirecto” com o leitor, que deve tomar a iniciativa de uma tal leitura.¹⁴

Regressemos então à carta de amor, este objecto aos nossos olhos altamente significante na obra desta escritora.

Como podemos constatar nos seus textos, o pensamento da carta a ler é sempre mais compensador que a sua leitura efectiva. Toda a carta decifrada corresponde a um encantamento desfeito.

É assim que, em *Estátua de Sal*,¹⁵ a narradora autodiegética escreve:

“Há aquela carta, porém. Esperava por ela há quanto tempo? Talvez desde que existo. Ele diz que me ama, que me quer, que só pensa em mim. [...] Ah, esta minha cruel dissecação dos gestos, das palavras, dos acontecimentos! Espero todos os dias cartas destas, homens assim, e quando elas, quando eles vêm, só desejo partir.”¹⁶

Vivendo essencialmente do seu imaginário, e isto desde a infância, Maria Ondina Braga obstina-se a criar um mundo idealizado que a alimenta em contínuo.¹⁷ Ora, como o esclarece o psiquiatra Jean Claude Lavie, “a sublimação deve muito à pulsão da morte, já que é feita de movimentos pulsionais “desviados”, que foi preciso desligar previamente dos seus primitivos propósitos”.¹⁸ A necessidade de idealização de tudo o que concerne o amor em particular, que constitui, parece-nos, uma forma de “desprendimento”, quiçá de “renúncia”,¹⁹ faz pois parte do processo de sublimação na obra desta escritora. Mas poderíamos dizer igualmente, como Jean-Pierre Richard a propósito de Baudelaire,²⁰ que nos encontramos face a uma “dialéctica do *excesso*”, que arruína, para a escritora, toda a possibilidade de ser feliz. Em particular, as cartas de amor, tal como os seus autores, são sempre menos belas que os seus correspondentes imaginários, infinitamente mais misteriosos e complexos: “Melhor que o amor, as cartas de amor por causa do seu significado mais largo e mais livre”.²¹ Logo que uma carta se associa a uma história sentimental da narradora de um dos seus livros, as palavras explícitas (“ele diz que me ama, que me quer”) retiram ao imaginário o seu espaço de vida. A história chega ao fim desde que se torna realidade palpável. Dito de outro modo, através dos seus personagens, a escritora recria uma espécie de universo supra-sensível, talvez esse espaço-tempo original ao qual ela faz por vezes alusão, assaz incompatível com uma expressão verbal bem determinada. Um pouco como esta “música metafísica”²² de que fala Jankélévitch – sob cujo olhar “a música expressa seria [...] mais um empecilho e um empobrecimento do que um genuíno meio de expressão”²³ – e que o conduz à seguinte reflexão:

“O ouvido põe-nos em comunicação com o mundo sonoro, ou interdita-nos a música dos anjos? Permite-nos ouvir a música sensível, ou impede-nos de captar a música inteligível?”²⁴

Na obra de Maria Ondina Braga sentimos em permanência a sua necessidade de escutar o silêncio inteligível que, traduzido em palavras, perde todo o sentido. O indecifrável e o impronunciável são os meios que a escritora privilegiou para atingir o eterno de que carecia. Enquanto houver mistério, haverá criação: a morte é pois exorcizada. A carta de amor é o instrumento por excelência desta problemática. A carta aparentemente tão esperada pela própria Maria Ondina Braga é a carta que nenhum homem parece, a seus olhos, saber escrever, logo, aquela que a escritora jamais poderá receber:

“Esqueço-me a pensar numa carta que nunca chega. [...] O doméstico, casto poema de Liu Xiaofang:
‘Todos os dias torra ela tabaco para meu pai;
As refeições prepara picantes para minha mãe.
E nas noites de luar
Ei-la a tecer a faixa de saudade
Que estende até à minha porta na cidade.
Oh, minha virtuosa esposa [...]’

A carta. Um recado, um bilhete meio amarfanhado pela fenda estreita da porta. Inchou a porta com a humidade, não cabe nos alizares, encosto-a simplesmente, aqui não há ladrões.”²⁵

A tristeza humilde, impregnada de doçura deste excerto, parece-nos particularmente tocante. A autora/narradora sabe que a sua solidão não será jamais dissipada por uma carta “tecida” à luz da lua pelo ser amado, silencioso e atento. Ainda que ela deixe entreaberta a porta do seu quarto...

Concedemo-nos a liberdade de supor que este texto, tradução de frustrações reveladas pela escritora, permitiu inspirar “a carta” do romance *Nocturno em Macau*, escrito sete anos mais tarde. Neste livro, Maria Ondina Braga soube materializar o que devia provavelmente ser para ela a “verdadeira” carta: a que, pelo seu encanto frágil, se reúne ao “universo do Belo” onde, como para Baudelaire, “o essencial deve sempre manter-se velado, implícito, esplêndido, objecto de uma eterna conjectura”.²⁶ Recebida pela sua dupla Ester, a carta constitui uma peça maior neste romance, que é, antes de mais um romance do segredo e do não-dito.²⁷

À sua chegada a Macau, Ester aloja-se no bairro chinês, San Kiu, em casa de um sapateiro. É aqui que a jovem conhece Lu Si-Yuan, o jovem chinês pelo qual se

Aspecto geral do Colégio de Sta. Rosa Lima e zona circundante, ca. 1950.



LITERATURA

LITERATURE

apaixona. É ele o autor da “ilegível e inefável missiva”²⁸ que é o objecto do nosso estudo.

Si-Yuan vinha todos os domingos tocar flauta na loja do sapateiro: “Tocava para ela ouvir lá em cima no quarto?”²⁹ Quando a professora de inglês deixa San Kiu para se instalar na Casa das Professoras, em Santa Fé,³⁰ recebe uma carta que um velho chinês confiou à porteira do colégio, a irmã Trindade: “A irmã Trindade: Não disse de mando de quem vinha, mas deve ser um *lai-si*, um presente de Ano Novo”.³¹ Ester parece saber que a carta é de Si-Yuan. Recusando abri-la de imediato (“coisa esquisita não abrir as cartas”³²), a jovem pondera então numa espécie de cerimónia para acompanhar o acto de abertura do rolo de papel:

“Para essa missiva, uma preparação especial. Em primeiro lugar o silêncio da casa. [...] Que o segundo... Ora, o segundo sentir-se contente consigo própria. Contente, isto é, vitoriosa. [...] Não a ia abrir assim do pé para a mão [...] Digna de um cerimonial, essa. / Chegara por fim a hora. Uma noite bem escura. [...] E a casa calada. Desatando o laço, quebrou o selo, Ester, tc. Sustinha a respiração. [...] Ia desenrolando a folha perfumada de papel de arroz; ia-a estendendo na mesa dos livros, iam ressaltando do fundo branco os ideogramas a tinta-nanquim como um baixo-relevo: linhas irregulares, a prumo, linhas deitadas e paralelas em pauta de música, e arcos, e ângulos, e asas. Uma arquitectura. Um templo de nove pisos e nove vezes nove empenas a perscrutar os ares. Um bosque de bambus depois da chuva.”³³

Como se poderia não se ser sensível à rede de correspondências, ao deslizamento de significantes operado por este objecto? Todos os sentidos estão alerta face a esta folha de papel que se apresenta em forma de rolo, fechada por uma fita e por um selo. (“Que, além do laço havia o selo”.³⁴)³⁵

O ritual tem lugar no decorrer de uma noite escura e silenciosa. Para além desta “música dos anjos”,³⁶ nenhum ruído deve perturbar Ester que não quer perder nada do que ela decidiu que seria o acto de amor por excelência. Todos os seus sentidos parecem ser acariciados: de início o ouvido, pelo viés da onomatopeia “tc” do selo de cera quebrado; depois o toque, pela lentidão langorosa do desenrolar da folha sobre a mesa; em seguida o olfacto, pelo perfume exalado pela carta; e sobretudo o olhar, perdido finalmente nos ideogramas

que se desenham sobre a folha de papel e que não cessam de levantar voo para acompanhar Ester, como na música (“linhas horizontais e paralelas como pautas de música”), neste passeio-devaneio num mundo exótico, ao mesmo tempo religioso (“um templo de nove andares e nove vezes nove pináculos perscrutando o ar”) e ornamental (“uma floresta de bambus depois da chuva”). Nenhuma indiscrição vem pois perturbar o sonho e o silêncio, nenhuma certeza impõe o sabor amargo do real.

Na obra de Maria Ondina Braga sentimos em permanência a sua necessidade de escutar o silêncio inteligível que, traduzido em palavras, perde todo o sentido.

Uma certa disposição do olhar permite pois a Ester começar a contemplar um rolo de papel para se encontrar finalmente num bosque refrescado e apaziguado pela chuva. Maurice Blanchot sublinha que “a fascinação é o olhar da solidão”.³⁷ Mas na lentidão do ritmo narrativo, nas frases elípticas e nas reticências que fazem da expectativa uma espécie de fio condutor da narração acima, acreditamos aperceber igualmente “qualquer coisa como a construção de uma felicidade humana”.³⁸ O algarismo nove está com efeito na base de numerosas cerimónias Taoistas e representa o número da plenitude, “número do Yan”. O “templo de nove andares”, que os ideogramas em tinta da China pareciam desenhar aos olhos de Ester, faz igualmente eco, em particular, ao templo construído por um rei Azteca, onde os nove andares representavam os nove céus ou as nove etapas que a alma devia percorrer para ganhar o repouso eterno.³⁹ Número que, segundo Parménides, estava ligado às coisas absolutas, o nove é também o último da série dos algarismos, exprimindo assim o fim de um ciclo e a ideia de um novo nascimento.

A carta do jovem Chinês aparece assim como a carta ideal aos olhos da própria escritora: uma carta sagrada como um templo, uma carta evocadora do absoluto que o autor, segundo parece, não cessava de querer atingir, uma carta escrita numa língua secreta, porque indecifrável: “Mandara-lhe essa secreta

mensagem, o seu enigmático amigo, na certeza de que ela não ia nunca traduzi-la, não ia nunca profaná-la”.⁴⁰

Este objecto precioso que é a carta de Lu Si-Yuan vai ficar aferrolhado numa gaveta do quarto minúsculo de Ester, fechada a duas voltas.⁴¹ Este encaixe sucessivo de esconderijos (o rolo atado por uma fita de seda, por sua vez fechado numa gaveta escondida no pequeno quarto da jovem) corresponde, na nossa opinião, ao encaixe dos segredos: a língua desta carta é secreta porque os seus signos são indecifráveis, dado que Ester não sabe ler a língua chinesa, mas é-o igualmente enquanto representante do mistério do homem que a escreveu e do segredo da relação que une Ester a este homem. Evidentemente, todos estes segredos da língua, que tornam também secreta a própria carta, têm como cenário o mistério do Oriente, que sempre fascinou Maria Ondina Braga. Como sublinha Bachelard, as imagens da intimidade “são solidárias das gavetas e dos cofres, solidárias de todos os esconderijos onde o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula os seus segredos”.⁴²

Ora se a jovem sabe que o autor da missiva é realmente Lu Si-Yuan (“Ao fundo [da carta], a assinatura em caracteres latinos”⁴³), ela não pode, no entanto, ter a certeza de que se trata de uma carta de amor (“Mas quem me diz que é de amor a carta?”⁴⁴)

É tudo isto que permite ao seu imaginário de se sustentar: a carta fornece a Ester a ocasião de inventar, em vez de traduzir, e é aqui que reside o valor do seu segredo. Nenhuma realidade (verbal, neste caso) ousa desmentir os eventuais excessos do seu sonho irracional e imponderado. De onde a reflexão da jovem vários meses mais tarde, tendo a sua relação com Si-Yuan evoluído, sempre secretamente:

“Se Si-Yuan um dia lhe escrevesse, digamos, em inglês? Sempre se tinham entendido nessa língua. Se ele me escrever ... Juro que não leio a carta. Nem a lia nem a guardava como a outra. Uma hora da manhã. Acendendo a lâmpada de cabeceira, abriu a gaveta da mesa dos livros e desenrolou a folha de papel de arroz. Meu Deus, o gosto que não sentia em olhar aquele manuscrito, manuseá-lo, e gozar-lhe o perfume. Contemplá-lo como quem contempla uma paisagem verde e lhe sorve o ar. [...] Meu Deus, como a gente ama as pessoas pelo que elas têm de mistério!”⁴⁵

Entre Si-Yuan e Ester existia um silêncio tácito (tão diferente do silêncio mudo que por vezes

atormetava a jovem) que por vezes tornava a sua relação quase imaterial.

Lu Si-Yuan, designado ao longo de todo o romance como “fascinante feiticeiro”⁴⁶ “Viajante das Nuvens, [...] dragão domador dos demónios dos Mares Ocidentais”,⁴⁷ que Ester, quando deixa Macau provavelmente deseja ver transformado em pássaro imortal⁴⁸ “que plana sobre a vida”,⁴⁹ oferece à protagonista de *Nocturno em Macau* esta noção de distância que ilumina o sentido das coisas e atenua o peso quotidiano da realidade demasiado próxima.

Neste romance a autora põe fim à intriga com a partida de Ester. No momento em que anuncia a sua decisão a Lu Si-Yuan, na ilha de Coloane, a jovem lamenta, pela primeira vez, não conhecer o conteúdo da carta que ele lhe enviou: “Por não saber, por exemplo, como ele a tratava lá, por escrito. Chamar-lhe-ia ‘querida’, ‘escolhida do meu coração?’”⁵⁰

Com efeito, falando excepcionalmente do seu passado, o jovem chinês conta a Ester que teve uma noiva escolhida pelos seus pais, que ele só vira durante a infância. Lu não respeitou esse compromisso e escreveu aos pais da menina para os informar. Ele duvida que esta carta possa ter chegado até eles: “E aqui, entreolhando-se, Ester descobriu-lhe no olhar o cuidado de uma outra carta: a de papel fino e perfumado que ela guardava trancada na gaveta dos livros?”⁵¹ Uma vez mais Ester, a única a tudo interpretar, não ousa falar. A linguagem do olhar é a única capaz de exprimir o que as palavras não sabem ou não querem dizer.

E enquanto cada um dos personagens se perde em divagações silenciosas, olhando as águas metonimicamente “tristes”⁵² ao redor de Coloane, Ester imagina que a carta se transforma em barco:

“A carta aberta a bombordo. Bombordo, o lado bom. Retratada na água, a carta, a cana do leme a cortar-lhe as linhas a prumo, de baixo para cima, da direita para a esquerda. Tão fácil, afinal, tão feliz a carta! O cuidado dos dois, lá longe, na carta que rumava rente ao rosto da noite.”⁵³

Esta carta mágica, que retivera Ester em Macau⁵⁴ durante quase toda a sua permanência em Macau, continua a ser inventada pela jovem que, desta vez, não precisa de tirá-la do esconderijo para a olhar. Ao imaginá-la em presença do autor, Ester vê a carta evadir-se, libertar-se de todos os laços, como se o segredo que ela encerrava não tivesse mais razão de ser. Daí, provavelmente, o facto de o manuscrito se deixar

LITERATURA

LITERATURE

reflectir na água como num espelho. Retomando a sua liberdade, quase ao cair da noite (“Era ao entardecer em Coloane”⁵⁵), a carta-barco, feita fragmento errante, parece querer navegar sobre esta fronteira do tempo onde o dia pára e onde a visibilidade desaparece (“na carta que rumava rente ao rosto da noite”).

Segundo Ester, a sua própria partida está ligada à da sua amiga Xiao Hé Huá. A jovem chinesa, provavelmente também apaixonada por Lu Si-Yuan, e tendo talvez descoberto o segredo de Ester, desaparece um belo dia misteriosamente: “Enquanto havia ali Xiao Hé Huá, aquele despique, aquele despeito, sobretudo aquela cumplicidade, havia igualmente uma motivação e havia o amor-próprio. À data todavia ... Regressar”.⁵⁶ Mas Ester não (se) esconde que o que a reteve na verdade em Macau foi a atracção por Si-Yuan. A professora de inglês esclarece: “Não. Não fosse Lu Si-Yuan, há muito teria desistido de Macau, a professora-de-inglês. Não fosse o sonho que dali lhe vinha e, sobre o sonho, o segredo e o susto”.⁵⁷

Para a autora (e consequentemente para o seu duplo Ester), nenhum sonho (de vida, de amor) parece poder sobreviver fora do segredo que o temor – do desvendar – protege.

O leitor compreende, tal como a própria protagonista de *Nocturno em Macau*, que uma relação triangular se formou secretamente no intuito provável de impedir a relação a dois de sobreviver:

“Lu Si-Yuan e Xiao Hé Huá. Incapaz de separar um do outro, Ester, ou separar-se a si de cada um deles. Como um colar, aquela intimidade e aquele atrito. Como um cinto. Um círculo sagrado com três laços.”⁵⁸

A carta vai seguir a evolução da intriga. Se, à partida, o ritual que lhe estava associado ocupava todo o lugar reservado ao amor,

“Eu aqui com uma carta de amor, quem imaginaria?! [...] O perfume do chá de jasmim. O perfume da tinta da carta. [...] Colados às pupilas dos olhos, nas trevas, os risquinhos curtos, rectos, certos, rigorosos. Um coração e um pássaro: alegria? Um coração e uma espada, quem sabe, paixão.”⁵⁹

podemos aperceber-nos que a materialização progressiva dos sentimentos pela possibilidade dos encontros físicos entre Ester e Lu-Si Yuan vai desmistificar a missiva:

“A princípio tentara traduzi-lo [o manuscrito], dar rosto a cada risco, significado a cada sinal. Conforme, porém, se foi aproximando do seu

autor, o foi preferindo (o foi partilhando?), a partir daí essa decifração deixou de ter qualquer sentido. Meu Deus, como a gente ama as pessoas pelo que elas têm de mistério!”⁶⁰

Pensamos poder começar a discernir nesta última frase uma certa decepção, uma espécie de nostalgia do período puramente platónico. Isso acentua-se em extremo no momento da partida de Ester: “retirando do saco o rolo de papel de arroz, começou a desenrolá-lo: Se eu destruísse isto?”⁶¹

*... todos estes segredos da língua,
que tornam também secreta
a própria carta, têm como
cenário o mistério do Oriente,
que sempre fascinou Maria
Ondina Braga.*

A carta de amor, “Uma carta como um quadro!”⁶² “Um templo”,⁶³ “Um bosque de bambus”⁶⁴ torna-se um prosaico “isto”. Dito de outro modo, e como analisámos previamente, a carta que merecia ser decifrada e, portanto, justificar o amor, tinha-se metamorfoseado em carta-barco, partindo à deriva nas águas de Coloane. Na gaveta do quarto de Ester, fechada à chave, depois na sua bolsa no momento de partida, não restava senão a sombra vazia de um enigma: “isto”.

Com efeito, um segredo não existe senão na medida em que é ameaçado por alguém. Xiao, tão próxima de Ester pela sua presença e pela sua intuição, torna-se o garante do segredo da jovem Portuguesa. A partida de Xiao vai então pôr em perigo uma parte do mistério, de jogos do não-dito, de medos, que alimentavam de certo modo a relação de Si-Yuan e de Ester. Sem Xiao Hé Huá, Lu Si-Yuan já não pode existir, dado que a relação triangular é quebrada.⁶⁵ Se um traz o sonho, o outro justifica o segredo e o receio. A jovem chinesa encarna a resistência à possibilidade do amor entre Ester e Si-Yuan, sem a qual esse amor também não é viável.

Tal como a carta indecifrável fechada à chave no fundo de uma gaveta, Ester procura “fazer-se ler”

durante todo o romance, isto é, reencontrar-se graças aos reflexos do seu/seus duplo(s). Mas, desde a partida de Xiao, Ester toma consciência de que se torna uma esfinge para ela mesma: “A esfinge sentada à beira do caminho, um monstro de mistério e de fatalidade. [...] Esfinge de si mesma, Ester”.⁶⁶ A esfinge, “guardiã dos limiares interditos”,⁶⁷ evoca pois antes de mais a ideia de enigma. “Um enigma pesado de constrangimento”,⁶⁸ como a Esfinge de Édipo. Ao escolher esta imagem dos monstros de pedra de olhar enigmático, velando muitas vezes sobre necrópoles, e, ao definir-se como uma esfinge para si mesma, Ester (Maria Ondina Braga?) parece perceber que o mistério é uma necessidade da sua vida, sobre a qual ela vela, mas que ela está também condenada ao abismo do silêncio.

Assim, e sempre como a carta que, mentalmente metamorfoseada em barco, parte em direcção ao desconhecido antes de se deixar completamente revelar, também ela, Ester, deixa o universo confinado de Macau, tão só como no dia da sua chegada,⁶⁹ proibindo-se resolutamente, para o futuro, qualquer sentimento amoroso: “Ela, o seu coração trancado a sete chaves para tudo quanto significasse ternura”.⁷⁰

A carta de Lu Si-Yuan é pois, em nosso entender, um verdadeiro duplo do personagem principal, a peça maior da intriga, que explicita as relações entre pessoas e acontecimentos. Testemunha das contradições e espelho do seu Eu sinuoso, ela permite a Ester um encontro consigo mesma, um progresso na sua busca identitária. E à imagem da carta, esta busca parece também ser guiada por uma língua secreta: por vezes transparente, por vezes opaca, por vezes desejada, por vezes repelida.

Nocturno em Macau é um romance particularmente representativo da obra de Maria Ondina Braga. A etimologia de “Macau”, que significa “a porta”, enriquece a metáfora que compõe o título, onde a palavra “nocturno” remete já à busca da sombra de onde acaba por jorrar a luz. A escolha do Oriente como lugar da intriga também não é certamente estranha ao facto de que, na sua etimologia latina, o verbo *orior*, do qual *oriente* (*orient*) é o particípio presente, significa nascer, levantar. Com efeito, se a viagem física da escritora, que viveu em Macau durante cinco anos, é fonte de inspiração para este romance, a sua atracção pelo Oriente está muito provavelmente associada à representação imaginária de um universo de sonho onde um re-nascimento se tornaria enfim possível. De resto, na Bíblia, Esther é uma jovem judia deportada que,

escondendo as suas origens, vem a ser rainha dos Persas. É assim que ela consegue salvar os Judeus do extermínio e assegurar-lhes protecção durante o exílio na Babilónia. Um “Targum”⁷¹ da tradição judia precisa que ela era tão bela como “a estrela da noite”. A escolha desse nome para a protagonista do romance não nos parece pois anódina: no espaço nocturno de Macau, feito de ruas estreitas e sombrias que fazem apelo à fuga e ao segredo⁷² – fuga e segredo que intervêm por seu turno como *leitmotiv* do romance – o caminho (identitário) de Ester, “estrela”, pode indicar a direcção: perspectiva de um clarão luminoso às portas da noite? Precisemos também que, no prenome Si-Yuan, a componente “Si” significa “pensar” e “Yuan” designa uma nascente de água. Saindo de um expressão chinesa, “Si-Yuan” poderia pois significar “beber água pensando nas suas origens”.⁷³ Apesar de todo o mistério que encerra, e provavelmente graças a ele, o amor desse homem seria assim para Ester um espécie de regresso às fontes, a forma de encontro consigo mesma, tão esperada pela jovem.

No conjunto dos seus livros, a escritora torna sempre visível um trabalho labiríntico e por vezes atormentado de “decifradora” dos seus próprios enigmas, numa tarefa jamais cumprida, que parece por vezes referir-se a um meio tempo em suspenso. Ora, se ela adivinha que tudo o que nela há de mais profundo é recalcado no fundo de si mesma e subtraído ao olhar, e portanto, à luz, parece-nos que, durante toda a sua vida, a autora se serviu da escrita e das reticências da escrita para tentar, de algum modo paradoxalmente, tornar consciente o que é inconsciente.

Dito de outro modo, se não existe verdadeira memória a não ser no sistema inconsciente,⁷⁴ lá onde de modo indelével, estão verdadeiramente escritos os significados, podemos estimar que a obra da autora, que nós consideramos pois como um “espaço autobiográfico”, terá sido uma tentativa incessante de leitura e escrita da linguagem do inconsciente.

É, pois, esta linguagem secreta do inconsciente, que balbucia mais do que fala, que se reprime num movimento de espera ou então de inquieto recuo, que sugere o mal-estar intraduzível ou a magia do inefável na subtileza de um discurso velado, é esta língua que faz eco aos silêncios de Maria Ondina Braga e que, em nosso entender, dá forma e substância a toda a sua escrita. 

Tradução de Fernanda Dias.

LITERATURA

LITERATURE

NOTAS

1	Jacques Derrida, <i>Donner la mort</i> , Paris, Galilée, 1999, p. 124.	20	Jean-Pierre Richard, <i>Poésie et profondeur</i> , Paris, Seuil, 1955, p. 138.	40	Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , cit., p. 22. Aqui, Ester traduz ainda intenções em nenhuma parte designadas no romance.	54	Dhora, sua colega, deixa Macau porque já não recebe cartas. Ester quase lhe confessa que é igualmente uma carta o que a retém: “[S]e soubesse o que me prende aqui... Uma carta também, estou presa por uma carta. Calou-se contudo. O que havia de pensar a outra? Nem era para menos: uma carta que ela nem sabia o que lá dizia”, Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , cit., p. 198.
2	<i>Ibid.</i> , p. 123. Este exemplo interpelou-nos enquanto objecto do nosso estudo.	21	“Melhor que o amor, cartas de amor, porque de mais larga e mais livre significação, Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , cit., pp. 21-22.	41	“a folha de papel de arroz coberta de caracteres sínicos que guardava trancada na gaveta”, Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , cit., p. 22.	55	<i>Ibid.</i> , p. 211.
3	<i>Ibid.</i> , p. 124.	22	Vladimir Jankélévitch, <i>La Musique et l'ineffable</i> , cit., p. 37.	42	Gaston Bachelard, <i>La Poétique de l'espace</i> , Paris, PUF, 1958, p. 79.	56	<i>Ibid.</i> , p. 210.
4	Maria Ondina Braga nasceu no norte de Portugal em 1922 e faleceu em 2003. Autora de romances, novelas, crónicas, narrativas, contos e poemas, Maria Ondina Braga transmitiu à literatura, numa modulação exótica marcada por uma grande originalidade sensível, as suas próprias experiências de vida no Oriente (China, Macau e Goa). A sua obra testemunha igualmente dos seus périplos em África, depois dos estudos em Paris e em Londres.	23	<i>Ibid.</i>	43	<i>Lu Si-Yuan</i> , Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , cit., p. 57.	57	<i>Ibid.</i> , p. 214, sublinhado por nós.
5	Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , Lisboa, Caminho, 1991, 2.ª ed., 1993 (romance).	24	<i>Ibid.</i>	44	<i>Ibid.</i> , p. 99.	58	<i>Ibid.</i>
6	Expressão retomada por Vladimir Jankélévitch em <i>La musique et l'ineffable</i> , Paris, Seuil, 1983, p. 157.	25	Maria Ondina Braga, “Proibido amar já não”, em <i>Angústia em Pequim</i> , Lisboa, Ulmeiro, 1984, 2.ª ed., pp. 109-110. Este livro de Maria Ondina Braga é uma recolha de crónicas e evoca a última estadia da escritora em Pequim em 1982. Aí dá testemunho do seu pensamento, da sua sensibilidade, das impressões em contacto com o povo chinês, nesta “reciprocidade de acção e de reacção com o meio” de que fala Georges Gusdorf (<i>Les écritures du moi</i> , cit., p. 361). Na medida em que o social, o histórico e o individual se juntam em <i>Angústia em Pequim</i> , podemos estimar que esta obra é um livro de “memórias”, no sentido definido por Philippe Lejeune.	45	<i>Ibid.</i> , p. 190.	59	<i>Ibid.</i> , p. 23.
7	Philippe Lejeune, <i>Le pacte autobiographique</i> , Paris Seuil, [1975], 1996, p. 41.	26	Jean-Pierre Richard, <i>Poésie et Profondeur</i> , cit., p. 139.	46	Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , cit., p. 210.	60	<i>Ibid.</i> , p. 190.
8	<i>Ibid.</i> , p. 42.	27	“A relação do não-dito com o segredo não repousa sobre nenhuma complementaridade na qual o recalçamento seria o denominador comum. A negatividade do <i>dito</i> é de uma outra ordem que não aquela do que é retido: designa-se pela linguagem – o que se denomina <i>ouvir</i> – e toma assim o valor de referente simbólico da palavra. O segredo [...] define-se então mais como espaço ou <i>área de ilusão</i> onde a metáfora encontra a sombra necessária à sua própria função de transformação e de elaboração criadoras”: Pierre Fédida, “L'exhibition et le secret de l'enveloppe vide”, em <i>Du Secret</i> , cit., p. 279. Em <i>Nocturno em Macau</i> , o segredo é tal que se ignora no fim o que acontece a certos personagens, como os jovens Chineses Lu Si-Yuan e Xiao Hé Huá.	47	<i>Ibid.</i> , p. 23.	61	<i>Ibid.</i> , p. 215.
9	<i>Ibid.</i> , p. 176.			48	No seu livro <i>Angústia em Pequim</i> , Maria Ondina Braga transcreve em epígrafe do sua narrativa “Chá de jasmim” a citação seguinte da <i>Enciclopédia Imperial da paz eterna</i> : “Em Tanchiu cresce uma maravilhosa planta de chá: os homens que beberem desse chá tornam-se imortais alados” (p. 87). Dada a importância do ritual do chá entre Lu Si-Yuan e Ester em <i>Nocturno em Macau</i> , estimamos que é muito provável que a escritora se tenha inspirado nesta citação para imaginar o fim do livro: “E entretanto as mais desordenadas ideias a atormentá-la: se o suicida [um jovem Chinês] se teria atirado lá de cima de um golpe como uma estrela-cadente [...] ou, se, tal uma ave de grande porte, vasto, o seu voo, e devagar” (p. 216).	62	<i>Ibid.</i> , p. 23.
10	<i>Ibid.</i> , pp. 26-27.			49	Expressão tomada de Baudelaire, no seu poema “Elévation”, <i>Les Fleurs du Mal</i> , Gallimard, Paris, 1972.	63	<i>Ibid.</i> , p. 57.
11	Entrevista com Paulo Aido, em <i>Macau</i> , n.º 21, Macau, Março 1990, p. 46.			50	Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , op. cit., p. 212. Na nossa tese de doutoramento “L'écho du silence dans l'oeuvre en prose de Maria Ondina Braga - approche psychocritique”, defendida a 7 de Junho de 2008 em Paris IV - Sorbonne, sob a direcção de Madame Michelle Giudicelli, introduzimos em anexos, e pela primeira vez num trabalho de pesquisa sobre a escritora, certos manuscritos que nos foram gentilmente cedidos pela sua família. Por razões técnicas (em particular o peso das imagens), não aparecem na versão da nossa tese publicada no site Web da Sorbonne. Nesses manuscritos figuram, em particular, as páginas de <i>Nocturno em Macau</i> correspondentes ao fim do livro, que incluem esta passagem (anexo III-7, pp. 645--650 da nossa tese). Podemos aperceber-nos de que as correcções aplicadas pela escritora a uma primeira versão batida à máquina, nem sempre são tomadas em conta na versão final que serviu de suporte à nossa análise. Assim, por exemplo, a frase seguinte no manuscrito “Chamar-lhe-ia ‘querida’, <u>amiga</u> , amada, ‘escolhida do meu coração’?” (sublinhada por nós) volta a ser, na versão final, “Chamar-lhe-ia ‘querida’, ‘escolhida do meu coração’”? Depurando a sua narrativa, a romancista parece querer afastar até ao final a hipótese de uma carta que não fosse senão uma mensagem de amizade.	64	<i>Ibid.</i>
12	Como o precisa Georges Gusdorf, referindo-se ao projecto da escrita do eu “[a]lcançada a posse do seu próprio segredo, e assim liberto da sua busca, atingida a coincidência ideal de si a si mesma, o interessado (?) seria vítima de uma autodestruição, de uma dissimulação da transparência que esvaziaria a sua vida de todo o conteúdo real” (<i>Lignes de vie 1: les écritures du moi</i> et <i>Lignes de vie 2: auto-bio-graphie</i> , Paris, Odile Jacob, 1991, p. 352).	28	“Lá, é que conhecera o sobrescritor daquela ilegível e inefável missiva”: Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , cit., p. 47.			65	Neste romance, onde tudo é apenas sugerido, não se deve provavelmente excluir a eventualidade do casamento de Xiao e Lu, o que poderia justificar a partida inopinada da jovem Chinesa. A relação triangular teria pois podido manter-se. Parece-nos no entanto que a proximidade geográfica extrema de Xiao e de Ester (“Ou não as separasse uma parede que nem era parede mas apenas [...] como o crivo de um confessionário”, Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , cit., p. 148) é essencial à definição desta relação a três e ao segredo que esta relação nutre.
13	“Tudo o que se inventa é verdade”, <i>Correio do Minho</i> , 9 de Abril 1983.	29	<i>Ibid.</i> , p. 48.			66	<i>Ibid.</i> , p. 200.
14	Lembramos que Sartre ele próprio retomou a fórmula de Gide: “Chegou o tempo de eu dizer enfim a verdade. Mas não poderei dizê-la senão numa obra de ficção”, acrescentando: “para o leitor, a melhor maneira de compreender o personagem teria sido procurar nele o que vinha de mim” (entrevista concedida por Jean-Paul Sartre a Michel Contat, <i>Le Nouvel Observateur</i> , 23 Junho 1975, citada por Philippe Lejeune, <i>Le pacte autobiographique</i> , cit., p. 43).	30	“[A]o contratá-la, a mestra-dos-estudos fora bem clara: Professora nossa não mora no San Kiu”: Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , op. cit., p. 47. De resto, a “Casa das Professoras”, era igualmente um refúgio de mulheres solitárias em busca das suas identidades: “E a casa-das-professoras no socalo da colina, sobre o largo da cerca, um castelo encantado, a casa-das-professoras. E bem podiam aquelas jovens ficar lá cem anos de vigia (virgens?) que ninguém nunca cuidaria em as salvar. Elas, dia após dia, como os Apóstolos no cenáculo à espera do Consolador”, <i>ibid.</i> , p. 156.			67	Albert Champdor, <i>Le Livre des morts</i> , citado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em <i>Dictionnaire des Symboles</i> , Paris, Robert Laffont/ Jupiter, edição revista e corrigida, 2002, p. 906.
15	Maria Ondina Braga, <i>Estátua de Sal</i> , 3.ª ed., Lisboa, Ulmeiro, 1983.	31	<i>Ibid.</i> , p. 56.			68	<i>Ibid.</i>
16	Maria Ondina Braga, <i>Estátua de Sal</i> , cit., pp. 72-73.	32	<i>Ibid.</i>			69	“Iria no primeiro barco da tarde. Partiria de Macau tal como havia chegado, sozinha, num <i>sam-lun-che</i> ”, Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , cit., pp. 215-216.
17	É sobretudo em <i>Vidas Vencidas</i> (Lisboa, Caminho, 1998), o último livro escrito por Maria Ondina Braga e publicado em vida da autora, que esta informação nos é concedida. O relato da sua infância ocupa aí um lugar significativo, colocando o acento sobre a génese da personalidade da escritora. A identidade da autora, da narradora e da personagem é explicitamente confirmada desde as primeiras páginas desta obra. Podemos pois considerar que se trata de uma autobiografia segundo os critérios de Philippe Lejeune (<i>Le pacte autobiographique</i> , cit., pp. 14-15). Diríamos de resto, fazendo nossa uma das reflexões deste ensaísta, que, neste livro, a escritora se empenha em dizer a verdade “ao contrário”, “através da descrição de tudo o que, na sua vida, a impediu de a dizer [...] na falta de poder alguma vez dizer a verdade do desejo, [ela] dirá até ao fim aquilo que a impede de a dizer.” (<i>ibidem</i> , p. 84).	33	<i>Ibid.</i> , pp. 56-57.			70	<i>Ibid.</i> , p. 201. Sublinhado por nós: o coração de Ester está agora fechado como havia estado a carta.
18	Jean-Claude Lavie, “Le soupir et la catastrophe”, em <i>Du Secret, Nouvelle Revue de Psychanalyse</i> n.º 14, Paris, Gallimard, Outono 1976, pp. 217-229, p. 227.	34	<i>Ibid.</i> , p. 56.			71	Um “targum” é uma tradução da Bíblia Hebraica em aramaico, língua administrativa do Império Persa no século VI a.C.
19	“[A renúncia é um] processo radical de desligamento, de fragmentação, de deslocação, de decomposição, de ruptura, mas também de clausura, processo que não tem outra finalidade que a de se consumir, e ao qual o seu carácter de repetição dá a marca do pulsional”: J.-B. Pontalis, “Sur le travail de la mort”, em <i>Être psychanalyste</i> , Dunod, Paris, 1976.	35	Um manuscrito enviado sob forma de rolo, que poderia conter simplesmente uma mensagem informal, torna-se no pretexto para imaginar a “carta de amor”, essa carta da qual a autora parece tão carenciada e que acaba por transportar nela mesma, todo inteiro, o universo sensível. Nada prova neste romance que se trata verdadeiramente de uma carta de amor, salvo o desejo de Ester. Seguramente o mesmo se passa com a ária de flauta tocada por Lu, que leva Ester a interrogar-se: “Tocava para ela [...]?”	51	<i>Ibid.</i>	72	“[e]streitas também as ruas de Macau, sombrias e tortuosas [...] os seus habitantes formiguinhas num formigueiro [...] [e]streitos igualmente os olhos deles, como quem visse para dentro”, Maria Ondina Braga, <i>Passagem do Cabo</i> , Lisboa, Caminho, 1994, p. 110.
		36	Expressão tomada de Vladimir Jankélévitch, em <i>La Musique et l'ineffable</i> , cit., p. 37.	52	“Os juncos distanciavam-se [...] nas águas tristes [...] Atrás do tempo tempo vem!, tinha dito ele [...] Tempo amargo, provavelmente. Contra o costume, sombrio o seu semblante”, Maria Ondina Braga, <i>Nocturno em Macau</i> , cit., pp. 212-214.	73	Agradecemos às jovens chinesas He Shuang e Xu Bin a explicação concernente à etimologia do nome Si-Yuan.
		37	Maurice Blanchot, <i>L'Espace littéraire</i> , Paris, Gallimard, 1955, p. 29.			74	“A prática da análise impõe-nos reconhecer que todas as recordações marcadas no que comumente é denominada a nossa memória são sempre [...] um limite ou um ecrã para além dos quais se abre a cena de uma outra memória, inconsciente propriamente falando, onde os engramas escapam à instrumentalização representativa e à organização lógica discursiva do sistema consciente”, Serge Leclair, “Fragments de langue d’avant Babel”, em <i>Du secret</i> , cit., p. 207.
		38	Expressão tomada de Jean-Pierre Richard, em <i>Poésie et profondeur</i> , cit., p. 228.	53	<i>Ibid.</i> , p. 212.		
		39	Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, <i>Dictionnaire des symboles</i> , Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 663.				