

TRÂNSITOS E MEMÓRIAS NO FEMININO ENTRE MACAU E GOA: *EU VIM PARA VER A TERRA*, DE MARIA ONDINA BRAGA

Duarte Drumond Braga¹

Universidade de São Paulo
R. Maria Antônia, 294, São Paulo - SP, Brasil
(55) 11 3259-8342 | duartedbraga@gmail.com

Resumo: Veremos, neste texto, porque a escritora portuguesa Maria Ondina Braga é uma figura de proa da literatura de Macau em língua portuguesa, território onde viveu vários anos.

Palavras-Chave: Maria Ondina Braga, Literatura Portuguesa, Macau.

Abstract: We will see, in this text, why the Portuguese writer Maria Ondina Braga is a leading figure of the literature of Macao in Portuguese language, territory where she lived several years.

Keywords: Maria Ondina Braga, Portuguese Literature, Macao.

¹ A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo apoiou a pesquisa para este texto (número do processo 2014/00829-8). Texto oriundo do Projeto Temático da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (número de processo 2014/15657-8).

Introdução

A escritora portuguesa Maria Ondina Braga é uma figura de proa da literatura de Macau em língua portuguesa, território onde viveu vários anos. Se desconsiderarmos dois livros de poesia bastante distantes do seu registo, este livro de crónicas, *Eu vim para ver a terra*, seria o primeiro livro da autora e foi publicado em 1965 pela Agência Geral do Ultramar. Estas crónicas dedicadas a Angola, Goa e Macau, que abrem a secção com o mesmo nome da coleção Unidade, apresentam-se desde logo muito perto do discurso literário, mais do que do jornalístico. Na economia do livro, são dedicados a Angola os doze primeiros capítulos. Apenas um, intitulado «A minha última noite em Goa» – quase uma reportagem e sem dúvida a peça mais jornalística da obra – é dedicado a Goa; os onze restantes são-no a Macau.

O Macau que aqui aparece não é ainda a China de Maria Ondina Braga que nos habituamos a conhecer. Trata-se do primeiro conjunto articulado de escritos da autora sobre o que alguns designam como o Oriente, muito marcados ainda por uma série de elementos estereotipados e denunciando uma (relativa) pertença ao campo que se designava na época como literatura ultramarina, um avatar da velha literatura colonial portuguesa. A forma mais evidente como estes dois vetores se articulam é por via das insistentes alusões anti-comunistas. Aspecto francamente epocal da obra, várias vezes se alude aos que fugiam para Macau da China continental (p. 85), o que se articula com a necessidade de defesa ideológica do programa colonial português, nesta altura em cerco apertado em África.

Com efeito, a última fase do pensamento colonial português, muito ligada às reformas introduzidas pelo ministro do Ultramar (1961-63) Adriano Moreira, correspondeu, em termos literários, a um reajuste de noções críticas dominantes em momento anterior do Estado Novo. A noção de literatura colonial, por exemplo, passará a ser tendencialmente preterida pela mais adaptativa fórmula de literatura ultramarina ou de literatura portuguesa ultramarina, a últimas das quais visando sublinhar a identidade com a produção metropolitana. É, portanto, neste contexto que devemos, por força, pensar o livro e as origens da escrita de Macau e da China em Maria Ondina Braga.

Ondina, Pessanha e o orientalismo

Neste livro, a China é pintada com tintas carregadas: é a terra do mal, da dor, da fatalidade, da tristeza, características que são desenvolvidas sobretudo no capítulo que é designado «o enigma chinês». Se Angola era, para a autora, o próprio pulsar da vida, Macau surge, por total contraste, como uma espécie de limiar baço da morte, onde reina a indiferença. Ora a indiferença do povo chinês é um velhíssimo tópico do orientalismo europeu, repetido e expandido pela autora, como podemos ver por esta passagem:

Reclinado no seu «rickshaw» primitivo um velho china de barba e gesto indecifrável. A face lívida pode confundir-se com a de qualquer cadáver. Todo ele, quieto, pálido, indiferente, é igual ao céu, igual ao ar, igual ao dia (BRAGA, 1965, p. 99).

A passagem merece um comentário breve, de acordo com dois tópicos: o homem-cadáver e a indistinção do ser humano com o meio ambiente. Em ambos, ressalta a noção subjacente de desumanidade, reconduzível a um velho tópico da sinofobia ocidental: o chinês não seria, na verdade, humano, mas uma outra coisa, que é simultaneamente *mais* e *menos* do que humano. Parece ser esta a noção que está por detrás de outro conhecido tópico da sinofobia europeia, que aqui se reproduz – até certo ponto é contraditório mas curiosamente sempre muito co-presente –, o da vitalidade inesgotável da raça, claramente expressa no número dos chineses:

Tínhamos regressado ao formigueiro humano, à vida ativa, árdua, dos pobres. Não se tratava porém agora de prédios velhos e ruas labirínticas. Era o bairro aquático, a cidade fantasma de mastros negros, sem velas (...). Uma impressão de velhice e cansaço extremos, ao lado de um esforçado, inquebrantável desejo de viver, masacava o quadro de absurdidade. (...) ei-los que continuavam sem desistência, nascendo e morrendo, amando e sofrendo, uma vida inteira sobre duas tabuas vacilantes ao sabor das vagas (BRAGA, 1965, p. 78-79).

Estreitamente ligada à ideia de resistência aos extremos ou incapacidade de ceder ao sofrimento, surge a ideia de operosidade e de virtuosismo, não só na esfera laboral como artística, que seria – a crer neste discurso – a grande arma contra a anti-vida chinesa:

As ruas de Macau são estreitas, sombrias, tortuosas, e ao longo delas os seus habitantes, pequenos e ligeiros, lembram formigas corricando sempre atarefadas. Não há tempo nem espaço para se sonhar em Macau. Os três mil anos de civilização que pesam sobre a sua população essencialmente chinesa são como um sarcástico

limite a toda a fantasia humana. E os homens apesados nessas algemas, e contudo artistas de nascimento, dobram-se mais sobre a a pouquidão da terra servindo-se dela e da sua imaginação para a inevitável evasão do espirito. Daí os trabalhos em jade, em ágata, os moveis em canfora, em laca, em bambu (BRAGA, 1965, p. 75).

Duas questões são de ressaltar neste último trecho: em primeiro lugar, ele é, como todos os textos que glosam esta ideia, fruto de uma contradição lógica: não parece fazer muito sentido que os chineses se sintam, por um lado, condenados pelo tempo, pela tradição e pela densidade populacional e que a raça chinesa seja, por outro lado, extremamente vital e dada à evasão pelas artes decorativas. Trata-se este de discurso que não ocorre apenas em Ondina Braga, mas que é algo de mais geral e persistente. Por exemplo, já em alguns escritos em prosa de Camilo Pessanha, como no «Prefácio» a uma obra do médico Morais Palha *Esboço Crítico da Civilização Chinesa* (1912), compostos em diálogo com Rudyard Kipling, avulta esta mesma contradição. Em Pessanha, é também pela arte, pelo trabalho e pela sua inextinguível fecundidade que o chamdo *chin* se redime, nestas duas citações:

(...) toda essa gente, em compensação das tristes qualidades negativas do seu carácter, é sóbria, económica, sofredora, pacífica (PESSANHA, 1912, p. 130).

(...) Milionários ou indigentes, letrados ou analfabetos, poderosos ou oprimidos, todos os chinas se parecem nos processos paradoxais da sua inteligência e na desproporção entre a sua sensibilidade estética e a sua afectividade moral, como se parecem no mesmo aspecto dois grãos da mesma qualidade de arroz (PESSANHA, 1912, p. 130).

Ora, no momento em que Pessanha elabora essas considerações, remete para um diário de Rudyard Kipling, *From Sea to Sea* (1908), que nesse momento cita e onde encontramos algo de muito semelhante. É mediante aquela inversão que, em Kipling, o fantasma do “perigo amarelo” se torna palpável, curiosamente também procedendo de um encontro com a arte chinesa. É o que se retira deste diálogo do escritor britânico com o seu companheiro de viagem, o Professor, com quem discute as diferenças da China em relação à Índia, de onde era, aliás, natural o romancista britânico:

These people work and spread. They must have souls or they couldn't understand pretty things'. 'I can't make it out,' said the Professor. 'They are better artists than the Hindu, – that carving you are looking at is Japanese, by the way, – better artists and stronger workmen, man for man. They pack close and eat everything, and they

can live on nothing' (...). 'They will overwhelm the world,' said the Professor, calmly, and he went out to buy tea (Kipling, 1898: s/p).

Ora, a associação à arte como forma de libertação do chinês não é suficiente para esvaziar o texto da tese essencialista (e orientalista, na perspectiva saidiana) acerca da China como país do mal e do sofrimento. A arte, embora positivamente valorizada, parece ser mais um tópico do próprio discurso orientalista sobre a China, que serve para mostrar a “desproporção”, nas palavras de Pessanha, entre a capacidade estética do chinês e o que ele designa como a sua “afetividade moral”, visão exposta a partir da suposta autoridade do europeu sobre os demais povos.

Mas se Pessanha, ao escrever este texto de 1912, é já um habitante de longa data de Macau, Maria Ondina é uma recém-chegada a quem os primeiros e mais evidentes sinais negativos logo predispõem a uma antipatia superficial face à China que revela sobretudo o famoso tópico da desilusão, comum na escrita dos recém-chegados:

E eu, recém-chegada do outro lado do Mundo, com o espirito povoado das maravilhas que do Extremo-Oriente me haviam contado os homens e os livros, eu pronta para o requinte de trinta séculos de civilização, só não chorei ali por vergonha... tal o espanto e a tragédia daquela cena sem tempo nem história (BRAGA, 1965, p. 65)

Trata-se do conhecido tópico da desilusão com o mundo que se apresenta ao escritor europeu para lá da Europa. A desilusão é um episódio da estrutura de muitas narrativas de viagem: o encontro com um mundo longínquo que não se esperava que fosse o que é. Tal seria o caso, por exemplo, de «Comment Wang-Fo Fut Sauvé», das quase contemporâneas *Nouvelles Orientales* (1938) de Margerite Yourcenar (1903-1987). Mas, mais do que isso, é também um consabido tópico da literatura orientalista: o velho Oriente revela-se como insatisfatório, quando confrontado com o livro, isto é, a autoridade literária que o viajante carrega consigo, de alguma forma desautorizado, incompleto ou, num grau menor, a necessitar de uma atualização vivencial. Seria este último provavelmente o caso desta afirmação da autora, que pode ser lida a essa luz: “Regressei a casa cismando nas palavras de Eça de Queiroz: os anos passam. E com os anos, a não ser a china, tudo na Terra passa” (BRAGA, 1965, p. 81), trecho este que mostra bem que a autora já leva consigo, ou atualiza para efeitos da sua viagem, uma bagagem de leituras apropriadas.

De acordo com Edward Said, o Oriente real entendido como uma desilusão perante o Oriente textual que *a priori* um autor havia construído como sendo real, deve ser entendido como um tópico da literatura orientalista oitocentista:

Que dizer das típicas emoções e experiências que acompanham tanto os avanços eruditos do orientalismo como as conquistas políticas proporcionadas pelo orientalismo? Em primeiro lugar, a desilusão pelo facto de o Oriente moderno não se parecer nada com os textos. (...). O lamento de Nerval é um tópico comum do Romantismo (...) e daqueles que viajaram pelo Oriente bíblico, de Chateaubriand a Mark Twain. Qualquer experiência direta do Oriente quotidiano é um comentário irónico sobre as valorizações a seu respeito que encontramos, por exemplo, em (...) Goethe, ou em (...) Hugo. A memória do Oriente moderno compete com a imaginação como se esse lugar, para a sensibilidade europeia, fosse preferível ao Oriente real (SAID, 1978, p. 117).

Este não se trata, em si mesmo, de um tópico orientalista, ainda que frequentes vezes seja mobilizado por esse discurso, onde desempenha funções retóricas de relevo. Said admite-o, ao afirmar que “o desencanto pessoal (...) implic[a] outros hábitos mais familiares de pensamento, sentimento e percepção. A mente aprende a separar uma visão geral do Oriente de uma experiência específica do mesmo” (SAID, 1978, p. 117). Por via da desilusão gerada pela ida à China, o Oriente surge como um valor desconstruído, o que contudo não implica a ética do regresso a casa, ao modo de Ulisses. Num certo sentido, a viagem “real” é necessária de modo a gerar a desilusão pelo que a geografia pode oferecer. O facto de se descobrir, mas só depois (e é importante que seja depois) que a terra é, na verdade, diferente da sua representação prévia, não esvazia o Oriente do seu papel de outro, mas obriga a refocalizar o enigma para uma nova e mais precisa representação.

No caso de Maria Ondina Braga, essa maior profundidade na representação, sobretudo de estados emocionais e de pequenos episódios do quotidiano chinês, desenhados com uma intensa percepção da vida interior dos personagens, é algo que virá sobretudo com os livros posteriores sobre a China, uma vez que *Eu vim para ver a terra* fica até certo ponto refém de alguns estereótipos orientalistas que a autora saberá desconstruir, por via do aprofundamento da percepção da alteridade, em livros subsequentes.

Macau, a «pequena casa lusitana», e a comparação com Goa

Perante o enigma da China continental, Macau surge em Maria Ondina Braga como uma aldeia lusitana incrustada num território estranho. A este respeito, voltamos a encontrar, como nos escritos em prosa de Camilo Pessanha, a valorização de Macau por via das imagens da ruralidade. Macau seria uma espécie de imagem incompleta de Portugal no Oriente, que se apresenta ao sujeito como um universo fechado e provincial. Vejamos a realização textual desta ideia:

Macau é a senhora caridosa da província em cuja maseira, como por milagre, dia a dia o pão cresce, de modo a saciar todos os esfomeados. (...) Em Macau a alma conservou-se. Daí o orgulho que todo o português deve sentir deste pequeno rincão lusitano no Extremo Oriente, e não apenas pela presença da sua pátria nos confins da Ásia, mas porque, num mundo infinitamente velho e pervertido, Macau representa, depois de Hong Kong, um delicioso absurdo, como quando se é menino, na quinta da avó, e se troca gostosamente o prato mais requintado pela sopa dos jornaleiros (BRAGA, 1965, p. 72).

Não deverá haver espanto de voltarmos aqui a encontrar a retórica da ruralidade, tal como no ainda pouco conhecido artigo de jornal «A Gruta de Camões», de Camilo Pessanha. Tal como nesse curioso texto de 1922, os tópicos neo-românticos do bucolismo e do regionalismo surgem, como gestos retóricos utilizados para uma definição do que poderíamos chamar o efeito de deslocamento ou de duplicação do Oriente colonial português que, por meio desta estratégia retórica e ideológica, repete ou redobra um Portugal rural e arcaico. É certo que este tópico vem já da literatura exotista oitocentista, mas ganha novo fôlego e reconfiguração ideológica nesta fase terminal do colonialismo português, no qual se acentua a retórica de matriz lusotropicalista à qual subjaz uma retórica da domesticidade e da provincialidade.

Com efeito, as imagens culturais do colonialismo português tardio, que procuram dar-lhe um sentido, entendiam que os territórios colônias portuguesas representavam valores morais e espirituais face à desregrada situação pós-colonial europeia, o que no livro da autora é claramente simbolizado pelo papel de Hong Kong face a Goa e pela China comunista face a Macau, suposta singela aldeia lusitana. Esclarece a autora:

A verdade é que, naquele dia 20 de dezembro, eu não era em Hong Kong uma viajante vulgar como tantos que ali vão para distração ou compras. Eu trazia

comigo um cortejo de dor – a dor de ter de abandonar Goa no meio da noite deixando os meus amigos goeses na maior aflição (...). Eu vinha de Goa – a crucificada; vinha de um mundo de pranto e de pânico; vinha das horas amargas da violência e da injustiça. Eu sabia tudo. (...) Não admira pois que Hong Kong, materialista e cupido, me surgisse, ante a tormenta de Goa, assinaladamente despropositado e impiedoso qual vestido escarlate num enterro (BRAGA, 1965, p. 70).

Como se vê, a autora lamenta abertamente a situação que designa como ocupação de Goa. A velha colónia portuguesa é, para ela, um lugar paradisíaco que a invasão das tropas de Nehru haviam interrompido. Mas, não desejando quedar numa leitura unitária do texto de Ondina Braga, vejamos agora uma passagem que complexifique um pouco este cenário ideológico:

Via-me a chegar a Goa duas semanas antes. (...) o carro levando-me por estradas de terra vermelha entre coqueiros verdes. O paraíso devia ter sido assim; paisagem de sol e de seiva. De um e de outro lado, vales de vegetação luxuriante onde talvez Adão tivesse adormecido (...) o motorista hindu parou o carro. Era a serpente da bíblia... a sua crença mandava-o respeitar as cobras e ficamos ambos mudos contemplando o corpo ondulante e viscoso do réptil que cruzava a estrada solenemente (BRAGA, 1965, p. 58).

No contexto da recordação de alguém que assistiu ao fim do colonialismo português em Goa e que, em pleno aeroporto, evoca esta cena, a passagem é muito significativa. O trecho tem um tom que não é abertamente ideológico, como o anterior, mas escolhe a alegoria para seus fins. O serpentear da cobra interrompendo o caminho da escritora portuguesa pode ser tomado como um presságio ambíguo do fim da presença portuguesa, mas pode também representar o próprio Nehru invadindo o ex-Estado da Índia, como chegou a acontecer na imprensa portuguesa da época. A cenografia é claramente a do paraíso perdido, mas como modalizar a visão colonial que aqui subjaz? Por um lado, Goa é um paraíso, um lugar de outra época; por outro lado, é sabido isso não vai durar por muito tempo, porque uma parte de seus habitantes de longa data será em breve expulso. Não fica, portanto, claro quem é digno de habitar o paraíso. Por outro lado, não há nenhum traço de condenação moral face ao comportamento do motorista hindu, que para o carro diante da cobra, mas antes uma subtil fascinação perante o seu comportamento.

Tal contraria a atitude típica do colono, que de alguma maneira sempre vem beneficiar da terra que ocupa. Quem vem apenas *ver* a terra não pretende deixar traços de sua passagem. Sendo assim, esta pequena alegoria parece ser mais relativa a um sujeito individual em permanente viagem, que nunca permanece ou deixa traços significativos por onde passa, o que, sem dúvida, se coloca em franca contradição ao lamento linear, que antes a autora fizera, pelo fim da permanência em Goa do sujeito coletivo, do qual a escritora faz parte: os portugueses.

Bibliografia

- SAID, Edward. 1978. *Orientalismo*. Lisboa: Cotovia, 2004.
- PESSANHA, Camilo. 1992. *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor*. PIRES, Daniel (ed.). Macau: Instituto Português do Oriente.
- KIPLING, Rudyard. 1899. *From Sea to Sea. Letters of Travel*. New York: Page & Company, 1913.
- BRAGA, Maria Ondina. 1965. *Eu vim para ver a terra*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

