

A raiz e a árvore:

identidade, memória e viagem em Maria O. Braga

Isabel Cristina Pinto Mateus
CEHUM/Univ. do Minho

Abstract:

In the different genres that Maria Ondina Braga cultivated, a marked autobiographical dimension is revealed interconnected with her condition as traveler. In this paper we intend to underline the importance of this author within 20th Century Portuguese women's literature and to show the spaces and landscapes that constitute her literary geography. We intend to draw, from different structural images, the cartography of solitude of an identity marked by the experience of exile and the vocation for writing.

Key words: Maria Ondina Braga, Portuguese contemporary fiction, travel, autobiography, memory identity, exile.

*Muita coisa não posso te contar.
Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio.*
(Clarisse Lispector, *Água Viva*)

1. Vir para ver a terra, escrever para ouvir o mundo

Desde a morte de Maria Ondina Braga, em Março de 2003, que a sua obra parece ter sido votada a um incompreensível esquecimento. Ainda mais incompreensível e injusto na cidade onde Maria Ondina nasceu, cidade que ela transporta no nome como uma concha ou casa móvel e onde viria a falecer, depois de vários anos de viagem em que fez do mundo a sua casa provisória. Falo de esquecimento em termos nacionais, confinando a escritora a um estatuto marginal em relação ao cânone da literatura portuguesa, ainda que a sua obra continue a merecer o reconhecimento da crítica estrangeira, nomeadamente no que diz respeito à sua recepção em Macau, Inglaterra, Itália ou França. É, de resto, uma honra poder contar como colaboradores deste volume com alguns desses nomes da crítica ondianiana internacional. Procurando quebrar este silêncio e de alguma forma contribuir para aproximar a escritora dos leitores de

hoje, limitar-me-ei aqui a partilhar algumas notas a propósito da leitura da sua obra, como um convite à (re)descoberta de uma escrita que se afirma, a vários títulos, como ímpar entre nós.

Começo por sublinhar que Maria Ondina Braga é uma mulher muito à frente do seu tempo, alguém que procurou respirar para lá do enclausuramento a que o país de então se remetia, que teve a ousadia de, nos anos 50 e por sua iniciativa, deixar a pequena e provinciana cidade natal para ir estudar línguas, primeiro em Londres, onde acabará por se licenciar em Literatura Inglesa pela Royal Asiatic Society of Arts, e depois na Alliance Française, em Paris. Uma escritora verdadeiramente cosmopolita que, de 1960 a 1965 lecciona português e inglês em lugares tão distantes e tão distintos como Angola, Goa e Macau e, alguns anos mais tarde, em Pequim. Alguém que se dedica à actividade de tradutora, tendo traduzido vários autores de renome internacional (entre eles, Graham Greene, John le Carré, Anaïs Nin, Pearl Buck, Erskine Caldwell, John Galsworthy, Bertrand Russell, Marcuse ou Todorov) e colaborado em vários jornais e revistas portuguesas; alguém que viu alguns dos seus livros traduzidos em várias línguas (espanhol, francês, polaco, húngaro, alemão, italiano) bem como a sua escrita reconhecida com vários prémios (entre eles, o Prémio Ricardo Malheiros da Academia de Ciências de Lisboa para o volume de contos *Amor e Morte* (1970), o Prémio Eça de Queirós para o romance *Nocturno em Macau* (1991) ou o Grande Prémio de Literatura DST 2000 para *Vidas Vencidas* (1998). Que outras razões não houvesse (e felizmente há!), julgo que este percurso invulgar, este perfil multicultural e internacional, cruzando continentes e estabelecendo pontes entre o mundo ocidental, o oriente, a África, justificariam hoje, só por si, no mundo global em que vivemos e com os fluxos migratórios a que assistimos, um olhar ainda mais atento e mais demorado sobre esta escritora.

Maria Ondina Braga merece contudo ser redescoberta por outras razões, desde logo razões de ordem literária, que passam pelo modo como a escritora se afirma como uma das vozes mais singulares de um novo tempo literário que irrompe no panorama das letras portuguesas nos anos 50 com *A Sibila* de Agustina Bessa-Luís (1954) e *Tanta gente, Mariana!*, de Maria Judite de Carvalho (1959). E antes de ambas, naturalmente, com a escrita de Irene Lisboa,

em particular com a publicação de “*Solidão- Notas do Punho de uma Mulher*” (sob o pseudónimo de João Falco, em 1939) e “*Começa uma vida*” (1940).

Por “novo tempo literário”, refiro-me a essa “literatura desenvolta” de que falou Eduardo Lourenço, significando aqui *desenvoltura* uma nova forma de pensar, de agir, de ser, de estar e de falar que tanto se afasta do cansaço desistente e da vertigem futurista de um Álvaro de Campos, como se distancia do subjectivismo presencista ou das preocupações ideológico-sociais do neo-realismo dos anos 40 e 50. “Literatura desenvolta” significa, muito especialmente, a irrupção de uma voz (e/ou de uma perspectiva) literária feminina até então desconhecida na masculina tradição pátria e, com ela, a emergência de uma “fala cada vez mais centrada na escuta de uma *diferença* assumida como signo do mundo”¹. A “literatura desenvolta” haveria de trazer nos anos 60, justamente a década em que Maria Ondina Braga se estreia como cronista e ficcionista (se exceptuarmos os dois livros de poesia, em edição de autor, de 1949 e 1952) uma linguagem eticamente despreocupada, uma ousadia em termos de comportamento amoroso, erótico e sexual sem precedentes no panorama literário português cuja expressão mais visível e polémica surgirá com a publicação da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* de Natália Correia (1965) e *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno (1972).

Maria Ondina Braga insere-se desta forma num contexto de emergência de uma escrita dita “feminina”, ainda que a sua voz claramente se *diferencie* da “soltura” linguística presente na escrita de Natália ou na das polémicas “três marias”, da mesma forma que se *distancia* das pretensões ideológicas ou da militância feministas frequentemente associadas a esta escrita: daí também, em grande parte, é certo, o estatuto relativamente marginal da sua obra no cânone da literatura portuguesa “feminina”. Com efeito, a voz de Maria Ondina Braga diferenciar-se-á muito em especial pelo timbre único que a síntese de culturas lhe confere; pela coloração distinta que a experiência do Oriente (em particular, de Macau) imprime ao discurso autobiográfico e que, longe de constituir uma

1. “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”. In: (Lourenço, 1993, p. 191).

marca de exotismo literário, antes se configura como um elemento aglutinador de espaços e de tempos, interligando vivências, viagens e lugares, incorporando memórias e imagens obsessivas da infância e da juventude, a sua verdadeira e inesgotável oficina literária.

Este é um aspecto que importa sublinhar, como o fez, de forma assertiva, José Carlos Seabra Pereira:

essa colocação histórico-literária comporta um aspecto decisivo de ligação a Macau (e ao mundo chinês) diferente do que ocorre com escritores como Joaquim Paço d'Arcos ou Altino do Tojal, como Eugénio de Andrade ou António Manuel Couto Viana, para os quais a estadia temporária em Macau e a escrita inspirada ou/e realizada em Macau surgem no seu trajecto de escritores quando essa sua condição de criadores estético-literários, o seu reconhecimento (e a sua auto-afirmação) como escritores mais ou menos relevantes no funcionamento institucional da literatura (fundamentalmente no Portugal europeu) e a sua correlata participação no campo literário estavam, com maior ou menos qualificação, consumados. Não é isso que se verifica com Maria Ondina Braga, que, embora já com algumas páginas escritas e publicadas antes de fazer caminho para o Oriente chinês e para Macau, não se afirmara como escritora no espaço público, nem se confirmara perante si mesma como capaz de cumprir-se nessa vocação. É em Macau, e em boa parte pela relação com Macau, que o destino de criadora literária se impõe irreversivelmente, com a ironia fecunda de passar por uma intérmina demanda de si mesma – também ela, como a sucessiva reconfiguração da sua escrita, indissociável da ligação a Macau.

Não se trata, pois, do fenómeno muito mais comum em que Macau, a sua geografia física e humana, as suas vicissitudes históricas e as peculiaridades sócio-culturais, se tornam matéria temático-formal de algumas obras de escritores portugueses (...). Na obra de Maria Ondina Braga há um continuum de vinculação genésica a Macau (“na pista da China” como diz algures), como espaço único (e cadinho único) de múltiplas linguagens e de identidades várias e abertas, nem totalmente chinês, nem totalmente português, nem completamente antigo nem moderno, mas flutuando algures em lugares intermédios. (Pereira, 2015, p. 258)

A escrita de Maria Ondina Braga é assim, muito pela via da lição do Oriente e da experiência de Macau em particular, mas também da ligação a África, uma constante busca da identidade individual, não em oposição a mas em

coexistência com o mundo, com a simultaneidade de tempos e a pluralidade de mundos, como esta simples frase de *Passagem do Cabo* parece resumir: “Sonhar com lagartos em Angola traz-me a infância em Braga” (Braga, 1994, p.18). Uma busca de si em permanente diálogo com as diferentes culturas, com as diferentes formas de alteridade, próximas ou longínquas.

Nesta sua vocação de síntese, e para utilizar uma metáfora culinária, poder-se-ia dizer que a escrita ondiniana é uma escrita de fusão. Sendo marcadamente autobiográfica, ela não deixa de simultaneamente ser, para utilizar as palavras de Marc Augé, uma verdadeira *etnografia da sobremodernidade*², a escrita deste tempo veloz e global que é o nosso.

À semelhança de outras escritas femininas, a escrita de Maria Ondina vai explorando novas formas de temporalidade na narrativa que recusam ou desconstroem a temporalidade linear, provocando a “grande viragem dos modelos narrativos-extensivos para os fragmentários-intensivos” (Barrento, 2010, p. 62), a deslocação da superfície para a profundidade. Daí a preferência pela forma breve e por uma escrita fragmentária, nascida dos despojos dos dias e de tudo aquilo que é a sua matéria mais ínfima (mais íntima) ou aparentemente mais insignificante; uma escrita “intranquila” que, no conjunto das suas multimodas configurações, se constrói no limiar do ensaio onde o “eu” ensaísta

2. Marc Augé define *sobremodernidade* por oposição à pós-modernidade, a partir da ideia central da aceleração do tempo na contemporaneidade: “do ponto de vista da sobremodernidade, a dificuldade de pensar o tempo está ligada à superabundância de acontecimentos do mundo contemporâneo, e não à derrocada de uma ideia de progresso há muito posta em xeque [pela pós-modernidade]”. Desta forma, a sobremodernidade caracteriza-se pela figura do excesso, pela superabundância de acontecimentos que dificulta e relativiza a atribuição de um sentido ao passado próximo e pela superabundância espacial do presente que se traduz “nas mudanças de escala, na multiplicação das referências sob a forma de imagens como das referências imaginárias, e nas espectaculares acelerações dos meios de transporte” e, de um modo geral, por todo um conjunto de mudanças e de transformações físicas que se opõem à tradição etnológica de cultura localizada no tempo e no espaço. A sobremodernidade caracteriza-se ainda por uma terceira figuração do excesso, “pela figura do ego, do indivíduo, que regressa (...) até mesmo na reflexão antropológica, uma vez que, à falta de novos terrenos, num universo sem territórios, e de fôlego teórico, num mundo sem grandes narrativas, os etnólogos, certos etnólogos, depois de terem tratado as culturas (...) como textos, acabaram por se interessar pela descrição etnográfica apenas como texto –texto naturalmente expressivo do seu autor” (Augé, 2016, pp. 31-32; 35; 36).

procura uma “aproximação progressiva *de si* através do *objecto*”³. Trata-se de uma escrita que transborda da moldura convencional dos géneros, misturando e, por vezes, oscilando no interior do próprio gesto de escrever, entre a autobiografia, o registo diarístico ou memorialístico, o ensaio, o conto, a crónica e o romance. Em qualquer dos casos, a escrita ondina é uma escrita intimista, de matriz fortemente autobiográfica que todavia não cede à tentação de um solipsismo verbal travestido de metalinguagem literária, mesmo se esta não deixa de estar presente (solipsismo de que foi, por exemplo, acusada uma Irene Lisboa), muito menos cedendo, na aparente simplicidade da linguagem, ao “hermetismo” de uma Gabriela Llsansol.

Pelo contrário, a voz narrativa que aqui encontramos e se afirma como “eu”, vai-se construindo enquanto identidade literária em permanente diálogo (ou confronto) com o real, com a opacidade do “outro” (em particular, da família e dos amigos), numa permanente escuta de outras vozes, perscrutando motivações ocultas, tensões e segredos. Em diálogo (ou confronto) com os objectos do quotidiano, com os rituais e as crenças, com as tradições e as datas no calendário, com a memória literária e o próprio gesto de escrever. Ao mesmo tempo que nesse processo de desvendamento e de autognose se vai construindo uma poética e se vão constituindo núcleos temáticos ou constelações de imagens que frequentemente migram de forma rizomática de livro para livro: um “luxo de imagens”, para utilizar a expressão de Llsansol, recicladas a partir do “lixo” dos dias.

2. Raízes literárias e cartografia da solidão

Talvez possa parecer surpreendente à primeira vista que Maria Ondina tenha escrito um livro de biografias sobre mulheres escritoras (e deixado um segundo volume inédito⁴), facto que merece aqui uma atenção particular.

3. “Já no início, em Montaigne, é esse o método do ensaio: a aproximação progressiva de si através do objecto. Apresenta-se o caso, o autor, o livro (por vezes logo no título), exemplifica-se para amplificar a sua incidência, chega-se à substância, ao cerne da reflexão a partir da observação ou da experiência de leitura. E quando dá por si, o ensaísta faz germinar, por vezes “fora do seu propósito, a semente de uma matéria mais rica” (Barrento, 2010, p. 17).

4. Maria Ondina Braga deixou um segundo volume manuscrito de biografias de mulheres escritoras, sob o título de *Retratos com Sombras*, que será publicado em breve numa edição da obra

Mulheres que considera “suas companheiras de tantas horas de solidão”, e que, vindas de tempos e de paisagens diferentes, descobrem ao leitor (e às leitoras, em particular) as suas próprias raízes literárias, a sua linhagem. Maria Ondina ver-se-á, de resto, como um elo dessa corrente de vozes femininas ao endereçar desta forma as biografias às leitoras do presente e do futuro: “a outras companheiras, essas desconhecidas, procurarei transmitir, intacta, viva, reconfortante, a sua presença” (Braga, 1980, p. 7).

Mulheres Escritoras, publicado em 1980, é um livro consagrado a vultos literários como as irmãs Brontë, Maria Browne, Colette, Jane Austen, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, George Sand, Selma Lagerlöf, Gabriela Mistral, a polémica Lou Salomé, Teresa Margarida da Silva e Orta (a primeira mulher a escrever ficção em língua portuguesa, no século XVIII) e, *last but not least*, Irene Lisboa. Escrevendo sobre estas mulheres, Ondina revela, como vimos, a sua própria genealogia literária, num gesto de autodesvendamento que mostra o desejo de unir registos distintos, do ficcional ao biográfico e autobiográfico, mas também distintas manifestações do feminino. Como, aliás, faz questão de deixar bem claro na breve nota-prefácio que antecede as biografias:

Aqui se encontram reunidas figuras femininas muito diferentes, mais corajosas umas que outras, dominadas ou não pelos seus fantasmas, todas, porém, exemplos de força interior, de tenacidade, e defrontando os baixos interesses, os preconceitos, a hipocrisia, a intolerância, as prepotências da sociedade que as rodeava e constrangia. Casos de superior humanidade, ora vitoriosa, ora dilacerada. (Braga, 1980, p. 7)

Do “feminismo lúcido” de Virginia Woolf, à irreverência provocadora de Lou-Andreas Salomé, passando pelo “drama da solidão” vivido por Irene Lisboa, ou pelo fascínio nórdico pelo “lado de lá” presente em Selma Lagerlöf, pela reinvenção das lendas e pelo sondar dos abismos do invisível, onde “os mortos lhe parecem terrivelmente próximos” (Braga, 1980, p. 127); todos estes

completa da escritora cuja equipa coordenadora tenho a honra de integrar. Desse volume fazem parte nomes como Rosália de Castro, Violette Leduc, Anaïs Nin, Carson Mc Cullers, George Eliot, Ana Plácido, Maria Archer ou Sei Shonagon.

fios e vozes, tempos e espaços se entrelaçam na escrita de Maria Ondina Braga, aos quais vêm juntar-se ainda outras vozes e outros fios vindos de continentes distantes, entre elas, as “mirabolantes histórias de Xiao Hé Huá” e as “sinistras” lendas dos *kwai* (Braga, 1993, p. 27) evocadas em *Nocturno em Macau*.

Na esteira destas mulheres, a escrita ondianiana concederá um lugar privilegiado à cartografia íntima e à auto-reflexão, delas se demarcando todavia pelo modo como nela se conjugam, de forma ímpar no panorama literário português, o “*olhar para dentro*” e o “*olhar para a distância*”⁵ (para Angola⁶, para a China e para Macau, por exemplo); da mesma forma que nela se cruzam ainda

5. Como observa João Barrento, a literatura produzida no Portugal da “nova era” [pós-25 de Abril], estranhamente indiferente em relação à integração europeia, constitui-se antes “num duplo movimento alternante, entre o enclausuramento e a diáspora, com um olhar dominante que se abre em três direcções: o *olhar para trás* (para a História mais antiga, para os tempos da ditadura, para a viragem trazida pela Revolução e mesmo para mundos arcaicos meio perdidos nas estranhas e insólitas histórias...); o *olhar para a distância*— para África, com toda a literatura sobre a Guerra Colonial [e o] *olhar para dentro*, para os labirintos do Eu próprio —uma tradição muito nossa — ou para as espirais do próprio acto de escrever” (Barrento, 2016, pp. 18-19).

6. Veja-se, por exemplo, esta nota sobre a viagem de comboio de Luanda a Malanje onde o *olhar à distância* (olhar próximo, experiencial, no caso de Maria Ondina) sobre Angola se entrecruza e dialoga com outras formas de olhar, nomeadamente o olhar para trás e para dentro, a propósito de um comentário de Camilo que fez rir a escritora e contagiar de riso os seus companheiros de viagem: “*Toda a gente poderá afirmar que não existe relação possível entre “A Brasileira de Prazins” e o cenário africano, e eu com toda a gente. No entanto, não posso mais esquecer que vim a ler Camilo de Luanda a Salazar, de Salazar a Malanje. O Camilo da minha adolescência, o que eu conhecera quasi inteiro aos quinze anos e cujas personagens vivas, autênticas, havia conservado com tais cuidados de memória como as minhas tias velhas guardando postais ilustrados no fundo das malas. A paisagem também era antiga, mais antiga que os meus quinze anos, algo que a alma guardava desde o princípio do Mundo.*

Entardecia. Sai para o corredor a ver o pôr do Sol.

Como era grandioso! Eu já muitas vezes tinha visto em Luanda o pôr do Sol — vale a pena ir vê-lo à ilha— mas aqui apresentava-se mais rico, de cor e de sombras, mais majestoso e mais longo. Vieram-me à ideia os contos de Andersen dos meus tempos de menina que falavam das sibilantes cavernas dos ventos, os cavalos negros da noite, o templo em chamas do deus Sol. Uma beleza solene, apocalíptica, caracterizava aquele fim de tarde sobre a chana, e para que nada faltasse na apoteose do entardecer vi erguer-se leve e irisado o arco-da-velha.” (Braga, 1965, pp.16-17).

Este registo será retomado e substancialmente alterado em *Passagem do Cabo*, mantendo-se, significativamente, o mesmo cruzamento de olhares, agora refinado pelo acrescentar de estórias escutadas em Angola, misturando ao riso do relato original, o grito de uma parturiente ecoando no poente apocalíptico sobre as sanzalas. “*Pensei então (para me desculpar?), pensei que, num mundo assombroso e suspenso como esse, muito provável, aí, o riso andar perto das lágrimas. E pensei também em perguntar isso à irmã Águeda*” (Braga, 1994, p. 34).⁷

o olhar para a História (e para as suas pequenas histórias, lendas e tradições) bem como, ainda que mais discreto, um certo olhar para a Europa, desde logo sob a forma desta assumida linhagem literária. Como tenho vindo a sublinhar, a escrita ondianiana é uma encruzilhada de caminhos, um espaço de experiência e de relação com o mundo, de jogo ambíguo entre o identitário e o social, mas também um ponto de fuga ou dissolução do “eu”⁷, um lugar de passagem que, no limite, corre o risco de se transformar num *não-lugar*⁸, como por exemplo acontece na viagem de comboio de Maria Ondina de Luanda para Malanje, em *Passagem do Cabo*, ou na viagem de barco para Hong-Kong, fugindo de uma Goa ocupada pelas forças armadas indianas, em 1961, relatada em “Passagem do Índico”, no mesmo volume, ou referida em *Estátua de Sal*.

Conciliando subjectividade e objectividade, imaginação (ou fantástico) e realismo, a escrita de Maria Ondina Braga surpreende pela ausência de artifício, pelo despojamento retórico, pela sua aparente e desconcertante sobriedade. Sem deixar de estar atenta ao real, às gentes simples e suas histórias de silêncio, de sofrimento e solidão, aos seus segredos e mistérios, às memórias e aos gestos banais, aparentemente insignificantes, do quotidiano, gestos que Ondina transforma em momentos de fulgor significante na tentativa de desocultar o invisível, de sondar as profundezas do real ou da alma humana, os abismos da

7. “Interrogo-me se com isto pretendo procurar-me ou opostamente perder-me. Se o que me resta da infância meu fito é perpetuá-lo ou antes varrê-lo da memória” (Braga, 1998: 133). Da mesma forma, em *Estátua de Sal*, pode ler-se o seguinte: “Não sei quem foi que disse que um diário equivale a um lento suicídio. Eu não estou a escrever um diário. Estou é a passar para o papel recordações de tempos idos ociosamente misturadas com impressões que vão surgindo. Sinto-me, no entanto, morrer aos poucos nestas linhas. (...) talvez eu já esteja mesmo morta” (Braga, 1969, p. 99).

8. Ao opor a noção de lugar antropológico ao *não-lugar* (não-identitário, não-relacional e não-histórico), Marc Augé destaca o modo como a aceleração do tempo e a virtualização do espaço, característicos da *sobremodernidade*, estão a provocar a transformação de nós mesmos *em outros*. Habitáculos móveis como comboios e aviões, os aeroportos, as gares, grandes cadeias de hotéis ou grandes superfícies de distribuição são algumas das configurações possíveis desse *não-lugar* que “mais não faz do que pôr o indivíduo em contacto com uma outra imagem de si próprio”, enquanto espaço onde “nem a identidade, nem a relação nem a história fazem verdadeiramente sentido, em que a solidão se experimenta como superação ou esvaziamento da individualidade, em que só o movimento das imagens deixa entrever, àquele que as vê fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro” (Augé, 2016, pp. 70; 76).

sua própria interioridade ou o insondável de escrita. Um pouco à semelhança da escrita de Irene Lisboa ou de Hélia Correia (que, de resto, foi sua amiga), mas também da heterodoxia da escrita de Maria Gabriela Llansol, embora não se confunda com nenhuma delas. Ou ainda, de alguma forma, à semelhança da escrita de Camilo e de António Nobre, este último intertextualmente invocado em várias epígrafes que antecedem os passos do roteiro existencial que constitui o livro *Vidas Vencidas* (1998), livro a vários títulos paradigmático de uma escrita rememorativa que, configurando-se proustianamente como procura de um tempo perdido e de um espaço familiar (sua raiz, sua matriz), não deixa de igualmente convocar o futuro e viagem. *Vidas Vencidas* é, em certa medida, o lugar original dessa infundável peregrinação íntima que é a escrita de Maria Ondina⁹.

3. Da rosa-de-jeriçó às tílias do deserto

Tenho vindo a falar até aqui de raízes e de árvore genealógica literárias, mas também do infundável traçar de uma cartografia da solidão. Em *Vidas Vencidas* conjunto de narrativas entre o diário, a autobiografia, as memórias e o ficcional, é todavia a afirmação de uma identidade literária que se constitui como matéria estruturante de uma escrita tecida de memórias, de citações ou ressonâncias intertextuais, de imagens, de lugares, de vozes, de gestos, de sons, de cores e de cheiros. De uma escrita onde facto e ficção estranhamente coincidem e se interligam, onde corpo e “fala” coabitam, criando uma voz própria e um espaço igualmente próprio de enunciação. Da poética ondianiana que aqui se desenha, destaco duas ou três imagens estruturantes que se repercutem ao longo da escrita de Ondina.

9. “Palmilhei capitais europeias. Sonhei nas terras úberes de África os mais puros, os mais ardentes sonhos telúricos. Nasci numa cidade pequena com pedras do tempo dos romanos e Nossas Senhoras de todos os nomes. E não posso esquecer Paris – a beleza, a grandeza, a sedução espiritual de Paris. Tenho de lembrar o perfil dos monumentos de Londres por entre véus do nevoeiro ou o chuvisco gelado. Necessito naturalmente de confrontar Angola com Macau para saber que há vida e saber que há morte. Mas acima de tudo, quero encontrar-me comigo. Acima de tudo, desejo recordar a minha terra, as pessoas e os lugares que amei, outros passos...”

Ou me volto para trás (fique embora transformada em estátua de sal) ou me perco neste mundo remoto, como que eterno, de uma raça sem idade” (Braga, s.d., p. 15).

Logo no primeiro quadro ou retrato, intitulado “Janela Falsa” a voz narrativa dá-nos conta das circunstâncias que envolveram o nascimento da autora e se configuram como biografemas (Barthes, 1979, pp. 14-15), como signos fecundos em significações que iluminam e estabelecem pontes metafóricas entre a realidade e a escrita. Em qualquer dos casos, signos que nos descobrem uma escrita que de alguma forma se afasta da dimensão representativa para se converter em semiose alegórica, convocando a interpretação do leitor¹⁰; escrita onde biografia, ficção e poesia coexistem e se entrelaçam. Na narrativa dessas circunstâncias, ocupa um lugar nuclear uma imagem, ou melhor, uma memória, a memória de uma imagem, da rosa-de-gericó que não chegou a abrir no momento do nascimento:

Era um quarto interior. Interior, embora amplo e com duas esguias janelas; uma fingida, a outra de vidros foscos. Janeiro. Muito frio. No oratório, a lamparina acesa e na mesa de cabeceira, num prato com água, a rosa-de-gericó que destinaria o tempo da paridura. À rosa-de-gericó havia de a ter na mão, seca e enrolada como um cordel na gaveta da velha cómoda, e havia de cuidar que era o cordão umbilical. Um dia, pelos meus dez anos. A família inteira, nesse dia, lá na sala à roda da urna funerária de meu pai. Murcha, mirrada, a cheirar a bafio e às praias dos Mares do Sal, a rosa-de-gericó, e eu ali a segurá-la, aflita, e a sofrer o fôlego. (Braga, 1998, p. 9)

A rosa-de-gericó, planta originária do deserto que tem a capacidade de poder ficar seca como uma raiz durante anos e ressuscitar quando colocada em água, surge aqui presidindo ao nascimento da autora. Medindo o tempo do parto, antes de mais. Cumprindo mitos e rituais ancestrais, familiares, esconjurando medos, também.

Mas a planta, estranhamente, não abre durante o parto, adensando a superstição em torno do dia 13, data de nascimento de Maria Ondina. Dez anos mais tarde, significativamente, no preciso dia da morte do pai, há-de ser a menina quem irá encontrar esquecida no fundo de uma gaveta a planta seca,

10. “Falo da terra e do mar, dos dias, das noites, dos poentes a um tempo rápidos e apoteóticos, da chuva, do luar. (...) De qualquer modo, estados poéticos pelo que apenas compreensíveis por parábolas, por símbolos, por segredos que são o espaço do Absoluto” (Braga, 1994, p. 17).

enrolada sobre si própria como um cordão umbilical. Será então a menina a segurar a planta na mão, num gesto simbólico, como se dessa forma cortasse o seu próprio cordão umbilical.

Assim, através deste diferimento temporal de dez anos, se encena o nascimento da voz narrativa: um nascimento marcado pela morte, vida e morte indissociáveis numa escrita que procura interligar opostos, unir as diferentes manifestações do diverso, realidade e fantástico, crença e superstição, catolicismo e taoísmo, ocidente e oriente. Com efeito, a rosa-de-jericó é aqui metaforicamente a raiz humana que liga a criança ao húmus materno, mas aquilo que a escrita dá a ver é antes o nascimento da voz narrativa, *auto-biográfica*, e não de uma individualidade biológica, como o leitor descobrirá ao longo do livro, com o reaparecimento obsessivo desta imagem (e também ao longo da escrita de Maria Ondina, nomeadamente no conto que dá o nome ao volume intitulado *Rosa-de Jericó*): à semelhança de uma raiz, a flor do deserto irradia linhas de sentido às quais importa estar atento.

Desde logo, o deserto, a solidão e o exílio -se não mesmo a “*exilience*”¹¹, para utilizar aqui a expressão de Alexis Nouss- como inerentes à condição migrante que é também, no caso de Maria Ondina, indissociável da experiência e consciência exílica e da própria condição da escrita: “*Sou uma mulher que escolheu a solidão*”, há-de afirmar a escritora, frase inscrita no busto de bronze que a cidade de Braga ergueu em sua memória e a acompanha para a eternidade. Mas também a metáfora da escrita como revisitação ou viagem pelo tempo e pela memória, da escrita como forma de ressuscitar os mortos, os seus fantasmas particulares, isto é, todos aqueles que fizeram parte do seu universo íntimo, pais, tios, avós, amigos, professores e colegas da escola ou do liceu, vizinhos, os rostos anónimos que com ela se cruzaram nas ruas da cidade ou nas estradas do

11. De acordo com Alexis Nouss, *exilience* designa “o núcleo existencial comum a todas as experiências dos sujeitos migrantes, quaisquer que sejam as épocas, as culturas e as circunstâncias que os determinam ou acolhem (...) a “*exilience*” declina-se em condição e consciência, ambas podendo, a diferentes níveis, não coincidir (Nouss, 2015, p. 65), [tradução nossa]. De acordo com Nouss, a “*exilience*” enquanto condição comum, universal, a todos os sujeitos migrantes, não pode deixar de ser confrontada com *experiência exílica* individual, específica de cada sujeito, querendo a conjugação de um olhar psicológico, antropológico e filosófico.

mundo. De com eles e as suas histórias ocultas construir um universo ficcional que convive ou coincide com a matéria biográfica: “Um dia comentaram eu ter na família personagens de romance. Devido a isso, decerto, é que me ponho agora aqui a contar obscuros casos. Ou não será já invenção minha, a família?” (Braga, 1998, p. 21). De com estas *vidas vencidas* fazer afinal a matéria da própria escrita: “Prossigo esta minha romagem à vida vencida (...) por uma promessa que fiz a mim própria: a de me encontrar com os meus mortos. (Braga, 1998, p. 137). E note-se aqui que este adjetivo “*vencidas*”, em oposição oximórica com a palavra “*vidas*”, tanto se reporta ao passado, àquelas vidas cujo prazo de validade no tempo expirou, como à derrota nelas infligida pelo tempo. Em qualquer dos casos, a escrita de Ondina é uma forma de resgatar essas vidas do olvido e da voracidade de Cronos, uma forma de ressurreição, mas também de redenção ou justiça. Em termos de tradição literária, esta escrita rememorativa é porventura ainda, como indicia uma epígrafe de Almada Negreiros que a autora inclui em *Passagem do Cabo*, uma forma antiga de ser moderno: “ser moderno é lembrar o que está esquecido” (Braga, 1994, p. 145).

Nesta rememoração da infância e da juventude, a escrita vai-se construindo como forma de interrogação do mundo e do mistério do outro, das crenças, tradições e práticas sociais (do antigo regime, em especial), como forma de enfrentar a raiz de medos e tabus, de questionar mitos e estereótipos, como forma de exorcizar fantasmas e monstros interiores, subterrâneos, como se esconjurados pelas ladainhas de palavras aprendidas com a misteriosa tia Glória e a mãe:

A infância, disse Rainer Maria Rilke, é a idade em que somos essencialmente solitários. Resultado de estarmos no mundo sem todavia alcançarmos o que é o mundo? A proteger-nos de tão irrevogável prova, a inocência que por si só significa virtude e também privação. Somos, pois, nesses anos, como certas plantas cuja riqueza reside na raiz; plantas frágeis que nem um pé de roseira, porém debaixo da terra a exuberância.

Na minha infância, contudo, esse singular, subterrâneo retiro, seria talvez um apoio, não me ameaçassem já os monstros do medo. (Braga, 1998, p. 141)

A memória das circunstâncias que envolvem o nascimento de Ondina vem assim sublinhar uma espécie de predestinação para a escrita que convoca outras imagens para além da imagem da raiz. A imagem da *janela fingida* do quarto interior onde nasce Maria Ondina, por exemplo. A mesma janela que a mãe queria converter em nicho de santo e que, no dia do nascimento do irmão, há-de ver subitamente a deslocar-se na parede: “O recém-nado dormia como um justo. Silêncio. Nisto, a janela fingida, ao lampejar da lamparina de azeite, a flutuar, o quadro da janela, como um navio”. E nesse movimento, o súbito regresso da sua antiga paixão pelo Brasil, “por aquelas terras tão distantes como doiradas. Coisa que há muito não lhe acontecia. Desde solteira. Que depois de casada...Ora, depois de casada, uma doidice tais devaneios, um impossível, senão mesmo até um pecado” (Braga, 1998, p. 19).

A janela fingida que, por intervenção do fantástico, se configura paradoxalmente em desejo de mobilidade, é afinal a janela como desejo de viagem que alimenta a escrita (e a vida) de Ondina. Como se, de alguma forma, o sonho de viagem da mãe, a sua vocação migrante, se viessem a cumprir no destino e na escrita da filha.

Será ainda a imagem de uma janela que encontramos a enquadrar o olhar do “eu” narrativo ao contemplar as tílias da Avenida Central da cidade de Braga, as tílias no deserto:

Sempre que torno à terra onde nasci e me criei (...) sinto-me, que ironia! como se arribasse a um deserto. Deserto porventura muito meu. Um ermo dentro de mim. O que acontece com todos os que se distanciam do torrão natal, do lar, do ninho? Uma desforra das raízes? Uma maldição? (...) Está lá a casa e estão as tílias da Avenida: duas qualidades: as frondosas, de folhas em forma de coração, e as glaucas, graciosas. Eu portanto em Braga a encontrar-me pelos cantos da casa e à sombra das tílias. Tal qual outros locais onde me demorei, se formos a ver. Só que em vez de casa, um escasso quarto, um cubículo. (...) De qualquer modo, voltasse eu hoje a Angola, a Goa, a Macau, e a Inglaterra e a França, voltasse eu ali, de olhos fechados, ia direito à casa, ao quarto, ao cubículo. Não às pessoas. Não. Ao tecto. Ao tecto e ao hálito da terra. (Braga, 1998, pp. 67-68)

Para além da imagem do deserto que aqui reencontramos, são as árvores (e em particular as tílias) que se destacam como lugares constitutivos da geografia íntima de Maria Ondina, cronótopos ou lugares móveis que se deslocam no tempo e no espaço (à semelhança da janela fingida) e que, de alguma forma, traduzem a forma ondiniiana de estar na casa do mundo: o seu refúgio privado, a sua janela sobre o mundo, o seu espaço de invenção do mundo. Daí que pelos lugares por onde passou, uma das memórias mais nítidas seja a das árvores, dos mamoeiros de Macau, dos embondeiros de África, das casuarinas de Luanda ou dos bambus de Pequim. A árvore é o lugar mítico da infância, essa que lhe devolve os dedos verdes do pai que tanto amava as plantas e a jardinagem, o cheiro às madeiras exóticas que secavam no jardim da casa antes de serem transformadas em móveis, as palmeiras que o pai desenhava nos cenários das festas de Natal.

As árvores são, como lhe ensina a mãe, as pessoas, os rostos familiares: quando se lhes “destruía a raiz, atrofiavam, acabando por fenecer” (Braga, 1998, p. 51). Para além desta *exuberância* ou florescência da raiz, a árvore há-de ser para Maria Ondina, como o será igualmente para Raul Brandão ou para Llansol, uma ponte de ligação entre mundos, entre a terra (ou o húmus) e o céu, o horizontal e o vertical, o real e o sonho, a raiz e o movente. A raiz e o tecto. O tecto infinito do mundo.

Neste sentido, a imagem da árvore vem confirmar a abertura ao mundo anunciada pela rosa-de-jericó, planta oriunda do continente africano, esse continente onde, afirma a voz narrativa de *Passagem do Cabo*, vale a pena ir “para ver a terra” (*Eu vim para ver a terra* será, de resto, o título original do conjunto de crónicas de viagem que hão-de ser revistas e publicadas em *Passagem do Cabo*). A árvore, como a rosa-de-jericó, é metáfora de uma escrita que se configura como viagem, errância ou exílio permanente, como apelo do desconhecido ou sedução pelas águas da imaginação que o nome de Ondina, sereia dos lagos¹², premonitoriamente sugere: a afirmação de uma condição itinerante, nómada,

12. O nome de Ondina, sugerido por um tio no Brasil numa lista de nomes encomendada pelo pai, significa “génio do amor que vive nas águas. Sereia, era uma sereia, Ondina, mas não das dos mares mortíferos, não, dos lagos transparentes e tranquilos” (Braga, 1998, p. 15).

há muito tempo inscrita nos quatro continentes que decoram o tecto da sala de jantar da casa familiar. Sem que ninguém o saiba ou sequer o suspeite, esses quatro continentes escondem, e ao mesmo tempo revelam, a cartografia simbólica e antiga desta escrita.

Talvez este desejo de viagem e esta condição exílica tenham estado desde sempre in-scritos em Maria Ondina Braga e a sua escrita rememorativa seja afinal uma forma de resgatar e devolver à vida (e à leitura) esse palimpsesto-mapa escondido no tecto da casa como na copa de uma árvore familiar. Porventura escondido, como afirma Michel Onfray, no pergaminho amniótico do mundo:

No começo, muito antes de qualquer gesto, qualquer iniciativa ou vontade deliberada de viajar, o corpo trabalha, à semelhança dos metais sob a canícula do sol. Face à evidência dos elementos, move-se, dilata-se, estende-se, distende-se e varia de volume. Toda a genealogia se perde nas águas mornas de um líquido amniótico, esse banho estelar primitivo em que cintilam as estrelas e com as quais, mais tarde, se fazem os mapas do céu, depois as topografias luminosas em que se aponta e localiza a Estrela do Pastor – a primeira que o meu pai me ensinou- entre as inúmeras constelações, O desejo de viagem tem a sua fonte nessa água lustral e morna, alimenta-se estranhamente desse manto metafísico e dessa ontologia germinativa. Só nos tornamos nómadas impenitentes se instruídos na nossa carne nas horas do ventre materno, redondo como um globo, como um mapa-múndi. O resto revela um pergaminho já escrito (Onfray, 2009, p. 9).

É essa viagem in-scrita no fundo da memória e do tempo, nos vários caminhos do mundo, enquanto condição de uma incessante demanda de si que a escrita de Maria Ondina Braga nos propõe. No desejo de que o espelho da escrita nos descubra afinal o nosso precário e móvel rosto de leitores, num que cada vez mais nos condena à itinerância e ao exílio.

Referências bibliográficas:

- AUGÉ, MARC (2016). *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Letra Livre.
- BRAGA, Maria Ondina (1998). *Vidas Vencidas*. Lisboa: Caminho.
- ___ (1994). *Passagem do Cabo*. Lisboa: Caminho.
- ___ (1991, 1993). *Nocturno em Macau*. Lisboa: Caminho.
- ___ (1980). *Mulheres Escritoras*. Lisboa: Bertrand.
- ___ (1969). *Estátua de Sal*. Braga: Sociedade de Expansão Cultural.
- ___ (1965). *Eu Vim para Ver a Terra*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- BARRENTO, João (2016). *A Chama e as Cinzas: um Quarto de Século de Literatura Portuguesa (1974-2000)*. Lisboa: Bertrand Editora.
- ___ (2010). *O Género Intranquilo: Anatomia do Ensaio e do Fragmento*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- BARTHES, Roland (1979). *Sade, Fourier, Loyola* (trad. Maria de Santa Cruz). Lisboa: Edições 70.
- LOURENÇO, Eduardo (1993). *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Lisboa: Presença.
- NOUSS, Alexis (2016). *Pensar o Exílio e a Migração Hoje* (trad. e nota de abertura de Ana Paula Coutinho). Porto: Edições Afrontamento.
- ___ (2015). *La condition de l'Exilé*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- ONFRAY, Michel (2009). *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia* (trad. Sandra Silva). Lisboa: Quetzal.
- PEREIRA, José Carlos (2015). *O Delta Literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.

