

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Beatriz Jobim Pérez Senra

Tautologias, de Rui Rocha: uma poética do *champuramento*

Juiz de Fora
2023

Beatriz Jobim Pérez Senra

Tautologias, de Rui Rocha: uma poética do champuramento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Professor orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Senra, Beatriz Jobim Pérez.
Taotologias, de Rui Rocha : uma poética do champuramento /
Beatriz Jobim Pérez Senra. -- 2023.
145 p.

Orientador: Alexandre Graça Faria
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2023.

1. Imagem-mensagem. 2. Champurado. 3. Oriente. 4. Ocidente. 5. Linguístico-literário. I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Título.

Beatriz Jobim Pérez Senra

Teotologias, de Rui Rocha: uma poética do champuramento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 29 de junho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado - Membro Interno
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Mônica Muniz de Souza Simas - Membro Externo
Ca' Foscari - Universidade de Veneza

Profa. Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira - Suplente Interno
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Paola Poma - Suplente Externo
Universidade de São Paulo

Juiz de Fora, 31/05/2023.



Documento assinado eletronicamente por Alexandre Graça Faria, Professor(a), em 03/07/2023, às 09:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.743, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Mônica Muniz de Souza Simas, Usuário Externo, em 04/07/2023, às 12:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.743, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Fernando Fabio Fiorese Furtado, Professor(a), em 18/07/2023, às 23:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.743, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufff (www2.ufff.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador 1309255 e o código CRC 7A5971B0.

AGRADECIMENTOS

*“Buscai primeiro o reino de Deus, e todas as coisas vos serão acrescentadas”
Mateus 6,33*

*“[...] Estamos existindo entre mistérios e silêncios (silêncios)/
Evoluindo a cada lua, a cada sol (BLACK, Dani. Dilúvio, 2015)*

Sol & Lua

Evando Batista Nascimento (UFJF)

Waldilene Miranda (UFJF)

Rui Rocha (Autor)

Silvina Liliana Carrizo (PPG-LETRAS UFJF)

Alexandre Graça Faria (PPG-LETRAS UFJF – Orientador)

Carolina Barreto (UFJF)

André Batista (UFJF)

Mônica Simas (USP)

João Paulo Martins (Nova Acrópole)

Chiu Yi Chih (USP)

Ancestralidade

Progenitores

Geovana Bernardes

Autores (vivos e *in memoriam*)

Fernando Fábio Fiorese Furtado (PPG LETRAS UFJF)

Nícea Nogueira (PPGLETRAS-UFJF)

Clodomir Barros de Andrade (PPCIR-UFJF)

Professores de antanho e do presente

Laiene Silva de Souza (Aluna)

Pe. Altair (Seminário Santo Antônio)

Luiz Eduardo Panisset Travassos (PUC-MG, UNIVERSITY OF NOVA GORICA,
ESLOVÊNIA)

Clauco Umbelino (UFVJM)

Vilma Lúcia Macagnan Carvalho (Grupo de Astrofísica - UFMG)

Luíz Carlos Lima Carpinetti (UFJF)

Luiz Pereira da Silva (Tim Abelha)

Todos, que passaram em minha vida, de uma forma ou de outra, deixando ensinamentos valiosos

BH (φ)

RESUMO

A presente dissertação versa sobre o livro de poemas, **Taotologias**, do autor Rui Rocha, residente na região administrativa de Macau, na China. A pesquisa investigou como a voz poética criada pelo autor conseguiu expressar os preceitos filosóficos, religiosos e culturais, tanto os ocidentais quanto os orientais, por meio de elementos linguístico-literários, construindo uma obra *champurada*, a qual apresenta imagens-mensagem dos espaços-tempo ocidentais e dos orientais. Para tanto, buscou-se historicamente os elementos relevantes à composição das escritas da obra, bem como buscou-se geograficamente os elementos linguístico-literários constitutivos dos espaços-tempo figurados nos poemas. Além disso, houve uma pesquisa filosófico-religiosa, uma vez que as escritas de **Taotologias** são revestidas dessa temática. Em consonância a esse estudo, aprofundou-se a investigação das ferramentas estratégicas linguístico-literárias, entendendo que todas as imagens-mensagem foram erigidas tanto na forma como no conteúdo de maneira *champurada*, ou seja, utilizando-se de um olhar hibridizado, confluindo tanto para a cultura ocidental quanto para a oriental.

Palavras-Chave: imagem-mensagem; *champurado*, oriente, ocidente, linguístico-literário.

ABSTRACT

This dissertation is about the book of poems, **Taotologias**, by the author Rui Rocha, residing in the administrative region of Macau, China. The research investigated how the poetic voice created by the author to express western and eastern philosophical-religious-cultural precepts through linguistic-literary elements, developing a *champurado* text, which presents messages images from both western and eastern spacetimes.

For this purpose, elements relevant to the composition of the work's writings were historically sought, as well as the linguistic-literary elements constituting the spacetimes featured in the poems were geographically sought. In addition, there was a philosophical-religious research, since the writings of **Taotologias** are reviewed on this theme. In line with this study, I delve deeper into the investigation of strategic linguistic-literary tools, understanding that all the images-messages were erected both in form and in content in a *champurado* way, that is, using a hybrid look, taking it Both Western and Eastern cultures are seen as a confluence.

Keywords: image-message; *champurado*, east, west, linguistic-literary.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	METODOLOGIA	10
3	A OBRA	15
4	AS SEÇÕES	24
4.1	Seção "taotologias"	24
4.2	Seção "zen sem zen"	77
4.3	Seção "a sombra das palavras"	87
4.4	Seção "as horas de areia"	90
4.5	Seção "ortografia do mar"	98
4.6	Seção "contos orientais"	102
4.7	Seção "póstexto"	108
5	A CAPA	123
6	CONCLUSÃO	124
	REFERÊNCIAS	127
	ANEXO - Entrevista com o autor Rui Rocha sobre multiculturalidade e processo de composição poética	139

1 INTRODUÇÃO

“(....) delinear os fenômenos e ordenar em série os acontecimentos [...] eis a tarefa primordial em que se firma o espírito científico. [...] Zona intermédia em que o espírito busca conciliar matemática e experiência, leis e fatos” (BACHELARD, 1996, p.07).

Conectar-se com os fatos histórico-geográficos da cidade de Macau, China, faz-se de fundamental importância para o estudo de alguns dos poemas da obra **Taotologias**, do autor Rui Rocha. Esse conhecimento possibilita compreender como é feito o processo de criação, elaborado por uma voz poética que percorre mutativamente os vários ciclos, compostos de inúmeros naipes, os quais engendram as camadas *champuradas* das rotas dessa obra. Isso proporcionaria uma forma de leitura que deixa a percepção mais fluida quanto à apreensão da montagem das imagens-mensagem produzidas nos poemas.

Em sequência disso, a mutabilidade poética de **Taotologias** é para o próprio autor, Rui Rocha, uma forma literário-linguístico de expressar a visão, *champurada*, da paisagem cidadina asiática. Vale dizer que essa mutabilidade é apresentada pelas imagens-mensagem, que são imagens dialogadoras da mensagem poética ideográfica asiática. Conforme as palavras do autor, “um dos aspectos da minha poesia é a tentativa de expressar precisamente essa paisagem linguística/gráfica que a cidade nos sugere” (ROCHA, *In* Entrevista). Ainda, continuando o seu comentário, ele afirma que

A essência da poesia [...] é a captação do mistério das coisas e dos seres e a vibração da sua eternidade. A poesia é uma estética que pode ser apresentada, sentida, mas não pode ser traduzida facilmente pela linguagem. Razão pela qual [é] tão difícil a arte da tradução em geral, mas muito particularmente a tradução da poesia. Wittgenstein, no seu **Tractatus Logico-Philosophicus**, disse do que não podemos falar (os valores), devemos manter o silêncio (ROCHA, *In* Entrevista¹).

Portanto, há uma pretensão de se identificar, nos versos de **Taotologias**, o silêncio filosófico-religioso, coordenador de uma sensibilidade *champurada* capaz de conectar elementos ocidentais e orientais, os quais se fazem imagens-mensagem pelas estratégias literário-linguísticos de alegoria, difração, cronotopia, tropo, gradação sensorial geográfica, bem como a emotividade transposta pela hermenêutica da voz poética, além de aspectos da fauna e flora mundial.

¹ A entrevista com o autor Rui Rocha, mencionada no corpo da dissertação, está em anexo a este trabalho.

A relação histórica de Macau com a Língua Portuguesa dá-se desde 1513. Essa cidade chinesa foi e tem sido, desde a chegada dos portugueses, no século XVI, uma porta de acesso para a entrada da civilização ocidental, na China e vice-versa (SIMAS, 2007). Esse intercâmbio cultural entre o ocidente e o oriente moldou não só a identidade da cidade macaense, como também o olhar *champurado* da voz poética que se expressa nos versos de **Taotologias**. Hodiernamente, desde 2018, esse território insular chinês, Região Administrativa Especial de Macau (RAEM), junto à RAE de Hong Kong, desponta-se como a maior metrópole do mundo. Elas foram ligadas por uma ponte de 29,6 km, com uma seção de 22,9 km acima do nível do mar e outra abaixo, por um túnel submarino (HARVEY, 2014). O território chinês, tanto peninsular/insular, quanto continental, apresenta-se como um dos últimos espaços globais de transição econômica, no que tange à ordem capitalista ocidental. A China, em especial após a reforma Deng, entre os anos 1970 e 1980, teve um dos seus maiores períodos de industrialização, tomando grandes proporções, segundo Kissinger (2011). Esse processo de industrialização traz impactos à urbanização, o qual reverbera na literatura composta em **Taotologias**.

Rui Manuel de Sousa Rocha, autor da voz poética que permeia os poemas em análise nesta dissertação, nasceu em Lisboa, Portugal, em 1948. Há mais de 40 anos mora em Macau. De ascendência euro-asiática, ainda na adolescência, teve contato com Literatura ocidental e oriental (ROCHA, 2016), compondo o que se tornou uma voz lírica *champurada* em meio à confluência cultural macaense²-ibérica. Rui Rocha tem formação acadêmica nas áreas da Sociologia, Antropologia e Educação Intercultural. Conforme dito em entrevista, tem interesses em Flora e em Ornitologia, uma vez que sua vocação primeira foi a Biologia. Ainda, foi dirigente de instituições públicas e privadas de Macau e docente no ensino superior em Portugal e Macau, além de ser proprietário de uma doceria portuguesa em Macau. O autor tem obras publicadas sobre Sociologia da Linguagem, Gerenciamento de Recursos Humanos, Administração Pública, Educação Intercultural, História e Cultura da Ásia, com incidência nas culturas chinesa e japonesa. Somados a essas publicações, há os livros de poemas **Taotologias** e **A oriente do silêncio**.

² O termo macaense é usado apenas como um gentílico, não sendo usado com acepções antropológicas/sociológicas. Em relação à crítica literária vide discussão elaborada nas páginas 20-4.

2 METODOLOGIA

“Toda análise literária para ser completa deve ter por base não só teoria, mas igualmente a sensibilidade do crítico” (BORGES FILHO, 2007, p.169).

*“Tatear a origem
é iludir-se. O escrito, à mercê
do que foi dito,
inaugura outro país.
O que se dá nos mapas
em forma/de província, urbe [...]
não é senão um caco
de palavra.
Pela origem
somos-não-somos.
Espécie que escreve
para esquecer.
(PEREIRA, E., 2017, ofício)*

A análise crítico-literário-linguística da obra **Taotologias** apresenta como problema a indagação sobre como os textos fazem-se estruturados, à medida que deixam transparecer o processo de *champuramento*, de modo que esse processo constrói uma produção simbólica subjacente à construção dos textos. Pode-se afirmar, por intermédio da ferramenta “*close reading*”, que isso se opera na infra-língua, partindo da elaboração entremeada de todos os elementos estratégicos usados para compor a poesia da imagem-mensagem emblemática, desencadeando-se, assim, a estética da obra. Além disso, o processo em questão apresenta uma fricção entre a infra-língua e a linguagem, a qual desencadeia um contorno próprio do *champuramento* no resultado dessa composição emblemática.

A criação da palavra “*champurado*”, e suas derivações, é uma proposta que será trabalhada durante a análise das escritas dos poemas, embasada nos estudos de Bhabha sobre o hibridismo³. Já a conceituação mensagem-imagem proposta para delimitar o constructo poético, foi elaborada a partir da união dos elementos linguístico-literários aos preceitos filosófico-religiosos, bem como aos fatos histórico-geográficos dentro da composição poética de **Taotologias**, tendo como substrato o conceito de imagem-pensamento (“imagem de pensamento”) de Walter Benjamin (2004). A partir desse conceito, ele diz ser difícil nomear o que temos diante dos olhos (p.22). Para Benjamin a imagem é uma forma dialética da imobilidade; logo, a imagem pode ser entendida como a concretude de uma possível abstração, que se pretende materializar. E ele continua argumentando que isso, ao se expor o nome de algo, é, na verdade, um feito, o qual se faz sentir sobre a autoria, a qual se utiliza

³ BHABHA, 1998.

dessa ferramenta linguística, denominada nomeação, pois tal autoria tem o poder de restrição, ampliação, ou seja, de escolha. Essa imagem dialética, conseqüentemente, abarca o processo de composição, que se divide em duas vias. Uma pela concepção criativa, a qual se esvai quando da consumação da obra. A outra, verificada após a consumação dessa obra e alcançada a partir do interior da própria obra, sendo a criatividade sua feminilidade e a visualização do interior da obra a sua masculinidade, coadunando em um todo, que é a própria obra em si. O termo imagem-pensamento é também uma referência ao poeta Mallarmé, o qual constrói a imagem-poética do não “saigner par l'image de la pensée” (sangrar pela imagem de pensamento).

A hipótese dessa recepção de leitura da obra é a de que a suavidade do *Dao*, símbolo daoísta, em conjunto, subsidiário, com a sensibilidade zen e o amor universal cristão, assim como o moísmo⁴, visam a uma sincronicidade⁵ e à quebra da linearidade do tempo-espaço, possivelmente, levando o leitor a experienciar, por meio dos elementos específicos da estruturação da obra, as imagens-mensagem *champuradas*, veiculadas pela condução hermenêutica da voz poética, uma vez que a cultura, a filosofia e a religião são construtos artísticos e estéticos capazes de unirem o mundo concreto e o mundo simbólico da vida, que se apresentam pela arte literário-poética (SCHOPENHAUER, 2006).

O objetivo geral deste estudo é comprovar, ou não, o processo de *champuramento*, derivado do hibridismo, em todas as escritas da obra. Os objetivos específicos ficam a cargo, mediante ao processo de *champuramento* da composição dessa poesia, da identificação dos fundamentos estéticos, culturais, filosófico-religiosos, histórico-geográficos e literário-linguísticos, de modo que esses últimos deem suporte aos demais. Logo, à medida que as possibilidades se apresentam durante as inúmeras leituras dos textos de **Taotologias**, identificam-se as estratégias literário-linguísticas, bem como os demais objetivos. Esses são de suma importância para que se coloque, diante dos leitores um arsenal capaz de fazê-los apreender as nuances literárias, e mesmo linguísticas, que se apresentam nos textos em português produzidos por um usuário da Língua Portuguesa, mas, muitas vezes, distante literário-linguisticamente deles.

Ao perquirir o uso da linguagem, em seus níveis semântico, morfológico e sintático, pretendeu-se identificar os caminhos pelos quais se pode passar para encontrar a possível origem da união entre o indício, provocado pela visualização da imagem-mensagem, e a

⁴ O Moísmo é doutrina filosófico-religiosa fundada por Mozi, contrária ao confucionismo e daoísmo, porém, próxima ao cristianismo, segundo Chris Fraser (2002).

⁵ JUNG, 2005.

edificação de um espaço-tempo observável, que direciona quem lê a um hipotético discernimento dos significantes, alegoricamente visualizados por meio da identificação intercambiável de significados, apresentados de forma mutuamente inerente ao fluir da sensibilidade imagética das cenas pintadas pelo pincel asiático com mão portuguesa. Essa identificação entre os elementos literário-linguísticos e os demais, supracitados no parágrafo sobre os objetivos específicos, possibilita depreender a elaboração das imagens-mensagem de **Taotologias**. Isso se dará pela discussão da questão da estruturação poética e como ela é percebida na formação dessa obra/emblema, sempre partindo dos elementos literário-linguísticos para as demais estratégias textuais.

Durante a execução da pesquisa, realizou-se a leitura de **Taotologias**, com base na análise de caráter descritivo, qualitativo, com fulcro na investigação documental, quando se fez necessário uma maior aquisição de dados histórico-geográficos para, assim, compreender a criação dessas imagens-mensagem. Em primeiro momento, fez-se a leitura minuciosa dos textos de **Taotologias**, tentando esmiuçar, ao máximo, a composição das estruturas poéticas. Essa composição é apresentada seguindo a divisão da própria obra em sete seções. Em segundo lugar, aprofundou-se no estudo das inúmeras referências levantadas, inicialmente, pela leitura dos textos, ampliando-as sempre que possível, para, em um terceiro momento, apontar, com a maior exatidão possível, todos os artefatos componentes das estratégias literário-linguísticas da obra. Dessa maneira, é notável o processo de *champuramento*, o qual vai se delineando à medida que as estratégias de composição poética são reveladas no corpo dos textos.

Além da análise utilizada, via teórico Borges Filho, que emprestou a terminologia técnica, bem como a metodologia guia orientadoras dos estudos da obra **Taotologias**, faz-se, ainda, de valia entender o conceito de emblema. Durante os séculos XV a XVIII, a designação emblema⁶ (empresa ou divisa) foi atribuída a cada um dos conjuntos constituídos por uma imagem enigmática (pictórica) acompanhada por um enunciado, o qual ajudava a decifrar seu sentido oculto, representando ele mesmo um conceito ou uma entidade. Esse sentido era explicado por uma legenda, com esse enunciado em verso ou em prosa. Tal legenda podia ser uma sentença, normalmente críptica e escrita em língua estrangeira ou em Latim, com a função de expor uma pista para completar o sentido da imagem ou corpo do emblema, sendo a legenda a alma desse corpo (AMARAL JR., 2005). A palavra emblema⁷, com reconstituição do Grego, possui a semântica de colocar/encerrar dentro de algo, sentido esse que se coaduna

⁶ EMBLEMA. In: HOUAISS, 2001.

⁷ GWEL-(6). In: ROBERTS & ARTIGUES, 2020.

com a proposição de análise da obra **Taotologias**, em que os textos dos poemas são uma espécie de epigrama das imagens-mensagem disseminadas ao longo da leitura.

Em vista disso, é de vital importância a distinção entre emblema e símbolo. Existe uma distinção, sutil, entre ambos os termos. Pode-se verificar que a associação entre o símbolo e aquilo que esse representa é, de muitas formas, mais óbvia. Ao contrário, a associação entre um emblema e aquilo que ele representa é indireta, o que demonstra a necessidade de se ter uma análise prévia. Conseqüentemente, o emblema é o termo mais adequado, para que se faça uma real identificação tanto do conceito de alegoria quanto dos demais utilizados ao longo da obra, uma vez que, dentro de um emblema, encerra-se um conjunto de símbolos, de conceitos.

A obra **Taotologias** é perpassada por um emblema que se tentou decifrar, a partir dos textos em versos, que compuseram as diversas simbologias das imagens-mensagem esculpidas na mente dos leitores ocidentais e orientais da Língua Portuguesa. Portanto, esse livro de poemas é um imenso emblema. Segundo a classificação do diplomata brasileiro Amaral Jr., um emblema é verdadeiro quando se transmite um significado metafísico; um emblema é falso, quando o seu significado não é metafísico; um emblema é perfeito, quando, a partir da alma (epigrama), pode-se compor o corpo (símbolo); um emblema é imperfeito, quando se lhe falta o corpo ou a alma, para se chegar ao entendimento da composição poética dentro da obra eleita.

Por último, é de suma notoriedade para um trabalho de crítica literária, delinear, segundo Frye (1957, p.09) que a crítica literária, em geral, é a deliberada omissão de qualquer crítica que se limite ao que os autores dizem sobre a própria obra. Logo, o que se pretendeu realizar na análise dos poemas de **Taotologia** foi a eleição imparcial os vários olhares possíveis perante a composição desses poemas, perante a permeabilidade entre significado e significante, bem como perante o labor com que as imagens das possíveis concepções são apreendidas e erigidas, via elementos literário-linguísticos. Dessa forma, tornar-se-ia possível sistematizar uma possibilidade de estudo sobre a obra. Assim, o apontamento desses vários olhares está condizente ao conceito de Frye sobre ser “crítica uma estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha.” (1957, p.13)

Embasou-se no conjunto dos textos do livro **Taotologias**, como um todo, para entender o que esses poemas podem representar enquanto luz literária, primeiro, para os leitores macaenses, segundo, para os demais leitores da Língua Portuguesa, e, em terceiro, para os leitores em geral, dado que, de acordo com próprio crítico Frye:

o que quer que qualquer escritor altamente respeitado julgue que a literatura em geral deva representar, surgirá em sua perspectiva correta. O poeta, falando como crítico, produz não crítica, mas documentos a serem examinados por críticos. Bem podem ser documentos valiosos: apenas quando aceitos como diretivos para a crítica correm algum perigo de tornar-se desencaminhadores (1957, p.14).

Isso é justificado devido à crítica literária, em Macau, basear-se nas palavras dos próprios autores para realizar a análise de suas respectivas obras. Fato verificado, em especial, nos livros sobre literatura do autor Seabra Pereira e, às vezes, nos do autor Kit Kelen. Mesmo que o trabalho deste último tenha sido um ponto de apoio para a discussão sobre a literatura macaense na presente dissertação, optou-se por não se seguir essa abordagem, em conformidade com o que é defendido por Northrop Frye. Com relação à obra **Taotologias**, apesar do respeito nutrido pelo autor e apesar de até certo limite, concordar com suas palavras sobre sua própria obra, o que esse trabalho revela vai muito além de uma simples emissão de opinião. A pauta, como na tradicional boa crítica literária brasileira, foi nos fundamentos literário-linguísticos usados para transpassar imagens, preceitos, cultura, observados de forma isenta.

3 A OBRA

“Precisamos fechar os olhos e invocar uma nova maneira de ver, uma vigília que é o direito de todos nós, embora poucos a usem”
(PLOTINO – 203-270 d.C. Do Belo, 2000)

“Toda arte é ‘feitura de imagens’ e toda feitura de imagens se radica na criação de substitutos.”
(GOMBRICH, 1999, p.9)

O título da seção “taotologias”, bem como o título da obra, **Taotologias**, podem ter como análise a alusão ao *Dao (Tao)*, símbolo daoísta (taoísta), traduzido como caminho, o qual é entendido como um constante retorno. Os títulos, da seção e da obra, são compreendidos, dessa forma, como o estudo do caminho poético. Esse título (**Taotologias** com “o”) poderia ser confrontado ao termo “tautologia” (tautologia com “u”), palavra de origem grega. Tautologia é um conceito usado em Lógica, que é uma ciência e arte do raciocínio (ocidental). O raciocínio é uma forma de processamento simbólico de informações que visa tornar explícitas formas de conhecimento que antes estavam implícitas (BUCHSBAUM, 2006). Tautologia, então, dentro da Lógica, é uma fórmula de proposições, que é sempre verdadeira para todas as possíveis valorações de suas variáveis. Ou seja, se houver um conjunto negativo, ou um conjunto positivo, ou um conjunto negativo e positivo, o resultado será sempre verdadeiro. A tautologia busca, portanto, o resultado verdadeiro continuamente, mesmo que causa e efeito venham um após outro, seja pela validação negativa ou pela validação positiva. O *Dao* busca o verdadeiro continuamente, embora causa e efeito sejam simultâneos, pelo equilíbrio entre as ações negativas e ações positivas. Onde se pode depreender que tanto o ocidente, em sua tradição transcendentalista, quanto o oriente, em sua tradição imanentista, e muitas vezes, também transcendentalista, podem se cruzar, porque pleiteiam o mesmo fim: a verdade. Por conseguinte, os títulos, da obra e da seção, são um provável jogo de palavras, analisado, foneticamente, como um trocadilho com a palavra “tautologia”. Separando-se o morfema “tao”, tem-se a alusão à simbologia, do *Dao (Tao)*, do ciclo, enquanto que o morfema “tau” se remete à redundância. Este último morfema, mesmo apresentando uma conotação pejorativa, na concepção ocidental, ainda se coaduna com a ideia de constante retorno, na concepção oriental, sendo ambos um reforço, ou positivo ou negativo, dos fatos que se repetem de alguma forma. Para além disso, tem-se o morfema grego “tauto-”, da palavra “tautologia”, com uma significação de “o idêntico”, “o mesmo”. Essa possível atribuição pode reverberar na obra **Taotologias** como um encontro com o outro,

quando dos poemas referentes ao humano, bem como também pode sugerir um desencontro, apresentado nos poemas referentes ao social.

Além dessa análise morfológica do morfema da palavra “Taotologias”, tem-se também uma outra análise em relação ao seu sufixo “-logia”. Esse sufixo detém a referência à palavra grega *logos*, cujo fundamento filosófico encerra a ideia de colheita de algo, ou escolha de algo. O vocábulo *logos* é a palavra elegida para organizar o mundo, dentro da cultura grega. No pensamento socrático e, posteriormente, no pensamento platônico, o conceito de *logos* demonstrava essa organização por meio da definição tripartite do conhecimento, formulada por Platão, apresentada na obra **Teeteto** (2010). A clássica passagem do Teeteto, 201a-c, define como “conhecimento” a crença em uma verdade comprovada por razões e evidências. Onde se pode concluir que o caminho do *logos* converge ao conhecimento. O *logos* encadeia as crenças com as evidências que a possível realidade oferece. O caminho assim concebido pode congruar o caminho espaço-temporal de **Taotologias**, perfazendo um equilíbrio entre *logos* (ocidente) e *dao/tao* (oriental).

Além dessa reflexão morfológica, pode-se depreender, filosófico-religiosamente, segundo Chaves (2014), que, por um atributo de divindade conferido na Bíblia, exclusivamente, a Deus, há uma escrita em grego, no Novo Testamento, designando esse Deus como *Theos* e Jesus Cristo como *Logos*. Palavra, a qual, em latim, é designada como *Verbum* e, derivadamente, em português como “Verbo”. Essa separação diacrônica do vocábulo em *logos* e “verbo”, também, estabelecerá uma diferenciação entre o *Logos* do pré-socrático Heráclito, antes mesmo das teorias do conhecimento do livro **Teeteto**, e o *Logos* de João. Isso se deve, pois, ao *Logos* joanino ser avesso a qualquer expressão de violência, contrariamente ao do pré-socrático. Consequentemente, essa não-violência poderia ser unida ao *wu wei*, princípio prático da filosofia daoista, entreteendo ocidente e oriente, mais uma vez, também, dentro dos preceitos filosófico-religiosos.

Ainda quanto ao aspecto do pensamento filosófico-religioso oriental, o qual aparece como evidente representação poética em **Taotologias**, há um empréstimo ao estudo desse texto, não só de uma visão filosófico-religiosa, como também de uma visão poético estética. Isso pode ser observado como uma possível influência advinda da leitura do capítulo XL, por exemplo, do **Dao De Jing**, de Lao Zi, uma vez que tal texto filosófico-religioso é apresentado sob a forma de poema, demonstrando o cuidado estético dos sentidos e dos significados dos pensamentos ali transmitidos. O **Dao De Jing**, comunica o mundo das essências com o mundo das aparências, visão próxima dos ensinamentos platônicos, convergindo os poemas de **Taotologias** para o processo de *champuramento* encontrado na obra.

A obra é uma coletânea de assuntos experienciados por uma voz poética. Uma das possíveis maneiras de leitura desses textos é sob o símbolo zen, indutor de uma leitura em 360°, portanto cíclica, em que essa voz conduz as viagens poéticas, que englobam tantos os hemisférios ocidentais quanto orientais, por entre as imagens-mensagem impressas pela linguagem no livro. É uma rota literária de conhecimentos esparsos coletados pelos caminhos percorridos por tal voz poética. Esse possível caminho cíclico é entendido, conforme a experiência do *Dao*, como subjacente à obra, por meio do conceito de alegoria, sendo sutil como a pintura oriental (chinesa) e a sensibilidade imaginativa poética ocidental (portuguesa).

A obra apresenta uma influência do processo de composição poética oriental, denominado *hai-ku* (*hai-kai*). O *hai-ku* é um pequeno poema, apresentado em único verso de 17 sílabas métricas, contudo a tradução faz-se por uma métrica de três versos, de 5-7-5, sílabas. Essa forma poética surgiu no Japão no século XVI. No século XX, disseminou-se por todo o mundo. Sua maior expressão é Matsuo Bashô (1644-1694), poeta japonês (FRANCHETTI & DOI, 2012). Dentro desse processo de composição *hai-ku*, tem-se o *kiru* geralmente representado pela justaposição de duas imagens ou ideias. E o *Kireji*, ou espécie de palavra portadora da ideia de “corte” da composição da justaposição: seria uma marca de pontuação verbal que sinaliza o momento da separação e destaca a maneira pela qual os elementos justapostos são relacionados. Em português aceita-se uma métrica mais fluida, extrapolando a quantidade de sílabas métricas, não sendo necessário haver rima dos versos. O *hai-ku* passa-se no presente, tendo um olhar semelhante ao direcionado nas cenas de cinema, que mostra uma imagem e permite ver seu movimento, sem discurso opinativo da voz poética. Essa influência, dentro de **Taotologias**, apresenta-se não pela rigidez métrica da forma, mas pela abordagem constante da Natureza e seus elementos, em consonância com o olhar pausado sobre a construção das imagens-mensagem, direcionando para a contemplação, a qual está intimamente aliada ao conceito de imagismo.

Tendo-se, ainda, a presentificação da imagem no processo de composição poética em Rui Rocha, há uma relevante observação sobre essa construção das escritas em **Totologias**. Essa obra possui 42 escritas, sendo que, desse montante, 17 escritas apresentam ações verbais em tempo pretérito, perfazendo um montante de 40% das ações verbais totais. Isso demonstra uma possível construção imagética memorialística. Fato que corrobora, mais uma vez, com a comprovação do objetivo do processo de *champuramento*, de forma a enfatizar a sintaxe. O oriente, do sol nascente, expõe, com 60% da obra, poemas no presente e o ocidente, do sol poente, expõe poemas no pretérito, cuja união faz emergir o dinamismo literário-linguístico de **Taotologias**.

Sobre a Natureza, Mircea Eliade diz que

A experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é uma descoberta recente [...]. Não há homem moderno, seja qual for o grau de sua irreligiosidade, que não seja sensível aos ‘encantos’ da Natureza. Não se trata unicamente dos valores estéticos, desportivos ou higiênicos concedidos à Natureza, mas também de um sentimento confuso e difícil de definir, no qual ainda se reconhece a recordação de uma experiência religiosa degradada. [...] Procuramos este exemplo na China, e isso por duas razões: (1) na China, como no Ocidente, a dessacralização da Natureza é obra de uma minoria, principalmente de letrados; (2) contudo, na China, como em todo o Extremo Oriente, esse processo de dessacralização nunca foi levado a cabo. A ‘contemplação estética’ da Natureza conserva ainda, mesmo para os letrados mais sofisticados, um prestígio religioso (1992, p.147).

Já a estética imagista, proposta por Pound (2006), está preocupada com a concretude das imagens, sendo, por conseguinte, produtora de uma poética também influenciada pelos *hai-ku* orientais. Isso é percebido, nos poemas de **Taotologias**, na criação imagética da cidade macaense, como um dos exemplos. Ainda sobre o aspecto estético de **Taotologias**, tem-se, com Ezra Pound, uma forma de analisar o texto literário por meio do método ideográfico, o qual corrobora com o conceito de imagismo. O autor explica que a literatura é a linguagem carregada de significado. É justamente essa linguagem carregada de significado que se verificou nos versos dos poemas de **Taotologias**, entendendo a possibilidade de lê-los, também, segundo a divisão dos modos de se carregar as palavras de sentidos: fanopeia, logopeia e melopeia (POUND, 2006, p. 41). Essa forma de leitura e análise da composição poética, proposta por Pound, pela primeira vez em 1934, corrobora estudos de Camilo Pessanha, em sua palestra predecessora à primeira edição do livro do Pound, em 1915 (PIRES, 1992). Essa palestra foi redigida pelo próprio orador e publicada no periódico “O Progresso”, em Macau. Pessanha, como Pound, destrincha a estrutura linguística da língua chinesa. Pound realiza essa tarefa via estudos de Ernest Fenellosa, em 1918. Essa pesquisa de Pessanha foi realizada para discursar sobre os aspectos literários que o mandarim apresenta. Ele divide-os, na sua transliteração prosódica, em natureza ideográfica, em natureza intrínseca ao valor estético dos caracteres chineses e em eufonia musical da frase escrita (PIRES, 1992, p.163). Consequentemente, a *melopeia* aproxima-se da eufonia; a *fanopeia*, da natureza ideográfica e a *logopoeia* poderia ser associada à própria estética da construção literário-linguístico do chinês.

Esses três modos, que Pessanha/Pound definiram para compreender a linguagem poética, visam à criação de uma espécie de registro possível da linguagem, no poema, delimitada por quase todas as formas de inspiração poética. A *melopeia*, na sua origem advinda

do vocábulo grego *melopoea*, que constitui composição de cantos líricos, é a arte de musicar a poesia e passou a significar qualquer melodia, recitada ou cantada. Por isso, remete-se ao mundo criativo dos sons no texto poético. A *fanopeia* explana o poder visual da imagem, trabalhando-a de maneira fixa ou móvel. Isso é particularmente significativo na poesia visual chinesa, bem como na japonesa, reverberando em **Taotologias**. Já a *logopeia*, que deriva do grego *logopoeia*, tem como significação a criação de palavras e demonstra a capacidade de combinação da forma e do conteúdo das palavras com o objetivo de obter uma obra enaltecida pela estética (POUND, 2006, p. 41-61). Esses elementos revelam-se na sintaxe do texto, na lógica de sua organização, em sua semântica, nas referências e influências artísticas e culturais. A dimensão, transpassada por meio da *logopeia*, faz o estudo dos poemas de **Taotologias** ser uma análise da linguagem, perpassando pelas questões da cronotopia, por exemplo. Ratificando a teoria de Pound, tem-se o pensamento que o próprio Rocha expõe em seu livro, **Ásia, o império da escrita**, no qual a escrita tem, em especial a chinesa, uma ampla dimensão estética (2010, p. 20). É essa dimensão que a voz poética de **Taotologias** intenta encenar, manipulando vários signos, por meio de “palavras com radicais latinos” (ROCHA, 2016, p.47). Sob o ponto de vista do signo, conforme Haroldo de Campos (1977), pode-se, por conseguinte, compreender que não só o uso da palavra, em língua portuguesa, como também os usos dos modos propostos por Pound, envolvem a palavra poética apresentada em **Taotologias**, colaborando com a criação da imagem-mensagem *champurada* entre extremo-oriental (sino-japonês) e ocidente (euro-português).

Corroborando essa ideia, Nelson Goodman, ao trabalhar com a linguagem da arte, explica que

Uma obra literária não é, pois, a classe de conformidade de um texto, mas o próprio texto ou guião. Criações e elocuições do texto são exemplares da obra, e só elas o são, e a identificação da obra de exemplar para exemplar é assegurada pelo facto de que o texto é um carácter num esquema notacional – num vocabulário de símbolos sintaticamente disjuntos e diferenciados (2006, p.226).

Goodman elucida exatamente o problema do esquema notacional, o qual se resolveu nos textos de **Taotologias**, em virtude de se ter esmiuçado a estrutura dos poemas em busca da poesia *champurada*, apesar de Goodman professar “que identificar um poema com o seu texto pode dar origem a protestos” (2006, p. 227). Isso é dito com base na ideia de que as propriedades linguísticas intrínsecas de classes de inscrições e elocuições podem, dificilmente, corresponder às propriedades estéticas desse poema. Por fim, ele diz que reconhecer a obra literária com um guião não é “isolá-la e esvaziá-la, mas antes reconhecê-la como um símbolo

denotativo e expressivo que vai além de si mesmo mediante todo o tipo de vias referenciais curtas e longas” (2006, p. 228). Ao lado dessa discussão contemporânea, tem-se que “estética”, etimologicamente, tem origem na língua grega, significando sensação, visão que converge à teoria da recepção subjacente à análise dos poemas de **Taotologias** (TAVARES, 1967).

Somado a isso, a tradição literária seguidora de Aristóteles, ao refletir sobre a Arte, especialmente, sobre a poética, tem como fundamento o processo de verossimilhança da Natureza, o qual está demonstrado em **Taotologias**. Além de Aristóteles versar sobre o impossível, o irracional e o inverossímil (384-322 a.C, 2005), sua reflexão também pode ser usada para o entendimento de literatura para os chineses. Esse entendimento ressoa, conjuntamente, nos textos da obra.

Na China, em conformidade com Max Weber (2018), o que se entendia como literatura estava estritamente ligado ao conselho teocrático de literatos, “[...] que talvez correspondesse a uma congregação da cúria papal: a chamada ‘Academia’ que salvaguardava a ortodoxia (Confucionista)” (p. 2228). Tal academia relacionava-se à estrutura burocrática das entidades políticas e de seus oficiais, moldando o caráter de toda a tradição literária. Esse estrato de intelectuais foi de incalculável importância à cultura chinesa e a seu desenvolvimento, diferenciado-se do ocidente quanto à denominação de cúria papal, devido ao “caráter dos clérigos do cristianismo ou do islamismo, dos rabinos judeus, dos brâmanes indianos, dos antigos sacerdotes egípcios, ou dos escribas egípcios ou indianos” (p. 2286-2293) não ser o mesmo no dois lados do hemisfério. Esses literatos, em contraste com a Índia, por exemplo, não se originavam de famílias nobres sacerdotais, mas sim de famílias feudais. Além de ter origem na nobreza, esse grupo de intelectuais também havia adquirido uma educação literária, sobretudo o conhecimento da escrita. Assim, a posição social dessas pessoas repousava sobre tal conhecimento, em razão de ser o estudo da escrita chinesa considerado de difícil aquisição, mesmo dentro do próprio território chinês (WEBER, 2018, p. 2293-9).

Para esses literatos, a linguagem absorvida pela leitura em voz alta dos livros clássicos configurava-se, em si, uma tradução do texto pictórico para a palavra, na medida em que o caráter visual, em especial, da escrita antiga, era distante da palavra falada. A linguagem chinesa monossilábica requer uma percepção sonora de sua diferenciação tonal e de sua sóbria brevidade, e, também em relação à lógica sintática, a qual está em extremo contraste com o caráter puramente visual da escrita, conforme Weber (2018, p. 2620). Para ele, a língua chinesa é incapaz de oferecer seus serviços à poesia ou ao pensamento sistemático, por

exemplo, como as estruturas das línguas helênicas, latinas, francesas, alemãs e russas. No entanto, a profusão do estoque de símbolos escritos permaneceu muito mais rica do que o estoque de palavras monossílabas. Essa biblioteca simbólica, de acordo com Weber, era a origem de onde toda a fantasia materializada na “beleza tranquila dos símbolos escritos”, sendo, portanto, o discurso poético mantido, também em chinês (2018, p.2625). É precisamente esse trabalho simbólico, o qual permeou a literatura extremo oriental (chinesa e japonesa) dos *hai-ku* e, conseqüentemente, influenciou a composição poética das imagens-mensagem de **Taotologias**. Um outro exemplo, que fundamenta tal influência é a observação de que “os demais ramos do conhecimento (álgebra, astronomia) eram considerados apenas meios indispensáveis para se tornar um grande poeta” (WEBER, 2018, p.2797). Isso será exaustivamente demonstrado quando, nesta dissertação, for feita a explanação sobre satélites para apurar as imagens-mensagem sobre a Lua, por exemplo.

Reduzindo o foco dessa lente crítico-literária, em Macau, de acordo com o livro **City of Poets: exploring Macao Poetry today** (2009), do autor Christopher Kelen, mais conhecido como Kit Kelen, “[a] poetry [were] of a place and of a time, and the indefinite article demands that the time and the place of that particular reality be disclosed.”⁸ (p. 07). Mediante a essa especificidade, ele continua seu trabalho tentando situá-lo em termos de tradição cultural e ruptura com essa tradição, considerando o papel das contracorrentes Oriente/Ocidente e das influências contemporâneas especificamente mútuas. A poesia contemporânea de Macau, como Kelen a enquadra, não deve ser vista como mera comparação entre Oriente e Ocidente, podendo-se admitir que os poetas de Macau, atualmente, são os herdeiros de tradições variadas, tão suscetíveis de serem influenciados por Auden ou Pessoa, ou Camões ou Shakespeare, como por Li Bai ou Wang Wei.

O enquadramento das obras macaenses na escola literária contemporânea, na coletânea de Kelen, faz-se devido ao fato de as obras serem posteriores a 1980, com ênfase nas mais recentes. Em geral, é uma literatura escrita por chineses locais em inglês, idioma escolhido por eles tanto pelas qualidades da língua, segundo o próprio Kelen, que é australiano, como para veículo de comunicação mundial (2009, p. 09). Talvez, por essa colocação, Rui Rocha, em entrevista⁹, preferiu não incluir sua obra literária como macaense, preferindo denominá-la euro-asiática. Rocha pontua que “[n]ão há uma tradição poética macaense significativa, se

⁸ Uma poesia é de um lugar e de um tempo, e o artigo indefinido exige que se desvende o tempo e o lugar dessa realidade particular (tradução nossa).

⁹ Cf. nota 2.

delimitarmos o conceito de “macaense” à comunidade luso-descendente de Macau. [...] [Além disso,] poucos poetas macaenses se conhecem.”

Todavia, consoante a Kelen, há uma tendência à abstração, a qual explicaria a proliferação de imagens oníricas e as referências oníricas nos poemas. E constata que grande parte da poesia de Macau diz respeito à observação direta da localidade macaense, tratando-se de uma compreensão detalhada do aqui-e-agora em Macau. Essa poesia observada, no sentido modernista e pós-modernista, está associada a todos os tipos de duplicidade e ambivalência. E, ainda, o autor argumenta que “[...] Macao is a real place and depicted as such, Macao is imagined; poetry is intimately involved in both process. Perhaps the contradiction here is one that. Wallace Stevens resolved in *The Necessary Angel*, when he wrote, a poets words are a thing that do not exist without the words.”¹⁰ (2009, p. 10). Por essas colocações sobre os textos poéticos produzidos por habitantes do território de Macau, mesmo que em língua inglesa, fica evidente que a obra **Taotologias** é uma obra literária, a qual se enquadra dentro da literatura macaense, haja vista que a tendência à observação e também à referencialidade à cronotopia macaense estão presentes nessa obra. Corroborando essa afirmativa, tem-se, mais adiante, nas palavras de Kelen que “Macao poetry proposes and it assumes an imaginative geography, in Edward Said terms, and in it we can recognise a tension between – on the one hand universalising and orientalisng tendencies, on the other hand an engagement with the here-and-now of the place as it lived.”¹¹ (p.11). Essa geografia imaginativa é exatamente o que se identificou nos textos de **Taotologia**, não só em relação à geografia de Macau, como também em relação à geografia de outros lugares da Ásia. Além disso a formação das imagens-mensagem universalizantes e orientalizantes, mesmo que trazidas por uma voz poética, cuja hermenêutica se assemelhava a uma avaliação possivelmente cáustica de alguns preceitos filosófico-religiosos, também é percebida em **Taotologias**. Essa voz imerge em uma cultura, que possibilita a ela apresentar a mais diversas imagens-mensagem *champuradas*.

Há que se evidenciar, por último, continuando em Kelen, que “for Macao's makers of poems, all of whom wear other hats, may consciously or unconsciously be what Michel de Certeau calls a *perruque*, a resistance which suggests a need to imbue desire with a creative

¹⁰ Macau é um lugar real e representado como tal. Macau é imaginado, estando a poesia intimamente envolvida em ambos os processos. Talvez a contradição aqui seja essa. Wallace Stevens a resolveu em **The Necessary Angel**, quando escreveu que as palavras de um poeta são uma coisa que não existe sem as palavras (tradução nossa).

¹¹ A poesia de Macau propõe e assume uma geografia imaginativa, nos termos de Edward Said, e nela podemos reconhecer uma tensão entre, por um lado, tendências universalizantes e orientalizantes, por outro lado um compromisso com o aqui-agora do lugar como viveu (tradução nossa).

personality”¹² (2009, p.205). Portanto, há autores que, no ato de sua produção literária, agem em determinadas construções da imagem-mensagem, de forma inconsciente, como se observou em **Taotologias**. Isso é consolidado, ainda, pelas palavras de Kelen: “Words are borrowed without complete consciousness of their provenance or resonance. Yet by using them we make them mean in such a way as to erode the resonances they had prior to our use and in such a way as to make irretrievable their provenance”¹³ (idem). Fica evidenciado que o processo criativo é um emaranhado de ressonâncias de leituras, de estudos e de toda sorte de conhecimento adquirido pelas mais diversas vias, impossibilitando, muitas vezes, o retorno a real origem, consubstanciando-se, mimeticamente, no produto genuinamente único como na poesia de **Taotologias**.

Deixando o método de avaliar os poemas de **Taotologias** por via da literatura macaense de base de língua inglesa, tem-se um olhar para a literatura de base de Língua Portuguesa, por meio dos olhos de Devid Brookshaw. Segundo esse autor, o que parece acontecer em Macau é um esmagamento da literatura de Língua Portuguesa entre a literatura de língua chinesa (mandarim, língua de coesão nacional) e a literatura de língua inglesa (língua de comunicação internacional) (2010, p.27). A despeito disso, “ser macaense é sobretudo um **estado mental**” (PITTIS & HENDERS *apud* BROOKSHAW, 2010, p.22, grifo nosso). Já, segundo Ana Paula Laborinho, “A literatura em Macau amplia-se para um critério de conteúdo, pelo qual se incluem as obras que falam de Macau ou tenham como tema a realidade e a vida de Macau, denominada, pós estudos culturais, como escrevendo Macau” (LABORINHO, 2010, P.13). Nesse critério incluem-se as criações literárias apresentadas nos textos de **Taotologias**.

Mediante a tudo isso, ratifica-se que as escritas de **Taotologias** também incorporam-se à contemporaneidade macaense, bem como às contemporaneidades literárias de base de Língua Portuguesa. Para Crystal, “Style is seen as the (conscious or unconscious) selection of a set of linguistic features from all the possibilities in a language.”¹⁴ (1997, p.66). Isso irá nortear a sistematização das possíveis leituras das escritas de **Taotologias**.

¹² Os autores (poetas e críticos) que trabalham com poemas de Macau, fazem-nos com outros *chapéus*, conforme consciência ou inconsciência, de acordo com o que Michel de Certeau chama de *perruque*, uma resistência que sugere a necessidade de dotar o desejo de uma personalidade criativa (tradução nossa).

¹³ As palavras são emprestadas sem consciência completa de sua proveniência ou ressonância. No entanto, ao usá-los, os tornamos significativos de maneira a corroer as ressonâncias que tinham antes de nosso uso e de maneira a tornar irre recuperável sua proveniência (tradução nossa).

¹⁴ O estilo é visto como a seleção (consciente ou inconsciente) de um conjunto de características linguísticas dentre todas as possibilidades de uma língua.

4 AS SEÇÕES

Cada seção será analisada de acordo com suas características linguístico-literárias gerais. No primeiro parágrafo de cada uma dessas sessões, essas características serão brevemente elencadas e, durante a análise de cada um de seus respectivos poemas, o quais foram integralmente reproduzidos, para as devidas análises crítico-literárias, ratificar-se-ão esses elementos linguístico-literários.

4.1 Seção “taotologias”

*“todo o lugar é um lugar vazio”
(ROCHA, 2016, p. 37, grifo nosso)*

*“E a cidade estava situada em quadrado;
e o seu comprimento era tanto como a sua largura.
E mediu a cidade com a cana até doze mil estádios;
e o seu comprimento, largura e altura eram iguais
(Apocalipse 21,16)*

Nessa primeira seção, encontram-se as estratégias literário-linguísticas próximas à técnica poética *hai-ku*, processos de epigenética das cores, teoria dos jardins, urbanidade, bem como uma nuance de eroticidade, além da cronotopia.

A seção “taotologias” inicia-se com seguinte poema:

o lance de escada
desceu pelo teu tornozelo
pisando pelo fim da tarde

pouco havia a dizer
da sombra do vento
que varria o chão

talvez a lua
ou o ladrar do cão
que ecoavam no beco
(ROCHA, 2016, p.09)

A imagem poética apreendida do poema “o lance de escada” é a de um movimento, que perpassa todo o poema. Essa movimentação inicia-se nos três primeiros versos, com a escolha dos significantes “desceu” e “pisando”, de modo que o deslocamento continua até o último verso, por meio da escolha dos significantes: “vento” e “varria”, no segundo terceto; “ladrar” e “ecoavam”, no último terceto. Por meio de um processo de sinestesia, a mobilidade é

montada pela união da possível imagem da sombra do crepúsculo, que desce pelas pernas de alguém, ou de algo, até chegar ao seu tornozelo com o possível som do movimento dessa sombra, som esse criado pela imagem acústica advinda dos vocábulos “vento” e “varria”. Ainda, quanto à mobilidade, nos versos quatro, cinco e seis, a palavra “sombra” é qualificada por um adjunto adnominal, “do vento”, que empresta a ela a justa ideia de deslocamento, reforçando o primeiro terceto. Essa sombra, ventosa¹⁵, varre o chão, intensificando a imagem da movimentação. Além disso, o ato de varrer o chão pode ratificar a ideia de som, dentro do processo de sinestesia, unificando, assim, imagem e som, perfazendo um signo com sua imagem acústica (SAUSSURE, 2012). Ter-se-ia, portanto, como possibilidade de imagem-mensagem, do ponto de vista do observador, uma escada em espiral, para que a ideia de mobilidade dessa sombra, perpassando pelo corpo de um hipotético transeunte, por exemplo, fosse concretizada.

Há, nesse poema, a observação de uma Natureza que se pode denominar de natureza urbanizada, indo ao encontro do processo de desintoxicação cidadina. Esse processo de desintoxicação urbana é demonstrando por meio do contato com a Natureza, o qual se dá de forma silenciosa e calma, proporcionando, dessa maneira sossegada, a possível desintoxicação das emoções incorporadas pela voz poética, por meio do silêncio advindo dessa Natureza, que se coaduna com os preceitos filosófico-religiosos do daoísmo. No poema, verifica-se esse processo por meio da simples contemplação da cena que se apresenta.

Nos últimos versos, a lua parece entrar em contraste com a sombra, podendo criar uma nuance de claro e escuro. Sobre o elemento “lua”, em **Taotologias**, haverá ainda dois poemas, nos quais se justificará o aprofundamento teórico sobre tal elemento: no poema “a lua despiu-se finalmente” e no poema “o dia nada trouxe de novo”, ambos pertencentes a essa mesma seção “taotologias”. O elemento lua, que “talvez [...] / [...] [ecoava] no beco”, permite depreender uma expansão sinestésica da luz, advinda desse satélite, a qual se espalhava pela localidade “beco”, preenchendo-o, assim como o som do cão também preenche esse mesmo “beco”.

Isso pode ser verificado no ladrar do cão que corrobora com esse processo acústico. A voz poética utiliza do verbo “ecoavam” e expande a sonoridade por meio dos significantes “chão/cão” e “eco/beco”. O significante “beco”, em alguns momentos, seria um anteparo para o som, para o movimento, podendo ter sua significação entendida como beco da urbanização que, no momento da análise do significado, poderia ser o enclausuramento da imagem

¹⁵ VENTOSO. *In*: HOUAISS, 2001.

sombria do ser transeunte cidadão, em Macau. Faz-se necessária a informação de que o significante “beco” contém também a denominação de logradouros. Logo, “beco”, no português macaense e também no de Portugal, pode ser, pela via imagética do poema, uma montagem de rua, desfazendo-se, assim, a imagem de beco, possivelmente construída por um leitor brasileiro das grandes metrópoles, nas quais há muitos becos, entendidos como pequeninas vielas, muitas vezes sem saída.

Em consequência disso, verifica-se que a estratégia do fazer poético é evidenciada, *a priori*, por meio da imposição da dificuldade em adentrar no significado da palavra, que utiliza o fundo e a forma dos vocábulos escolhidos de modo sinestésico, articulando um efeito estético, o qual, em um segundo momento, viabiliza a aliança do significante com significado. Isso resulta em uma ação comunicativa literária alegorizada, que se pode chamar de amplitude espacial do sensível, expondo a percepção *champurada*, via hibridismo (BHABHA, 1998).

Faz-se imprescindível informar sobre o uso da estratégia de *champuramento*, que é conceituação criada especialmente para identificar, na obra **Taotologias**, o processo criativo genuinamente macaense, com uma espécie de derivação, localmente compreendida, da conceituação de hibridismo. Para tanto, entende-se, de suma importância, a compreensão sobre o *Papiaçam* ou patuá macaense (BATALHA, 1994), denominado crioulo macaense, sendo uma língua crioula de base portuguesa, formada em Macau, a partir do século XVI, influenciada pelas línguas chinesas, malaias e cingalesas, com formação influenciada pelo idioma inglês, tailandês, japonês e de algumas línguas da Índia. Esse *Papiaçam* apresenta a palavra *champurado* para designar a gênese de tais idiomas, transmutados, dessa forma, em uma língua macaense (PEREZ, 2016). Logo, as cenas das imagens-mensagem elaboradas nos versos de **Taotologias** encontram-se descritas dentro do que, por analogia, pode-se denominar *champuramento*, pois resulta de uma gênese igualmente cultural, principalmente, por estar em consonância com o uso do conceito de hibridismo de Bhabha. Para se acompanhar melhor o curso da metodologia proposta para as escritas da voz criada por Rocha, o conceito supracitado é entendido como uma transmutação da significação dos vocábulos inseridos nos versos, por meio da combinação de fones escolhidos com o sistema da linguagem, em que se reproduz a obra, estruturando, assim, os versos e, dentro deles, os signos, a partir de diversas maneiras de ordená-los ou colocá-los em oposição (BHABHA, 1998, p.183-4). Dessa maneira, na performance cultural, em que se expõe o poema, tem-se uma percepção euro-asiática dessa gênese de significância transferencial das culturas usadas como embasamento, entrelaçando, portanto, os entendimentos culturais aos entendimentos literário-linguísticos.

Essa percepção *champurada* também é vislumbrada em Seabra Pereira (2015), via cultura filosófico-religiosa, quando a obra **Taotologias** é descrita como uma possível convergência contrastante entre orientação discursiva prevalecente na tradição poética ocidental e oriental. Esta última é baseada na tradição poética do *Chan* (zen), além de se basear no próprio ato de escrita econômica em relação ao sentido da escrita poética por meio de um olhar e de um sentido do lugar, centrando o texto em relatos sensíveis do aqui e agora, prefigurando a apreensão do estar, que possibilita a transcendência da dimensão do texto. E ainda tem-se a visualização da presença da Natureza. Há também o espírito e a forma da tradição poética ocidental, a qual centra-se no *logos* e apresenta, muitas vezes, uma eloquência verborrágica. Apesar disso, o aspecto espiritual oriental, também pode ser associado à disposição de espírito e à intuição do sagrado e do divino da escrita ocidental, no tocante a uma visão contemplativa cristã, via místicos cristãos, como por exemplo Mestre Eckhart.

Feita essa explanação sobre a conceituação de *champuramento*¹⁶ pode-se identificar por meio do vocábulo “escada”, também, essa estratégia literária macaense, quando se observa que tal vocábulo pode aludir ao arquétipo de escada¹⁷, o qual contém em si o simbolismo da escada remetente à tradição platônica, portanto pensamento ocidental. Segundo essa tradição, descreve-se a ascensão da alma a partir do mundo sensível, material, elevando-se degrau a degrau, em direção ao mundo inteligível, ideal. Isso, no poema, pode ser lido em conjunção com o vocábulo “beco”, um *topos* da geografia imaginativa, possivelmente com referência a um lugar da cidade de Macau, emprestando um elemento oriental para a construção da imagem-mensagem *champurada*.

Essa escada pressupõe, dessa maneira, uma hierarquia e um movimento, para que a ascensão ocorra. Esse movimento é verificado no poema, embora ele se dê pela via descensional. Por esse olhar, a escada do poema, ou mais imagetivamente a sombra que desce essa escada, apresenta-se em posição contrária ao que, culturalmente, atribui-se ao que pode ser o símbolo da ascensão e da valorização, associados à verticalidade, com a relação à terra e ao céu. No caso, seria do céu à terra. Completando a simbologia do arquétipo escada, tem-se que seus degraus podem simbolizar os planos da mente e os planos de existência, no aspecto espiritual. Já no aspecto mental pode simbolizar uma via de comunicação descensional ao

¹⁶ Importante pontuar que a criação da palavra “*champuramento*” primou-se pelo uso do sufixo “-mento”, o qual engloba a significação que se quer transmitir com essa denominação, em detrimento de uma possível formação com o sufixo “-agem” (LIMA, 2002).

¹⁷ ESCADA (ESCALERA). In: CHEVALLIER, 1986.

inconsciente, o que para os leitores mais afeitos à psicologia junguiana seria uma possibilidade de leitura, e um ascensional ao consciente. O intermédio dessa comunicação, também faz-se possível, quando se permanece parado em algum degrau da escada, podendo simbolizar o sedentarismo mental e/ou espiritual. Os degraus são pontos de passagem por onde se pode compreender o que ficou para trás e vislumbrar o que vem adiante. Dessarte, a escada possibilita escolha, a qual pode estar relacionada à obtenção ou carência de algum tipo de valor. Ainda, vislumbrando a imagem-mensagem da escada, contemplada na primeira estrofe do poema, observa-se um processo de personificação, o qual termina na expressão “fim da tarde”, colocando em evidência a teoria da cronotopia de Bakhtin, a ser discutida mais adiante junto ao *topos* beco. Tal expressão evidencia o trabalho com a ideia de tempo, um tempo crepuscular, remetendo, novamente, à Natureza. A simbologia da escada também será trabalhada no poema “as escadas que subo para o pátio”, da seção “contos orientais”.

Somando-se a essa análise, tem-se o símbolo “escada” trabalhado no poema de Li Bai, amplamente divulgado pela tradução de Ezra Pound, como “Lamento da escadaria de jade”:

玉阶怨	Lamento da escadaria de jade	
玉阶生白露	Degraus de jade nasce o branco orvalho	
夜久侵罗袜	tardia noite a entrar nas meias seda	
却下水晶帘	Baixa a cortina em contas de cristais	
玲珑望秋月	lua de outono vaza em transparências	
(TAN;	PORTUGAL,	2013).

Um dos mais conhecidos poemas do mundo ocidental, traduzido, provavelmente, de uma versão japonesa, uma vez que Pound atribui o poema a *Rihaku*, denominação japonesa para o poeta chinês Li Bai. Observam-se detalhes, como o fato de a escadaria ser de jade; por isso, a ênfase no título “Lamento da escadaria de jade”. Essa escadaria seria de um provável palácio. Os lamentos podem-se referir a alguma razão de queixa, a qual, em decorrência das citadas meias de seda, podem ser atribuídas a uma dama da corte desse palácio. E, ainda, sobre estar visível a “lua de outono”, pode haver o entendimento de que o tempo não é desculpa. Essa lua despontou no horizonte pelo fato de o orvalho ter branqueado os degraus e ter entrado nas meias da imagem construída da provável dama. Assim, por meio desse poema, pode-se verificar a confluência temática subjacente a ambas literaturas ocidental e oriental, corroborando enfaticamente em um possível *champuramento* que se desenlaça nas escritas de **Taotologias**.

Quanto ao “beco”, no qual se pode assistir o desenrolar da imagem-mensagem, *topos* de empréstimo oriental, pode-se depreender que o autor faz referência ao Beco de São

Domingos, um sítio que também faz parte do Centro Histórico de Macau, localizado no Largo de São Domingos. Esse local público faz parte da construção da primeira igreja de arquitetura ocidental, realizada pelos dominicanos espanhóis, os quais, após terem sido obrigados a sair de Macau, tiveram seus domínios repassados aos administradores dominicanos portugueses.

A Igreja de São Domingos, cujo nome completo é “Igreja do Convento dos Dominicanos de Nossa Senhora do Rosário”, tradução do nome originalmente em espanhol, foi fundada, em 1587, por frades dominicanos espanhóis, oriundos de México, então colônia espanhola. A população chinesa da localidade macaense denominava-a de Pan Cheong Miu, que em tradução livre seria Pagode de tábuas de madeira. Essa denominação deveu-se ao fato de a construção religiosa ter sido feita em madeira, sendo refeita em alvenaria no século XVII. Já em 1834, devido à expulsão e extinção de todas as ordens religiosas no Império Português, a Igreja de São Domingos foi confiscada pelo Governo de Macau e fechada ao culto católico. Com o abrandamento da política anticlerical portuguesa, no final do século XIX, o Governo de Macau devolveu a administração religiosa à Confraria de Nossa Senhora do Rosário da Mãe de Deus, retomando os cultos católicos (BRAZÃO, 1957). Já no século XX, em 1994, a igreja foi restaurada e reaberta e, em 1997, apresentou-se como um novo Museu de Arte Sacra, instalado em três andares do renovado campanário e da torre sineira. Essa edificação está incluída na Lista dos monumentos históricos do Centro Histórico de Macau, bem como na Lista do Património Mundial da Humanidade da UNESCO (MACAO TURISM, 2022).

O *topos* usado para denominar o elemento “beco”, pelo exposto imediatamente antes, vai ao encontro de que a eleição do elemento oriental “beco” também já se encontra *champurada* em sua raiz, visto que era uma passagem utilizada por ocidentais, durante a sua história, considerando essa possibilidade de leitura. Sobre esse *topos* e também sobre o tempo, em o “fim da tarde”, pode-se verificar outra estratégia literário-linguística observada nessa primeira estrofe. Entende-se a composição cronotópica dessa imagem-mensagem, segundo o conceito de *cronotopos* de Bakhtin, pelo qual se depreende a união do “movimento visível do tempo histórico, indissociável da ordenação natural de uma localidade e do conjunto dos objetos criados pelo homem, consubstancialmente vinculados a essa ordenação natural [...]”, ao espaço/localidade, uma vez que “[tudo], neste universo, é espaço-temporal, tudo é cronotopo autêntico. Obtém-se assim o mundo concreto, visível e único do espaço humano e da história humana, ao qual se referem todas as imagens nascidas da imaginação criativa” (BAKHTIN, 1997, p.252-265). Nessa análise, faz-se necessário enfatizar que isso perpassa a dissecação apurada da “palavra [que] está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido

[...] vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias [...] concernentes à vida.” (BAKHTIN, 1997, p.70).

Conseqüentemente, a teoria de Bakhtin vai ao encontro do que se pretendeu demonstrar como hipótese de leitura para o poema em análise. Ainda dentro dessa discussão, sobre o uso do vocábulo “localidade”, nesta dissertação, afirma-se estar condizente com o conceito de espacialidade de Borges Filho, em que “espacialização [...] [é] a maneira pela qual o espaço é instalado dentro da narrativa [...] [remetendo-se] à ideia de focalização” (2007, p.61), que converge para o que se demonstra nas escritas desse poema. Essa proposição de Borges Filho junto a sua afirmação de que “o conceito de paisagem está ligado à ideia do olhar [...]” (p.52), embora ele não cite Collot em suas referências bibliográfica, está intimamente ligada à conceituação geo-literária de Collot, para o qual “paisagem literária” é “[a] paisagem [que] aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do **tempo** e do **espaço** e da interação da **natureza** e da cultura[...]” (2013, p.9, grifo nosso). E continua: “a paisagem é também um procedimento estratégico” (p.11), definido como “um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [...] que se oferece ao olhar de um observador” (p.17). Logo, fica evidente que tanto Borges Filho e Collot têm o mesmo entendimento sobre a paisagem, no que se refere ao olhar do observador sobre ela e ao fato de que tais formas de contemplá-la entram em conexão com processo de *champuramento* estabelecido como olhar hibridizado da composição poética em **Tautologias**. Faz-se prudente abordar que o conceito de paisagem de Borges Filho está atrelado ao polo da beleza e da feiura (2007, p.52-3), que vai ao encontro do conceito de Arte¹⁸, que é de suma importância para o entendimento do processo de *champuramento*, que está sendo demonstrado. Além desse modo de leitura, tem-se a possibilidade de uma análise da localidade “beco” criada pelo processo de toponímia, conforme conceito de Bachelard¹⁹ e segundo as técnicas propostas e ampliadas por Borges Filho, a ser explicada durante a análise dos demais poemas.

Além do proposto, o uso do vocábulo “localidade”, nesta dissertação, também está condizente com o conceito de espaço literário, de Maingueneau (2018), o qual ele propõe ser uma

localidade paradoxal, uma paratopia, a qual não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre lugar e não-lugar, uma localização [...]. Logo,

¹⁸ GOODMAN, 2006.

¹⁹ BACHELARD, 1988.

paratopia é uma invenção de uma paisagem/espço/lugar paralelo ao que já existe, pontualmente como poder-se-ia depreender da imagem-mensagem em questão. Para criar esse novo *locus* usa-se de códigos linguísticos, ethos, cenografia entre outros (p. 68).

Espaço Literário, desse modo, será “um campo, lugar de confronto entre posicionamento estético, que investem de maneira específica gêneros e idiomas” (p.90-92). Esse conceito, “espaço literário”, também encontra-se em consonância com conceito “paisagem literária” de Collot (2012), já discutido, aplicado exatamente ao vocábulo “beco”.

Outra importante análise quanto a denominação conceitual de espaços, em especial referente aos adjetivos “literário” e “linguístico”, é a de “espaço linguístico”. Há que se prestar atenção quanto à conceituação de “paisagem linguística”, uma vez que essa expressão é empregada, de acordo com Blommaert e Maly (2014), para realizar inventários do multilinguismo urbano existente em determinada cidade. Ao passo que o “espaço linguístico”, segundo Borges Filho, é a possibilidade morfossintática dos afixos, das preposições, dos verbos, dos advérbios, dos pronomes, dos substantivos e dos adjetivos com referência semântica espacial a serem empregados na construção narrativa da obra literária.

Essa confusão terminológica entre “espaço linguístico” e “paisagem linguística” deve ser pontuada, uma vez que o autor, de **Taotologias**, em entrevista, explana sobre o assunto “paisagem linguística”, porém usando essa expressão nas acepções de Blommaert e Maly (2014) e não nas acepções em harmonia com o direcionamento literário da presente dissertação. Em entrevista o autor diz que “[não] existe propriamente uma política linguística governamental para os códigos linguísticos historicamente mais relevantes em Macau [...]”, comprovando assim o desvio terminológico. Embora, em uma outra passagem da entrevista ele expressa que “um dos aspetos da [sua] poesia é a tentativa de expressar precisamente essa paisagem linguística/gráfica que a cidade nos sugere”. Assim, pode-se propor duas vias interpretativas. Por uma delas, há um equívoco quanto à terminologia, o qual a teoria literária propõe-se a desfazer, elucidando ambos os termos colocados em análise. Consequentemente, entende-se que o autor, provavelmente, gostaria de dizer que a construção poética realizada por sua voz poética demonstra o “espaço linguístico”. Contudo, por uma outra via de interpretação pode ser que, por meio da inserção de termos originários do cantonês, como em alguns versos da obra **Taotologias**, houve um trabalho poético no sentido de demonstrar a diversidade dessa “paisagem linguística”, segundo os estudos linguísticos.

Há, por meio da leitura do poema “nas planas águas do lago Xi Hu”, uma possibilidade dessa percepção sobre a discussão da localidade:

nas planas águas do lago Xi Hu
 o silêncio discreto do sol
 cola-se no corpo quieto
 e húmido da tarde
 (ROCHA, 2016, p. 10)

A escrita “nas planas águas do lago Xi Hu” em conjunto com os poemas “se não entrar naquele silencioso bosque”, “os flocos brancos da tarde”, “o sábado arrastou-se”, “o mar da minha língua”, “no quarteirão da Seng Tou”, “as escadas que subo para o pátio” e “a voz do vendedor de *siu ngap*”, além do poema “o lance de escada”, compõem uma referencialidade ao *topos* cidade, por apresentarem elementos, que justifiquem essas referências ou, ainda, referências à vida na cidade em contato com a Natureza, a qual brota como forma de desintoxicação de uma suposta urbanidade inebriante, sendo percebida pelo processo de *champuramento*.

Nesse poema, pode-se depreender o inventário espacial, que se molda pela localidade ao redor do lago Xi Hu, amalgamando elementos diversos à composição da Natureza. Pode-se observar a referência ao lago, por meio da sua nomeação e da criação da imagem-mensagem da contemplação da Natureza, alegorizada, pela escolha dos elementos “água”, “lago”, “sol”. A composição dessa imagem evoca, também, um conhecimento do daoísmo (taoísmo), o qual trabalha a simbologia do *Dao*, símbolo daoísta (taoísta), que pode ser associado ao fio condutor do livro **Taotologias**, como uma unidade dentro das sete seções da obra. Essa simbologia está ligada ao elemento “silêncio”, introduzido na composição da imagem-mensagem. Para melhor expor essa ideia, tem-se o verso sete, do capítulo 16, do **Dao De Jing**, em que se afirma “Retornar à raiz é o silêncio”. Essa ação de retorno poderia ser direcionada para um “movimento”, ainda que plácido, em direção ao silêncio. A imagem de um movimento plácido poderia ser percebida de forma paradoxal, em alguma possível visão ocidental. No entanto, fundamenta o silêncio em sua plenitude de acepção daoísta.

Mediante essa inferência, a construção imagética dessa localidade avoluma-se pelo processo de adjetivação, depreendido pelas palavras “planas”, “discreto”, “quieto” e “húmido”. Esses termos induzem a percepção pelos gradientes sensoriais da visão, da audição e do tato, levando, dessa maneira, a uma possível visualização do limiar estabelecido pelo horizonte criado pela imagem-mensagem da linha entre “[as] planas águas do lago [...]” e toda a atmosfera circundante. Somado a esse processo sinestésico, tem-se a personificação do elemento “sol”, emprestando aos versos uma ideia de serenidade perante a placidez silenciosa das águas sem agitação, pois planas. A quietude da tarde também compõe essa alegoria da Natureza. Isso se dá por um jogo de luz e sombra, sendo a tarde a

sombra do sol, o qual vai se pondo nesse período do dia. Além disso, há a presença de prosopopeia no poema, na qual a própria “tarde” é dotada de um corpo quieto e húmido. Essa cena, vai ao encontro da questão de desintoxicação urbana, demonstrando, mais uma vez, que o contato com a Natureza se dá de forma silenciosa e calma, proporcionando, dessa maneira sossegada, a possível desintoxicação por meio do silêncio sentido pelo contato com essa Natureza, que se coaduna com os preceitos filosófico-religiosos do daoísmo. Além desses quesitos componentes da imagem-mensagem dos versos acima, pode-se, também, captar a junção cronotópica entre a localidade/espço “lago Xi Hu” e o tempo “tarde”, apoiando-se no conceito de cronotopia de Bakhtin. Portanto, a junção cronotópica proposta faz-se realizável, à medida que entra em confluência com a escolha dos demais elementos para compor a imagem-mensagem de um calmo crepúsculo, percebido por intermédio do silêncio. O elemento temporal “tarde” pinta o cenário, que ocorre às margens da localidade “lago”. Outro olhar possível, ainda, nesses versos, é a imagem do “lago”, a qual pode ser percebida, também, segundo os ensinamentos do **I Ching**, o livro das mutações. O “lago” poderia ser uma coligação de muitas imagens, apreendidas pela complexidade semiótica apresentada pelo **I Ching**. Dentre elas, e abarcando a especificidade do poema em análise, tem-se a recriação do ato de refletir, posto que o lago é um espelho da amplitude do céu²⁰. Consequentemente o significante “lago” imbuí-se das possíveis significações de leveza, alegria, observação e meditação, as quais desencadeiam a imagem da contemplação, buscada pela voz poética, no poema. Essa descrição analítica fica a cargo da lógica científica ocidental, pois, pelos preceitos orientais, que não estão necessariamente ligados ao princípio da não-contradição²¹, a imagem não pode ser propriamente explicada, nem reduzida a significados, pois “Sentido e imagem são a mesma coisa [...]. A imagem não é o meio; sustentada em si mesma, ela é o sentido” (PAZ, 1982, p.133-4). Indubitavelmente, pode-se inferir que a imagem é uma entidade que convida a reviver o não dito, dentro desse processo de contemplação, que se vai apresentando, não só nesse poema, como em toda a emblemática escrita de **Taotologias**. Para corroborar esse olhar contemplativo da recriação imagética, tem-se, ainda, na voz de Octávio Paz, que “a poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem [...].” (p.137-8), sendo o poema “a linguagem em tensão [...] o reverso da fala: o silêncio é a não-significação” (p.135). Ao fim dessa tessitura, tem-se, portanto, a formação de um enlace, em que essa imagem-mensagem é o *champuramento* dos substratos

²⁰ WILHELM, 2006.

²¹ BUCHSBAUM, 2006.

cultural-filosófico-religiosos, percebida do momento da leitura do “silêncio”. Afora tudo isso, salienta-se que uma análise poética é sempre uma tentativa de perscrutar algo oculto, que pode levar a uma reflexão, mesmo sendo o poema imperscrutável.

O Lago do Oeste, lago Xi Hu, que compõem as localidades históricas do Centro Histórico de Macau, é um lago situado no centro de Hangzhou, na China. A paisagem cultural do Lago Oeste de Hangzhou, compreendendo o Lago Oeste e as colinas, que cercam seus três lados, inspirou muitos poetas e artistas desde o século IX. A localidade é composta por inúmeros templos, pagodes, pavilhões, jardins e árvores ornamentais, bem como calçadas e ilhas artificiais. Essas edificações foram feitas para melhorar a paisagem a oeste da cidade de Hangzhou, ao sul do rio Yangtze (UNESCO, 2011). O Lago Oeste influenciou o *design* de jardins em outras localidades da China continental, bem como no Japão e na península coreana, ao longo dos séculos. Essa forma de organização urbanística é uma maneira de criar uma vista paisagística, que reflete uma fusão idealizada entre os humanos e a Natureza, trazendo a possibilidade da desintoxicação urbana pelo contato com a Natureza, assim como ocorre na leitura proposta das escritas de **Taotologias**.

Essa Natureza encontra-se dentro da seção de macroespaço, urbe (cidade), a qual se subdivide em microespaço natureza e microespaço cenário. Contudo, a Natureza apresentada nos versos de **Taotologias** não se enquadra na subseção natureza, uma vez que, para Borges Filho, “natureza é o conjunto das coisas que independem do ser humano [...]”; já a subseção cenário é vista como “os espaços criados pelo homem”. Donde se pode concluir que a Natureza asiática-sino-macaense é um cenário construído e reconstruído pelo ser humano, possibilitando esse tão almejado contato com essa Natureza, que se enquadra na categoria de cenário. Além disso, tal Natureza receberá a conotação de paisagem, conforme demonstrado na discussão do poema “o lance de escada” e também pelo fato de estar adequada ao proposto por Borges Filho. Consoante a essa análise, há a classificação de paisagem, quando se apresentam as características, como vivência e fruição, estando essa “ideia de paisagem ligada ao olhar [...]”, a qual é de grande valia ao propósito demonstrado nesta dissertação (BORGES FILHO, 2007, p.46-54). Por conseguinte, o que se observa nos versos da obra poética é um cenário sobre a Natureza urbana recriada.

Ainda, em relação à análise do poema “nas planas águas do lago Xi Hu”, ao se referir ao parque do Lago Oeste, o qual de certa forma pode ser visto como um jardim, tem-se a seguinte discussão proposta por Howard. Entende-se que há união entre os *topos* cidade e o *topos* campo, este último vocábulo em uma acepção ampla e dicotômica em relação ao vocábulo “cidade”. Essa união é construída laboriosamente em muitos versos de **Taotologias**.

Ebenezer Howard diz que há “uma terceira solução, na qual todas as vantagens da vida mais ativa na cidade e toda a beleza e as delícias do campo podem estar combinadas de um modo perfeito” (1968, p.218), ou seja, os jardins. Esse autor ainda aprofunda seu pensamento dizendo que “A cidade é o símbolo da sociedade [...] O campo é o símbolo do amor e das liberdades de Deus para com o homem.” (p.218). Essas ideias subsidiam a montagem de uma imagem-mensagem elaborada a partir de uma localidade urbana com ilhas campestres, as quais podem ser denominadas jardins, tendo sua construção baseada nos preceitos filosófico-religiosos do *Dao* e do zen, além do catolicismo, em alguns parques-jardins, como em **Taotologias**. Ainda em referência aos jardins, é importante que sejam apontados alguns dos existentes em Macau, na China, os quais são espaços/localidades usados pelos turistas e pelos residentes, diariamente, para passear, fazer exercício físico, conversar, jogar cartas, cantar ou ensaiar peças teatrais e musicais. São pessoas de várias faixas etárias, como, por exemplo, idosos, jovens, grupos escolares, entre outras. Os viridários possuem um tratamento especializado para flores e plantas, tendo uma atmosfera calma, que possibilita as práticas de *tai chi*, ou os ensaios, sob os pagodes, de algum grupo de músicos – todos inspirando-se no cenário pacífico, em meio à cidade (ESTÁCIO, 1993).

Dessarte, a sistematização dos poemas levou em consideração as técnicas elaboradas por Borges Filho, que tenta realizar o “Inventário dos espaços de uma obra”. No poema “nas planas águas do lago Xi Hu”, por esse inventário, encontra-se o próprio lago Xi Hu, o qual, por meio dessa inferência, seria, também, um *topos*. Para além, poderia se depreender que há, em frente ao lago, um abrigo, ou uma cabana, servindo de mirante para a contemplação da Natureza. Pelo inventário, Borges Filho propõe analisar e separar macro e microespaços, que podem ser observados no texto escolhido para estudo. Entre eles estão o cenário e natureza, sendo que nesses se deve verificar a paisagem e não o ambiente. No poema, cuja análise está em processo, pode-se verificar o microespaço lago Xi Hu. Não se emprega macroespaço explícito pela construção poética presente. Não obstante ele está implícito, podendo-se inferir que é a própria cidade de Macau. Após esse primeiro passo, deve-se verificar qual a função do espaço elegido, bem como qual é o percurso espacial de tal texto. Nesse ponto da análise, não há como verificar isso ainda, visto que a obra **Taotologias**, como um todo coeso, trabalha com o conceito de paisagem. Além disso, não se conseguiria adaptar totalmente esse passo da análise para obras em verso, uma vez que toda a metodologia de Borges Filho é, em primeiro lugar, direcionada às obras em prosa. Contudo pode-se dizer que a função do espaço elegido é a contemplação da Natureza, o que se coaduna com a própria eleição do nome “lago Xi Hu”, o qual, em si, é um elemento da Natureza, estabelecendo essa contemplação um elo com o

vocábulo “silêncio”, direcionando um possível olhar para os preceitos filosófico-religiosos do *Dao*, podendo se incluir também o zen. A essa estratégia soma-se um esquema a ser checado item por item, para que se configure, assim, um escopo de estudos a ser destrinchado a seguir. Borges Filho estabelece, dessa forma, que há uma morfossintaxe espacial, depreendida por advérbios, pronomes, preposições, verbos e pelas figuras de linguagem, a qual deve ser analisada. Em seguida, deve-se continuar a checagem dos elementos propostos pela voz poética – como coordenadas espaciais (lateralidade; frontalidade; verticalidade; prospectividade; centralidade, amplitude; inferioridade) –, recaindo sobre os valores, que são passíveis de serem encontrados junto a/ao paisagem/espço. Quando se aplica esse esquema ao poema, encontram-se elementos da morfossintaxe espacial, como o advérbio “tarde”. Esse advérbio completa o processo de pintura *champurada* da imagem-mensagem, da qual também faz parte a locução adjetiva “do sol”, a qual caracteriza o silêncio, também qualificado pelo adjetivo “discreto”, donde se pode depreender a imagem-mensagem do silêncio solar discreto. Essa é uma outra possível análise diversa da já realizada anteriormente, quando se referiu ao processo de adjetivação. E essa imagem-mensagem entra em comunhão com a já citada prosopopeia construída em torno do vocábulo “tarde”. Por outro viés de análise, há uma ênfase não no “corpo húmido”, mas no “corpo quieto”, o qual retoma a ideia de silêncio, proposta pela descrição solar do próprio silêncio. Pode-se depreender o constante retorno do *Dao* dentro do próprio poema. Toda essa metodologia, que Borges Filho institui para a prosa, já é, de alguma forma, aplicada a textos em versos; porém, optou-se por aproveitar a terminologia técnica do teórico, bem como a metodologia-guia, que foi um dos fios condutores deste estudo para a obra **Taotologias**.

Ainda na metodologia de Borges Filho, passa-se a analisar a espacialização. Essa etapa do processo de análise abrange os gradientes sensoriais: visão (cores); audição (volume); olfato; tato e paladar. Em **Taotologias**, estão presentes esses gradientes, por meio da figura de linguagem sinestesia, presente nessa obra. Segundo Hansen, o uso desses elementos literário-linguísticos proporciona uma nuance de literatura modernista. Ao se observar esses gradientes, conforme o que foi dito, tem-se, no poema “nas planas águas do lago Xi Hu” a coloração alaranjada, inferida de uma possível leitura, por meio das palavras “tarde” em conjunto a “discreto do sol”, as quais podem induzir o leitor a relacioná-las ao momento imediatamente anterior ao crepuscular, ou mesmo ao momento crepuscular em si.

Após esse estudo, de acordo com o proposto por Borges Filho, seria realizada a verificação textual de uma possível fronteira, a qual pode ser artificial, natural, tensa ou distensa. Contudo essa técnica não é aplicável à análise escolhida para a obra. Posteriormente,

o autor supracitado propõe que se verifique a topopatia, entendida como a relação afetiva da personagem com o espaço, a qual pode se dar como topofila ou topofobia. Essa técnica também não é condizente com o caminho escolhido para a análise de **Taotologias** nesta dissertação, devido ao que se evidenciou no capítulo “Metodologia”, uma vez que se preferiu utilizar a teoria de recepção em lugar de se privilegiar a autoria. Finalizando a esquematização da análise da obra literária, conforme o previsto por Borges Filho, ainda, pode-se checar a toponímia, verificando a relação de semelhança, de contraste e de indiferença. Essa última técnica está intimamente ligada ao processo de composição poética do livro de poemas de Rui Rocha, quando da nomeação de lugares, sendo, exatamente, o que ocorre no poema “nas planas águas do lago Xi Hu”, em que há a nomeação “Xi Hu” da mensagem-imagem do lago sino-macaense. Pode se verificar, conforme Certeau o conceito de *perruque* (CERTEAU *apud* KELEN, 2009, p.205), que a técnica de toponímia, nas escritas de **Taotologias**, como no exemplo do poema “nas planas águas do lago Xi Hu”, evidencia processo semelhante, usado pela voz poética para recriar uma localidade já existente em Macau. Logo, esse conteúdo ratifica o enquadramento dessa obra, pelo critério de Laborinho e, em especial, David Brookshaw, nas obras literárias macaenses. O topônimo “lago Xi Hu” é recriado semelhantemente, aflorando a beleza da contemplação da Natureza asiática.

Para além disso, dentro da conceituação de espacialização, entendida por Borges Filho como uma maneira pela qual a/o paisagem/espaço é instalada dentro da narrativa literária, as estratégias linguístico-literárias são utilizadas para construir tal paisagem/espaço, atendo-se às formas descritivas de cada montagem paisagem/espaço, conforme a eleição narrativa da obra. Tem-se, também, o estudo do ponto de vista da subjetividade e objetividade, as quais podem ser observadas pela estrutura gramatical dos tipos de sujeitos. Essa discussão abre um precedente a formação da voz poética, de acordo com o teórico francês Antonio Rodriguez, sob o processo de difração, coadunando-se com Barthes, na morte do autor, havendo, portanto, conseqüente ênfase no leitor, perfazendo o corpus teórico, que fundamentou o direcionamento da crítica literária desta dissertação.

Também no poema “as paredes do meu quarto” pode haver a associação da estrutura de composição poética a uma estrutura da forma próxima ao *hai-ku*, uma vez que, mesmo extrapolando a métrica de tradução em três versos, nota-se uma clara referência a elementos da Natureza, como “dia”, “noite”:

as paredes do meu
quarto que não dormem
riscam na nudez da noite
os dias que olham

o espelho dos teus
(ROCHA, 2016, p.11)

Contudo, a conotação atribuída a essa Natureza está inerentemente ligada a uma Natureza urbana, a qual imprime na voz poética um *topos* enclausurante, pois faz menção ao interior de uma construção e não à amplitude do espaço próprio da ocupação de uma Natureza contemplada em jardins, por exemplo. Esse *topos* ficaria a cargo da expressividade do vocábulo “quarto”, confinando todo o processo contemplativo a uma localidade fechada. Essa escolha, por conseguinte, possivelmente deixa transparecer uma urbanidade, a qual induz a uma agitação, que poderia ter começado de dia e que se estende até a noite, ou, simplesmente, é uma constante presença dia e noite, como em casos típicos de metrópoles e regiões metropolitanas.

Assim, a Natureza é usada de forma urbanizada, em função de não haver somente sua mera contemplação, mas também pelo fato de existir uma emotividade advinda do processo de difração de Rodriguez (2003) em relação a voz poética, entendida pela primeira pessoa do pronome possessivo “meu”, no qual se embute o pronome pessoal do caso reto “eu”. Esse “eu”, como desenvolve Rodriguez, não é, de forma alguma, atribuído à pessoa do poeta. É apenas uma estratégia de difração utilizada em contraponto à estrutura do *hai-ku*, acrescentado um elemento supostamente opinativo, permeado de uma possível emotividade modernista. O processo de difração é a possibilidade, não imediata, de identificar um sujeito (lírico) imiscuído à voz (lírica). Logo, esse processo seria uma espécie de configuração de ligações literário-linguísticas textuais, pelas quais se pode determinar a formação da personagem que ressoa em dimensão transpessoal, por intermédio dessa voz (RODRIGUEZ, 2003, p. 166), sendo essa personagem personificada ou não.

Ainda sobre o uso do elemento “eu”, como estratégia de leitura possível, observa-se que, de um modo geral, a importância crescente dos conceitos emprestados da pragmática e da linguística da enunciação não parece ter tocado tão largamente o campo da literatura. Contudo a partir da metade do século XIX, a poesia, iniciada por Charles Baudelaire encarregou-se de romper com a subjetividade romântica, desencadeando uma despersonalização da lírica e da literatura, como um todo instituidor de verossimilhanças. Sobre esse processo, Friedrich (1978, pp. 35-38) pondera a respeito da poesia de Baudelaire, uma vez que foi a partir dela que se começou a verificar a despersonalização da literatura moderna. Essa despersonalização também será chamada, por T. S. Eliot, de pressuposto de exatidão e validade de composição literária. A palavra literária, então, após tais autores, já não nasce da unidade de autoria e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos. Mais

adiante, Friedrich reflete sobre o uso da primeira pessoa, enfatizando que quase “todas as poesias de **Les Fleurs du Mal** falam a partir do ‘eu’. Baudelaire é um homem curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico”. Logo, observa-se que a literatura moderna se voltou contra o lirismo, ou seja, contra a apresentação romântica do lírico e as supostas expectativas ligadas à sinceridade e ao confessionalismo. Todavia, isso não é contrário à literatura enquanto forma de expressão ligada à interioridade e à subjetividade, pressupostos que são discutidos como formadores do processo de *champuramento*, em **Taotologias**, pela via ocidental, em contrapartida à maneira oriental, com mais de um ponto de vista.

Esse preenchimento do pronome vazio “eu” com uma hipotética alusão ao eu, mesmo que poético, do poeta leva a uma possível confusão, a qual não evidencia a diferenciação entre os termos literatura e lírico, tomando-se lírico como expressão de composição tanto poética, quanto romanesca. Essa não sistematização conceitual é repassada à análise da literatura como um todo contínuo, tanto nos textos atuais, quanto nos anteriores ao momento contemporâneo.

Ainda, em relação ao processo de difração da voz poética, segundo a teoria de Rodriguez, faz-se necessário uma discussão prévia, via Fiorin (2007) sobre como os mecanismos de instauração dos elementos tidos como pessoas, espaços e tempos nos enunciados desenvolvem-se pelos procedimentos de *debreagem* e *embreagem*. A *debreagem* é a operação pela qual a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora certos termos ligados a sua estrutura de base, no instante da construção da discursivização. Isso ocorre, para que se constituam assim os elementos fundadores do enunciado, ou seja, os elementos pessoa, espaço e tempo. Já a *embreagem* é o efeito de retorno à enunciação, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo. Esses dois procedimentos são subdivididos em três categorias enunciativas, as quais são actancial, espacial e temporal. (FIORIN, 2007, p.81-5). A *embreagem* actancial é o processo de neutralização da categoria de pessoa, por meio do uso de uma referência pronominal em lugar de outra marcada no texto; já a *embreagem* espacial, a qual subsidia a análise dos poemas de **Taotologias**, refere-se a neutralizações da categoria de espaço, pelo uso de advérbios, os quais têm sua referencialidade extrapolada pelo que se apresenta no texto. Por fim, a *embreagem* temporal, também utilizada nos versos da obra, é depreendida como neutralização da categoria de tempo, a qual se dá pelas categorias adverbiais, de forma bastante semelhante ao que ocorre com a categoria de espaço. Todo esse estudo das teorias apresentados por Fiorin, são

pesquisas advindas da semiótica francesa, a partir da teoria enunciativa de Benveniste, integrada à análise da enunciação.

Retomando a forma pronominal de primeira pessoa, faz-se mister esclarecer que não é a pessoa gramatical “une structuration discursive globale dans un acte de communication littéraire, avec ses intentions et ses effets potentiels.”²², conforme Rodriguez (2003, p.19-20). Ele define o termo “lírico”, e, por consequência, o termo “literário”, por meio da noção de pacto, recolhida nos estudos de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico (1971, pp.13-46). Todavia, Rodriguez amplia o que é proposto por Lejeune, além de contrapor seu pensamento ao deste último.

O pacto determina o ato de representação do texto, verificado dentro dos versos de **Taotologias**, definindo-os como uma orientação à seleção e à organização de uma multiplicidade de pontos heterogêneos, os quais transformam as infinitas possibilidades de combinações textuais em um todo inteligível, por conseguinte, aflorando as cenas *champuradas*, em discussão durante a análise. Esse processo de dissecação da voz poética está intrinsecamente ligado à composição de **Taotologias**, uma vez que a composição lírica dessa obra observa também a relevância da construção da voz que emana desses versos, fazendo a intermediação entre a voz literária textual, o texto e o leitor. Isso se dá de modo semelhante a um jogo, em que são articuladas as várias estratégias em um tabuleiro, sendo o tabuleiro o suporte em que são manipulados significado e significante. Em muitas cenas da montagem das imagens-mensagem, pode-se depreender que esse tabuleiro, em que se processa o jogo literário, é feito dentro dos *cronotopos* recriados e criados pela voz poética.

Por conseguinte, o pacto lírico implica uma espécie de protocolo de intenções entre essas três instâncias (voz literária textual, o texto e o leitor), as quais guiam a leitura para um efeito global produzido pelo texto. Rodriguez organiza esses traços característicos em três grandes domínios de formações discursivas. O primeiro seria o da formação sensível, responsável pela constituição do sentido a partir de elementos sensíveis da linguagem (traços fônicos, gráficos, morfológicos, sintáticos, prosódicos, entre outros), aproximando-se das técnicas de Borges Filho; já o segundo seria o da formação subjetiva, responsável pela formação da identidade subjetiva do texto; finalmente, o terceiro domínio seria o da formação referencial, ligado à experiência e à representação textual. Pode-se observar a explicação construída até o momento por meio da leitura, não só do poema “as paredes do meu”, como

²² Uma estruturação discursiva global em um ato de comunicação literária, com suas intenções e seus efeitos potenciais (tradução nossa).

também no poema “se eu não entrar naquele silencioso bosque”, no qual há explicitamente o uso do pronome do caso reto “eu”, como estratégia literário-linguística para abordar a estada no *topos* “bosque” e para apresentar os preceitos filosófico-religiosos, por exemplo. Evidencia-se, portanto, que a elaboração de poemas está dentro do que Barthes (2004, p.57) supõe ser a escrita “esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco, aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”. A partir disso se compreende que o criador da voz poética manipula a escrita de maneira a apresentar inúmeras imagens-mensagem com várias possíveis leituras receptivas.

Uma outra possibilidade de leitura, de acordo com o processo de análise via figuras de linguagem, subdivididas em fônicas, lexicais, semânticas, sintática e morfo-sintáticas, de Henriques (2011), poderia ser uma personificação do *topos* quarto. Esse processo literário é condizente com as teorias de difração de Rodrigues, o qual complementa o processo de alegoria de Hansen, além de se associar às teorias de topoanálise (que se poderiam denominar topoanálise da composição poética, para ajustar o termo ao procedimento de dissecação dos poemas), de Borges Filho. Logo, tem-se que, sintaticamente, o sujeito “as paredes” e os predicados “não dormem” e elas “riscam a nudez da noite”, possivelmente, conduzindo quem lê a leitura *champurada* de que essas paredes, em prosopopeia, são atormentadas pela vida citadina. Ainda por um jogo de elipse, ter-se-ia o pronome “meu” elíptico em “os dias que olham”, ficando esse verso assim: “os [meus] dias que olham”. Isso possivelmente induz um movimento cíclico entre a noite e o dia, os quais se coadunam em uma copresença entre o emissor e o receptor. Essa nova camada *champurada* de entendimento da construção poética pode ser apreendida do verso “olham/o espelho dos teus”, em que pode ser vislumbrada uma outra elipse, agora da palavra “dias”, podendo-se ler o verso, como “olham/o espelho dos teus [dias]”. Há aqui também a questão do reflexo embutido no vocábulo “espelho”, por meio da copresença textual de um “eu” contraposto a um “tu” separados espacialmente, como um reflexo de um espelho. Contudo esse reflexo estaria mais próximo a uma compreensão sobre o outro, dentro do processo de diversidade²³, tentando pintar uma imagem contemplativa da união entre os coabitantes étnicos da urbe *champurada*, por uma outra via de leitura.

Além dessa proposta, pode-se apreender uma certa agitação, vista nos versos “as paredes do meu/ quarto que não dormem”, a qual está expressa de forma reversa pelo verbo “dormir” antecedido pelo advérbio de negação “não”. Assim, não havendo o tempo de

²³ GLISSANT, 2005.

repouso, a tendência biológica humana é uma agitação celular como todo, em busca de uma possível compensação para esse não dormir. Esse processo adoecedor está immanentemente ligado à sociedade de desempenho do século XXI, típica das grandes metrópoles, nas quais se inclui Macau, segundo análises do filósofo coreano Byung-Chul Han, o qual descreve a sociedade atual como “sociedade do cansaço”, e aprofunda-se dizendo que ela já está se tornando a “sociedade do esgotamento”, devido ao indivíduo não ter mais a possibilidade de repouso (2017, p. 79-108). Ou seja, como hipótese de leitura, ter-se-ia: “as paredes do meu quarto/que não dormem/ riscam”. Portanto, sem repouso as paredes, possíveis simbolizadoras, metonimicamente, da imagem “as pessoas”, as quais se agitam, dentro de quartos fechados, inseridos em prédios imensos, localizados nas urbes empregadora da sua grande prole (as pessoas), a qual deve a ela (urbe) o retorno incansável de seu desempenho.

Além dessas análises observadas, pode-se também depreender uma via de eroticidade por meio do vocábulo “nudez”, conforme Schüller (1992), a qual empresta uma possível soma ao tom de agitação da voz emissora, remetendo-se a uma nudez dilacerante. Essa leitura entrelaçada ao entendimento da questão do espelho pode, também, ser conduzida, por meio do verbo olhar, à construção de uma cena em que há um imbricamento de naipes, à moda do jogo mahjong²⁴, “jogo dos sentidos” (HEINZ, 2021). Esse jogo, tomado dentro da análise proposta, ao realizar a suposta união de signos “iguais”, ou seja, ao ligá-los para simbolizar uma mensagem, provocam a construção de uma nova camada *champurada*. No caso desta análise, tenta-se desfazer esse processo de construção das camadas do jogo mahjong, para que seja depreendida a construção de uma imagem-mensagem que faça sentido ao receptor. Logo, esse imbricamento pode desencadear no olhar um tipo de visão *champurada* do outro. O termo “noite” pode conduzir a uma ideia de visão adormecida, visão essa que reflete as diversas maneiras enclausurantes e agitadas, pelas quais os muitos coabitantes macaenses enfrentam a vida na urbe do “brinco de Pérola” (Macau) do Delta do Rio das Pérolas, no sul da China.

Faz-se necessário dizer que Edward Said segue uma via de análise distinta da que é proposta nesta dissertação. Isso é reforçado pela imagem-mensagem do espelho, que pode ser provavelmente inferida do verso “o espelho dos teus”, enquanto um processo de *champuramento*. Segundo Said, “nas discussões sobre o oriente, este é todo ausência, ao

²⁴ Mahjong é um jogo de origem chinesa que foi exportado, a partir de 1920, para o ocidente, dando origem ao baralho de quatro naipes ocidental. O Mahjong é composto de 144 peças, divididas em grupos de naipes: flores, caracteres chineses, pontilhados, entre outros símbolos, os quais ficam sobrepostos uns aos outros, formando camadas, que devem ser eliminadas pela junção de peças iguais (HEINZ, 2021).

mesmo tempo que sentimos o orientalista e o que ele diz como presença: mas não devemos esquecer que a presença do orientalista é possibilitada pela ausência efetiva do oriente” (SAID, 1990, p.215). Nessa abordagem de análise das escritas de **Taotologias**, não se destaca o viés sociológico, como ocorre em Said, mas sim o amalgamento literário, em que justamente o jogo de presença e ausência, via processo de alegorização, produz a possibilidade de sensibilizar tanto o olhar do emissor quanto o do receptor, pois deixa em aberto diversas possibilidades interpretativas. Essas possibilidades estão muito mais próximas do receptor/observador do que do emissor, ainda de acordo com análise de Said, no livro **On China**, no qual afirma que as “culturas [asiáticas] que não passaram pelo primeiro impacto do pensamento newtoniano retiveram a visão essencialmente pré-newtoniana de que o mundo é quase completamente interno ao observador” (SAID *apud* KISSINGER, 1990, p.57). Dessa maneira, são desmanteladas as teorias do determinismo, do behaviorismo e do comportamentalismo geográfico. Além disso, o autor as confronta à tecnologia enclausuradora do mundo asiático, em ascensão no século XXI.

Por fim, segundo Jung, tem-se que a sincronicidade

elimina a explicação causal, porque os ‘efeitos’ não podem ser entendidos senão como um fenômeno da energia. Por isto, não se pode falar de causa e efeito, mas de uma coincidência no tempo, uma espécie de contemporaneidade. Considerarei a sincronicidade como uma relatividade do tempo e do espaço condicionada psiquicamente (2005, p. 14).

Donde se depreende que as inúmeras possibilidades de leituras podem ser condicionadas pelo *cronotopos* da recepção, conforme as leituras escolhidas do poema “as paredes do meu quarto”. Nessas o simbólico seria mais do que apontar a existência de algo que não está presente, sendo, então, o simbólico a representação do que está em um “aqui”, na sincronicidade criada por meio da leitura, apesar de apontar para outro lugar, promovendo, assim, a refundação simbólica de alguns *cronotopos* já cristalizados em novo emblema, denominado **Taotologias**.

Afora essa análise, tem-se a simbólica da “parede” aparecendo em mais dois poemas: “as palavras ocas e viscosas”, presente na seção “taotologias”, e “os caracteres chineses colocados”, que se encontra na seção “contos orientais”.

No poema “a tarde balança-se”, tem-se, seguindo o conjunto da obra **Taotologias**, a apropriação da estratégia de cronotopia, de contemplação da Natureza, bem como os processos de difração, alegorização, e conseqüentemente de *champuramento*:

a tarde balança-se
nos ramos da acácia rubra
o gato aconchega-se no chão vermelho

(ROCHA, 2016, p.12)

Por meio da cronotopia, pode-se verificar a escolha dos termos “tarde” e “chão”, os quais compõem a visão do tempo tarde e do local chão. O momento vespertino parece ser propício à atitude felina de aconchego na localidade do chão vermelho. Essa cena pode ser contemplada pelo verso “o gato aconchega-se no chão vermelho”. A coloração do chão dá-se pelo fato de as flores da acácia rubra terem caído, devido ao balançar dos ramos dessa árvore, provavelmente, desde o período matutino. Há o uso da estratégia do gradiente da visão (BORGES FILHO, 2007) pela escolha dos vocábulos “rubra” e vermelho”.

O poema encontra-se, especialmente, em consonância com a questão da *fanopeia*, de Ezra Pound (2006), ao montar a imagem-mensagem do entardecer, via coloração avermelhada. Essa estratégia também liga-se à identificação dos preceitos de contemplação da Natureza, que nesse poema agrega a figura animal do felino, bichano muito popular na China e no Japão. Portanto, pode haver, nesse ponto da escrita, também, uma confluência *champurada* das localidades, em que se emite a imagem-mensagem, pelo fato de ser a acácia, comum às terras ocidentais e os felinos, às terras orientais. Somado ao *champuramento* do *topos*, tem-se o processo de difração, conforme Rodriguez (2003), em que o verbo balançar empresta pessoalidade ao *topos* tarde.

Outra estratégia utilizada nas escritas de **Taotologias** é a composição poética, utilizando-se do conceito de alegoria²⁵, de Hansen (1986), entrelaçando-o ao conceito de imagismo, lançado por Pound (2006). A estética imagista, proposta por este último, está preocupada com a concretude das imagens, produzindo uma poética influenciada pelos *hai-ku* orientais, a qual subjazeria esteticamente a obra **Taotologias**, conforme se argumentou anteriormente, quando foram apresentadas as três técnicas imagistas.

Para tratar desse conceito de alegoria dentro da obra **Taotologias**, é necessário retomar a questão da estratégia do tropo, de modo geral, fazendo-se de grande importância a apreensão epistemológica da diferença conceitual dos elementos discursivos, há muito, elegidos para compor obras poéticas (CANDIDO, 1967, p.90). Entre esses elementos, estão os adornos, subdivididos em tropos e figuras. Estes são empregados de duas formas: as figuras de pensamento e as de palavras. Essas últimas são destinadas às funções equivalentes ao processo de adjetivação, já utilizadas no poema “nas planas águas do lago Xi Hu”. Essas figuras de palavras são igualmente estudadas por Henriques (2011). Já os tropos são

²⁵ AL-1/GER-1. In: ROBERTS, & ARTIGUES, 2020. Tradução de procedência: falar na ágora, discursar em público.

empregados de três formas para apenas significar; ou para apenas ornar; ou para significar e ornar. Nesse último caso, o tropo é destinado a alterar a semântica do vocábulo e, ao mesmo tempo, emprestar-lhe um aspecto relativo à estética, como na metáfora e, também, na alegoria, as quais são, conceitualmente, definidas. A alegoria, tropo elegido para análise dos poemas de **Taotologias**, é o procedimento pelo qual as palavras exprimem os fatos, ideias e situações de maneira diversa do que se pensa, ou, mais enfaticamente, induzindo uma presença pela ocultação desses mesmos fatos, ideias e situações. Por outro lado, a metáfora, para exprimir esses fatos, ideias e situações, emprega uma grande profusão de vocábulos (CANDIDO, 1967, p.91). Segundo Candido,

a busca do sentido alegórico das palavras e das histórias [...] na interpretação [...] transforma toda a linguagem [...]. Este interesse pelo oculto acicarte poderoso para aprofundar o estudo das figuras, [dá]-lhes uma ressonância e uma dimensão que serviriam para enriquecer no espírito do Ocidente o alcance e a natureza do verbo poético (1967, p.100-01).

Essa eleição do conceito alegoria fundamenta-se por ser, dentro da obra **Taotologias**, mais afeita às composições das imagens-mensagem dessa obra, uma vez que essas são elaboradas tendo como substrato fatos, ideias e situações referentes ao imaginário euro-asiático. Tal substrato, por conseguinte, faz com que o processo de translação metafórica²⁶ recaia, em muitos poemas, em construções com referência a exegese da alegoria, averiguando-se duas questões. A primeira é relativa aos preceitos técnicos, os quais regulamentam as situações, nas quais um determinado discurso pode ser estrategicamente ornamentado (HANSEN, 1986, p.02). Essas situações elaboram regras, pelas quais se manipulam tanto *topoi*, quanto vocabulários para substituições figuradas desses determinados discursos. A segunda questão diz respeito à construção poética, como tendo em mente o processo de alegorização, pela anáfora, a qual é uma dupla orientação de tal processo (HANSEN, 1986, p.38-9). Essa dupla orientação dá-se da seguinte forma: primeiro o processo é pensado por intervenção da analogia, que é entendido como simbolismo proposicional, em que a alegorização é também anáfora (repetição). E depois, completando a dupla orientação, tem-se a alegoria, também, como metáfora, referindo-se, aqui, estritamente, à metáfora como substituição. Logo, enquanto substitui o “próprio” pelo “figurado”, repete-o, como paráfrase. A analogia mimetiza a insistência de um princípio dedutivo ou interpretante, que recupera e retraduz todas as diferenças do discurso, inserindo-as na semelhança e repetindo-as, como nos

²⁶ O vocábulo metáfora (palavra grega) em Latim é *tralatío* (palavra usada por Cícero), o que faz referência ao processo de translação semântica própria desse tropo, epistemologicamente (CANDIDO, 1967, p.100).

exemplos das escritas de **Taotologias**. Isso também vai ao encontro do que diz Rodriguez (2003) acerca do processo de difração, no qual se apresenta um efeito poético, por meio da movimentação imagética dos sentimentos, sensações, lugares personificados, os quais são apresentados de forma individuada, como personagens fictícias, sendo desfeita a instância do sujeito lírico e passando-se à composição do alegórico. Para além disso, pode-se depreender, também, que existe uma alegoria atribuída após a construção textual, prevista pelos estudos retóricos, a qual converge para o que se demonstra acerca do distanciamento autoral da composição poética, bem como acerca da aproximação disso ao processo de recepção da obra (HANSEN, 1986, p.41). Dessa maneira, entende-se que o procedimento de alegoria pode ser aplicado à obra **Taotologias**; à denominada alegoria dos poetas (semântica das palavras); à denominada alegoria dos teólogos (suposta semântica de realidade reveladas por palavras), em referência à depreensão filosófico-religiosa de alguns poemas.

*“Libres del mito y de la metáfora, piensan o tratan de pensar”
(BORGES, 2010)*

Portanto, não se pode pensar sem que se considere o pensamento mítico e metafórico que envolve a aura²⁷ da palavra. A aura, como parte do recurso alegórico, é empregada, nesta análise de forma a subsidiar este estudo, visto que se pode compreender que a alegoria é o reverso aurático de uma imagem textual. Ao se aplicar o recurso da alegoria, pode-se tentar transmitir o que significa o outro; ou melhor, com esse recurso, cada escolha de palavra, considerando-se sua semântica para compor o texto, pressupõe a elaboração de uma imagem outra que não a imediatamente sugerida pela significação comum de tal palavra. Tem-se, dessa maneira, que o uso da alegoria tenta imprimir um outro significado, que não o seu sentido original; logo, o texto artístico tende a extrapolar a semântica, permeando o significante de novos significados. Nesse sentido, a aura tem uma apresentação positiva e constitutiva, a qual encontra no recurso alegoria uma outra apresentação, não necessariamente negativa, porém de ausência na construção textual, por meio do uso, muitas vezes implícito, do procedimento da analogia. A aura insiste em seu caráter único, privilegiado, e a alegoria desconstrói sua aparência de unidade e diferenciação. Essa construção textual demonstra como uma interpretação é realizada, recuperando e retraduzindo diferenças textuais, inserindo tais diferenças em plausíveis semelhanças, que podem ser *champuradas*, como em **Taotologias**. Mediante isso, a alegoria é um procedimento de representação concreta de uma ideia. A estratégia de perscrutamento da construção aurática do texto leva ao entendimento de

²⁷ BENJAMIN, 1955.

que, para se chegar ao mundo das coisas, deve-se passar por entre os usos das palavras, elaborando uma possível substituição das coisas por elas. A partir disso, a palavra, lida em **Taotologias**, é o único lugar suscetível de concretude e estabilidade, sendo tudo o que dela se pode compreender passível de troca, devido ao ponto de vista adotado, portanto conduzível à instabilidade, demonstrando a peculiaridade da montagem, por meio da linguagem, da imagem-mensagem evocada nessas escritas. A discursividade dos textos da obra circunscrevem-se ao que se pode denominar de criação literária, em que se observa a linguagem como invenção e a ficção poética como jogo. Jogo esse que seria de identificação e de oposição entre o referente imaginário do texto e o processo de construção de parte dessa releitura pelo leitor. Pode-se inferir, dessa forma, que há um jogo lúdico (por exemplo, Mahjong). Esse jogo literário-linguístico permite à Arte mascarar-se diante do referencial, como instrumento de afirmação criadora, retomando, nesse momento, a palavra como o único meio de esconder e revelar o universo criado no texto literário. Por fim, importa pontuar, para a presente dissertação, a evidência de que não se optou pela concepção de alegoria barroca de Benjamin (1984), usando-se, apenas, a conceituação de aura desse autor, a qual se coaduna com as estratégias elegidas para as análises das escritas em **Taotologias**.

Para Frye, a palavra apresenta-se como uma recriação da própria presença estabelecida pelo significante, retomando-se, dessa maneira, o processo de alegorização, conforme Hansen. Há um diálogo com o processo de descrição, sendo esse análogo ao processo de desconstrução metafórica, os quais se coadunam no processo de recriação em que a voz poética pode se pronunciar por intêrmédio das palavras selecionadas. Com isso, há um discernimento dos significados, via alegoria, visualizado por meio da identificação intercambiável de significados apresentados de forma mutuamente inerente ao fluir da sensibilidade imagética das cenas pintadas pelo pincel chinês com mão portuguesa.

A palavra “acácia”, no poema “a tarde balança-se”, pode induzir uma cena criada pelo processo de alegorização, por meio da ausência-presença. Essa cena passa-se em alguma localidade pública de Portugal, pelo fato de as árvores de acácia, que são muito apreciadas e utilizadas na arborização urbana, não terem uma referência direta com Macau. Seria uma localidade pública, devido ao fato de essa espécie de árvore ser de grande calado e ter seus usos destinados a constituição de jardins, parques e arborização de logradouros em geral (MONDIN, 2010).

Elas são originárias da ilha de Madagascar, na República de Madagascar, que é um estado independente localizado no sul da África, próximo a Moçambique. Foram levadas a cultivos em várias zonas tropicais da África continental e, posteriormente, por sua beleza,

levada a outros continentes, como a Europa e as Américas, supostamente pelos navegantes portugueses. A acácia é uma das plantas mais usadas com fins ornamentais em regiões tropicais e subtropicais de todo o mundo (MONDIN, 2010). No Brasil, ela é conhecida como flamboiã ou flamboaiã, pronúncia que se deve à derivação do nome francês *flamboyant*, o qual por sua vez é oriundo do latim *flâmeo* (radical indoeuropeu bhel-15B)²⁸, que significa brilhar, donde se conclui que esse brilho associa-se ao fogo, o qual se associará à cor vermelha dos ramos de acácia, colorindo o chão vermelho onde “o gato aconchega-se”.

Quanto às figuras de linguagem, que Borges Filho justificadamente chamou de Figuras de Retórica, há a possibilidade de se fundamentar essa proposta e, até mesmo, ampliá-la pelo estudo de Cláudio Cezar Henriques. Dessa forma, a associação dessas visões sobre as figuras de linguagem com os atributos paisagísticos/espaciais de Borges Filhos seria completada no poema “a tarde balança-se”. A Natureza mais uma vez revela-se contemplativa tanto pela flora, quanto pela fauna.

No poema “nada digas do verão azedo” há, também, um processo de *champuramento* realizado pela interseção entre a técnica de composição do *hai-ku* em português e a utilização do processo de gradação sensorial, o qual desencadeia uma construção simbólica híbrida:

nada digas do verão azedo
gravado no coração da laranja
as sobras da casca servem para doce
(ROCHA, 2016, p.13)

Por uma via de percepção, há a Natureza identificada no *cronotopos* “verão”, no vocábulo “laranja”, bem como nas palavras “sombra” e “casca”. Essa percepção coaduna-se com o propósito de contemplação da Natureza da composição poética *hai-ku*. Entretanto, há uma outra via perceptiva da imagem-mensagem criada que se distancia da contemplação passiva da Natureza e empresta a essa imagem-mensagem uma emoção. Esse elemento emotivo pode ser apreendido pelo processo de adjetivação do “verão”, que é azedo. Esse azedume é apreendido via estratégia de tropo, que é uma figura de linguagem ou de retórica, em que se efetua uma translação simbólica e mesmo de significado.

Os poemas de **Taotologias** são perpassados pela criação da virtualidade expressiva por meio dessa junção de tropo, fomentadora de uma construção alegorizada, utilizando-se da *fanopeia* (POUND, 2006), capaz de desencadear uma imagem-mensagem *champurada* em *cronos* com a sentimentalidade, sendo essa, nesse poema, transmitida pela estratégia da voz poética adjetivadora. Logo, os jogos de palavras, os trocadilhos, as cargas emotiva e poética,

²⁸ BHEL-1. In: ROBERTS & ARTIGUES, 2020.

conforme Henriques, citando Nikolai Trubetzkoy, tornam-se material de estudo das “variações relacionadas ao temperamento e ao comportamento espontâneo do indivíduo falante” (TRUBETZKOY *apud* HENRIQUES, 1969, p. 61). Depreende que o enfoque no estudo da voz poética fica a cargo do entendimento de como as variações do comportamental, do “tu” gramatical, interlocutivo, podem implicar variações literário-linguísticas na linguagem desse e de outros poemas (HENRIQUES, 2011, p.95).

Ainda quanto os versos “gravado no coração da laranja/as sobras da casca servem para doce”, em contraste com o “verão azedo”, tem-se a imagem recriada da laranja, a qual, apesar de ter um provável interior azedo, por transposição de tropo, tem seu exterior, “casca”, aproveitável para cozimento de doce. “Azedo” e “doce”, “interior” e “casca”, ambos os pares perfazem a estratégia alegorizada da Natureza inferida, por exemplo, pelo viés do daoísmo, o qual coloca sempre em contraste as imagens opostas, como ocorre no poema. Isso pode ser verificado pela simbologia do *daichi*, o qual demonstra esse contraste pela composição entre as cores preto e branco, tendo um ponto em cada um das partes com cor oposta, simbolizando, por exemplo, que nada é totalmente puro. Esse símbolo chinês, cujas partes branco e preto, simbolizam o *yin-yang*, o qual, conforme estudos de *Dai Chi Chuan*, provém de “mental discipline aspect of the Shaolin system²⁹ [that] was based mainly on Buddhist meditation. To [the] Chinese steeped in sophisticated Taoism and Yin/Yang philosophy,”³⁰ (WAYSUN, 1990, p.18). Além disso, o *daichi* também pode ser visto em outras culturas, com algumas adaptações, às vezes não possuindo interpenetração das duas partes, como símbolos celtas, bem como em outros desenhos semelhantes, encontrados na arte etrusca e no império romano.

No poema “estranho o lugar do poema”, pode-se observar um trabalho metalinguístico inicial:

estranho o lugar do poema
que fala em jardins interiores
frio o esgar da máscara nô
(ROCHA, 2016, p.14)

O poema versa sobre a própria composição poética. Tem-se, evidentemente, no primeiro verso, de acordo com as teorias literário-linguísticas de Jakobson (1991, p.85), a linguagem poética propondo um possível olhar analítico sobre si mesma. Contudo, essa primeira leitura transforma-se, ao se passar ao segundo verso “que fala em jardins interiores”, quando se pode

²⁹ A expressão *Shaolin system*, em seu sentido ampliado faz menção às artes marciais externas chinesas, referindo-se aos estilos do Monastério Shaolin do Norte (WAYSUN, 1990).

³⁰ O aspecto da disciplina mental do sistema Shaolin [que] foi baseado principalmente na meditação budista. Para [aqueles] chineses mergulhados no daoísmo sofisticado e na filosofia Yin-Yang (tradução nossa).

deduzir que o “lugar do poema” está afeito a toda análise de **Taotologias**. Essa análise sobre cronotopo, o qual, focadamente, nesse poema, é um *topos* interno à voz poética, mostra como, por intermédio da cronotopia, constrói-se a narrativa da poesia da obra. Apesar disso, esse *topos* é um jardim. Esse jardim, ao contrário das imagens floridas de jardins em geral, pode ser descrito pelo último verso “frio o esgar da máscara nô”, pela intrincada alegorização, a qual empresta uma mobilidade ao adjetivo “frio”, tanto para imagem-mensagem anterior, no verso “que fala em jardins interiores”, quanto para a imagem-mensagem posterior, no terceiro verso. Assim, “frio” sugere a possibilidade de um jardim sem vida, falecido pela frieza do gelo (possível na região geográfica asiática), ao mesmo tempo que esse adjetivo, estando no singular, sintaticamente direciona-se ao “esgar da máscara nô”. Há um trejeito de provável escárnio impresso na máscara nô. Essa imagem-mensagem de feiura alia-se ao frio e concretamente monta uma imagem-mensagem de um jardim ressequido no interior da alma da voz, que se deixa ouvir pelos versos.

Sobre a máscara nô, faz-se importante a informação de que o nô é uma forma clássica de teatro profissional japonês, classificado como drama musical clássico japonês, no qual combina canto, pantomima, música e poesia. Essa forma teatral de poesia é encenada desde o século XIV. O nô evoluiu de outras formas teatrais, tidas como aristocráticas e populares, incluindo o *Dengaku*, *Shirabyoshi* e *Gagaku*. Muitas das personagens do nô usam máscaras, denominadas de *shites* (protagonista), podendo o acompanhante da cena também usar.

As origens do nô podem ser atribuídas no *nuóxi* (雜戲), uma forma de teatro chinês, que também deu origem a outras formas dramáticas, como o *Kabuki*. Um dos seus mais importantes dramaturgos é Zeami Motokiyo (1363-1443). Zeami também deixou tratados sobre a arte de interpretar (EZRA; FENOLLOSA, 1957).

Um outro ponto de vista que poderia ser adotado, para a recepção da leitura dos versos de **Taotologias**, é o entendimento de que o poema “estranho o lugar do poema” enquadra-se na seção “taotologias” dentro da obra, fato que poderia justificar o entendimento de uma possível leitura ligada à simbologia do *Dao*, o qual mescla a dualidade do *daichi*, símbolo que representa o *yin-yang*, por meio da dualidade entre a focalização, pelo processo de especificação do lugar, quando se individualiza esse lugar pelo uso do artigo definido “o”, e uma certa generalização. Lugar esse que está no poema, o qual é um “espaço”, muitas vezes, segundo a tradicional teoria literária, de expressões do “eu”. Todavia, conforme as pesquisas de Rodriguez (2003), é um “eu” apenas condutor de uma criação literária, cabendo nessa pessoa gramatical qualquer outra pessoa recepcionada na leitura. Ou seja, é um “eu” que pode comportar “todos”, “qualquer”. Logo, a representação do uno e do todo faz-se singelamente

presente no versos, em conformidade com Laozi: “Desde os primórdios alcança-se a Unidade” (2017, 39:1). Entende-se, dessa maneira, a dualidade entre focalização do “eu” e generalização subentendida do “todo”, compondo a unidade *Dao*.

Essa estratégia de focalização, portanto individualização de algo, entrelaça-se à montagem da imagem-mensagem de um jardim interior dentro desse “lugar-eu do poema”, completando a composição da imagem-mensagem do uno, a qual se depara com uma provável confrontação da maquiagem exterior dessa imagem-mensagem pelo verso “frio o esgar da máscara nô”. A máscara exterioriza uma imagem caricatamente negativa, dentro dos padrões simbólicos, transformados pela linguagem alegorizada, conforme Eliade diz:

É certo que a linguagem exprime ingenuamente o *tremendum*, ou a *majestas*, ou o *mysterium fascinans* mediante termos tomados de empréstimo ao domínio natural ou à vida espiritual profana do homem. Mas sabemos que essa terminologia analógica se deve justamente à incapacidade humana de exprimir o *ganz adere*: a linguagem apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados dessa mesma experiência natural (1992, p.25).

A careta do nô, dessa forma, tenta expressar a maneira como o jardim interno é cultivado, podendo se concluir que não é um bom cultivo. A partir disso, pode ser depreendido um possível questionamento sobre a união entre exteriorização e interiorização das emoções, quando uma reflete-se na outra, retomando assim a imagem-mensagem do próprio *daichi*, pelo qual se ensina essa total imersão, começando em um pequeno ponto uno, por exemplo o coração, simbolizado no jardim interior, avolumando-se para o todo, simbolizado pela máscara. Se essa máscara apresenta-se com traços de feiura, pode-se compreender um âmago triste, porém, se, ao contrário, apresenta traços de beleza, pode-se entrever um interior alegre. Isso pode se dar também de forma inversa: do exterior para o interior, por exemplo.

*“O lago Nah-hu embala a lua de outono
que se reflete na água verde
(Li Bai apud MEIRELES, 1996, p.18)*

No poema “a chuva de outono” pode-se identificar uma ênfase na contemplação da Natureza:

a chuva de outono
molha o canto do *domenico*
entre o verde da folhagem
(ROCHA, 2016, p.15)

É de suma importância pontuar que toda a obra faz um movimento tautológico, no sentido de sístole e diástole, em relação à simbologia do *Dao*, pois expande-se para montar uma imagem-mensagem da Natureza, depois se contrai para uma outra, apresentando o interior humano e novamente se expande e volta a se contrair. Isso é verificado, por exemplo, entre a análise do poema imediatamente anterior, “estranho o lugar do poema”, expondo questões intimistas relativas ao humano e o poema “a chuva de outono”, contemplativo da Natureza. O *cronotopos* abordado é a estação outono (enfoque temporal) e o “canto” (enfoque espacial). As demais palavras emprestam-se à composição do cenário da imagem-mensagem.

O vocábulo “*domenico*” empresta uma especial atração à recepção de leitura, pois pode ser tanto uma espécie da flora quanto da fauna (aves). Esse poema, também, como no poema “a tarde balança-se”, aproxima-se de um enfoque concernente à Biologia, particularmente, à Flora e à Ornitologia, apreciada pela idealização da imagem-mensagem do Domenico – em chinês, “*cheuk keui*” –, por uma possível via de recepção.

Ornitologia é uma ciência, classificada como um ramo da zoologia, que se dedica ao estudo das aves. Esse estudo refere-se à pesquisa de distribuição da revoada na superfície do globo, de condições e de peculiaridades de seu meio, costumes e modo de vida, de sua organização e das características, que as distinguem umas das outras, para classificá-las em espécies, gêneros e famílias (SICK, 1997).

O termo “*domenico*” pode ser uma referência ao país Dominica, conhecido como *The Nature Ilha do Caribe*, devido à variada flora e fauna, que são, atualmente, protegidas pelos organismos nacionais e internacionais. Dominica é a mais montanhosa das Pequenas Antilhas, possuindo picos vulcânicos, cones de crateras de lava, como, por exemplo, o *Boiling Lake*, que é o segundo maior lago termicamente ativo no mundo. Ou, mais especificamente, pode referir-se ao papagaio Sisserou, cientificamente *Amazona imperialis*, que é o pássaro nacional da Dominica e é endêmico em suas florestas de montanha, sendo também conhecido pelo nome “*domenico*”. Também pode se referir a uma outra espécie, o papagaio de gola vermelha, cientificamente *A. arausiaca*, que também é um endêmico dominicano. Ambas as aves são raras e, atualmente, estão protegidas pelas organizações nacionais e internacionais. Essas espécies estão ameaçadas pelo comércio predatório e também pela mortandade provocada por furacões (HIGMAN, 1999). Esse nome “Domenica”, segundo Higman, foi atribuído ao país devido a associação que Cristóvão Colombo fez, em três de novembro de 1492, ao visitar a ilha em dia de domingo³¹, dia santo para a religião católica.

³¹ DOMENICO [DOMINICUS]. In: FARIA, 1955.

No poema, a chuva molharia o lugar “canto”, no qual é possível que o pássaro, denominado “domenico”, fique aninhado “entre o verde da folhagem”. Por outra via de leitura, ter-se-ia o vocábulo “*domenico*” expressando a flora pelo fato de ser esse nome atribuído a *Inga dominicensis*, nome científico de uma espécie vegetal da família *Fabaceae*, árvore de pequeno porte, típica de florestas úmidas. Contudo, há poucas informações sobre a *Inga dominicensis*, devido ao desmatamento de sua área nativa, na Dominica. Diante disso, poder-se-ia ler os versos do poema em questão, como sendo “a chuva de outono” que “molha” o canto [lugar] da árvore, denominada domenico, que se encontra entre o verde da folhagem. Além dessa duas leituras, poder-se-ia, por um viés de reconstrução etimológica, depreender o vocábulo “*domenico*” como casa, donde se leria que “a chuva de outono/ molha o canto [lugar] do *domenico* [casa ou, mais apropriadamente, vivenda] entre o verde da folhagem”. Ou, por um olhar cristão, “a chuva de outono/ molha o canto do *domenico* [lugar sagrado]”, em referência a Deus (católico), em um provável domingo (dia consagrado à religiosidade), contrastando que esse lugar sagrado estaria fora da casa, como habitualmente ficam esses lugares, em residência católicas, mas que em algumas residências asiáticas, podem ser construído junto à Natureza. Com essa última leitura, tem configurado o processo de *champuramento*.

Finalizando, importa notar que a palavra “*domenico*”, encontra-se, no poema original, grafada em itálico, tentando evidenciar algo. De acordo com as leituras selecionadas, provavelmente, seria uma forma de enfatizar a vasta semântica, que se pode atribuir a tal vocábulo. Ou, simplesmente, uma palavra advinda de outra língua, portanto destacada em itálico. E, para além, tem-se, novamente, a Natureza sendo contemplada, na ação da chuva, na estação de outono, “entre o verde da folhagem”. Por fim, na expressão “verde da folhagem”, encontra-se uma anástrofe, provavelmente, com intuito de ênfase, das palavras “verde” (adjetivo) e “folhagem” (substantivo), vindo portanto o adjetivo à frente do substantivo, provocando esse hipérbato atenuado. Salienta-se, ainda, que para Machado de Assis (1994, p.05), “o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário”. Portanto, essa inversão da ordem canônica da língua portuguesa parece se fazer incluída não só em uma análise sintática, como também em uma análise de cunho filosófico-religiosa. A isso perpassa o processo de

DOMENICO [derivado de DEM-σ¹ {símbolo após o hífen reproduzido, por falta de tecnologia adequada, ao contrário do real símbolo que é parecido ao reproduzido, porém com direção para esquerda}]. In: ROBERTS & ARTIGUES, 2020.

alegorização dos vocábulos, impirmando a eles a tonalidade desses preceitos, os quais orbitam a obra como um todo.

Já, no poema “sem a certeza da manhã”, há uma ligação com o budismo zen, bem como com os preceitos filosófico-religiosos daoistas:

sem a certeza da manhã
estalei os dedos no corpo
longe do murmúrio do quarto
igual ao teu canto frágil
somente o rumor do lusco-fusco
(ROCHA, 2016, p.16)

Contudo, antes da análise pela via oriental, há também a possibilidade de leitura pela via ocidental e ambas as vias convergem para um ponto em comum. De um lado, ocidentalmente, esse verso poderia ser lido assim: “sem a certeza de [uma nova manhã, ou de um novo dia, ou do futuro]”. Isso se assemelha ao que é dito por Fernando Pessoa na célebre frase “[...] viver não é preciso”, na qual reinterpreta o poeta italiano Petrarca, o qual reelaborou a frase do general romano Pompeu. Esse último, por volta de 70 a.C., encorajava marinheiros/soldados³² receosos, por meio da oração latina “*Navigare necesse, vivere non est necesse*”, para que eles transportassem o trigo das províncias, como Frígia, Licaônia, Galácia, Capadócia, Alta Cólquida e Armênia, para a cidade de Roma. Naquele tempo, os riscos de navegação eram grandes, tendo em conta as limitações tecnológicas e, em especial, os vários ataques piratas, os quais aconteciam com relativa frequência, segundo relatos do historiador grego Plutarco. Havia naquele momento um dilema a ser resolvido por Pompeu: ou os tripulantes salvavam a cidade de Roma da grave crise de abastecimento causada por uma rebelião de escravos, ou fugiam dos riscos da viagem, mantendo-se confortáveis na cidade de Sicília. Nesse ínterim, a famosa oração foi proferida. Petrarca, ao reelaborar tal oração, trocou o adjetivo “necessário” por “preciso”. Dessa troca, beneficiou-se o poeta português Fernando Pessoa, que se aproveitou da ambiguidade gerada por dois sentidos possíveis para esse adjetivo: “preciso”³³, significando “ter necessidade”, e “preciso” com significado de “ser exato”. Donde se poderia originar a seguinte leitura: navegar é exato, pois, pelo auxílio de uma bússola, chega-se a um lugar exato, ao contrário de viver, que não é exato, mas incerto, pois nem mesmo o auxílio da tecnologia indicaria onde exatamente se pode chegar. Ainda por esse lado, usando-se de um processo metafórico, como a prosopopeia, conforme Henriques (2011), para realizar uma

³² “*Navigare necesse; vivere non est necesse*”, de Pompeu (106-48 a.C) (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 2018): um possível entendimento da oração latina extraído de Plutarco (1960, p. XXXV-XLV, p.736-40).

³³ “Navegar é preciso”, poema de Fernando Pessoa (2006).

reflexão, poderia haver uma imprecisão das certezas em contraste à concretude do corpóreo, em “estalei os dedos no corpo”. Esse modo de leitura também poderia ser fundamentado na fragmentação do poema pelos versos “sem a certeza da manhã/somente o rumor do lusco-fusco”. Logo, não há exatidão no futuro, somente a certeza do Dia (24 horas) que amanhece (“manhã”) e se põe como vestígio do crepúsculo (“lusco-fusco”), um após o outro permanentemente, sendo mutável apenas a maneira de vivenciar essa dádiva de haver sempre mais um Dia, para que se possa absorver as mudanças e tentar obter sabedoria.

Já, por outro lado, no que tange aos preceitos filosófico-religiosos do zen, orientalmente, esse poema poderia ser lido por meio do preceito da impermanência³⁴(*Anicca*, em idioma páli), o qual se refere à constante mutação de todas as coisas, que compõem o universo. Em consonância com esse ensinamento, tem-se pelos preceitos filosófico-religiosos do *Dao* a questão da mutação eterna propalada pelas bases da escola daoista, a qual é realizada pelo estudo de três obras que simbolizam a imagem de uma árvore, sendo a raiz o livro **I Ching**, o Livro das Mutações, o tronco, o livro **Dao De Jing**, o Livro do Caminho e da Virtude, e a flor, o livro **Nan Hua Jing**, o Livro da Flor do Sul. Apesar de o **Dao De Jing** ser a estrutura central do daoísmo, o livro das mutações elucidada a questão das eternas mudanças, em conformidade com as palavras de Heráclito de Éfeso. Dessas se pode depreender que a mudança é permanente, pois “Não se entra duas vezes no mesmo rio”³⁵, o que se coaduna com o preceito da impermanência e converge para a imprecisão do viver, poeticamente propagada pelos versos ibéricos. Dessa forma, tanto a leitura pela via do conhecimento ocidental a feita pelo viés oriental comungam dos mesmos preceitos. Nos versos “longe do murmúrio do quarto/igual ao teu canto frágil”, pode-se observar mais nitidamente o processo de prosopopeia da imagem do quarto, a qual empresta uma robustez à concretude corpórea da imagem-mensagem do verso anterior. Além disso, há um possível encadeamento (*enjambement*) de tais versos, no qual há uma possível troca de sonoridade entre “quarto” e “canto”, o que sugere, conseqüentemente, uma nova leitura para “lusco-fusco”, o qual poderia se retrorremeter a “canto”. Toda essa composição poética converge para o processo de *champuramento*, por meio dos preceitos orientais e ocidentais.

O vocábulo “dedo”, que, nesse poema, faz parte da corporeidade da voz poética, traz um contraste intimista em relação a contemplação da Natureza, por uma possível leitura, por meio dos versos “sem a certeza da manhã/somente o rumor do lusco-fusco”. Esse contraste se

³⁴ BUKKYO Dendo Kyokai, 2014, p.57-9.

³⁵ Ideias de Heráclito de Éfeso retiradas do livro **Crátilo** de Platão, no original, em grego, cf.: MONDOLFO, 2004.

coaduna com a mutabilidade expressa pelo poema. Para além disso, há a menção à palavra “dedo”, em outros poemas, como “o tempo escorria surdo”, ainda na seção “taotologias”; “escondido entre as palavras”, na seção “sombra das palavras”; “como escrever que te amo”, também na seção “sombra das palavras”; “a estupidez sentou-se no banco de pedra mais próximo”, na seção “horas de areia” e “no salgado aroma da tarde”, na seção “ortografia do mar”. Todos estão, de alguma forma, atrelados à corporeidade da voz poética, inserindo no poema, dessa maneira, um elemento da poesia ocidental, o fato opinativo, inexistente na literatura oriental, que advém dos exemplos de *hai-ku*, perfazendo, também, o processo de *champuramento*, via elemento literário-linguístico.

Uma outra observação relevante sobre o processo de *champuramento*, via análise sintática, é o uso do tempo pretérito, abrindo uma possibilidade de depreender uma voz poética, que se expressa pela memória, assim como ocorre em 40% das produções poéticas dentro da obra **Taotologias**, conforme já mencionado anteriormente. Esse quórum é composto pelas seguintes escritas: “o lance de escada”, já analisado previamente; “sem a certeza do amanhã”, em análise; “as palavras ocas e viscosas”; “com o ouvido na parece”; “o tempo escorria surdo”; “a lua despiu-se finalmente”; “acordou a noite”; “a húmida primavera escorregou pelo dia”; “o dia nada trouxe de novo”; “o outono chegou hoje”; “o chão negro da manhã”; “os flocos brancos da tarde”; “se não entrar naquele silencioso bosque”; “tive um herbário quando jovem”; “todo o lugar é um lugar vazio”; “o sábado arrastou-se” e “tropecei no acaso que me perseguia”.

Entende-se que a linha de pesquisa da dissertação é perpassada pelo desvinculamento da autoria em relação à criação, primando-se pelo estudo das teorias sobre memória como, apenas, mais uma estratégia linguístico-litetrária para subsidiar a performatividade da voz poética. Logo, as manifestações memorialísticas preservam um resgate geográfico-histórico de possíveis imagens ou reconstruções de algumas determinadas experiências humanas dentro de **Taotologias**. Para Santo Agostinho (2017), por exemplo, a experiência e o conhecimento dos fatos são mantidos na memória, como uma espécie de imagem. De acordo com as ideias dele, o que povoa a memória humana são as imagens recolhidas do mundo exterior ao ser. Ele diz que: “eis que chego [...] aos amplos palácios da memória, onde se encontram tesouros de inumeráveis imagens de todo tipo de objeto” (p.186). Logo, pode se inferir que a memória é como imagem, deduzindo-se, a partir disso, que o processo de lembrança é realizado pelo resgate e pela transformação da linguagem, a qual, em **Taotologias**, retraduz fatos, propõe olhares, por meio da voz poética *champurada*. Ainda, faz-se necessário concordar com as teorias agostinianas acerca da compreensão, pela memória, ou, em suas palavras, pelo

“palácio” do tempo/espço, pois “o que medimos, senão o tempo dentro de certo espaço?”, conforme seu questionamento retórico. Isso se coaduna, exatamente, com a teoria cronotópica bakhtiniana aplicada às análises dos poemas da obra analisada.

Uma outra forma de leitura dessas raízes verbais, em tempo pretérito, pode ser pela via bergsoniana, a qual põe em questão a natureza da percepção e da atenção, entendida pelo processo imagético, o qual se articula com os conceitos de memória. No estudo de Bergson (1990), a reflexão sobre a matéria é o ponto de partida em direção à superação do dualismo, pela qual se pode entender uma matéria como uma espécie de agrupamento de imagens, bem como a proposta de uma existência, que se situa a meio caminho entre o “fato”, o “objeto” e a representação desses elementos. Bergson, portanto, propõe a memória como duas formas independentes, sendo que a primeira é a memória imagem-lembrança, em que todos os acontecimentos, à medida que se desenrolam, vão sendo atribuídos a elementos textuais relacionados ao fatos e objetos, marcados pelas nuances da localidade e temporalidade. Já a segunda forma imagética prolonga-se em ação à medida que as imagens, após percebidas, criam um novo corpo de disposições, perfazendo, assim, as escritas literárias em análise. Esse último processo poderia ser entendido como uma sensação de *déjà vu* nas imagens. Todo esse processo de emprego da estratégia memorialística que se pode observar nesse montante de poemas de **Taotologias**, citado acima, demonstra que a obra é igualmente *champurada* em sua forma de construção sintática, via desinências verbais, apresentando uma face ocidental de composição literária, contrastada com a face oriental de composição literária contemplativa.

Em um outro poema, “as aves marinhas aconchegam-se”, tem-se mais uma vez a presença da imagem ave, compondo os versos de **Taotologias** e a pintura da cena que se avoluma à proporção que se adentra nos versos da página 17, da seção “taotologias”.

as aves marinhas aconchegam-se
no vermelho torii deitado nas águas
o sol põe-se no fundo do lago
(ROCHA, 2016, p.17)

As aves de hábitos aquáticos pousam “no vermelho torii deitado nas águas” e, por esse verso, verifica-se a opção pelo uso de uma auxese, enfatizando uma das características arquitetônicas do *torii*, uma famosa construção japonesa xintoísta. O xintoísmo é uma prática filosófico-religiosa milenar que possui raízes nas tradições pré-históricas japonesas e no sistema tribal baseado em clãs. O *torii*, mencionado no verso dois do poema acima é um portal erguido na entrada de cada santuário xintoísta. O vocábulo *torii* pode ser derivado da

palavra indiana *torana*. O termo indiano, por tradução livre, pode expressar um portal, já os caracteres japoneses podem ser traduzidos livremente como poleiro para pássaros³⁶. Para alguns estudiosos, possivelmente a arquitetura sagrada do portal *torana*, na Índia antiga, influenciou a arquitetura do portal em toda a Ásia. Isso ocorreu, com especial relevância, onde o budismo foi diretamente transmitido pelos preceitos imaculados advindos da Índia antiga. Além disso, entende-se que portões *paifang* (chineses), *hongsalmun* (coreanos) e *ching cha* (tailandeses) também foram derivados do *torana* indiano. A função dos *torii* xintoísta é compor um portal cerimonial sagrado autônomo, que marca a entrada de um recinto sagrado, como um portal de um templo ou santuário hindu-budista (BREEN, 2010). Além disso, em geral, quando construídos em madeira, eram pintados em vermelho, cor que simboliza a vida e a riqueza na China. Essa cor também era usada para pintar os templos e carruagens imperiais, bem como para espantar os maus espíritos, referindo-se à pintura dos *torii*.

Para completar a formação da imagem-mensagem do poema, tem-se o último verso, “o sol põe-se no fundo do lago”, o qual vem ao encontro da contemplação da Natureza, retornando, desse modo, ao conjunto de poemas, que pela análise oridental, via *hai-ku*, contempla a Natureza, além da fauna explicitada. Essa contemplação é perpassada por um tom plácido do pôr do sol, também amplamente explorado em outros poemas da obra **Taotologias**, que é amalgamado ao todo da análise filosófico-religiosa de tal obra. Essa cena é construída pela prosopopeia tanto do adjetivo “vermelho”, substantivado pelo artigo definido “o”, dentro da contração preposicional “no”, ante ao verbo “deitado”, quanto pelo substantivo “sol” ante ao verbo “põe-se”. A cor do *torii* entra em um processo de sinestesia para apresentar o entardecer, ao fundo da imagem-mensagem.

Outro importante poema, que à maneira dos poemas metalinguísticos, versa sobre as palavras e suas diversas formas de comportamento, é o poema “as palavras ocas e viscosas”.

as palavras ocas e viscosas
escorregam pelas paredes húmidas.
disfarçada de poeta,
a semântica boiou agonizante
espojada no sofá
(ROCHA, 2016, p.18)

Essa exposição imagética é realizada com auxílio, também, do processo de prosopopeia, o qual empresta dinamicidade às imagens-mensagem, que foram criadas no texto. Ao propor que “a semântica boiou agonizante”, poder-se-ia dizer que a sintaxe tem sido desafiada em muitos dos poemas da obra **Taotologias**, pelo fato de se ter criado inúmeros

³⁶ R.S & I.D.O. , 2019.

versos com auxílio de figuras como auxese, por exemplo, para destacar um elemento histórico ou uma passagem reflexiva filosófico-religiosa, que emprestam ares concretos à criação lúdica. Essa se personifica em um poeta disfarçado, fazendo com que o signo da imagem-mensagem, nascida dos vocábulos encadeados, seja estertorada em meio aos meneios sintáticos.

É importante frisar que, especialmente, nesse poema, não houve inversões ou qualquer desvio sintático da ordem SVO (sujeito-verbo-objeto, ordem canônica da Língua Portuguesa), que pudesse justificar a estrutura semântica do poema. Essa pode ser lida, em sua construção, por meio do uso dos significantes do texto, contrariando o significado possível aludido, talvez por um jogo, um trocadilho no qual o efeito metalinguístico se faz somente pela semântica, em detrimento da sintaxe.

As “palavras” são “ocas” e, em consonância com isso, “todo o lugar é um lugar vazio”. Ambas as imagens convergem para os preceitos filosófico-religiosos do *Dao* e do zen. No entanto, elas são “viscosas”, densas, escorrendo pelo anteparo da parede, que se torna úmida. Por essa leitura, pode-se depreender que além do vazio imanente a tudo no universo, conforme os estudos da Mecânica Quântica³⁷, as palavras densas, do ponto de vista do proferir irracional, são muitas vezes desprovidas de sentido consistente, ficando retidas e escorregando pelo anteparo da parede-outro, que não compreende a mensagem. Por outra leitura, tem-se esse escorrer no próprio encadeamento (*enjambement*) presente no poema, referindo-se às palavras no fazer poético. Com os versos “as palavras ocas e viscosas/disfarçadas de poeta”, verifica-se, na pessoa do poeta, agente de versar as ideias, uma dificuldade laborativa, devido à semântica das palavras ser, justamente, alegórica, podendo a tudo significar. Diante disso, a “semântica” agoniza, na simbologia do desleixo do sofá, como se poderia depreender da expressão inglesa *couch potato*. Todas essas possíveis colocações foram expostas pelo tropo da personificação.

*“Rude é o trabalho
dos camponeses
no outono
(DU FU apud CAPPARELLI, 2012, p.39)*

No poema “com o ouvido na parede” há um real paradoxo provocado pela imagem-mensagem invertida, engendrada pelo influxo da criação de uma cena, em que os olhos estão

³⁷ CAPRA, 1982.

na parede e os ouvidos estão a contar as folhas que caem, viavelmente, do lado de fora das paredes:

com o ouvido na parede
os olhos contavam as folhas
que caíam no fechar do outono
(ROCHA, 2016, p.19)

Essas paredes compõem a reforçada imagem de um quarto urbano em uma metrópole asiática, ou qualquer outra metrópole. Quando fora do mundo poético, os ouvidos deveriam escutar as folhas caindo e a mente, subentendida, contá-las. Além disso, esse poema, que pode apresentar um tom laborativo, sucede o anterior, o qual pode ser observado por sua temática afeita à intelectualidade. Dessa forma, possivelmente se produz uma estratégia de transição entre assuntos contrastantes, imitando a proposta do daoísmo, entendido via símbolo do *daichi*.

Todavia, esse paradoxo (figura semântica) de inversões não se encontra dentro do corpus de inversões (figuras sintáticas) proposto por Henriques (2011), a saber, a prolepse, a anástrofe e o quiasmo. Ainda quanto à análise literário-linguística, em continuação ao supracitado, pode-se observar que o poema da página 18, criativamente, poderia ter sido colocado, propositalmente, antes do poema da página 19. O da 18 explica “oco” que é, ao mesmo tempo, denso, pois “viscoso” dessas “palavras”, as quais, exemplificativamente, apresentam esse comportamento no texto da página 19. A imagem-mensagem encontra-se dentro do processo de *champuramento*: primeiro pela referência à Natureza; segundo, pelos termos “ouvido” e “olhos”, que metonimicamente reforça a presença do humano. Por uma leitura aceitável, o humano também faria parte dessa Natureza, estando, portanto, presente na imagem contemplativa, divergindo da literatura com base na composição advinda do *hai-ku*. Sem embargo, esse elemento humano coloca um ponto opinativo, mesmo que implícito, via, uma hipotética demonstração de uma emoção entediante diante da contemplação da Natureza enclausurada na cidade. Isso vai ao encontro do esgotamento proposto por Byung-Chul (2017). Esse esgotamento também pode ser percebido pelo vocábulo “fechar” no verso “que caíam no fechar do outono”. Por uma seleção prévia das palavras que compõem o verso, pode-se compreender uma imagem, a qual se coaduna com o enclausuramento, desencadeando, provavelmente, a emotividade entediante. Por essa exposição, comprova-se o *champuramento* ocidental (voz poética emotiva) e oriental (contemplação da Natureza).

No poema “no quarteirão da Seng Tou”, verifica-se a amplitude de significado que se quer emprestar aos significantes via metáfora, alargando a percepção da localidade por meio da medida em passos – “(...)fragmenta-se/em dezenas de passadas”:

no quarteirão da Seng Tou
a esquina fragmenta-se
em dezenas de passadas
as duas bocas do polícia
encostam-se à parede
(ROCHA, 2016, p. 20)

Os termos “quarteirão” e “esquina” emprestam ao poema a significação de localidade, a qual monta o cenário da imagem-mensagem de um possível local tumultuado, em que as autoridades policiais conversam paradas, provavelmente encostadas à parede constitutiva dessa localidade. Devido ao termo “polícia” está sendo empregado em lugar do termo “policial”, essa estratégia pode direcionar para uma leitura jocosa em relação à atitude dos policiais urbanos de Macau.

O processo de alegoria, por conseguinte, também encontra-se, junto ao conceito de cronotopia e às técnicas de topoanálise, em conciliação ao processo de difração, contribuindo para a composição das localidades da cidade de Macau, a qual é, factualmente, entendida dentro de uma montagem *champurada* culturalmente pelo entrelaçamento de um olhar de uma voz poética, possivelmente, euro-ibérica e pelos elementos sino-asiáticos.

No poema “o tempo escorria surdo”, pode-se identificar uma continuação do uso do processo prosopopeico aliado a um processo sinestésico:

o tempo escorria surdo
entre os dedos da ampulheta
a aranha vestia de noiva uma mosca
(ROCHA, 2016, p.21)

Pelas composições das imagens-mensagem do vestido de noiva aracnídeo, do tempo escorrendo surdo, pode-se propor uma leitura sobre a questão do tempo. A passagem desse tempo está simbolizada na ação do verbo “escorrer”. Essa simbologia imiscui-se na imagem da ampulheta, a qual está em um processo de prosopopeia e metonímia do humano, pelo termo “dedo”, do qual se infere que tempo, de acordo com as teorias de Capra (1982), tem sua passagem relativizada pelo ser humano. Já pela imagem da aranha, que vestia de noiva uma mosca, pode-se depreender todo o tempo, surdo, utilizado para a tessitura da teia, que esperava por uma futura mosca. Essa chegando, chega também o momento de nutrição da aranha. O substantivo “surdo”, pode remeter à ideia de que esse tempo não é ouvido pelo

elemento humano, metonimicamente, revelado pelo termo “dedo”. Aliado a tal imagética, tem-se um processo de sinestesia entre o ouvir e o ver, nesse lapso temporal entre o trabalho da aranha e a recompensa por esse trabalho, podendo-se retomar, nesse ponto, a sociedade de desempenho³⁸, sutilmente afluída, nesses versos, por uma ideia de cerimônia, qual é a da mosca, que se veste de branco para morte. Importante pontuar que a cor branca, no mundo hindu, é separada para os funerais, diferindo do mundo cristão, em que para tais cerimônias, é separada a cor preta.

Outra verificação importante sobre esse poema é o *topos*. Nesses versos, ele não é nítido, mas aparece como dois lugares: a teia, sendo o lugar da mosca, bem como da aranha, e os dedos, lugar por onde o tempo escorre. Essa localização em conjunto com tempo forma o *cronotopos*. Somando-se a essa composição sobre o tempo, há que se mencionar haver uma seção denominada “horas de areia” na obra **Taotologias**. A simbologia da ampulheta referencia esse tempo arenoso que escorre. O tempo escorrido se esvai por entre esses dedos humanos, os quais não conseguem prendê-lo. A ampulheta, com areia, simboliza esse relógio da vida, pelo qual mesmo que se dê um giro de 180°, colocando-a de cabeça para baixo, não se permitirá viver o já vivido, posto que já se escorreu pelos dedos. A ampulheta, dessa forma, pode ser vista na imagem de um punhado de areia que os dedos colhem e, pelo transpassar do vento, escorre-se toda, demonstrando a fugacidade temporal.

Outra importante observação sobre esse poema é a ratificação da contemplação da Natureza (fauna) dentro, mais uma vez, de um lugar fechado, como um quarto, por exemplo, aparecendo a ideia de enclausuramento. Por essa linha de composição poética, que se vem delineando nas imagens-mensagem de **Taotologias**, tende-se a entender uma localidade fechada, onde a voz poética enfastiada põe-se a observar, por exemplo, o teto. Leitura que reforça a ideia de esgotamento (BYUNG-CHUL, 2017). Contudo essa teia, que compõe o véu da noiva, também pode ser construída em alguma parte externa, por exemplo, nos jardins.

Há outra possibilidade de leitura desse poema, explicando-o sob o ponto de vista do símbolo poético, conforme as acepções de Eliade (2008), especificamente, quanto ao termo “aranha”. Essa palavra pode ser lida como a própria encarnação da Lua, a qual é tida, em muitas mitologias, como a senhora que tece todos os destinos, pois é senhora de todas as coisas da vida e da morte (ELIADE, 2008, p.127). Consequentemente, fica evidente que a “aranha” impõe à mosca-humano uma sentença – a morte –, diante do tempo que se lhe escorre, pelo seu excessivo labor. Imbricadamente, a figura prosopopeia traveste a aranha

³⁸ BYUNG-CHUL, 2017.

tanto como o todo da parte do, tanto como uma deusa (A Lua), quanto como a simples aranha da Natureza, prefigurando, assim, o processo de *champuramento* literário-linguístico-cultural, embutido na estrutura do tropo de alusão indireta e tautológica, podendo ser denominada de simbologia, que é a alegoria com sentido indefinido, e, portanto, ausência que se abre a diversas presenças (SOUSA, 1957, p.524). Além disso, sob a ótica estritamente literária, a questão do tempo é tratada como uma “categoria relevante do fenômeno poético” (MOISÉS, 1989, p.146), em especial, quanto à irreversibilidade temporal, como a que se apresenta nos versos do poema “o tempo escorria surdo”. Esse tempo é um tempo mítico, portanto ucrônico, devido às referências já embasadas pela demonstração da composição poética.

Abre-se um espaço, aqui, pois o poema “o tempo escorria surdo”, o qual referencia tempo, não só pela nomeação mas também pela simbologia da ampulheta e pela figura da aranha, entra em semelhança com o poema a seguir “a lua despiu-se finalmente”, visto que, também, apresenta o elemento lua. A Lua simboliza o eterno retorno da vida (ELIADE, 2008, p.127), comungando, dessa maneira, com os preceitos filosóficos-religiosos asiáticos do constante retornar. Mircea Eliade diz que “De certo ponto de vista, pode se dizer até que o homem religioso – sobretudo o das sociedades primitivas – é por excelência um homem paralisado pelo mito do eterno retorno” (1992, p.96) .

A Lua, historicamente, foi nomeada, pelos romanos, de *Luna*. Pelos gregos foi chamada de *Selene*, irmã de Hélios e filha de Hipérion e Téia. Foi o segundo astro, após o Sol, a ser percebido, visto que ilumina a escuridão da noite, especialmente, em sua fase cheia (MILONE, 2018, p.1-10). Por esse nome grego, tem-se, tanto na Antiguidade, como na Idade Média, o estudo da Lua com o nome Selenografia. Um exemplo dos estudos da cartografia lunar é a obra **Selenographia**, de 1647, do autor Iohannis Hevelii, o qual, já naquela época, discutia sobre as manchas negras que se vê desenhadas na face da lua: “peripatetici, ad partes densiores rarioesque ftabiliendas, omnem movent lapidem: densiores, partemlunae lucidiorem, ob majorem refiftentiam rarioes vero, ob minorem opacitatem. maculas referre, ajunt; fed omnes inter non conenit alii enim maculas lunae lucidiores, ex partibus rarioribus, quod plus luminis imbibant, oriri maculas vero obfcuiores neant prognerari fentiunt quia fobi imaginantur quod luna non per radlos solis reflexos confpiciatur fed quod a sole illuftrata et completa lumen ejus effundat”^{39 40} (2014, p. 112, § 5). Esses reflexos são motivadores de inúmeras mitologias em ambos hemisférios do globo terrestre.

³⁹ Segundo estudos linguísticos recentes do Latim a letra F deve ser mudada para a letra S, ficando,

Ela é o único satélite natural da Terra. Embora haja uma série de objetos próximos da Terra com órbitas, que estão em ressonância com ela. Esses objetos podem ser confundidos com satélites naturais e, por vezes, referidos como “segunda lua”. Esses Quase-satélites, como o denominado 3753 Cruithne, orbitam o Sol próximo à Terra. Asteroides troianos da Terra, como o denominado 2010 TK7, seguem o mesmo caminho orbital da Terra, seja à direita ou à esquerda, nas proximidades dos pontos de Lagrange Terra-Sol. Pequenos objetos em órbita em torno do Sol também podem temporariamente ficar na órbita da Terra, tornando-se satélites temporários.

A Lua é o astro mais brilhante do céu noturno, embora a sua superfície seja, na realidade, escura, com uma refletância pouco acima da do asfalto. Suas fases correspondem aos quatro aspectos com que ela se apresenta, no céu, ao longo das noites e dos dias claros, nos quais pode ser vista nesse período das 24 horas, durante um mês. A influência da gravidade da Lua está na origem das marés oceânicas e no aumento do dia sideral da Terra. Ela se encontra em rotação sincronizada com a Terra, mostrando a mesma face visível, a qual é marcada por imagens vulcânicas escuras, entre montanhas cristalinas e crateras. As fases da Lua são um fenômeno astronômico de observação simultânea para todo o globo terrestre. Isso é devido à visualização que temos da Lua, conforme ela orbita em torno da Terra, em posição relativa entre a Terra e o Sol. Logo, essa visão da Lua não se deve à projeção da sombra da Terra na Lua, como já se propôs. Essas fases regulares fazem da Lua um relógio, assim como a ampulheta, bastante conveniente e o intervalo entre os quartos crescente e minguante constitui a base de muitos dos calendários da antiguidade, como o chinês. Uma importante informação a respeito desse satélite é sua visualização, como Lua cheia, enxergada tanto no Brasil, quanto em Portugal, da mesma maneira, sendo diferente desses dois países sua aparição, em relação à Macau, que se encontra no hemisfério leste.

Sua exuberância celeste e seu ciclo regular de fases tornaram-na, desde a antiguidade, uma importante referência cultural na língua, em calendários, na Arte (cênicas, musicais) e na

justadamente, todo o texto: “Peripatetici, ad partes densiores rarioesque **stabiliendas**, omnem movent lapidem: densiores, partemlunae lucidorem, ob maiorem resistentiam rarioes uero, ob minorem opacitatem, maculas referte, aiunt, sed omnes inter non conuenit alii enim maculas lunae lucidiores, ex partibus rarioribus, quod plus luminis imbibant, oriri maculas uero obscurioribus neant progenerari sentiunt quia fobi imaginantur quod luna non per rādios solis reflexos conspiciatur sed quod a sole illustrata et completa lumen eius effundat.” (grifo nosso).

⁴⁰ Ó peripatéticos, para estabelecer as partes mais claras e raras da pedra, movem cada pedra: a mais clara, a parte mais brilhante da lua, mas mais rara por causa de sua maior refração, por causa de sua menor opacidade. Para relatar manchas, eles dizem; alimentados não todos juntos, pois outros têm manchas mais brilhantes da lua, das partes mais raras, porque absorvem mais luz, mas as manchas mais escuras não surgem, são espalhadas, porque imaginam que a lua não é feita pelo reflexo dos raios de sol (tradução nossa).

mitologia, assim como está sendo na obra **Taotologias** (MILONE, 2018, p.11-41). Além disso, também na literatura, a lua é um motivo recorrente. O contraste entre as terras altas, mais brilhantes, e os declives lunares, mais escuros, cria padrões, que foram interpretados das mais diversas formas pelas diferentes culturas ao longo da História, como a face lunar, o coelho lunar ou o búfalo, o dragão de São Jorge. Em muitas culturas pré-históricas e da antiguidade, a Lua era considerada a personificação de uma divindade ou de outro fenômeno sobrenatural, como o caso do conto antigo sobre Chang E, a deusa que mora na lua, na mitologia chinesa (ABREU, 2006). A simbologia lunar, por meio das interpretações astrológicas, geralmente, é associada a ciclos de mudança e transformação, em virtude das suas quatro fases (CHEVALLIER, 1986).

Em relação, ainda, a seu ciclo, que completo dura aproximadamente 29,5 dias, tem-se que tal fenômeno já havia sido bem compreendido, desde a Antiguidade. Acredita-se que o grego Anaxágoras (430 a.C.) conhecia sua causa, e Aristóteles (384-322 a.C.) registrou a explicação correta do fenômeno, dizendo que as fases da Lua são resultado do fato de ela não ser um corpo luminoso, porém um corpo iluminado pela luz do Sol. A face iluminada da Lua é aquela que está voltada para o Sol. Por conseguinte, as fases lunares representam-se pelo quanto dessa face iluminada está voltada também para a Terra. Durante metade do ciclo, essa porção está aumentando, lua crescente, e durante a outra metade, ela está diminuindo, lua minguante (OLIVEIRA FILHO; SARAIVA, 2014, p.51-2).

Na descrição do universo de Aristóteles, a Lua empresta uma importante marca à fronteira entre os elementos mutáveis – a saber, terra, água, ar e fogo – e as estrelas perecíveis do éter. Essa filosofia influenciou várias outras e dominou o pensamento durante muitos séculos. No entanto, no século II a.C., Seleuco de Selêucia propôs a teoria de que as marés surgiam devido à atração da Lua. A altura dessas marés dependia da posição desse astro relativamente ao Sol, modificando a filosofia de Aristóteles. O importante para essa análise é o entendimento de que o pensamento aristotélico astronômico influencia a criatividade literária de ontem e de hoje, como em **Taotologias** (2016). Apesar da cultura ocidental da lua, tem-se que “Chile the so-called classical nations of the West, the Greeks and Romans, although they may occasionally have indicated the position in which a comet first appeared, never afford any information regarding its apparent path, the copious literature of the Chinese (who observed nature carefully, and recorded with accuracy what they saw) contains

circumstantial notices of the constellations through which each comet was observed to pass”⁴¹ (VON HUMBOLDT, 1856, p.99).

O ser humano iniciou sua percepção da passagem do tempo, que acontece em uma única direção e flui sem interrupção (conceitos de unidirecionalidade e continuidade do tempo clássico), por meio da observação de fenômenos naturais, como a germinação e crescimento das plantas; o desabrochar das flores; o crescimento dos animais, em especial, os domésticos; o envelhecimento das pessoas; o deslocamento do Sol, no céu, durante um dia; a mudança do aspecto da Lua, ao longo de um mês; a mudança cíclica das estações do ano e, também, a alteração do aspecto do céu noturno ao longo de um ano (MILONE, 2018). Portanto, a concepção da passagem temporal dá-se pela contemplação da Natureza e de seus elementos, da mesma forma que ocorre nas escritas poéticas da obra em análise nesta dissertação.

A China, por meio do seu programa de exploração lunar, lançou, com sucesso, a primeira sonda espacial, denominada Chang E 1, em novembro de 2007. Após essa expedição, os chineses colocaram, em órbita, a Chang E 2, em 2010, para mapear a superfície lunar. Depois, em 2013, a sonda chinesa Chang E 3 tornou-se o primeiro objeto manufaturado pelo ser humano a pousar na Lua, em 37 anos. Em 2019, a sonda chinesa Chang E 4 foi a primeira a pousar no lado oculto da Lua, na face contrária a que aparece para os terráqueos (CARBINATTO, 2020). Importante notar que a mitologia chinesa, por meio do conto “Cheng E, a desterrada Beleza da Lua” (ABREU, 2006), o qual conta a estória de Cheng E, deusa da Lua, influenciou a denominação da sonda destinada a ir a esse corpo celeste. Faz-se necessário explicar que a mitologia lunar chinesa é diferente da história das divindades lunares em outras culturas, pois nessas as divindades personificam a Lua. Na cultura chinesa, a deusa somente vive na Lua, como a mulher da Lua, sendo uma espécie de castigo, em relação a suas ações para com Houyi, o arqueiro, seu cônjuge.

Retomando a simbólica da lua, segundo Chevallier (1986), a simbologia lunar é perpassada por “la dependencia y el principio femenino (salvo excepciones), así como la periodicidad y la renovación”⁴², afirmando que “La luna simboliza también el tiempo que

⁴¹ Tanto no Chile, com as nações ditas clássicas do Ocidente, quanto os gregos e os romanos, que embora pudessem ocasionalmente indicar a posição em que um cometa apareceu pela primeira vez, nunca forneceram qualquer informação sobre seu caminho aparente. No entanto, na copiosa literatura

dos chineses (que observaram a natureza cuidadosamente, e registraram com precisão o que viam) contém comentários circunstanciais das constelações, bem como observações por onde cada cometa passou (tradução nossa).

⁴² [...] dependência e o princípio feminino (com exceções), bem como a periodicidade e renovação (tradução nossa).

pasa, el tiempo vivo del que es la medida por sus fases sucesivas y regulares. La luna es instrumento de medida universal”⁴³, também disserta que “La luna para el hombre es el símbolo de este pasaje de la vida a la muerte y de la muerte a la vida”⁴⁴ (p.658).

Por meio dessas colocações, por exemplo, no poema “o tempo escorria surdo”, pode-se realizar uma associação alegórica com a morte da mosca, ampliando-a para uma possível morte do humano, entediado pela transformação temporal. Em um outro verbete, Chevallier coloca que

La luna es símbolo de conocimiento indirecto, discursivo, progresivo, frío. La luna, astro de las noches, evoca metafóricamente la belleza y también la luz en la inmensidad tenebrosa. Pero no siendo esta luz más que un reflejo de la del sol, la luna es sólo el símbolo del conocimiento por reflejo, es decir, del conocimiento teórico, conceptual, racional; por ello se relaciona con el simbolismo de la lechuza. También por esta razón la luna es yin con relación al sol yang [...]. De igual manera, Ibn al-Fañd la considera copa que contiene el yin del conocimiento y los chinos ven en ella⁴⁵ (1986, p.658).

A partir disso, pode-se retomar a questão do reflexo, explanada no poema “as paredes do meu”, por um outro viés. Contudo esse modo de leitura é igualmente referenciado no humano, pois apresenta metonimicamente esse elemento humano, podendo ratificar a leitura do poema “o tempo escorria surdo”, enquanto mosca que reflete o humano. Para além, ele aborda a lua do ponto de vista da cultura asiática, quando expõe o símbolo yin, como seu representante.

A representação feminina incorporada pela lua aparece no poema “a lua despiu-se finalmente”:

a lua despiu-se finalmente
no topo da montanha da Lapa
os juncos voltavam as costas ao rio
(ROCHA, 2016, p.22)

Essa representação pode ser lida por uma via erótica, segundo Schüler (1992), que também é contemplada em Chevallier, o qual afirma que

⁴³ A lua também simboliza o tempo que passa, o tempo de vida do qual é medido por suas fases sucessivas e regulares. A lua é um instrumento de medição universal (tradução nossa).

⁴⁴ A lua para o homem é o símbolo dessa passagem da vida à morte e da morte à vida (tradução nossa).

⁴⁵ A lua é um símbolo de conhecimento indireto, discursivo, progressivo, frio. A lua, astro das noites, evoca metaforicamente a beleza e também a luz na imensidão tenebrosa. Mas sendo esta luz apenas um reflexo da luz do sol, a lua é apenas o símbolo do conhecimento por reflexão, isto é, do conhecimento teórico, conceitual, racional; por isso está relacionado ao simbolismo da coruja. Também por isso a lua é yin em relação ao sol yang. [...] Da mesma forma, Ibn al-Fañd a considera uma taça que contém o yin do conhecimento. Essa última imagem da lua também é entendida pelos chineses (tradução nossa). Cf. nota 10.

través de la mitología, el folclore, los cuentos populares y la poesía, este símbolo concierne a la divinidad de la mujer y a la potência fecundante de la vida, encarnada en las divinidades de la fecundidad vegetal y animal, fundidas en el culto de la Gran _ Madre (Mater Magna). Esta corriente perdurable y universal se prolonga através del simbolismo astrológico, que asocia al astro de las noches la impregnación de la influencia maternal sobre el individuo em cuanto madre, alimento, madre-calor, madre-caricia, madre-universo afectivo⁴⁶ (1986, p.661-2).

Nesse poema, a mensagem-imagem, por uma possível leitura, é a da nudez de uma mulher-mãe, que se despe em todos os sentidos, denotativo e conotativo, para alimentar sua prole. A lua desabrocha no horizonte, trazendo o alento do descanso a seus filhos terrestres, após um provável dia fatigante. Esse despir, portanto, é o nascimento da lua no topo da montanha, do qual ela sai, como nova noite. A montanha é uma possível vestimenta, como se fosse uma saia, para essa lua, que ao tirá-la, vai subindo no firmamento; aparecendo toda nua no céu da Lapa. Os “*juncos* voltaram as costas ao rio”, pois foram levados pelo leve vento. O *topos* “Lapa” e a imagem do tempo, em “a lua despiu-se [...] no topo da montanha”, formam o *cronotopos* subsidiador da contemplação da Natureza.

Sobre a referência “céu da Lapa”, tem-se, histórico-geograficamente, que em Macau há três ilhas denominadas Dom João, Lapa e Montanha. Todas as três localidades eram habitadas por pequenas populações chinesas. Elas se posicionaram a oeste da península de Macau, à ilha da Taipa e de Coloane. A população portuguesa, em especial, na ilha da Lapa, data de 1645. Essa ocupação deu-se após um mandarim de Cantão autorizar a sepultura do padre jesuíta João Rodrigues, nessa ilha, devido ao reconhecimento de serviços paroquiais prestados.

Em 1938, depois da invasão japonesa da China, os portugueses ocuparam oficialmente essas três ilhas, para proteger melhor os conterrâneos e os missionários residentes, haja vista que essas localidades não eram contempladas pela proteção chinesa. Atualmente, Lapa (Wanzai), D. João e Montanha (ilha de Hengqin) estão incorporados na Região Econômica Especial de Zhuhai, cidade que faz parte da Província de Guangdong da República Popular da China. As ilhas de D. João e Montanha estão ligadas por um aterro. A Ponte Flor de Lótus faz a ligação entre a ilha chinesa de Hengqin e Cotai (Macau). E a ilha da Lapa, em

⁴⁶ Por meio da mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo diz respeito à divindade das mulheres e ao poder fertilizante da vida, encarnado nas divindades da fertilidade vegetal e animal, fundidas no culto da Grande_Mãe (Mater Magna). Essa corrente duradoura e universal se prolonga através do simbolismo astrológico, que associa o astro das noites à impregnação da influência materna no indivíduo como mãe, alimento, mãe-calor, mãe-carícia, mãe-universo afetivo (tradução nossa).

função desses aterros, passou a ser uma península ligada à China continental (LJUNGSTEDT, 2011).

Ainda, no início do século XX, após as várias anexações, Macau possuía aproximadamente uma área de 11,6 Km², distribuídas da seguinte maneira: Península de Macau, incluindo a Ilha Verde (3,4 Km²); Taipa (2,3 Km²); e Coloane (5,9 Km²), excluindo Lapa, D. João, Montanha. As anexações continuaram e, por uma série de obras de aterro, na década de 1990, efetuaram-se obras de aterro no istmo Taipa-Coloane, originando a Zona do Aterro de COTAI. Essas obras fizeram com que a área de Macau aumentasse para mais do que o dobro, sendo, atualmente, a área da Região Administrativa Especial de Macau (RAEM) de 28,6 Km², distribuídos da seguinte maneira: Península de Macau (9,3 Km²), Taipa (6,5 Km²), Coloane (7,6 Km²) e Zona do Aterro de COTAI (5,2 Km²). Após a transferência de soberania (1999), Macau tornou-se uma Região Administrativa Especial (RAE) da República Popular da China, atuando sob o “princípio de um país, dois sistemas”. Dessa forma, foram seguidos os compromissos estabelecidos por Portugal e China, durante a ratificação da Declaração Conjunta. Essa RAE passou a ser liderada pelo Chefe do Executivo de Macau, substituindo o cargo de Governador de Macau, que foi abolido em 1999, logo após a transferência de soberania (WU, 1999). No dia 15 de Julho de 2005, o Centro Histórico de Macau foi inscrito na Lista do Património Mundial da Humanidade da UNESCO e designado como o 31º sítio do Património Mundial da China (REVISTA DE MACAU, 2007).

Uma importante observação, de acordo com Kit Kelen, é a feita sobre o pensamento literário construído em torno de Macau, sendo a RAE uma ilha e não uma península. Ele argumenta a partir do questionamento “Why then call Macao an island? [...] the peninsula of Macao to the rest of China” (2009, p.26) e explica que

The most sensible reasons for conceiving of Macao as an island are symbolic. [...] ‘point on the map’ [...] space is the narrative as lived there. [...] We who live here know Macao as a space we move through, see into as past, we know it as a place with dimensions that change because of the ways in which subjects such as ourselves move through it. That Macao is the subject of this volume’s second chapter, in this first I will concern myself with how Macao means what it means as a singular idea, rather than as thing⁴⁷ (KELEN, 2009, p.26-27).

⁴⁷ As razões mais sensatas para conceber Macau como uma ilha são simbólicas. [...] ‘ponto no mapa’ [...] o espaço é a narrativa vivida ali. [...] Nós que aqui vivemos conhecemos Macau como um espaço por onde nos movemos, vemos como passado, conhecemos-o como um lugar com dimensões que se alteram pelas formas como sujeitos como nós se deslocam por ele. Macau é o tema do segundo capítulo deste volume, neste primeiro vou preocupar-me com a forma como Macau significa, o que significa como uma ideia singular, e não como uma coisa (tradução nossa).

Kelen ainda acrescenta que há uma espécie de tensão mitológica com relação ao *topos* Macau, a qual oferece uma alegoria momentânea, que invoca imagens vagas de um suposto passado dourado. Portanto há uma Macau que é um “lugar-sonho”, distante da realidade, mas que se presta a um lugar de refúgio (KELEN, 2009, p.34), montando, assim, uma imagem-mensagem nova e *champurada*, como a imagem da Lapa, descrita no poema “a lua despiu-se finalmente”.

Um outro poema que também está dentro da análise da contemplação da Natureza, portanto dentro do delineamento exposto em **Taotologias**, é o “um velho ramo de árvore”:

um velho ramo de árvore
 balança na brisa do rio
 a tarde esconde o canto das aves
 (ROCHA, 2016, p.23)

Um “velho ramo de árvore” balança-se, devido ao vento frio, que vem do rio, à tarde, caso se opte por uma leitura que acrescente uma crase ao artigo definido “a”, com uma singelo hipérbato referente à locução adverbial temporal. Ou pode-se dividir o poema em duas estrofes, a primeira dísticas e a segunda monástica, sendo essa lida, conforme original, com o advérbio “tarde”, substantivado pelo artigo definido “a”, em prosopopeia, a esconder o canto das aves, as quais, possivelmente, recolhem-se nesse período do dia. Isso demonstrado, tal poema pode ser visto apenas como um produto do *hai-ku*, visto que há a contemplação da Natureza, cara ao daoísmo, ao budismo, às filosofias-religiões asiáticas de um modo geral, sem nenhum ponto opinativo da voz poética.

No poema “o silêncio daquele buda”, por seu turno, há a retomada da expressividade emotiva da voz poética:

o silêncio daquele buda
 recolhido na penumbra
 foi subitamente interrompido
 pelo ignorante monge
 que lhe rezava um sutra
 (ROCHA, 2016, p.24)

Essa retomada, está presente na adjetivação do monge como ignorante, por ele ter rezado um sutra ao buda, o qual teve seu silêncio interrompido. O poema é uma narrativa da imagem-mensagem montada, indo ao encontro da eloquência ocidental, escrita fluidamente, seguido o sistema SVO português, com hipotaxe. Além disso, por uma via literária ocidental, pode-se

verificar o emprego da figura ironia, a qual se coaduna com o ato de imprimir à cena poética um intimismo opinativo da voz poética.

Verifica-se também uma recorrente apresentação do “silêncio”, o qual é sempre colocado em lugar de primazia, devido aos preceitos filosófico-religiosos subjacentes à composição das escritas de **Taotologias**, *champurando* ocidente e oriente, mais uma vez.

No poema “acordou a noite”, há novamente o processo de prosopopeia:

acordou a noite
que dormia no lago
difícil é saber
se foi coaxar da rãs-boi
ou do cheiro do kai tan fa
(ROCHA, 2016, p.25)

Essa prosopopeia se dá com a indagação indireta acerca de qual elemento da natureza seria o agente do verbo acordar no verso “acordou a noite”, alegoricamente compondo a imagem-mensagem da contemplação da Natureza. A sonoridade coaxante das rãs é o possível indício de que o dia deu lugar à noite, sendo que talvez fosse essa sonoridade a causa para o despertar da noite. Essa referência ao somido das rãs pode ser compreendida, também, entre as composições poéticas asiáticas, como uma possível alusão à rã do famoso poema do mestre Bashô⁴⁸, no qual se vislumbra a imagem-mensagem:

o vermelho tanque -
uma rã mergulha,
barulho de água⁴⁹

A espécie botânica *kai tan fa* é a *Plumeria rubra L.*, conhecida por Frangipania, devido à semelhança à fragrância criada, no século XVI, por Marquis Muzio Frangipani, perfumista de Luís XIII. Em Macau possui o nome de Flor de S. João. Esse santo é padroeiro da cidade. Além de ser conhecida pela designação cantonense de *Kai Tan Fa*, sua tradução livre seria “flor de ovo”. Na cidade cantonense, encontram-se exemplares em jardins, em templos, em parques, nas praças e nas beiras das ruas. Essa espécie está plantada junto à entrada da ponte Nobre de Carvalho, no jardim de S. Francisco, bem como no templo de A-Má (WANG, 1997).

Pelo nome da deusa A-Má, importante pontuar, nasceu o nome da cidade de Macau. Inicialmente, era ocupada por asiáticos e conhecida, em mandarim, pelo nome Hou Keng, cuja tradução livre é “ostra espelhada”, ou Keng Hoi, cuja tradução livre é “mar de espelho”. Já seu nome em cantonês, dialeto chinês mais falado na região sul, onde se encontra Macau,

⁴⁸ BASHO, Matsuo. **Trilhas longínquas de Oku**. São Paulo: Escrituras, 2016.

⁴⁹ Tradução de Paulo Franchetti e Elza Doi (2012).

é Ou Mun, cuja tradução livre é “porta da baía”, com origem no fato de a península de Macau ser habitada por várias povoações de pescadores e alguns camponeses chineses vindos das províncias de Fujian e Cantão. O seu nome português, Macau, tem origem, também, na localização de desembarque de navegadores, especificamente, neste caso os portugueses, sendo tal localidade a Baía de A-Má, em cantonês *A-Ma Kong*. Nessa baía havia um templo em homenagem à deusa A-Má, deusa dos pescadores. A expressão A-Ma Gao tornar-se-ia Amacao, Macao e, por fim, Macau, em português⁵⁰.

Evidencia-se, conseqüentemente, devido a essas leituras, e à leitura do próximo poema “a húmida primavera escorregou pelo dia” que a poesia, construída dentro de **Taotologias**, faz alusão a espécies botânicas de Macau, como à florescência das árvores *Kai Tan Fa* e *Mok Min*.

*“Esta manhã Março enfeitou-te/com o ouro fulvo dos botões do kapok”
(DIAS, 1992, grifo nosso)*

No entanto, além da contemplação dessa Natureza macaense, em especial, dos dias e das noite, bem como das estações anuais, no caso a primavera, no poema “a húmida primavera escorregou pelo dia”, tem-se um processo de difração da voz poética, devido à palavra “angústia”, a qual é associada, sinestesticamente, à cor vermelha da flores da árvore *mok min*:

a húmida primavera escorregou pelo dia
as flores vermelhas dos mok min
cobriam o chão de angústia
(ROCHA, 2016, p.26)

A espécie botânica *Bombax ceiba L* (Falso Kapok), também designada por *Mok Min* (Árvore do Algodão) ou *Ieng Hong Su* (Árvore Herói), é uma árvore com exemplares em Coloane (Macau). Ela floresce entre fevereiro e março, e as suas flores são vermelhas e alaranjadas. É conhecida como Árvore do Algodão por apresentar uma penugem parecida com o algodão, a qual envolve as suas sementes. Quanto ao nome “Árvore Herói”, isso se deve porque, não suportando a sombra, eleva-se acima das demais árvores. Ela é muito comum nos jardins, parques e zonas verdes de Macau. Algumas delas são encontradas no Jardim de Lou Lim Ioc, no Jardim de Luís de Camões e no Jardim da Flora, Templo de A-Má e outras localidades (IEONG, 2022). Pela referência à Árvore do Herói, fica evidente que **Taotologias** participa efetivamente da literatura macaense, assim como a referência de

⁵⁰ MACAO YEARBOOK, 2007.

Fernanda Dias, na citação mote desses parágrafos, a essas mesmas árvores pelo nome de *kapok*.

Já o poema “o dia nada trouxe de novo”, além de contemplar a Natureza, expressa pelos termos “dia”, “noite” e lua”, retoma-se, pela última vez, à simbólica da Lua:

o dia nada trouxe de novo
a noite como de costume
viu a lua dividir a noite em duas
(ROCHA, 2016, p.27)

Por uma alternativa de leitura, tem-se, conforme explanação sobre a Lua, durante a análise do poema “a lua despiu-se finalmente”, a apreensão de que pelo “dia” não ter trazido nenhuma novidade, a noite, conseqüentemente, não foi plena, porque ocorreu uma divisão em seu curso. Essa divisão da noite em duas, pode retratar, novamente, a agitação do humano, alegorizada pela voz poética, na mensagem-imagem *champurada*, por meio dos elementos da Natureza e dessa movimentação humana. A “lua”, soberana da noite, teve a incumbência de dividir essa noite. Tal divisão pode ser compreendida como uma parte de sono e outra de despertar tedioso, devido a um dia monótono. Essa imagem-mensagem também vai ao encontro da sociedade do esgotamento (BYUNG-CHUL, 2017).

Nas palavras de Daminieli (2018), “[a] luz direcionada para o céu, além de ser um desperdício, ofusca os astros. A escuridão do céu noturno é um patrimônio da humanidade e deve ser preservada” (p.04). Essa escuridão serve de cenário para a imagem-mensagem, a qual se apresenta no poema “o dia nada trouxe de novo”.

Ainda, no poema “o outono chegou hoje”, pode-se perceber o processo de *champuramento*:

o outono chegou hoje
o fim da tarde trouxe há pouco
o teu beijo longínquo
(ROCHA, 2016, p.28)

Esse processo de *champuramento* é demonstrado pela contemplação da Natureza, via vocábulos “outono” e “o fim da tarde”. Isso também se dá pela composição de uma voz poética enamorada, a qual parece lembrar, pela contemplação dessa Natureza, do seu ente querido, simbolizado metonimicamente pelo vocábulo “beijo”, ligado ao pronome possessivo de segundo pessoa “teu”. Também pode-se inferir, pelo advérbio “longínquo”, que esse ente não está, por exemplo, na mesma cidade, podendo estar em outro hemisfério, diferente do de onde a voz poética se sensibiliza.

No século XIX, a economia de Macau passou a ser sustentada em grande parte pelo setor do Jogo. Atividade essa que, até os tempos atuais, configura-se como a maior fonte de renda dessa cidade. Macau suplantou Las Vegas, em 2015, com seu turismo de luxo⁵¹. Essas atividades de entretenimento, durante o século XIX, transferiram a mão de obra dos cules⁵², empregada na pesca e em vários monopólios concedidos pelo Governo, em especial o do ópio, para suas demandas, as quais, com o passar dos anos, foram se tornando internacionais. Todas essas transações são de grande notabilidade para a profusão cultural que a localidade macaense passou a receber. Consequentemente, a esse contexto cultural/histórico pode-se evidenciar uma construção criativa *champurada* dessa convergência comercial e cultural, sutilmente, demonstrada pelos versos do poema:

A voz do vendedor de *siu ngap*
varre o frio do inverno que espreita
do outro lado da rua
(ROCHA, 2016, p.29)

Nesse poema, tem-se a pintura de *siu ngap*, traduzido como pato laqueado, que possivelmente está sendo vendido ao ar livre em uma provável rua de Macau. Há um observador dessa cena, colocado, pelo uso da palavra “voz” como voz poética. A figura asiática e a possível voz poética ocidental cruzam-se para formar a cena *champurada* da imagem poética, remetendo o leitor à performance cultural *champurada* de Macau.

Essa leitura, dos versos supraescritos, como uma tradução cultural da disposição performativa da comunicação poética, valoriza o processo de agregação dos elementos híbridos⁵³ constituintes da linguagem e, consequentemente, da apresentação⁵⁴ poética. Entende-se que a sensibilidade criativa de uma voz imersa nessas culturas oriental-asiática e ocidental-ibérica perfazem um texto poético *champurado* genuíno. A cidade de Macau, fica evidenciada, metonimicamente, em consonância com a teoria de que há a devida interseção entre significante e significado, em razão de a “[...] porta/inexplicável e indesejavelmente/fechada da poesia” só o está quando não ocorre essa interação (SAUSSURE, 2012), deduzindo assim, a presumível imagem-mensagem do comércio, presente no termo “vendedor”, construída pela voz poética de **Taotologias**.

Outra estratégia, encontrada nessa obra, é o processo sinestésico, pelo qual, também, pode-se compreender que o traço *champurado* encontrado é transmitido pela convergência

⁵¹ PEREIRA, N., 2015.

⁵² VARMA, 2017.

⁵³ BHABHA, 1998.

⁵⁴ PAZ, 1982.

dos significantes “voz do vendedor de *siu ngap*” e pelo possível significado dos termos “inverno que espreita”, emprestando à cena um efeito simbólico novo e transmutado, emblemático. Isso se deve ao fato de esse processo ser um cruzamento de sensações, envolvendo os sentidos humanos e a associação de palavras ou expressões, para que, por combinação, forme-se uma só impressão, visualizada no cenário poético, conforme gradação sensorial de Borges Filho e entendimento de Octávio Paz, já citados durante a análise do poema “nas planas águas do lago Xi Hu”. Além disso, pode-se depreender que a imagem poética *champurada*, que aparece na obra **Taotologias**, por esse exemplo, além do processo sinestésico, é subsidiada pela estratégia da alegoria poética, segundo Hansen (1986).

Essa representação está de acordo com a “apresentação” da imagem, no sentido de recreação da poesia, de Paz (1982). No caso específico do poema “a voz do vendedor de siu ngap”, há um vendedor que espreita, por meio de uma personificação do inverno, pelo verbo “espreitar”, sendo esse vendedor o outro, o diferente, a diversidade⁵⁵, tentando *champurar* uma imagem completa do ocorrido, em meio a paisagem urbana. Evidencia-se que os conceitos de cronotopia e difração, bem como a alegorização coadunam-se todos para demonstrar o processo de *champuramento*, no qual se percebe elementos culturais e literário-linguísticos de várias vertentes, como a japonesa (*hai-ku*: contemplação da Natureza, mesmo que urbana), a chinesa/cantonesa (denominação do pato laqueado), a macaense (via urbana), como uma possível leitura. Faz-se importante ressaltar que a imagem-mensagem pode ter sido construída tendo como substrato outras vias asiáticas.

O uso da alegoria, nessa hipotética leitura, imprime outro significado que não o seu sentido original, logo o texto artístico tende a extrapolar a semântica, permeando o significante de novos significados, como já pontuado em outras análises. Dessa forma, o processo de alegoria, somado ao de sinestesia, propõe outra maneira constitutiva de expor uma imagem mais acurada, para além de uma simples e primeira leitura. Consequentemente, confirma-se que a alegoria é um procedimento de representação concreta de uma ideia-imagem, em que se pode propor uma transposição semântica do signo presente para um signo ausente (HANSEN, 1986), subsidiando o processo de *champuramento*.

“Chuva na avenida.
Cão desbrida na enxurrada.
Luta pela vida.
(Glauco Mattoso, 1993)

“Flor é a palavra”

⁵⁵ GLISSANT, 2005.

(João Cabral, 2013, p.86)

Com o poema “o chão negro da manhã”, pode-se perceber o processo sinestésico imiscuindo-se à contemplação da Natureza de uma provável urbe asiática, retomada pelo termo “asfalto”, alegorizada na imagem-mensagem construída:

o chão negro da manhã
 tinha um sabor alimonado
 a tágueda contorcia-se no asfalto
 (ROCHA, 2016, p.30)

A percepção poética encontra-se em um possível conhecimento válido dos termos “negro”, “sabor” e “alimonado”, os quais permitem a pintura sinestésica dessa imagem-mensagem. A “tágueda”, por fim, completa essa visualização, remetendo-se ao elemento Natureza. Ainda se pode ler, nessas entrelinhas, uma voz poética esgotada, pela forma que o processo de adjectivação é apresentado, ao colorir a amanhã de negro ácido, além de apresentar o esforço de nascimento da flor sufocada pela cobertura do asfalto português.

A tágueda, cujo nome científico é *Dittrichia viscosa*, é uma espécie de planta com flor, pertencente à família Asteraceae, sendo conhecida também por diversos nomes, como Énula-peganhosa, Erva-difícil-cheirosa, Tádegas, Tágueda-prostrata, Táveda-de-folhas-estreitas, Táveda-de-folha-de-charuto. Além disso, ainda é conhecida com o nome vulgar de vara-de-ouro. Contudo, esse último nome aplica-se a um Solidago. O Solidago virgaurea (família Asteraceae) é denominado, em inglês, por *golden rod* e é muito utilizado para fins medicinais. Tanto o Solidago como a tágueda são conhecidos pelos seus usos na tinturaria. Há uma suposição de que *Solidago Virgaurea* seja a única nativa da Europa, sendo seu habitat, em Portugal continental. Ela cresce em pinhais e matos litorais, dunas, taludes, orlas de bosques, pinhais e fendas de rochas, como a tágueda do poema que nasceu por entre uma fenda do asfalto, de Portugal. Para além dessa espécie também há mais de 100 espécies nativa da América do Norte, importada pela Inglaterra, durante o século XVII, com a promessa de panaceia do momento (BOTELHO, 2022).

Um outro poema que demonstra o labor com o elemento *topos* dentro da composição poética é “os flocos brancos da tarde”:

os flocos brancos da tarde
 cobriam o chão do jardim de Ueno
 o chá quente aquecia o frio
 (ROCHA, 2016, p.31)

Nesse poema pode-se perceber uma alusão ao Parque Ueno, um parque público, no distrito de Ueno, do bairro de Taito, Tóquio, no Japão. Com esse poema, a voz poética amplia seus horizontes para além da espacialidade de Macau e alça voo a outras localidades asiáticas. O parque foi fundado em 1873 sobre um espaço pertencente, em época remota, ao templo de Kan'ei-ji. No parque há também um grande número de museus referentes a muitas especialidades artísticas. Nesse parque é celebrado, na primavera, a florada da cerejeira e do *hanami* (HAVENS, 2014).

Pelo estudo da poemática da escrita, pode-se depreender uma possível demonstração da possibilidade de uma oposição entre a singeleza dos flocos brancos da árvore de Ueno e o “chá”, devido ao contraste dos gradientes sensoriais táteis “frio” e quente”. Essa cena pode ser uma alegoria da urbanidade, que envolve o parque ao redor, ilustrando a sensação da experiência de uma “fria” atmosfera, não só no inverno como também em outros momentos, em razão das altas construções da urbe impedirem a penetração solar. A ausência solar, por verossimilhança, pode desencadear a abstração dessa sensação de frieza atmosférica, tanto geográfica, quanto psicológica. Além desse direcionamento, pode-se depreender uma cronotopia entre o elemento temporal “tarde” e a localidade “do jardim de Ueno”, em que há um nítido imbricamento entre tais elementos para formar a imagem-mensagem. Assim, como no poema “nas planas águas do lago Xi Hu”, o elemento “tarde” configura-se como uma pintura do cenário, em que há uma movimentação anterior ao estático momento dos “flocos brancos [...]” que “cobriam o chão [...]” da localidade do parque. Essa movimentação é entendida como o cair desses “flocos brancos”. Acrescido a essa cena, pode-se retomar o fato de a contemplação da Natureza dar-se via processo, marcadamente, de *hai-ku*, configurando-se em processo *champurado*, pelo uso da estratégia de difração, de Rodriguez, a qual transfere a experiência sensitiva da voz poética para a personificação individuada da própria localidade (parque), do tempo (tarde) e da sensação térmica, transmitida pelo processo de adjetivação contrastante.

Com o poema “os flocos brancos da tarde”, junto ao poema “nas planas águas do lago Xi Hu”, abre-se um estudo sobre jardins, pois esse elemento poético será nomeado mais de uma vez, como nos poemas “se não entrar naquele silencioso bosque” e “o sábado arrastou-se”. O poema “os flocos brancos da tarde” faz referência ao jardim de Ueno; o poema “nas planas águas do lago Xi Hu” faz referência ao parque, espécie de jardim, do Lago Xi Hu; o poema “se eu não entrar naquele silencioso bosque” descreve um bosque, também tido como um jardim e o poema “o sábado arrastou-se”, faz alusão ao jardim Lou Lim Ioc. Esse estudo

será explicado no momento da análise do poema “se eu não entrar naquele silencioso bosque”, na próxima seção “zen sem zen”.

4.2 Seção “zen sem zen”

*“Place de la Concorde non esiste, è un'idea.”
(Curzio Malaparte)*

*“Certos autores são capazes
de criar o espaço onde se pode
habitar muitas horas boas:
um espaço-tempo, como o bosque.
(CABRAL DE MELO NETO, 2016, p.8)*

As estratégias subjacentes à composição poética dessa seção são: conhecimentos do daoísmo (o inominável), processos de alegorização, bem como as estratégias linguístico-literárias. Além disso, há o conhecimento do budismo zen, pelo qual se pode depreender, conforme o próprio título da seção, que uma coisa sem ela mesma é a própria essência da coisa. Para além, apresenta-se o estudo de jardim. No poema a seguir, tem-se a leitura da composição poética, perpassada não só pelo processo alegórico de construção das imagens-mensagem das escritas como também pelo processo de criação da voz poética, que empresta o “eu” à forma lírica, para apresentar a imagem da sensibilidade zenbudista às possíveis sensações experimentáveis, que se pode ter, ao ler sobre essa paisagem:

se não entrar naquele silencioso bosque
não experimentarei esse admirável momento
para a natureza isso é irrelevante
porque ela estará lá silenciosamente sem mim
e continuará a ser ela mesma
nada trará ao mundo
não entrar naquele silencioso bosque
mas estando lá
estou e sinto tudo
sem palavras sem olhos
mesmo que nada traga ao mundo
(ROCHA, 2016, p.35)

Além disso, utiliza-se as estratégias literário-linguísticas de gradientes sensoriais, propostas por Borges Filho. Mediante a construção dessa cena, entende-se que os versos, da voz poética, podem fazer inúmeros pactos. No entanto, um deles sobressai e rege todo o conjunto, coordenando a produção de um efeito global, entendido como uma forma de ato potencial, o qual estabelece uma articulação formal, fazendo-se cumprir no momento da leitura. Para tanto, produz uma espécie de quadro intencional, que espelha o objetivo das intenções produtivas e receptivas. Em decorrência disso, “le pacte comme un cadre intentionnel qui

permet une mise en forme (caractéristique) d’expériences radicales (particulières)”⁵⁶ (RODRIGUEZ, 2003, p.92). E, no que concerne à formação referencial, tem-se a exposição da experiência urbana do espaço jardim, o qual empresta à paisagem citadina uma imagem mais amena, que parece induzir o leitor ao gosto pela ideia do sentir, além de, possivelmente, induzir a imagem e a imponência da Natureza perante a voz poética, quiçá perante o leitor. De modo amplo e consagrado pela teoria literária, a forma associa-se à poesia e, assim, tem-se a maneira de experienciar a significação afetiva, ancorada na constituição da matéria significativa do conteúdo, na medida em que o pacto lírico “articule la mise en forme affective du pâtre humain [...]. La configuration repose fréquemment sur la dynamique de la formation sensible”⁵⁷ (RODRIGUEZ, 2003, p.93). Isso pode ser explicado devido à aproximação ao lírico sensorial, sendo que, em literatura, o sensorial é atingido por meio da linguagem. Apresentação colocada, passa-se ao estudo dos jardins, em primeiro lugar, pois entende-se que essa historiografia da geografia dos jardins extremo-orientais é uma importante estratégia de aclimação literária para iniciar os leitores à sensibilização poética da imagens-mensagem criadas em **Taotologias**.

De acordo com Lou Qingxi, há um entendimento de que a combinação de Natureza, filosofia e Arte é única nos jardins chineses,

(...) into a Chinese garden, one cannot help but be enchanted by its unique oriental flavor; and walking in an atmosphere of tranquility and peace, one will discover something unlikely to be found in Western architecture – delicate and refined, complex and contained in its quietude. In contrast with natural scenery, the beauty of Chinese gardens lies in their combining culture and art into one⁵⁸ (LOU, Qingxi. 2003, p.05).

Em Macau, de acordo com o Instituto para os Assuntos Cívicos e Municipais (IACM), existem 34 jardins e parques espalhados por toda a região macaense. Segundo o arquiteto paisagista António Saraiva, os jardins são muito importantes para o quotidiano dos residentes, sendo muito visitados, sobretudo, pela comunidade chinesa, a qual apresenta a tradição de ir aos jardins constantemente em busca de práticas de *tai-chi*, ou vão a esses

⁵⁶ [...] o pacto como uma estrutura intencional que permite uma modelagem (característica) de experiências radicais (particulares) (tradução nossa).

⁵⁷ [...] articula a afetividade do sofrimento humano [...]. A configuração frequentemente depende da dinâmica da formação sensível (tradução nossa).

⁵⁸ [...] em um jardim chinês, não se pode deixar de se encantar pelo seu sabor oriental único. E, ao caminhar em uma atmosfera de tranquilidade e paz, descobrirá algo improvável de ser encontrado na arquitetura ocidental, como, por exemplo, algo delicado e refinado, complexo e contido em quietude. Em contraste com a paisagem natural, a beleza dos jardins chineses reside na combinação única de cultura e arte (tradução nossa).

lugares passear, ou declamar poemas, entre outras atividades culturais já consolidadas, não só pelos chineses, como também pelos macaenses (ESTÁCIO, 1993).

É importante ampliar os conhecimentos e entender a história do Jardim Camões (Gruta de Camões), embora ele não figure entre as imagens-mensagem de **Taotologias**. A Gruta de Camões foi dedicada ao culto da Pátria e ao culto do poeta Luís Vaz de Camões, também, denominado de Edifício Jardim Kam Ma, em cantonês. Nesse local, segundo palavras de Camilo Pessanha, há “um sentimento dominador de religiosidade, a todos impondo silêncio, [...] onde a pintura de um frade fitava imperativa, com o seu olhar imóvel, os que se aproximavam, erguendo verticalmente diante da boca o indicador da mão direita” (PESSANHA, 1999). É de suma importância pontuar que a estadia de Camões, como degredado português, em Macau, encontra-se no mesmo patamar dos estudos inconclusivos da existência ou inexistência literária de Homero, Shakespeare, Patânjali, Laozi e Cristo, entre outros tantos nomes portadores de imagens-mensagem mundialmente importantes. Nas palavras de Pessanha, isso se deve, porque “não foi nas dissertações dos sábios que elas [existência ou inexistência literária] germinaram e medraram, nem é delas, mas do sentimento popular, que tiram a seiva. [...] Há, é certo, lendas [...], tradições [...]: umas sublimes, outras grotescas. Estas são efêmeras, aquelas eternas” (1999, p.04).

Nesse jardim, em detrimento de outros, pelo olhar lusitano, há uma maior inspiração poética, a qual deixa sobressair a emotividade, sendo, dessa forma, associado ao local de declamações poéticas por excelência. O Jardim de Luís de Camões localiza-se na Praça de Luís de Camões, junto à Igreja de Santo Antônio, sendo um dos jardins mais antigos da cidade de Macau. Foi criado em meados do século XVIII, como jardim anexo à mansão de um rico comerciante português, conselheiro Manuel Pereira. Em 1800, foi arrendado à Companhia Britânica da Índia Oriental, a qual instalou a sua sede no palacete. Ao gosto inglês, havia grande variedade de árvores, as quais eram extraídas de viveiros que serviam de entreposto de plantas chinesas, enviadas à Inglaterra, como artefatos de luxo. Em 1833, extinta a Companhia das Índias, a propriedade voltou a ser administrada pela família de Manuel Pereira. Em 1885, a propriedade foi vendida ao governo de Macau, que a transformou em um jardim público. No jardim, existe um busto de bronze do poeta português Luís Vaz de Camões, instalado dentro de uma gruta, constituída por três grandes rochedos facetados. Em 1920, a casa senhorial foi transformada no Museu Luís de Camões e em 1989, a casa foi vendida à Fundação Oriente para a fundação de sua sede (IAM, 2021).

Parques e jardins, não só em Macau, como ao redor do mundo, onde as áreas estão cada vez mais densamente habitadas e utilizadas, precisam de árvores para purificar o

ambiente e dar sombra, reduzindo a temperatura, sobretudo, nas regiões metropolitanas. Os jardins têm função orgânica de relaxamento mental e espiritual, pois dispõem de luz, vida, som, água e pessoas com as quais se pode socializar, elementos que muitas vezes não estão disponíveis nos domicílios atuais, promovendo, assim, o processo de desintoxicação urbana do elemento humano habitante do mundo.

Para corroborar com as teorias, as quais embasam os estudos de jardim dentro da obra **Taotologias**, tem-se as ideias de Byung-Chul Han (2019), mais afeito à sensibilidade da construção poética influenciada pelos preceitos filosófico-religiosos extremo-orientais, bem como aos costumes culturais contemplativos da Natureza “jardineira”. Para ele “el jardín es rico en sensibilidad y materialidad. Contiene mucho más mundo que la pantalla del ordenador. Desde que trabajo en el jardín percibo el tiempo de manera distinta.”⁵⁹ (2019, p. 24). E continua dizendo que “[e]l jardín tiene su propio tiempo [...]. El jardín posibilita una intensa experiencia temporal”⁶⁰ (p. 25-26). E conclui que “[e]l jardín es, por tanto, un lugar de redención.”⁶¹ (p. 27). Ele ainda acrescenta um ponto fundamental para a análise que se desenvolve, quando afirma que todos, atualmente, têm muito a dizer e expressar, vários fatos a comunicar, pois todos estão revestidos da face de um alguém. Contudo, essa verbosidade desenfreada e esse senso de autoafirmação encontram-se em ampla conexão com a perda do hábito de silenciar-se. É justamente esse hábito que os versos de **Taotologias**, em especial no poema “se não entrar naquele silencioso boque”, tenta resgatar com a pintura das cenas do *topos* jardim. Em relação aos preceitos filosófico-religiosos e à construção da imagem-mensagem das escrita da obra, o silêncio e o jardim convergem para o que Byung-Chul afirma em “[m]i jardín es un lugar del silencio. En el jardín yo creo silencio. Estoy a la escucha, como Hiperión.”⁶² (2019, p. 144), imagem que se pode analogamente associar aos versos “mas estando lá/estou e sinto tudo”.

Em consonância a essas colocações orientais, tem-se, ocidentalmente, os ensinamentos de Epicuro de Samos, filósofo ateniense do século IV a.C., proferidos em jardins. Epicuro também é conhecido como o filósofo do Jardim, pois “O Jardim” é o nome da escola por ele fundada. Epicuro ensinava que o maior bem era a procura de prazeres moderados de forma a

⁵⁹ [...] o jardim é rico em sensibilidade e materialidade. Ele contém muito mais mundo do que a tela do computador. Como trabalho no jardim percebo o tempo de forma diferente (tradução nossa).

⁶⁰ [...] O jardim tem o seu tempo, [...] O jardim posibilita uma intensa experiência temporal (tradução nossa).

⁶¹ O jardim é, portanto, um lugar de redenção (tradução nossa).

⁶² Meu jardim é um lugar de silêncio. No jardim eu crio silêncio. Estou ouvindo, como Hyperion (tradução nossa).

atingir um estado de tranquilidade (ataraxia) e de libertação do medo e, também, de ausência de sofrimento corporal (aponia) (MARCONDES, 2001). Por conseguinte, verifica-se que tanto ocidente quanto oriente apresentam-se as mesmas acepções contemplativas sobre o silêncio, contribuindo para visualização *champurada* do bosque esculpido no poema “se não entrar naquele silencioso bosque”.

Junto a essa explanação da “jardineira”, tem-se também o jardim como símbolo, em conformidade com as teorias de Mircea Eliade, que afirma ser, a partir do século XVII, o início da decoração dos jardins com lagos, fato que se tornou moda entre os chineses. Eram lagos, no meio dos quais se erguiam toda sorte de símbolos, como alguns rochedos com árvores anãs, flores e, muitas vezes, modelos em miniatura de casas, pagodes, pontes e figuras humanas. Em especial, poderia haver, também, alguma “Montanha em miniatura”, da qual se pode depreender um significado cosmológico, sendo um símbolo do Universo. Ainda, a simbologia desses jardins vai mais além, quando se entende sua longa história, pela qual se revela um profundo sentimento religioso do mundo. Os antecedentes desse mundo eram os lagos, cuja água perfumada representava o Mar e cuja cobertura representava a Montanha. O elemento místico também apresenta-se, posto que a Montanha no meio do Mar simbolizava as Ilhas dos Bem-Aventurados, uma espécie de Paraíso em que viviam os imortais daoistas. Outra importante simbologia é o fato de a Montanha ser ornada de grutas, sendo que o folclore relativo a essas últimas desempenhou um papel importante na construção dos jardins. As grutas são retiros secretos, sendo a morada dos daoistas e o local das iniciações para um mundo paradisíaco; logo, entrar nessas grutas é difícil, fato esse atrelado à simbologia da “porta estreita”. Esse *topos* místico desempenhou um papel importante no daoismo, cuja origem histórica é uma ideia religiosa ainda mais antiga: a do local perfeito, fonte de beatitude e de imortalidade (ELIADE, 1992, p.147-9). Somado a essa imagem, Eliade enfatiza que no Extremo Oriente, a denominada “emoção estética” apresenta uma dimensão religiosa (1992, p.149), sendo que essa “religiosidade” (ou filosofia) é usada para captar a sensibilidade do fenômeno poético (1992, p.32).

Pode-se depreender do poema a espacialidade dos jardins asiáticos, convergindo ao entendimento de um espaço público de utilidade cultural, medicinal e poética, pois é uma localidade de convivência social, de desintoxicação mental e um local de declamação de poemas, em especial, poemas filosófico-religiosos, como, por exemplo, trechos da obra **Dao De Jing**, de Laozi, obra que fundamenta os conhecimentos daoistas (KISSINGER, 2011). Há, em conjunto a isso, a retomada do elemento “silêncio”, o qual pode ser interpretado como ponto de confluência entre o zen e o *Dao*. Ademais, pode-se compreender, pela leitura

desse poema, a discussão da existência, imanência e transcendência, conceitos/fundamentos importantes para os conhecimentos filosófico-religiosos da cultura oriental, extremo-oriental (ZONG-QI, 2008).

Essa percepção, enfatizada pelos versos “mas estando lá/estou e sinto tudo sem palavras sem olhos/mesmo que nada traga ao mundo”, pode ser compreendida pela repetição do radical SILENC-, do qual se formam o adjetivo “silencioso” e o advérbio “silenciosamente”. Esses vocábulos aludem à máxima da contemplação ensinada tanto pelo zen quanto pelo *Dao*, reforçando o entendimento propalado por essas correntes de que só se percebe algo acalmando-se sossegadamente e “compreendendo instintivamente” que o ser humano é apenas um elemento da grandiosa Natureza que tudo abarca (WATTS, 1986).

Atendo-se a essa “compreensão instintiva”, de acordo com Borges Filho, pode-se direcionar o olhar leitor espacial/local para uma associação entre as formas descritivas de cada montagem da paisagem e a eleição de uma possível subjetividade da voz poética ou para uma eleição de uma possível personificação do *topos*, conforme o processo de difração de Rodriguez. Essa última hipótese pode ser embasada pelo fato do *topos* bosque poder se amalgamar ao todo da entidade Natureza, transfigurando-se, assim, em um personagem com poderes de acalmar. Isso pode ser respaldado culturalmente, via preceitos filosófico-religiosos, para a montagem dessa imagem-mensagem última (BRAZÃO, 1957).

Ainda, quanto à explicação do poema “se não entrar naquele silencioso bosque”, tem-se a evocação da imagem acústica do eterno retorno daoista, pelo viés morfossintático, segundo Borges Filho, por meio da mesma repetição dos termos sob o morfema SILENC-, (“silencioso” e “silenciosamente”), em um processo de anominação. A imagem desse contínuo fluir é demonstrado na forma do poema, no processo de alegorização (HANSEN, 1986). Logo, tem-se que a composição do cenário da Natureza urbana do bosque proporciona o sentir introspectivo, dado que esse sentir não necessita dos elementos “palavras” e “olhos”. Essa última colocação sobre o silêncio fica mais evidente quando se depreende uma criação poética que dialoga com a Natureza, com o processo de desintoxicação urbana, tendo o preceito filosófico-religioso do zen, além do *Dao*, como fundamento para a construção do cenário.

Com base no que foi dito acima acerca da formação do quadro intencional e acerca de a linguagem ser um substrato para se atingir o sensorial, pode-se, portanto, depreender dos versos que, por meio dos dêiticos “entrar”, “bosque”, “esse”, “momento”, “natureza”, “lá”, “sinto” e “sem palavras”, há um nítido guiamento da voz poética em direção à montagem da paisagem/espço. Isso ocorre devido a tais dêiticos constituírem o espaço linguístico passível

de compor um encontro entre a paisagem/espaco natural do bosque com a sensaçaõ zen da personagem poética criada nos versos, podendo-se, desse modo, conduzir a tessitura da poesia à filosofia do silêncio, tão disseminada entre os orientais daoístas, em consonância com a elaboração da imagem da paisagem/espaco que engrandece uma Natureza imperiosa e silenciosa.

Portanto, em relação à alegorização paisagística, observa-se o processo de difração, conforme Rodriguez, junto ao processo de alegorização, na constituição do pacto lírico, frequentemente visto por meio das personificações e da organização metafórica do discurso sobre a Natureza ou sobre elementos de elucubração filosófica. Isso fundamenta a união da imagem-mensagem montada do *topos*, percebida pelo advérbio “lá” como uma internalização filosófico-religiosa do *Dao* (silêncio).

Apesar de apresentado em versos, é possível perceber alguma prosa poética usada no poema “se não entrar naquele silencioso bosque”. Essa forma de composição, amplamente, usada por Baudelaire é por ele assim definida:

o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e variada para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações da fantasia, aos sobressaltos da consciência[.] É sobretudo da frequência das cidades enormes, do cruzamento de suas inúmeras relações, que nasce a obsessão desse ideal (BAUDELAIRE, 1937, p.06).

E, ainda, Henriques corrobora o que é dito pelo o poeta francês ao afirmar que:

a percepção dos significados das palavras e das expressões da língua é uma faculdade que não atua isoladamente, pois está envolvida em condições de interferências de toda ordem (HENRIQUES, 2011 p.129).

Isso explica que, para haver uma significação, deve haver consonâncias variadas e interferências de toda sorte, como as exemplificadas no trecho de Baudelaire transcrito anteriormente.

No poema “tive um herbário quando jovem”, pode-se observar as proposições de Baudelaire, feitas para a escrita “se não entrar naquele silencioso bosque”, para a qual se pode atribuir a denominação prosa poética. Essa denominação também cabe ao poema “tive um herbário quando jovem”, no qual há uma pontuação típica da escrita em prosa:

tive um herbário quando jovem.
os livros com fotografia coloridas substituíram
a natureza, o grande herbário
os livros não explicam, porém, o porquê
das cinquenta e seis diferentes espécies de fumária.
(ROCHA, 2016, p.36)

O primeiro verso e o último verso são finalizados pelo ponto final. Além disso, nessa escrita poética, há uso da vírgula, a qual apresenta duas funções: a primeira, no terceiro verso, é isolar o adjunto adnominal “o grande herbário”; a segunda, no quarto verso, é destacar o deslocamento da conjunção coordenativa adversativa “porém”, entre vírgulas.

Junto a esse poema, tangenciando também a análise sintática da pontuação, tem-se os poemas “a estupidez sentou-se no banco de pedra mais próximo” e a escrita “não sei, não sei como se agarra”. No “a estupidez sentou-se no banco de pedra mais próximo”⁶³, tem-se o uso do ponto final, finalizando uma oração na ordem canônica do português (SVO), apresentando sujeito (“a estupidez”), verbo pronominal intransitivo, em terceira pessoa (“sentou-se”), adjunto adverbial de lugar (“no banco de pedra”) e adjunto adnominal de “banco” (“mais próximo”). Já, no segundo verso, tem-se, isolado por duas vírgulas, um adjunto adverbial de lugar. No terceiro verso, há o isolamento, dos adjuntos adnominais qualificadores de “radical” e de “palavras”: “(...) latinos, recorrentemente estúpidas e ocas”. No quarto verso, apresenta-se uma gradação de adjetivos qualificadores do substantivo “eco”, encadeados por vírgula: “(...) concludente, objetivo, exato”. Os versos cinco e seis são fechados pelo ponto final, encerrando a ideia proposta pela voz poética. Segue-se pelos versos sete e oito, nos quais há um conjunto de vírgulas isolando um adjunto adverbial (“de novo”). No verso nove, há os dois-pontos, que é a pontuação prévia para a explicação que se desencadeará nos versos dez e onze. Esses últimos versos têm repetida a pontuação dos versos três e quatro. Por fim, no último verso há o isolamento do adjetivo “preciso”.

Na escrita “não sei, não sei como se agarra”⁶⁴, há, no primeiro verso, uma repetição da negação do verbo saber, fechando, com um ponto final, no verso seguinte, a ideia iniciada nesse primeiro verso. Retoma-se a repetição do primeiro verso no terceiro e, no quarto verso, há um pequena gradação adjetiva da voz poética, simbolizada pelo pronome pessoal do caso oblíquo “me”. A segunda vírgula desse verso prepara para a introdução, no verso seguinte, da oração subordinada temporal reduzida de gerúndio. Já no verso seis, continuação do verso cinco, pode-se verificar uma gradação encadeada por vírgulas. No verso sete, a vírgula em par isola a conjunção coordenada adversativa.

Todas essas observações sintáticas coadunam-se com as questões levantadas sobre a verborragia ocidental ao longo da análise de outros poemas. Essas constatações convergem para o processo de *champramento*, uma vez que imprime à obra o olhar ocidental, questionador, originário da maiêutica socrática.

⁶³ Esse poema será analisado sob outros pontos de vista na página 91 desta dissertação.

⁶⁴ Esse poema será analisado sob outros pontos de vista na página 94 desta dissertação.

Para além dessa análise do aspecto sintático, retomando o poema “tive um herbário quando jovem”, pode-se verificar, nesse texto, uma possível alusão à questão criada em torno de o processo de linguagem não conseguir expressar com exatidão a imagem que se pretende da realidade, como já foi discutido em outros poemas. Em “os livros com fotografia coloridas substituíram/a natureza, o grande herbário”, pode-se identificar o processo de utilização da linguagem supracitado, presente no processo de substituição apontado no verso. Embora a substituição seja feita exatamente por imagens, por meio do vocábulo “fotografia”, essa imagem não consegue abarcar o todo da realidade, pois “os livros não explicam, porém, o porquê/das cinquenta e seis diferentes espécies de fumária”, ou seja, não explicam as possíveis diferenças da vida real. Ultrapassando isso, pode-se verificar, também, o uso da figura ironia, como foi usado no poema “o silêncio daquele buda”, indicando uma possível intervenção da voz poética à maneira ocidental de composição.

As fumárias, cujo nome botânico é *Fumaria officinalis*, são pertencentes a uma espécie de planta com flor da família *Papaveraceae*. Além dessa denominação, há os seguintes nomes usuais, como erva-molarinha (a qual não deve ser confundida com a *Fumaria capreolata*, posto que ambas partilham o mesmo nome); erva-moleirinha; moleirinha; erva-pombinha, a qual compartilha com as espécies *Aquilegia vulgaris* e *Corrigiola littoralis* o mesmo nome; canitos-béu-béu e pé-de-perdiz (FLORAIBERICA, 2023). Essa planta (flor) é uma espécie presente no território português, em especial Portugal continental. É uma planta do tipo cosmopolita, nascendo em meio urbano, podendo ser encontrada, também, em meio rural. Logo, com toda essa diversidade botânica, somente um simples, mesmo que grande, herbário não é capaz de abarcar a totalidade da vida, que se denomina real, assim como, as escritas dos poemas não o são.

Com os versos do poema “todo o lugar é um lugar vazio”, tem-se a proposição filosófico-religiosa, tanto segundo o *Dao*, quanto o zen, e mesmo quanto à Mecânica Quântica⁶⁵, de que não só os lugares, como todos os elementos que compõem o universo, são vazios:

todo o lugar é um lugar vazio
nem árvores nem as pessoas
farão menos vazios esses lugares

o olhar de hoje será diferente
do olhar de amanhã
como dos dias que se seguem

⁶⁵ CAPRA, 1982.

contudo tudo continuará vazio
 tão vazio como a morte de deus
 que nunca existiu
 (ROCHA, 2016, p.37)

Consequentemente, toda análise feita da obra **Taotologias** é apenas uma das múltiplas maneiras de preencher esse “lugar”, que se apresenta em forma de poema, por meio de um “olhar” em constante mutação.

O que dá utilidade a alguns utensílios, a algumas localidades, como casas, por exemplo, é o atributo de eles terem um vazio em seu interior. Esse vazio constituído pela construção das paredes impõe a faculdade da utilidade, pois possibilita que se possa colocar no interior, formado por essas paredes, os objetos necessários para compor uma casa utilizável. Em contrapartida, pela leitura dessa escrita de **Taotologias**, mesmo que esse interior seja preenchido por “árvores” ou “pessoas”, eles continuarão sendo lugares vazios. A partir de uma interpretação difusa da explicação filosófico-religiosa oriental sobre o vazio, nesses versos, pode-se depreender uma visão ocidental negadora do elemento vazio, tornando-o mais uma ausência do que um todo, como é entendido no daoísmo ou no zen, por exemplo.

4.3 Seção “a sombra das palavras”

*“Quem valoriza a palavra, realiza a obra sem deixar rastros/
 Conservando a Grande Imagem”
 (LAOZI, **Dao De Jing**, cap.17, cap.35)*

*“No princípio era o Verbo, [...] Todas as coisas foram feitas”
 João 1:1-3*

Nesta seção, intitulada “A sombra das palavras”, pode-se depreender que as palavras turvam as ideias, uma vez que a realidade é nomeada por intermédio de uma tecnologia, denominada linguagem, a qual é falha; por isso, não se pode vislumbrar a dimensão do real apenas pela leitura dessa linguagem. Para além, tem-se a discussão platônica da expulsão dos poetas da República, talvez, devido ao filósofo não querer um lugar onde reinasse a ilusão que a linguagem pode provocar, devido à manipulação dos significantes e dos significados das palavras. Assim, o processo mimético é alvo de discussão, uma vez que a filosofia está em busca da verdade última, a qual está além do mundo presente, que já é uma representação

daquela verdade. Sendo a *mimesis* um processo de imitação do mundo presente, logo não pode ser a verdade. Conforme a análise dicotômica dos fatos, se algo não é verdade, torna-se falsidade, não podendo, por isso, estar na República, a qual está sendo erigida somente sobre preceitos da verdade (PLATÃO, 2002, p. 293-319). Por outro lado, tomando-se o mundo presente como a realidade última e o processo mimético como uma forma de aproximação dessa realidade, vezes copiando-, por completo, vezes questionando-a filosófico-sócio-antropologicamente, tem-se que a poesia é um forma verdadeira de produção analítica de tal mundo, como se demonstra pelas escritas de **Taotologias**. Assim, essas escritas tentam, por meio da Arte, apresentar inúmeras forma de

delimitar ou descrever a imagem que sobrevém, de maneira que se possa vê-la tal qual é em essência, nua, totalmente inteira através de todos os seus aspectos, e possa designar-se com seu nome preciso e com os nomes daqueles elementos que a constituíram e nos quais se desintegrará. Porque nada é tão capaz de engrandecer o ânimo, com a possibilidade de comprovar, com método e veracidade, cada um dos objetos que se apresentam na vida, e vê-los sempre de tal modo que possa, então, compreender-se em que ordem se encaixa, qual a sua utilidade, que valor tem em relação ao todo [...]
(MARCO AURÉLIO, 11, livro III, 2011).

No poema “escondido entre as palavras”, tem-se a demonstração do que foi dito anteriormente, por meio da imagem (palavra) de uma – possível – carta de um ente querido, muitas milhas distante:

escondido entre as palavras
o silêncio da tua voz
e do teu corpo branco
arrastam-me para longe
talvez para uma estrela azul
dum azul distante e quente
que posso tocar com um dedo
(ROCHA, 2016, p.41)

A antítese entre os vocábulos “silêncio” e “voz” parece agudizar a distância, a que “[arrasta] para longe” a voz poética. Esse *topos* indicado pelo advérbio “longe”, em um processo de embreagem espacial (FIORIN, 1994), aproxima, em contrapartida, esses dois entes em “uma estrela azul”, onde uma personagem pode tocar a outra, pela figura do “dedo”. Tal imagem do toque pode remeter à imagem da pintura de Leonardo da Vinci, no teto da Capela Sistina, em que se figura o toque do dedo do possível criador do mundo no dedo da criatura (o ser humano). O aparecimento do vocábulo “dedo” é recorrente em outros poemas, como o poema “o tempo escorria surdo”, na seção “taotologias”; o “sem a certeza da manhã”, também na seção “taotologias”; o “como escrever que te amo”, na seção “sombra das palavras”; o “a

estupidez sentou-se no banco de pedra mais próximo”, na seção “horas de areia” e o “no salgado aroma da tarde”, na seção “ortografia do mar”.

O toque evidencia-se pela elipse do “teu corpo branco” no verso “que posso tocar com um dedo”, o qual ocorre em um *topos* de clima quente e com dia de céu aberto, posto que azul. Essa localidade é, por contraste do advérbio “longe”, diversa da de onde a personagem que lê as palavras do emissor se encontra.

A ideia de silêncio, nesse poema, não se encaixa nas demais imagens montadas sobre o silêncio, visto que não remete a um dia de interiorização, mas de exteriorização, pois entra em embate com o outro comunicante, mesmo com voz silenciosa. Há um processo de caracterização dos elementos do romantismo por meio da imagem desse ente, que, não estando presente no momento, não corresponde de imediato às aspirações da outra personagem.

No poema “como escrever que te amo”, há também um processo de evidência das características do romantismo associado à questão do imbróglio trazido pelas palavras:

como escrever que te amo
na fragilidade das palavras
e dos seus sentidos

pudesse eu ter nos dedos
a alma e a silenciosa eloquência
da tua escrita

ou a imensidão do mar
a folha de papel
que tanto me falta

(ROCHA, 2016, p.42)

Há nitidamente uma metalinguagem nos versos do poema que abordam a discussão sobre a precariedade dos vocábulos e seus prováveis sentidos, como ocorre na primeira estrofe, na qual se faz uma alusão à imprecisão dos verbos para declarar o amor.

Contudo, tal ambiguidade dos termos da Língua Portuguesa é sutilmente aproximada do corpóreo, por meio da menção ao substantivo plural “dedos”, o qual pretende possuir “a alma” da eloquência da escrita do ente querido, mesmo que essa eloquência não se expanda até o remetente, por ser silenciosa. Há uma distância entre esses entes, marcada pelo verso “[...] a imensidão do mar”. Além dessa distância, possivelmente física, há outra, sendo essa a comunicativa, posto que faltou ao emissor uma “folha de papel”, tornando, por conseguinte, essa comunicação silenciosa. Portanto, a sentimentalidade aflorada nos versos desse poema não encontra vazão para suas demandas, pois não há, conforme exposição da voz poética, a

possibilidade expressiva por meio de palavras sombreadas, as quais não deixam seus sentidos claros.

No poema “na cama da noite procuro” há uma possibilidade de se depreender uma alusão ao Livro Cântico dos Cânticos, presente na Bíblia cristã:

Na cama da noite procuro
a tua voz um rasto do teu corpo
um cheiro doce e leve a adormecer
no sono mais próximo do meu

assento o meu queixo desperto
na primeira estrela da noite
e conto as ideias acordadas
que encontro nos teus olhos

do outro lado da noite
há um prodígio quente do tempo
na sombra dos teus lábios
que espera a claridade dos dias
(ROCHA, 2016, p.43)

Uma passagem que se aproxima da imagem-mensagem do poema pode ser encontrada no Livro Cântico dos Cânticos 3:1,2: “Durante a noite, no meu leito, busquei o meu amado; procurei-o, sem encontrá-lo./Vou levantar-me e percorrer a cidade, as ruas e as praças, em busca daquele que meu coração ama; procurei-o, sem encontrá-lo”. A voz poética, ainda imbuída das mesmas características dos dois outros poemas imediatamente anteriores, por meio do processo de difração de Rodriguez (2003), trava um diálogo com um ente querido, o que fica evidenciado no contraste criado pelo uso dos pronomes possessivos “teu” e “meu”.

A imagem-mensagem alegorizada é composta pela metonímia do corpo do ente, vislumbrado pela palavra “voz”, a qual deixa um rasto desse corpo exalante de “um cheiro doce e leve [...]”. Essa imagem mistura som e olfato em um processo sinestésico, fazendo com que o leitor idealize em suas retinas uma possível imagem de um ente amado, o qual, provavelmente, está deitado ao lado do emissor.

Na segunda estrofe, a voz poética, que não dormiu por estar imaginando essa cena, que o leitor também é levado a imaginar, põe-se a vislumbrar o céu, pois que “assento meu queixo desperto/na primeira estrela da noite”. Nessa mesma estrofe, há presença de prosopopeia, já que as ideias estão acordadas. A voz poética começa a contá-las, encontrando-as nos olhos do ente amado, deixando-se inferir que também o ente esteja igualmente acordado.

Já na terceira estrofe, por anástrofe, a voz poética propõe, mais uma vez, uma distância entre os entes e não uma proximidade, como se demonstrou nos versos acima. E continua sendo proposto como fato extraordinário de um tempo quente diferente do do emissor, há “na sombra dos teus lábios” algo que as palavras não conseguem exprimir. Consequentemente, essa sombra espera “[...] a claridade dos dias” para que, talvez, sob a luz, a expressividade seja entendida. Na sombra da palavra paira um significado por descobrir, o qual será clarificado por essa luz.

Dessa forma, a imagem-mensagem sobre o intrincado processo de significação alegórica das palavras e da nomeação das emoções por meio dessas palavras completa-se, fechando a seção “a sombra das palavras”.

4.4 Seção “as horas de areia”

As estratégias subjacentes à seção “horas de areia” são os processos simbólicos *champurados* e os conhecimentos bíblicos cristãos, amparados pelos elementos literário-linguísticos.

Para tentar estabelecer um ponto de contato entre ideia da religiosidade oriental e a ideia do pensamento ocidental, pode-se partir do monismo, que é definido como aspecto filosófico-religioso mais abrangente, isto é, um substrato ideológico, que apregoa a existência de uma substância única, a qual compõe tudo o que existe no universo, apoiando-se o princípio de unidade (UBALDI, 1997), por exemplo, Deus, criando Adão e Eva; e o *Dai Chi*, criando *Ying* e *Yang*. Em seu significado mais simples, o monismo é a doutrina da unidade, cuja palavra advém do grego *monás*, que designava, na filosofia pitagórica, a complexidade, que se faz em um todo coeso, nas palavras de Pietro Ubaldi. Esse entendimento faz-se necessário devido ao cruzamento desses aspectos filosófico-religiosos nos poemas da obra **Taotologias** e, também, devido ao monismo ter sido professado por Mozi, na China (FRASER, 2002). Para além disso, pode-se observar um estudo místico tanto no oriente quanto no ocidente, sendo, no ocidente, via estudo de Marguerite Porete e mestre Eckhart, o qual professa doutrinas que subjazem a obra **Taotologias** (GALVÃO, 2022).

Já segundo Paz (1984), a ideia grega do ser em qualquer de suas versões, dos pré-socráticos aos epicureus, estoicos e neoplatônicos, é irreduzível à ideia judaica de um Deus único, pessoal e criador do universo. Esse entendimento permeou o ocidente. Direcionando o olhar para o oriente, tem-se no Oriente Médio o mesmo triunfo da eternidade de um Deus

igualmente único, na figura de Alá (Islã), que, por exemplo, altera o valor e a significação do tempo humano. Em contrapartida, nessa mesma região do globo, mais ao extremo, tem-se o vazio budista, o ser sem acidentes e sem atributos do hindu, acepções que podem ser compreendidas junto ao tempo cíclico do grego, do chinês e do asteca ou do passado arquetípico do primitivo. Essas concepções não têm relação com a ideia do tempo cristão. O ocidente parece ter escapado da tautologia para cair na contradição. A dupla herança do monoteísmo judaico e da filosofia pagã constitui a dicotomizada cronologia cristã. Logo, para Paz, Deus é uno, não tolera a alteridade e a heterogeneidade, a não ser como pecados do não-ser. Mediante a isso, a razão tende a separar-se dela própria cada vez que se examina, partindo de uma possível contemplação e desencadeando uma outra descoberta. Essas ideias abrangem também a Arte e a literatura. Todavia, os valores artísticos, para Paz, estão separados dos valores religiosos. A literatura conquistou uma certa autonomia, pois o poético, o artístico e o belo converteram-se em valores próprios e sem referência a outros valores. Portanto, a voz poética em **Tautologias** contraria a asserção de Paz, pois se une aos valores religiosos tanto no conteúdo, quanto na forma, condizente ao que se vem demonstrando.

*“A vida é repleta
E o olhar do poeta
Percebe na sua presença
Lenine (Disco Trilhas, Lançamento 2010,
Gravadora Universal Music)*

No poema “a estupidez sentou-se no banco de pedra mais próximo”, os elementos linguístico-literários fundamentam os aspectos filosófico-religioso-culturais. Entre esses elementos, há um que se liga à forma de apresentação poética: o poema em prosa ou prosa poética:

a estupidez sentou-se no banco de pedra mais próximo.
agarrar num dedo e, numa página branca e sem linhas, rabiscou
palavras com radicais latinos, recorrentemente estúpidas e ocas.
do outro lado da página não havia um eco concludente, objetivo, exato.
havia apenas o estúpido exercício da estupidez que se misturava
com o lado generosamente inclusivo dos vícios antigos da estupidez.

não se sabe se a estupidez acabou por morrer mais estúpida ainda
ou se conseguiu sentar-se, de novo, no banco de pedra
mais próximo fazendo tudo igualmente diferente:
agarrar num dedo e, numa página igualmente branca e sem linhas,
rabiscar novas palavras com radicais latinos, inteligentes e límpidas,
um gesto simples, preciso, acolhedor e franco
(ROCHA, 2016, p.47)

A forma supracitada tem uma propensão maior em expor temáticas cotidianas mais próximas à contemplação da Natureza, em contraposição à temática do sublime, de Walt Whitman, Mallarmé, Simias de Rodes, por exemplo, o que também se percebe em autores maneiristas e barrocos. Como já exposto na análise do poema “se não entrar naquele silencioso bosque”, Charles Baudelaire, com seus pequenos poemas em prosa, de 1869, propõe uma ruptura das fronteiras entre o verso, unidade melódica e sintática do poema, sendo isso válido tanto para o verso livre quanto para o metrificado, e o texto em prosa, que é dividido em parágrafos. Ele trouxe para a prosa a musicalidade e a plasticidade dos efeitos sensoriais e sinestésicos da poesia, fazendo da poeticidade uma estratégia de comunicação, que até o momento, muitas vezes, centrava-se em uma hegemonia dos recursos estéticos, pelo lado do poema, ou na mera transmissão de um conteúdo, pelo lado da prosa. Com essa nova forma de expressividade poética, pode-se incorporar intertextualidades por paródias, por exemplo (BRITTO, 2015).

Uma informação relevante a esta análise, que se pretende *champurada* tanto com características orientais quanto ocidentais, é o fato de a origem dos poemas em prosa estar na tradução da Bíblia e dos poemas de Homero. Essas obras, em verso, foram colocadas em formato de prosa, privilegiando a narrativa (BRITTO, 2015). Entendido isso, pode-se verificar que essa obra está *champurada* também em seu formato em versos. Isso se deve tanto à forma poética subjacente a **Taotologias**, advindas do oriente, em especial do **Dao De Jing**, em que a filosofia religiosa é repassada em formato de versos, quanto à forma poética advinda do ocidente, em que tais preceitos eram, também, originalmente transmitidos em versos.

Ainda, quanto à formatação do conteúdo poético expresso em **Taotologias**, como no poema “a estupidez sentou-se no banco de pedra mais próximo”, pode-se identificar, segundo ensinamentos de Britto (2015), que os versos, denominados versos Williams, são mais curtos, tendentes a conteúdos universais, enquanto os versos denominados versos Whitman, são mais longos, tendentes a conteúdos intimistas, como ocorre no poema em análise. Essa denominação dos versos foi baseada nas características das obras dos poetas Whitman, um poeta vate que aborda temas grandiosos, e Williams, um poeta mais restrito em suas temáticas. Essa classificação é genérica e não encerra a totalidade de sistematização, logo em conformidade com a T. S. Eliot (1917): “[t]hese are not lines of carelessness. The irregularity

is further enhanced by the use[...]"and we conclude [...] vers libre does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos."⁶⁶(p.11).

Em **Tautologias**, identificam-se tanto versos com características românticas, além de alguns temas intimistas. Também há um afastamento dessa performance, voltando-se para o universal por meio da contemplação da Natureza. Desse modo, a forma em si é apenas um veículo para qualquer conteúdo, seja abstrato, seja atemporal, seja intimista, ou mesmo de cunho cáustico e crítico em relação a certos temas.

Pode-se verificar, ainda, uma voz poética que expõe, verborragicamente, o processo de imprecisão das palavras, caracterizadas como “estúpidas”. Além disso, quem as usa está em um ciclo constante, sem poder sair, sempre fazendo o mesmo: escrevendo. Essas palavras, cuja origem é o Latim, não são ao menos compreendidas pelo leitor, haja vista que “do outro lado da página não havia um eco concludente, objetivo, exato”. Apesar disso, talvez, por sinonímia, a voz tenta reescrever com “um gesto simples, preciso, acolhedor e franco”, tentando, possivelmente, fazer-se entender. Ainda nesse poema “a estupidez sentou-se no banco de pedra mais próximo” pode-se verificar o uso da figura ironia, conforme emprego nos poemas “o silêncio daquele buda” e “tive um herbário quando jovem”. Nesses três poemas, o uso desse tropo apresenta-se da mesma forma, indicando o possível discurso opinativo da voz poética.

Mais adiante, com o poema “o sábado arrastou-se”, a voz poética retorna a Macau:

o sábado arrastou-se
penoso e cinzentamente feio
em lugar algum
parava a tarde
ou talvez apenas
no jardim Lou Lim Ioc
tão vazias eram as horas
(ROCHA, 2016, p.48)

O Jardim de Lou Lim Ioc apresenta-se como um jardim histórico de estilo chinês. A construção do jardim iniciou-se por volta do século XIX, a pedido do comerciante chinês Lou Cheok Chin, que contratou os artistas de Cantão, Lau Kat Lok e Lei Tai Chun, para realizar o projeto no estilo do século XVI, estilo Sucheu. Em 1973, o governo de Macau

⁶⁶ Estas não são linhas [dos versos] descuidadas. A irregularidade é ainda reforçada pelo uso [...]” “e concluimos [...] versos livres não existem, pois só existe verso bom, verso ruim e o caos (tradução nossa).

comprou o Jardim de Lou Lim Ioc e realizou uma restauração. Em 1992 foi nomeado uma das oito paisagens mais bonitas de Macau (ANTUNES, 2014).

O jardim Lou Lim Ieoc é um jardim de estilo chinês, embora tenha um ou outro elemento já alterado, face aos jardins chineses mais tradicionais, como a ponte das nove curvas, na qual a arquitetura das curvas contrasta com a tradição das pontes com segmentos de reta. Em relação à composição dos lagos, o Lou Lim Ieoc dispõe de lago menor que possuía uma ponte em segmentos de reta; contudo, há pedras com topos planos, para que vasos de flores pudessem ser apoiados, ornando o lago. Além disso, a iluminação contrasta aos elementos tradicionais, por recorrer a candeeiros modernos, conforme Estácio (1993). Favorável à construção do jardim, há uma característica especial, no que concerne a ilusão de ótica aliada à perspectiva arquitetônica, pois, ao olhar para um determinado ponto do jardim, vê-se um tipo de paisagem, olhando em outra direção, vê-se outro tipo de paisagem e, ainda, se alguém olhar para uma terceira direção, surgirá uma terceira paisagem, compondo um engenho de imagens refletidas, as quais participam todas do mesmo local, embora sejam percebidas uma a uma por uma contemplação estanque. Além do Lou Lim Ieoc, há um outro jardim chinês em Macau, em Taipa, o da Cidade das Flores, que também foi concebido por um técnico chinês. Ele apresenta vários elementos, que são característicos dos jardins chineses, nas palavras de Estácio (1993), mas não tem as montagens de rochas nem a variedade de paisagens que o Lou Lim Ieoc oferece.

Há, novamente, o entendimento do uso da cronotopia, trabalhando tempo e espaço, os quais se misturam, nesse último poema, para demonstrar como a cidade é alegorizada por um discurso linguístico, perpassado pela interpretação *champurada* da visão ocidental das imagens locais orientais. A significação não se dá de forma completa, para uma plena objetivação da consciência, contudo há uma relativização, por meio do uso das sensibilidades ocidentais e orientais, as quais permeiam a composição poética ancorada nas convergências e divergências entre as formas de organizar o mundo e as formas de expressá-lo pela poesia. O termo “sábado”, evocador do tempo, liga-se por uma sinestesia de cores ao termo “lugar”, evocador do espaço, os quais, inseridos na linguagem, como forma de discurso literário, para expressar a experiência de se estar no jardim Lou Lim Ioc, indicam o sentir do silêncio, comprovado pelo encontro desse tempo/espaço (cronotopo). Isso acontece de modo semelhante no “bosque” do poema “se não entrar naquele silencioso bosque”, por exemplo.

O vazio das horas, abordado no último verso, alegoriza a abordagem temática dos conceitos/fundamentos do *Dao* e do zen, segundo os quais não há lugar nem tempo, só o eterno presente, conforme a imagem dos versos “em lugar algum/parava a tarde”. O elemento

“tarde” apresenta-se, também, personificado pelo verbo parar. No verso “penoso e cinzentamente feio”, ao escolher o vocábulo “penoso”, a voz poética deixa transbordar uma sentimentalidade, que se superpõe à contemplação simplesmente pacífica da Natureza, provocando nesse ponto da escrita uma interseção entre a técnica do *hai-ku*, apenas contemplativa da natureza, e a sensibilidade romântica da poesia ocidental. O colorido cinzento também empresta, por meio do processo sinestésico da epigenética das cores (RAMOS, 2018), um tom visualmente “pesado”, que por conseguinte se harmoniza com a imagem cinzenta da pintura da cena poética.

*“Não se entra duas vezes no mesmo rio”
(Heráclito de Éfeso, +/-500-450a.C apud MONDOLFO, 2004)*

O tempo é a imagem móvel da eternidade, conforme já ensinaram Platão (2010) e os neoplatônicos, de acordo com Plotino. Há, ainda, a noção dos pré-socráticos do constante retorno, semelhante aos preceitos filosófico-religiosos daoistas e a outros preceitos orientais. Esse constante retorno parece estar aquém do tempo fugidio expresso nos versos do poema “não sei, não sei como se agarra”:

não sei, não sei como se agarra
o tempo que foge contra mim.
não sei, não sei e desespero
torno-me ridículo, suplicante,
arrastando pesadamente pela mão
a angústia, o medo, a dor.
e, no entanto, que mais não farei
para que este certo e límpido arrependimento
toque a nota sensível da generosidade
que os nossos olhos claramente viram
numa manhã breve de julho
(ROCHA, 2016, p.49)

Há, pelo processo de difração (RODRIGUEZ, 2003), uma voz poética, que se apresenta em desespero com a passagem desse tempo, o qual a torna ridícula, suplicante, angustiada, medrosa e dolorosa, ou seja, dentro do que, coletivamente, poder-se-ia dizer uma voz poética esgotada, como toda a sociedade do cansaço de Byung-Chul (2017). Por outro lado, há outra apreensão de toda essa torrente sentimental. A voz poética encontra-se aplacada, possivelmente, por características românticas, em razão dos versos “e, no entanto, que mais não farei [...] / que nosso olhos claramente viram”, nos quais se verifica a presença do ente querido expressa no pronome possessivo de primeira pessoa do plural “nossos” e pela corporificação desse ente, metonimicamente, em “olhos”. Esse encontro deu-se, hipoteticamente, em julho, marcadamente um ponto no tempo. Após esse encontro, o tempo,

supostamente, oprimiu essa voz poética, por ela apenas ter trocado olhares com o ente querido e não ter falado algo a ele. Esse poema faz jus a essa seção “horas de areia”, pelo fato de o tempo esvair-se ao vento, assim como a areia.

No poema “a dor de amor não se toca,” há, presumivelmente, a presença do livro bíblico Cântico dos Cânticos:

a dor de amor não se toca,
 não tem pele, nem músculos,
 nem tem ossos, nem nervos.
 a dor de amor
 tem apenas uma voz surda
 tem palavras mudas
 tem lágrimas secas.
 a dor de amor tem apenas um vazio
 um grande, um desesperado vazio
 que não está na cabeça, nem no corpo
 está em todo o lado
 e em tudo o que olhamos.
 (ROCHA, 2016, p.50)

No Cântico dos Cânticos (2,5), lê-se: “Restaurou-me com tortas de uva, fortaleceu-me com maçãs, porque estou enferma de amor”. Nesse livro da Bíblia, encontra-se a parte 1,7–2,7, na qual há referência ao diálogo entre os amantes. Segundo comentário de John Wesley (2020), tem a significação possível, do trecho 2,5:

Fique comigo, ou, apoie-me, evite que desmaie. O cônjuge fala isso com a noiva, as filhas de Jerusalém, ou com o próprio noivo, oferecendo vinho [toras de uva], que é um bem cordial. As maçãs, que são odoríferas, logo o cheiro era agradável a pessoas prontas para desmaiar. Por isso, entenda a aplicação das promessas e as influências vivificantes do Espírito Santo (p. 1091).

No poema de **Taotologias**, há a alegoria construída na imagem-mensagem de uma voz, talvez, dolorida de um amor sem correspondência, voz essa que está a ponto de desmaiar de dor. Essa imagem é montada pelo elemento literário-linguístico da antilogia, em “voz surda” e “palavras mudas”, por exemplo. Além de apresentar a enfermidade amorosa como uma dor ilocalizável.

Além dessa interpretação, conforme a bíblia protestante, tem-se na bíblia católica (BÍBLIA, 2022, p.1087) uma possível referência, nos versos do livro “Cânticos”, aos cânticos egípcios, contos de amor da poesia egípcia, em que o amor erótico era celebrado, por ocasião dos festejos do matrimônio. Embora a interpretação bíblica admita Jesus como referência ao amado, a partir da leitura do Novo Testamento, e, como referência à amada, a igreja, isso

pode ser ampliado, pelo fato cultural de, historicamente, o rei Salomão, do Antigo Testamento, ser revestido dos poderes divinos, portanto igualado a Deus, sendo, dessa forma, o amado. Já a amada seria Sulamita, seguindo a historicidade. Isso, não impede possíveis entendimentos, que extrapolam os significantes contido no versos poético da Bíblia, uma vez que tal ação já havia sido empreendida, em relação aos escritos egípcios, pelos árabes, hebreus, gregos, romanos, até se chegar às interpretações atuais.

Essa transposição da emotividade, conforme pensamento de Bakhtin (1997, p.185), encontra subsídios no que ele propôs como transobjetividade da imagem, a qual não podia ser totalmente compreendida, em sua essência, só pelas referências objetivas. Contudo, essas transobjetividades e, também essas subjetividades, não podem ser determinadas definitivamente, porque a imagem poética é essencialmente variacional.

Complementando o que foi dito, segundo Maingueneau, tem-se que

A reflexão sobre as formas de subjetividade supostas pela enunciação é um dos grandes eixos da análise do discurso. O discurso supõe um “centro dêitico”, fonte de pontos de referência de pessoa, tempo e espaço; mas supõe também a atribuição da responsabilidade dos enunciados a diversas instâncias usadas na enunciação. Essa separação possível entre centro dêitico e fonte do ponto de vista é fundamental para análise dos textos “dialogicos”, por exemplo. Ora, sabe-se que o discurso literário é um dos lugares privilegiados de manifestação do dialogismo (2018, p.42).

Esse trecho coaduna-se com a teoria de dialogismo de Bakhtin, a qual retoma a questão da palavra entendida pela via vivencial hipotética da voz poética. As imagens, a própria linguagem, em alusão ao sentimento amoroso, são, na maior parte da literatura mundial, utilizadas de forma similar, inclusive com as mesmas hipérboles, por exemplo.

4.5 Seção “ortografia do mar”

Nessa seção, as estratégias subjacentes à composição poética são: polifonia, processos simbólicos *champurados*, daoismo. Todas elas são fundamentadas pelos elementos literário-linguísticos.

No poema “na leitura verde das ondas”, tem-se a dedicatória “ao João Paulo”:

ao joão paulo

na leitura verde das ondas
naufraga o olhar do marinheiro

a extensão íntima e líquida
da ortografia do mar
sussurra-lhe o conhecimento distante

da grande noite do cosmos
(ROCHA, 2016, p.53)

Nesse texto, da seção “ortografia do mar”, pode-se depreender uma perspectiva sobre como é a vida marítima de um navegador. O mar parece abrir-se em muitas linhas, as quais possibilitam conhecimento sobre o firmamento, em especial, durante a noite, na qual há a lua e as constelações de guia, para que se possa decifrar a extensão do percurso, que se trilha, sem a possibilidade de naufrágio. Há também, nesse poema, o uso da prosopopeia, em “[...] ortografia do mar/sussurra-lhe [...]”, além de haver anástrofe nos dois primeiros versos. A imagem-mensagem alegoricamente montada pela palavra “distante” pode retomar os portugueses navegantes tentando chegar ao litoral da “pérola do dragão” (Macau).

A partir do poema abaixo, “donde eu avisto o mar”, pode-se indagar o seguinte: o que o mar escreve que pode ser lido?

donde eu avisto o mar
o azul longo do silêncio
são as tuas breves palavras
e a dança líquida do horizonte
os teus brancos desejos
(ROCHA, 2016, p.54)

O mar é um grande hiato entre dois entes que se aportam em diferentes e distantes portos. Talvez, um português, que, possivelmente, identifica-se com o vocábulo “branco” e outro provavelmente na Ásia (Macau). Há uma sinestesia, em “o azul longo do silêncio”, marcando essa distância pela visão, audição, além do *topos* adjetival “longo”. Há a difração, claramente expressa pelo pronome pessoal do caso reto “eu”.

O outro ente está expresso em “[...] tuas breves palavras”, por meio do pronome possessivo “tuas”. Já a palavra “desejos” retoma as características românticas.

No poema abaixo, “o mar da minha língua”, pode-se verificar uma possível alusão à chegada dos portugueses ao litoral macaense, em que a imagem-mensagem é moldada pela voz poética de maneira a induzir o que ocorreu, possivelmente, na história desse litoral, simbolizado pela interação entre os termos “minha língua” e “escravos afetos”:

o mar da minha língua
salga a pele dos continentes
de palavras comuns
e de errantes e escravos afetos
(ROCHA, 2016, p.55)

Depreende-se uma plausível voz poética circunscrita na suspensão do tempo, fazendo um jogo de linguagem paradigmática, o qual se articula para uma das concebíveis compreensões de

uma movimentação apreendida na conjugação dos signos presentes nessa escrita de **Taotologias**, norteador a confluência entre história e estória, revelando a coabitação da imagem do instante histórico e da criação da expressão poética.

Portanto, pode-se depreender a intersecção entre ocidente e oriente composta pela imagem-mensagem do lugar histórico do continente asiático, em que se aportaram os portugueses, advindos do continente europeu no século XVI. A voz poética aponta para uma possível igualdade da espécie humana, já que os versos do poema conduzem uma relação de igualdade desses continentes por meio dos termos “de palavras comuns”. Contudo, essa menção apresenta algumas maneiras de serem processadas pela composição alegorizada da mensagem-imagem criada pela voz poética, conforme proposição de Hansen. A primeira, como sendo uma questão contraditória, dado que o chinês (mandarim) e o português não apresentam palavras comuns, podendo somente apresentar palavras passíveis de tradução, e a segunda, como sendo um processo anafórico da alegoria de ausência do significante pela presença do significado de que, sendo as espécies humanas comuns, o seu linguajar comunicativo também é comum, por conseguinte suas palavras são também comuns.

Em uma terceira via de orientação do olhar, tem-se que esse processo alegórico também é acrescido de um possível direcionamento em relação ao *topos*, uma vez que, pelo vocábulo “continentes”, pode-se depreender uma presumível alusão às localidades continentais exploradas colonialmente pelos portugueses. No sentido dessa orientação, o entendimento do significado “localidade”, palavra que está em conformidade com a conceituação adotada na dissertação, seria melhor compreendida se trocada pela palavra “espaço”⁶⁷, a título de abarcar, mais acertadamente, a extensão geográfica da porção de terra em processo de significação no poema. Destarte, a significação do significante “continentes” extrapola a localidade Macau e abarca todos os “lugares” em que Portugal foi metrópole. Por essa perspectiva, os termos “palavras comuns” direcionariam a cena às localidades Brasil, Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, e Timor-Leste, Ceilão, Macau. Contudo, em um primeiro momento, voltando ao que foi dito anteriormente, em relação à língua, Macau não figuraria nesse rol, pelo fato de a língua portuguesa em Macau ser apenas utilizada, na prática, para nomear topônimos, logradouros e alguns monumentos históricos, bem como estabelecimentos comerciais, além de ser, apenas, a segunda língua em documentos oficiais. A língua falada em Macau, não é o chinês (mandarim), mas o cantonês ou o inglês e, coloquialmente, o *Papiaçam*. Todavia, se se

⁶⁷ SANTOS, 2006.

associar a imagem-mensagem ao processo de colonização e a um suposto questionamento decolonial⁶⁸, ou, mais acertadamente, um suposto questionamento sobre o sujeito subalterno⁶⁹ encontrado na leitura dos termos “escravos afetos”, os quais ficam a cargo da associação com a formação dos cules (*Coolie*)⁷⁰. Isso colocaria Macau junto à lista de “localidades colônias” portuguesas, embora o termo colônia não possa ser atribuído a Macau, devido ao fato histórico de que, em 1844, por meio de um decreto real português, Macau ter sido, apenas, incorporada à estrutura administrativa ultramarina portuguesa. Somente em 1887, Portugal e China assinaram o Tratado de Amizade e Comércio Sino-Português⁷¹, o qual reconhecia e legitimava, unicamente, a ocupação de Macau e das suas dependências pelos portugueses (GUNN, 1998). Portanto, Macau nunca foi uma colônia propriamente dita, sendo apenas um território chinês, cedido pela China continental a Portugal, a título de pesquisas sobre abertura de portos, sistemas governamentais, entre outras pesquisas programadas pelo governo chinês, dentro dos seus planos quinquenais, decenais, bi-decenais, tri-decenais e de 50 anos.

Em um outro olhar para os elementos “escravos afetos” e “errante”, ter-se-ia povo “errante”, assemelhando-se aos portugueses, aportados em quaisquer dos portos das nacionalidades acima, incluindo Macau, fazendo dessas localidades pontos portuários comerciais. Pode-se, também, dizer que os termos “escravos afetos” hipoteticamente se identificam com os chineses macaenses. A imagem da pele salgada desses dois continentes pode ficar a cargo da ideia de que, nessa relação desigual de comércio e escravidão, há um amargor, uma relação friável e castigante, subentendida pela mensagem-imagem, construída pelos significados de tais palavras supostamente comuns.

Ampliando um pouco mais as possibilidades do signo “errantes”, tem-se a hipótese desse termo, que está em um mesmo verso que os termos “escravos afetos”, referir-se também aos escravos cules que eram vendidos como mão de obra semiescrava a diversos continentes, incluindo a América. Dessa forma, depreende-se que o adjetivo “errante”⁷² faria referência àqueles que não possuem residência fixa e que vivem como nômades, errando⁷³ (vagando) pelos lugares.

O próximo poema a ser analisado será “no salgado aroma da tarde”:

⁶⁸ MIGNOLO, 2020.

⁶⁹ SPIVAK, 2018.

⁷⁰ VARMA, 2017.

⁷¹ ANUÁRIO DE MACAU, 2007.

⁷² ERRANTE. *In*: HOUAISS, 2001.

⁷³ ERRAR. *In*: LEXILELLO, 1992.

no salgado aroma da tarde
 saúdo os teus olhos
 ante a solidão do mar
 a tela branca dos teus dedos
 enlaça as polifónicas palavras
 na memória lenta do crepúsculo
 (ROCHA, 2016, p.56)

Nesse texto ainda se pode ver a caracterização romântica (“saúdo os teus olhos”), o esgotamento da voz poética (“ante a solidão do mar”), a discussão da questão dos significantes não se ligarem por completo a uma significação única e restrita (“... as polifónicas (sic) palavras”), bem como a referência à Natureza (“na memória lenta do crepúsculo”). Todos esses elementos estão imbuídos no processo de *champuramento*.

Além disso, pode-se também pontuar que há uma espécie de pintura verbal, em que uma possível objetividade do olhar, por um processo tautológico de uma realidade literária, transforma-se em subjetividade, não só nesse poema, como também em outros, cuja caracterização enquadrou-se como romântica. Essas pinturas podem revelar o não-dizível, as “polifónicas palavras” escondidas na memória de algo que não se consegue dizer. Dessa maneira, é criado um modelo de linguagem do silêncio, invertendo o sentido, de forma tautológica.

4.6 Seção “contos orientais”

Como estratégias subjacentes à composição poética da seção “contos orientais”, tem-se o processo de *champuramento*, advindo do hibridismo (BHABHA, 1998), a tradução cultural, em conjunto aos elementos literário-linguísticos.

aos três príncipes de serendip
 Ab’ul Hasan Yamin ud-Din Khusrow (1253-1325 CE)

tropecei no acaso que me perseguia
 era seguramente um acaso
 porque o destino não existe
 da mesma forma que um morto
 está morto e não ressuscita
 talvez fosse mais fácil
 acreditar na ditadura dos astros

ou contorcer-me de piedade
 rezando a um deus de barba e patilhas
 ou mesmo encostar-me ao torpor de um mantra
 tudo ficaria bem mais claro
 sem sentido à mesma
 mas bem mais claro
 mesmo que o acaso que ainda me persegue
 seja um acaso inteligente
 será sempre um acaso
 porque o destino apenas existe
 nas falsas geometrias dos mapas do céu
 dos vendedores de horóscopos
 (ROCHA, 2016, p.59)

O conto, que parece estar em intertextualidade como o poema, é baseado na vida do Imperador Persa Bahram V, que governou o Império Sassânida. Ele foi relatado em poesia épica com mescla natural de fatos históricos e lendas folclóricas da região, contado por centenas de anos na tradição oral de muitas culturas (inclusive uma versão no Talmud, Sanhedrin). Apareceu publicado inicialmente nos escritos de Firdausi Shahnamed, em 1010, e, logo após, nos escritos de Nizami Haft Paikar, de 1197. Também pôde-se lê-lo em adaptação nos escritos de Khusrau, Hasht Bihisht, de 1302. Essa publicação de Bihisht aparece citada nos escritos do poeta persa Amir Khusrau (A'ul Hasan Yamīn al-Dīn Khusrau, 1253-1325), em uma versão em Ghazal, uma forma poética persa. No Ocidente, a primeira publicação foi sob o título “Peregrinaggio di tre figlioli del re di Serendippo”, feita por Michele Tramezzino, em Veneza, em 1557. Essa publicação registrou a história a partir do relato de Christophero Armeno, que havia traduzido do persa para o italiano o “Livro Um de Amir Khusrau”. Tramezzino, suposto compilador da obra, avaliou com precisão os gostos literários venezianos do período e publicou uma segunda edição, em 1584. Antes, em 1583, uma tradução alemã foi feita. Dessa obra, seguiu-se, em 1610, uma primeira tradução para o francês. Depois, a partir disso, faz-se uma outra versão francesa, do autor De Mailly, datado de 1719 e impresso em Amsterdam, em 1721. Dessa impressão em francês, Horace Walpole teve conhecimento do conto e o relata, em carta, a seu amigo Mann, datada de 28 de janeiro de 1754. A publicação dessa carta, em inglês, dá uma grande visibilidade mundial ao conto. A primeira aparição do livro em inglês ocorreu em 1722, intitulado *Travels and Adventures of Three Princes of Sarendip*. Horace Walpole, com base nesse conto, cunha o conceito de serendipidade⁷⁴.

⁷⁴ Serendipidade é o encontro fortuito de prova relacionada a fato diverso daquele que está sendo investigado. Nesta dissertação está sendo igualada ao conceito de sincronidade (JUNG, 2005).

Quanto a composição que faz intertextualidade com texto de outras culturas, Mateus (2019, p.137-45), expõe uma importante pontuação sobre a obra **Taotologias**, em que há um “fulgurante ou [um]a loquacidade da palavra das poéticas modernistas e [um]a densidade do silêncio das poéticas orientais. [...] Este [é] um olhar oscilante, “cross-cultural” ou intercultural, um olhar que viaja de cá para lá e de lá para cá” (2019, p. 137-145).

Uma outra pesquisa aponta um possível contato com o conto “Os três príncipes de Serendip”, por meio do autor Joseph Shafan, que escreve em literatura urdu, literatura da Índia, abrangendo o Paquistão. Shafan é do Sri Lanka, antigo Ceilão. Nome atribuído em idioma Português, pois Portugal foi o colonizador dessa área, na Ásia, sul da Índia, entre 1505 e 1658 (PIERIS, 1920). Shafan é um poeta, também músico, o qual cantava, folcloricamente, esse conto pelas ruas, o qual era muito comum na Índia. Todavia, o Sri Lanka também foi governado por países de língua inglesa. Logo, pode-se voltar à pesquisa anterior (primeiro parágrafo referente à análise desse poema). Somado a isso, esse país também teve como nome a palavra Taprobana, a qual se deriva de *dip-Raawan*, conhecida como ilha do rei Rawana ou, ainda, deriva da adaptação dada pelos gregos antigos a partir do nome Tambapanni, em páli, que significa da cor do cobre (MARCELINO, 2019). Taprobana é um *topos* encontrado nos versos de Camões (2010), em **Os Lusíadas**, “As armas e os barões assinalados,/ Que da ocidental praia Lusitana,/Por mares nunca de antes navegados,/Passaram ainda além da **Taprobana**,/Em perigos e guerras esforçados,/Mais do que prometia a força humana” (p.02, grifo nosso).

Os personagens do conto eram príncipes do reino de Serangipo, que fazia parte do território do Ceilão, na antiguidade. Eles tiveram a incumbência de visitar toda a extensão, a qual imaginassem alcançar ao redor do mundo possível de ser enxergado por um cidadão daquela região. Vários fatos inusitados foram aparecendo no caminho desses príncipes, que foram inteligentemente juntando as peças e guardando-as para futuros usos. Embora suas apreciações fossem tidas como indignas, uma vez que nem todos acreditam em quebra-cabeças, sendo montado por sincronicidade, eles foram, no final, compreendidos e se tornaram excelentes governadores (SHAFAN, 2010).

De posse desse contexto, o poema “tropecei no acaso que me perseguia” montará uma poesia, que dialoga com esse imaginário poético do primeiro século depois de Cristo, fazendo alguns questionamentos sobre essa questão da serendipidade e, conseqüentemente, da sincronicidade, propondo a ideia do acaso: “tropecei no acaso”. Essa ideia apresenta dois pontos de vista, um compreendido e um incompreendido. Esse lado incompreendido pode-se referir, dentro de algumas possibilidades, às pessoas que não acreditam em acaso dentro do

ideário da religião espírita, por exemplo, em que tudo é coincidência. Contudo, pelo lado compreendido, tem-se que sincronicidade é acontecimento que se relaciona não por relação causal e sim por relação de significado. Dessa forma, é necessário que se considere os eventos sincronísticos não relacionados com o princípio da causalidade, mas por terem um significado igual ou semelhante. A sincronicidade é também entendida por Jung como “coincidência significativa”. Em termos simples, a sincronicidade é a experiência de ocorrerem dois (ou mais) eventos que coincidem de uma maneira que seja significativa para a(s) pessoa(s), que vivenciaram essa “coincidência significativa”, em que esse significado sugere um padrão subjacente, uma sincronia. Logo, a sincronicidade difere da coincidência, pois não implica a aleatoriedade das circunstâncias, mas sim um padrão subjacente ou dinâmico que é expresso por meio de eventos ou relações significativas. Ainda, esse princípio de Jung foi perpassado pelos conceitos de Arquétipo e Inconsciente coletivo desse mesmo autor. A ocorrência da sincronicidade verifica-se, às vezes, atemporalmente e/ou em eventos energéticos acausais. Conforme já havia sido abordado anteriormente, nesta dissertação, acerca da leitura do poema “as paredes do meu quarto”, mostrou-se que, segundo Jung,

isto elimina a explicação causal, porque os ‘efeitos’ não podem ser entendidos senão como um fenômeno da energia. Por isto, não se pode falar de causa e efeito, mas de uma coincidência no tempo, uma espécie de contemporaneidade. Por causa do caráter desta simultaneidade, escolhi o termo sincronicidade para designar um fator hipotético de explicação equivalente à causalidade. em meu artigo ‘der geist der psychologie’ (natureza da psique) (eranosjahrbuch xiv 0946), p. 485 s [cf. a seção VIII deste volume’]), **considerarei a sincronicidade como uma relatividade do tempo e do espaço condicionada psiquicamente** (2005, p.14, grifo nosso).

Retomando a análise do poema “tropecei no acaso que me perseguia/era seguramente um acaso”, há um posicionamento da voz poética quanto a essa conceituação do acaso, ratificando o entendimento do primeiro posicionamento sobre a incompreensão desse termo, pelo que se enuncia no verso “porque o destino não existe”. Não obstante, a leitura não se pode deixar fluir por esse ponto, trabalhado pelo método de difração (RODRIGUEZ, 2003), posto que tudo isso está sendo construído, baseando-se no contexto da serendipidade. A voz poética parece escrever uma carta aos três príncipes para discursar sobre várias filosofias, sendo uma delas a do acaso.

A outra discussão travada, nos versos “da mesma forma que um morto/ está morto e não ressuscita”, é sobre a reencarnação. Ligando-se ao catolicismo, tem-se a crença na ressurreição da carne, conforme a oração do Credo, mas não da alma, como é proposto nas

filosofias-religiões orientais. Por conseguinte, não há crença em nenhuma dessas filosofias-religiões, de acordo com a alegoria montada pelos versos.

Já nos versos “talvez fosse mais fácil/acreditar na ditadura dos astros”, há um ponto de vista que, por uma possível leitura, revestido de ceticismo, agora contra a milenar tradição astrológica, a qual se baseava na observação do céu e na influência dos elementos celestes em vários tipos de personalidade (VON HUMBOLDT, 1856). Esse ceticismo é reforçado pelos versos “porque o destino apenas existe/nas falsas geometrias dos mapas do céu/dos vendedores de horóscopo”.

Mais adiante, nos versos “ou contorcer-me de piedade/rezando a um deus de barba e patilhas”, em que há novamente uma exposição contrária ao catolicismo, que se pode vislumbrar pela imagem alegorizada de Cristo, em “deus de barba e patilhas”. Também, nos versos “ou mesmo encostar-me ao torpor de um mantra”, há uma crítica provável aos budistas, por exemplo, ou a qualquer outra filosofia-religião, que utilize mantras em suas práticas, como as asiáticas, por exemplo, e, mais marcadamente, a indiana.

Essa imagem da sociedade do cansaço, desiludida e esgotada com todas essas práticas espirituais está presente em “[...] ficaria bem mais claro/sem sentido à mesma/mas bem mais claro”, trecho em que se nota uma suposta confusão mental. Apesar de tudo isso, há a passagem “[...] o acaso que ainda me persegue [...]”, na qual se pode colocar essa voz poética dentro do que é classificado como paranoia esquizoide dessa sociedade do cansaço, mesmo que o verso acima se refira a, apenas, um acaso, sendo esse, apenas, um processo de sincronicidade junguiana.

No poema abaixo, pode-se verificar uma voz poética, que enxerga *champuradamente*:

uma composição arquitetônica macaense:
as escadas que subo para o pátio
em frente ao templo de Na Cha
não são as mesmas escadas quando as desço
o nome chinês e português
desse mesmo pátio
também têm sentidos diferentes
(ROCHA, 2016, p.60)

O que se difere, em português e em chinês, é o nome do pátio em frente ao templo. Em português o referido pátio chama-se “Pátio das Verdades” e, em chinês, chama-se “Pátio Na Cha”. O templo de Na Cha foi construído em homenagem ao deus da guerra, denominado de deus-menino. Essa edificação está situada próxima às Ruínas de São Paulo, às ruínas da antiga Igreja da Madre de Deus e adjacente ao Colégio de São Paulo, ambos construídos

pelos jesuítas na segunda metade do século XVI e destruídos em 1835 por um incêndio. O Templo faz parte do Centro Histórico de Macau (MACAO TURISM, 2020).

Dessa forma, a partir dessa exposição, tem-se uma hipótese de uma criação mesclada de um local público e histórico corporificada em uma reflexão sobre o processo de *champuramento*. Isso ocorre ao se discutir sobre a não identidade da tradução do nome do pátio, nas línguas portuguesa e chinesa, abrindo-se, assim, uma reflexão sobre como essas culturas dialogam no território macaense, podendo-se chegar a uma possível conclusão de que ambas culturas não participam totalmente do processo de *champuramento*, caminhando em paralelo. Os termos “escadas”, “pátio”, “em frente” e “templo de Na Cha” localizam a imagem-mensagem do poema e, em contrapartida, a discussão proposta abre um direcionamento para outras reflexões sobre como essas culturas, que ora estão em processo de *champuramento*, ora estão apenas em caminhos paralelos sem o devido entrelaçamento, podem conviver em localidades geograficamente mesmas e simbolicamente outras. Pode-se constatar que a cidade de Macau possui uma vida dupla ou, de forma sintética, um cotidiano ambivalente, uma espécie de lugar de fronteira, onde o “contrabando” linguístico, cultural, artístico-estético e, por conseguinte, imagético faz-se presente, contribuindo sobremaneira para a elaboração do conceito de *champuramento*⁷⁵.

No poema a seguir, há um processo de sinestesia das cores, na observação da Natureza:

nas paredes de cor amarela húmida
dividem os espaços vazios
com as ervas silvestres que nascem
espontaneamente verdes
(ROCHA, 2016, p.61)

A cor amarela, entre outros significados (RAMOS, 2018), pode, também, ser entendida como uma cor que induz uma emoção de amofinação, como se pode perceber no verso “nas paredes de cor amarela húmida”, em que a adjetivação das paredes pelo nomeação da cor amarela é ainda reforçada pelo adjetivo “úmida”, emprestando a essa imagem-mensagem essa possível ideia. No conto da autora Charlotte Perkins Gilman, “Papel de parede amarelo” tem-se essa caracterização do amarelo como um indicador dessa sentimentalidade amofinada, em que a narradora expõe que se “[trata] de um amarelo [...] estranhamente desbotado pela luz lenta do sol que aí roda. Em alguns lugares, é baço, mas, no entanto, de uma lividez alaranjada; em

⁷⁵ Conceito apresentado nas páginas 10-11, definido nas páginas 20-8 e ratificado pela metodologia de análise crítico-literária na conclusão.

outros, de um tom cor de enxofre”(GILMAN, 2016, p.9). E mais adiante, também propõe um contraste entre a cor amarela e a verde: “Porque lá fora temos que rastejar pelo chão, e tudo é **verde** em vez de **amarelo**” (GILMAN, 2016, p.37, grifo nosso), como no contraste proposto pelos versos “nas paredes de cor **amarela** húmida/com as ervas silvestres que nascem/ espontaneamente **verdes**” (grifo nosso). Esse trabalho com as cores pode refletir não só a observação da Natureza, como igualmente pode induzir esse estado emocional, que se aflora pelo processo de difração, conforme Rodriguez (2003).

Em relação ao “espaço”, o geógrafo brasileiro Milton Santos propõe que esse conceito seja entendido como o somatório das formas depreendidas em uma paisagem mais a vida que a preenche (2006, p. 66), um conceito geográfico por excelência que se coaduna com a reflexão de Rogério Haesbaert, também geógrafo brasileiro, sobre o conceito psicológico de território, baseado no que primordialmente Gilles Deleuze e Felix Guattari propuseram no livro **O que é filosofia**. A reflexão de Haesbaert adequa-se ao poema “os caracteres chineses colocados”, uma vez que reconhece o caráter metafórico, e não propriamente geográfico, da construção territorial. Logo, pode-se perceber que essa é uma construção territorial subjetiva, atravessada pela identidade pessoal, coletiva, que tangencia, entre outras ciências, a literatura, a qual transpassa por inúmeros espaços culturais, sociais e mesmo físicos (HAESBAERT, 2007, p. 37-38). Tudo isso converge para a imagem sinestésica das cores, para formar a imagem-mensagem literária.

Para além dessas estratégias, apresenta-se novamente um olhar às palavras, no poema que se segue:

no horizonte das palavras
há aquele livro ao alcance
do olhar ou da mão
que guarda um segredo dentro

tudo o que nos conta de ontem
não é diferente do dia de hoje
(ROCHA, 2016, p.62)

Esse poema centra-se, exatamente, nas palavras chinesas, conforme se lê no verso “os caracteres chineses colocados”. Portanto, isso justifica a presença desse poema na seção “contos orientais”, podendo haver, também, uma conexão com a seção “a sombra das palavras”.

O poema “no horizonte das palavras”, por fazer parte da seção “contos orientais”, dialoga com a literatura oriental, com o constante retorno. Essa inferência dá-se por um processo de anástrofe, uma sinalização de que essa literatura encontra-se no horizonte, ou

seja, no outro hemisfério do globo, diferente de onde, provavelmente, está o emissor da imagem-mensagem. No entanto, ela pode ser acessada, por estar encerrada em livro “ao alcance/do olhar ou da mão”. Ou por uma outra via de leitura, esse “horizonte” poderia ser o mais longe que as palavras podem nos levar durante uma apreciação literária, oriental. Por esse “livro”, consegue-se entender “um segredo”, referenciando as inúmeras possibilidades de contato transcultural.

Porém, tal “segredo” pode levar a um “retorno constante”, como se lê nos versos “tudo que nos conta de ontem/não se difere do dia de hoje”, sendo que esses são ensinamentos milenares para comportamentos humanos de ontem e de hoje. Os livros são escritos por seres humanos para seres humanos. Assim, a capacidade humana de enxergar o universo é pautada somente pelo próprio corpo humano, com o olho humano. Mesmo que esses humanos tenham se munido das mais diversas ajudas tecnológicas, a evolução biológica de sua mente continua praticamente a mesma, evoluindo, vagarosamente, em comparação com o aparato tecnológico. À vista disso, toda a potencialidade do entendimento comportamental não se deu ainda com tanta expressão. E, ao enxergar o universo através de toda a tecnologia, abre-se a possibilidade de que, no futuro – não hoje, nem ontem, mas amanhã –, esse segredo, colocado em livro, a partir do presente, possa ser entendido, ressignificado comportamentalmente, podendo fazer diferença.

4.7 Seção “póstexto”

“Sob o silêncio que flutua, / no crepúsculo [...] / o peixe prateado e liso/ pula no ar”
(SILVEIRA, 2007)

“Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!”
(PESSOA, 2006)

“As Religiões de todas as Nações / são derivadas da recepção diferente / de cada Nação do Gênio Poético, / que é chamado em toda parte / de Espírito de Profecia.” (BLAKE, 1963)

Essa seção traz como estratégias subjacentes à composição poética o processo de subalternidade⁷⁶, de intertextualidade e de polifonia, em conjunção aos elementos literário-linguísticos.

⁷⁶ SPIVAK, 2018.

Faz-se importante observar que o poema “entre a espada e a cruz navegantes”, encontra-se dentro do processo de orientalismos de nidificação, desenvolvido por Milica Bakić-Hayden, que é o conceito variante da teoria do Orientalismo, de Edward Said, com uma influência Larry Wolff:

entre a espada e a cruz navegantes
há um vermelho mar salgado
que mastiga as torturadas palavras
sangrando ainda nas costas do império
as sombras negras, índias ou mestiças
(ROCHA, 2016, p65)

Por esse conceito, tem-se a explicação de uma tendência de cada região a ver as culturas e religiões do sul e do leste como mais conservadoras e primitivas. Isso se dá, por exemplo, como um grupo, o qual cria o outro grupo diverso de si, orientalizado. Esse novo grupo, por sua vez, também pode ser objeto de orientalização por outro grupo, e assim por diante. De acordo com isso, a Ásia (China) é mais “oriental” ou “diferente” do que outros “orientes”. Bakić-Hayden expõe suas ideias, que confirmam esse entendimento:

[...] the notion of “nesting orientalism” to investigate some of the complexity of the east/west dichotomy which has underling scholarship on “Orientalism” since the publication of Said's classic polemic, a discourse in which “East”, like “West”, is much more of a project than a place. While geographical boundaries of “Orient” shifted throughout history, the concept of “Orient” as “other” has remained more or less unchanged⁷⁷ (BAKIC-HAYDEN, 1995, p.01).

Isso é importante para que se possa depreender a construção da imagem-mensagem construída em “entre a espada e a cruz navegantes”.

Os navegantes lusitanos chegaram ao povoamento de Macau, junto a Jorge Álvares, em 1513, estabelecendo-se de forma clandestina. A palavra “Portugal”, em referência à glosa de Pessoa e com referência aos navegantes advindos desse país, origina-se do Latim *Portu Cale* (VASCONCELOS, 1938). Esse vocábulo tem como um dos seus significados o “porto do caminho e/ou caminho do porto”; talvez o caminho “acidental” para o que se tornaria a maior nação seguidora do caminho da pequena metrópole. Em análise conjunta, tem-se o caminho do *Dao*, seguido pelos habitantes de Macau, que professam uma cultura inclusiva,

⁷⁷ [...] a noção de ‘nesting orientalism’ para investigar um pouco da complexidade da dicotomia leste/oeste que sublinhou os estudos sobre “Orientalismo” desde a publicação da polêmica clássica de Said, um discurso em que “Oriente”, como “Ocidente”, é muito mais um projeto do que um lugar. Enquanto as fronteiras geográficas do “Oriente” mudaram ao longo da história, o conceito de “Oriente” como “outro” permaneceu mais ou menos inalterado (tradução nossa).

mesclada e quiçá *champurada*, apesar de todas as lágrimas, sangue e mortes, às quais subjazem o sorriso invariável de seus residentes macaenses. Esse “acidente” que, após Goa (Índia), dá cabo à chegada dos portugueses a Macau (China), onde também se pode ver um sorriso inigualável. Uma alegria extravasada sob as lágrimas.

Durante essa fixação portuguesa, houve muitos confrontos, como o de 1542, em que os portugueses, que já frequentavam as costas orientais da China, permaneceram em Liam Po, desencadeando, em 1545, a morte de muitos habitantes. Após essa derrota, houve a tentativa de estabelecimento em Chin-Cheu; porém, novamente foram expulsos, em 1549. No poema “entre a espada e a cruz navegantes”, pode-se verificar uma possível alusão à chegada dos portugueses ao litoral macaense, em que a imagem-mensagem é moldada pela voz poética de maneira a reconstruir o que ocorreu, possivelmente, na história desse litoral, simbolizado pela interação entre os termos “navegantes” e “costas do império”. Em 1557, houve uma nova investida e os navegantes lusitanos assentaram-se nessa porção territorial e tornaram Macau o primeiro entreposto europeu – estratégico, comercial, cultural e religioso – entre a China, a Europa e o Japão. Esse entreposto evoluiu, em 1783, durante o que se denominou de período da administração colonial portuguesa, para uma colônia portuguesa, do ponto de vista dos lusitanos. No ponto de vista das autoridades chinesas, Macau era uma parte integrante do Império Celestial Chinês, por isso, os portugueses foram obrigados a pagar aluguel e certos impostos aos chineses, os quais já estavam sendo cobrados desde o ano de 1573. Com a crescente prosperidade e importância de Macau, essa localidade comercial foi elevada ao título de cidade em 1586/1587, por decisão do Rei Filipe II, de Espanha, e também de D. Filipe I, de Portugal. Durante esse período, compreendido entre os anos de 1580 a 1640, apesar de Portugal ter sido governado por um monarca espanhol, Macau continuou a içar a bandeira portuguesa. Por isso, o Rei D. João IV, depois de restaurar a independência e soberania de Portugal, recompensou esse ato de patriotismo, em 1654, dando o título à cidade de “Não há outra mais leal”. O nome oficial da Cidade de Macau, durante a retomada da administração portuguesa, passou a ser Cidade do Santo Nome de Deus de Macau, Não há outra mais leal (BRAZÃO, 1957).

A prosperidade e importância do porto de Macau foi reduzida, na Primeira Guerra do Ópio, em 1841, quando Hong Kong tornou-se o porto ocidental mais importante na China. Já no século XIX, as principais potências europeias assinaram os chamados Tratados Desiguais com Imperial Chinês, da Dinastia Qing, o qual defendia somente os interesses das potências europeias, em detrimento dos interesses do Governo Chinês. Nesses tratados, o Governo

Chinês era obrigado a abrir os seus portos comerciais, a aceitar a ocupação europeia em certas terras chinesas e a aceitar a divisão da China em áreas de influência europeia.

Verifica-se que tanto esse poema “entre a espada e a cruz navegantes”, quanto o poema “o mar da minha língua”, da seção “horas de areia”, trabalham com o questionamento da subalternidade (SPIVAK, 2018). No presente poema, os versos, pelos quais se pode fazer uma, provável, referência a isso são “entre a espada e a cruz navegantes”, em que os navegantes são alegoricamente, por metonímia, identificados pelos vocábulos “espada” e “cruz”. Além disso, pinta-se o mar, adjetivado de salgado, como uma alusão a ações causticantes por parte dos navegantes, empunhando a cruz-espada, em conjunção ao vermelho, cor, que, em muitas culturas, é associado ao sangue. Sangue esse que é, hipoteticamente, atribuído às sombras daqueles que, um dia, foram homens e mulheres negros, índios, mestiços, cuja vida foi revogada a segundo plano pela cruz-espada desses navegantes. A espada ceifou-lhes a vida, a cruz a liberdade, “sangrando ainda nas costas do império/as sombras negras, índias, mestiças”.

Para além dessa análise, em uma pequena digressão, faz-se mister pontuar que o termo *mimesis* foi utilizado por diversos pensadores durante a história, tais como Aristóteles, Platão, Erich Auerbach, Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Sigmund Freud e até mesmo o conhecido biólogo Richard Dawkins, que cunhou o termo meme. A despeito de todos terem usado *mimesis* de forma semelhante, ou seja, com o provável sentido de cópia ou imitação, após René Girard esse termo recebeu uma aplicação de alcance mais abrangente. Ele compreendeu o ser humano como um ser mimético, pois esse ser não possui a autonomia de desejar livremente, apenas se mediado por um outro indivíduo. Logo, o mimetismo, identificado por Girard, por meio da Teoria Mimética (KIRWAN, 2015), primeiramente, na literatura, também, foi identificado nas antigas mitologias. Em outro estudo de Girard, pode-se verificar que esse mimetismo está presente em grandes religiões da antiguidade, como nas tradições veda, grega, judaica e cristã. Entendendo que a criação das escritas de **Taotologias** passa por esse processo mimético, pode-se constatar a construção poética subjacente à imagem-mensagem da cruz-espada euro-lusitana. Esse processo, aliado ao entendimento da Arte como um meio de comunicação, de acordo com Pastro (2016), retoma a discussão de como o ser humano expressa-se por *mimesis*, tendo a beleza como norteadora da forma. Além disso, é necessário enfatizar que beleza é um binômio, em que se tem arte e religião, para Pastro. São Gregório de Nissa (*apud* PASTRO, 2016, 06:32’’) diz que “a palavra nos permite diversas interpretações, mas só a imagem nos coloca diante de uma presença”. Por conseguinte, a criação da escrita cruz-espada utiliza-se dessa construção imagética alegórica, em que a

presença coloca-se diante dos elementos linguístico-literários compondo a imagem poética, a qual pode ou não ser um convite às reflexões político-ideológicas, problematizando questões caras às nações-colônias criadas sob o jugo dessa marcante figura cruz-espada.

Sobre a cruz, que figura nesse poema, há uma importante explanação simbólica, contrastando ocidente e oriente. “La cruz es uno de los símbolos que se registra desde la más alta antigüedad: en Egipto, en China, en Cnosos de Creta, donde se ha encontrado una ‘cruz de mármol que data del siglo xv a.C’. La cruz es el tercero de los cuatro símbolos fundamentales”⁷⁸, escreve Chevalier (1986). Segundo ele, a cruz estabelece uma relação com um centro, um círculo e também com um quadrado. Isso se dá pela interseção de suas retas, coincidindo com o centro, abrindo-a ao exterior. O cruzamento dessas retas ocorre no círculo, dividindo-o em quatro partes iguais. Pode-se ver também a formação geométrica do quadrado e do triângulo. Essa ampla simbologia geométrica dá vazão a uma linguagem universal, em que, por exemplo, o quadrado simboliza a terra. Essa “terra” seria dividida entre os pioneiros das grandes navegações, em especial, os portugueses.

Ainda quanto à representação da cruz pela via chinesa, tem-se que, na China, a figura da cruz é simbolizada pelo número cinco. Essa representação dá-se por se considerar os quatro lados do quadrado, os quais são identificados com os quatro braços da cruz, em relação, necessária, com o centro dessa cruz, que é figurado pelo ponto de interseção de seus braços, havendo, dessa forma, a coincidência do centro do quadrado com o centro do círculo. Logo, esse ponto comum é a grande encruzilhada do imaginário literário (CHEVALIER, 1986). Em continuação a essa análise geométrica, tem-se que a correspondência quaternária da cruz pode aludir à distribuição dos quatro elementos – ar, terra, fogo, água –, bem como aludir a suas qualidades tradicionais – quente, seco, úmido e frio. Observa-se que os dois eixos da cruz também sugerem a passagem do tempo, a imagem dos pontos cardeais do espaço e, também, o círculo dos ciclos de manifestação, embasando a teoria do cronotopo utilizada nas composições das escritas de **Taotologias**. Já o centro, no qual não há mais tempo nem mudança de espécie alguma, pode ser o lugar de passagem ou de comunicação simbólica entre este mundo e os outros mundos. Esse centro é uma espécie de *omphalos* (umbigo, portal de passagem), ou seja, um ponto de ruptura do tempo e do espaço entre os possíveis mundos. Além dessa prefiguração, tem-se a cruz de Tau (letra grega), a qual simboliza a cobra pregada

⁷⁸ A cruz é um dos símbolos registrados desde a mais alta antiguidade: no Egito, na China, em Knossos em Creta, onde foi encontrada uma ‘cruz de mármore datada do século XV aC’. A cruz é o terceiro dos quatro símbolos fundamentais. (tradução nossa). Os símbolos fundamentais do catolicismo são a Cruz, o Cálice, o Cibório e o Ostensório.

em uma estaca, cuja imagem remete à morte vencida pelo sacrifício. Tal ideia é mais afeita à significação bíblica, uma vez que, segundo o Antigo Testamento, o suporte sacrificial, que Isaque carregou sobre os ombros, tem essa forma.

Um outro olhar para a simbólica da cruz referente ao aspecto psicológico também pode ser observado. Baseia-se essencialmente no fato de a cruz ser constituída por esse cruzamento de eixos direcionais, os quais podem ser considerados de algumas formas, como, por exemplo, o eixo vertical, como aquele, que se conecta a uma hierarquia de graus ou estados de ser; o eixo horizontal, como o desenvolvimento do ser.

Já quanto à ciência astronômica faz-se importante as seguintes menções. Em princípio, a cruz tem um significado cósmico ao indicar os quatro pontos cardeais, significando a totalidade do cosmos. Se um círculo estiver amarrado em cada extremidade, simboliza o sol e o circuito percorrido por ele ao redor dos eixos da Terra. O eixo vertical poderia representar as atividades celestes; o eixo horizontal, as da superfície das águas, sobre a qual se exerce, dois outros eixos intencionais marcadores dos equinócios e dos solstícios, bem como a junção desses com o eixo dos pólos. Dessa forma, intenciona-se obter uma cruz tridimensional, que determina as seis direções do espaço, dividindo o círculo em quatro. Portanto, pode-se fazer a mediação entre o círculo e o quadrado, entre o Céu e a Terra, sendo a cruz símbolo do mundo intermediário. Considerável pontuar que essa intermediação pautada pelo ser humano universal também é figurada na tríade chinesa, em que, segundo o **Dao De Jing**, capítulo I, há a formação desse universo, o qual comporta esse ser humano, pela união dos números zero, um e dois, perfazendo a tríade: o número zero sendo a ideia de predecessor de toda a manifestação, simbolizado pelo vazio; o número um sendo o grande demiurgo, simbolizado por uma espécie de arquiteto supremo (a consciência) e o número dois sendo uma espécie de espírito e alma, criadores de toda a matéria, conforme estudos de Di Biase (2004). Para além disso, também podendo significar a totalidade da extensão, a cruz representa, na China, o número 10, que contém a totalidade dos números simples (*apud* WIEGER *in* CHEVALIER, 1986).

Inúmeras culturas pré-históricas acreditavam que o Sol fosse uma deidade ou um fenômeno sobrenatural. Várias datas comemorativas pairam, aproximadamente, sob a data do dia 25 de dezembro, como, por exemplos, as comemorações de Hermes, Buddha, Krishna, Heracles, Horus, Adonis, Dionísio, Zarathustra, Jesus, Mithra, Tammuz, Attis, entre outros. Essas culturas apresentam como conhecimento fundamental sobre o Sol a imagem de um disco luminoso no céu, cuja presença acima do horizonte cria o dia, sendo sua ausência criadora da noite. A veneração do Sol foi um aspecto central de civilizações como, por

exemplo, os Incas, da América do Sul e os Aztecas, no atual México. Muitos monumentos antigos foram construídos, tendo como premissa a observação do ciclo solar e suas consequências para o desenvolvimento da vida humana. Pode-se citar, por exemplo, os monumentos megalíticos, encontrados em Nabta Plaia, no Egito; em Mnajdra, em Malta e em Stonehenge, no Reino Unido. Em relação aos fenômenos de solstício e de equinócio, tem-se na Irlanda, em Newgrange, um monte pré-histórico construído para detectar o solstício de inverno, bem como a pirâmide de Templo de Kukulcán, em Chichén Itzá, no México, que foi desenhada para lançar sombras com o formato de serpentes subindo a pirâmide, nos equinócios de primavera e outono. Durante a era do Império Romano, o aniversário do Sol era um feriado celebrado como Sol Invicto, ou Sol não-conquistado, em sequência ao solstício de inverno, podendo a data desse fenômeno ter sido um antecedente do Natal. Segundo Christopherson (2017, p.06), a posição do Sol, diariamente, ao meio-dia, está diretamente a pino, a uma ângulo aproximado de 90°. Nos meses em que se expressa a primavera do hemisfério Norte, relativamente, do início de março ao início de junho, a latitude que recebe os raios diretos do Sol desloca-se do equador, a 0°, até o Trópico de Câncer, a 23,5°N. Em consequência disso, a latitude exata, que recebe os raios diretos, a 90°, é denominada de ponto subsolar. Filosófico-religiosamente, esse fenômeno astronômico pode ser associado à coroa de espinhos de Jesus, em que a imagem dos espinhos compõem a alegoria para os raios solares. Para além disso, tem-se a observação de que, no solstício de inverno, os dias são curtos. O sol move-se para sul, ficando de aspecto menor e com intensidade da luz mais fraca, simbolizando um possível processo de morte, devido a uma imagem de esmaecimento ou apagamento do Sol, sendo, aproximadamente, do 22° ao 25° dia de dezembro, ponto mais baixo, de menos intensidade solar. Em seguimento a isso, por uma ilusão de ótica, parece estar o Sol sem se mover por três dias. Fenômeno denominado de movimento aparente do Sol. Ele permanece dessa forma por três dias, ficando perto da constelação do Cruzeiro do Sul, Alfa Crucis. Dessa imagem celeste, tira-se a imagem da cruz com uma auréola raiada, ou espinhada, em volta da cabeça de Jesus, ao centro, vista em muitas pinturas, como, por exemplo, a pintura de “Cristo Pantocrator”, na semicúpula da abside da Catedral de Monreale, na Sicília. Após esse momento trino, o Sol move-se um grau em direção ao norte, propiciando dias maiores, mais calor e início da primavera, ressuscitando, em fim. A par disso, faz-se necessária a reflexão de que tanto Jesus Cristo quanto às demais deidades relacionadas a vários outros preceitos filosófico-religiosos é um construto, baseado em ensinamentos astronômicos aplicados à agricultura, observando o nascimento, crescimento e morte das

vidas biológicas como um todos, dependentes da luz solar e influenciadas pelo magnetismo lunar.

Para Goleman (1995, p.308) “A mente emocional possui uma lógica associativa; elementos que simbolizam uma realidade ou que de alguma forma lembrem essa realidade são, para a mente emocional, a própria realidade.”. Consequentemente, pode-se afirmar que elementos linguístico-literários, como símiles, metáforas e imagens têm uma comunicação direta com a mente emocional. A arte, como romances, filmes, poesias, música, teatro, ópera são parte dessa comunicação. Mestres filosófico-religiosos, como Buda e Jesus, por exemplo, foram expressões imagéticas, que usaram a imagem para falar e tocar o coração de seus discípulos, por meio da linguagem da emoção, ensinando por parábolas, fábulas e contos. Pode-se depreender que o símbolo e o rito não fazem sentido do ponto de vista racional, pois são representações vernaculares de acesso às emoções, sentimentos e sensações. Essa lógica abstrata, fundida na imagem concreta do coração, é descrita por Freud, quando do “processo primário” de pensamento, o qual corresponde a tudo aquilo que é inconsciente, como os conteúdos, as representações, as imagens, as ações, a significação das palavras, entre outros. Por conseguinte, a lógica religiosa, a da poesia, a da psicose e a da criança, são todas incluídas na tríade da lógica emocional, sentimental e sensorial. O processo primário é a chave para a abertura do significado de obras literárias. E, ainda, Freud afirma que a

“(…)articulação lógica da língua. (...) é valid[a] (...) para toda a representação. Os diversos membros dos fenômenos são postos sempre em clara relação mútua; um número considerável de conjunções, advérbios, partículas e outros instrumentos sintáticos, todos claramente delimitados e sutilmente graduados na sua significação, (...) os entrelaçamentos temporais, locais, causais, finais, consecutivos, comparativos, concessivos, antitéticos e condicionais (...) ocorrem no primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial temporal.” (1995, p.04).

Isso faz com que toda a análise do texto de **Taotologias**, convirja para um ponto, em que se possa proporcionar um vislumbre do que se pode causar emocionalmente no leitor, ao cruzar diversas inferências histórico-geográficas, filosófico-religiosas, matemático-astronômicas.

De acordo com alguns livros históricos e com o próprio **I Ching**, a astronomia e a numerologia estão intimamente associadas. O entendimento desse processo de associação pode ter, como exemplo de ponto de partida, o estudo do mapa do Rio, o qual seria um aparelho esférico, trazido do rio Amarelo por um hipopótamo. Nesse aparelho havia inúmeros desenhos de constelações, bem como vários escritos, os quais foram estudados por

Fu Xi, durante mais de 100 anos. Para alguns pesquisadores, a denominação Rio refere-se à origem da descoberta do rio Amarelo. Na língua chinesa, a Via Láctea é denominada Rio do Céu, logo o mapa do Rio tem uma significação de mapa do corpo celeste (WU, 2001, p.14).

O **I Ching**, geralmente traduzido como Livro das Mutações ou Clássico das Mutações, é tido como um texto clássico chinês, composto por várias camadas informacionais sobrepostas, constituídas ao longo do tempo, além de ser considerado um dos mais antigos e importantes livros de filosofia chinesa. A integridade desse ensinamento, está apoiada em quatro elementos – a imagem, o número, a razão e a energia –, os quais subjazem, de alguma forma linguístico-literária, as análises dos poemas de **Taotologias**, devido a alguns versos exporem imagens, entre outras formas figurativas, de elementos da Natureza “natural”, bem como da humana.

O entendimento dos estudos sobre o mapa do Rio são importantes, em razão do **I Ching** poder ser um ilustração gráfica, denominada, em chinês, de Ho Tu, delineada pelo alquimista daoísta Chen Tuan, cujos pontos claros e escuros podem ser traduzidos em números (WU, 2001, p.131). O Ho Tu (raiz do **I Ching**) é uma composição de números em forma de Cruz, retomando a convergência entre ocidente e oriente, amplamente discutida, durante as análises das escritas de **Taotologias**.

Os ensinamentos matemáticos e metafísicos do Luo Su tiveram uma influência mística em todo o continente asiático e, também, na Grécia antiga. Isso se verifica, por meio do uso de um instrumento, chamado por Pitágoras de quadrado mágico, 3 x 3, o qual foi encontrado em diversas regiões do Tibet, no Oriente Médio e na Grécia. Pitágoras era descendente de um dos ramos dos fenícios, que por sua vez descendia de um povo chamado *quien yun*, originário do extremo oriente. Antes de migrarem para o oriente ocidental, os *quien yun* foram contemporâneos do império Zhou, onde viveu o Rei Wen e o Duque de Zhou, os quais possuíam um quadrado mágico, semelhante ao de Pitágoras, denominado Luo-Su. Pitágoras, provavelmente, adquiriu esse conhecimento de seus ancestrais do extremo oriente ou, por outra hipótese, por meio dos povos nômades oriundos do Oriente Médio, os que mantinham contato frequente com a China (WU, 2001, p.139). A Cruz reta é composta inteiramente pelos números Yang, sendo o símbolo Cruz uma demonstração de situação de retidão, manifestando-se em energia Yang. A soma da grande cruz reta é $9 + 5 + 12 + 8 = 34$ (eixo vertical); $14 + 15 + 2 + 3 = 34$ (eixo horizontal), sendo a soma de $3 + 4 = 7$, o qual é número de Cristo (p.155).

A cruz assume temas fundamentais na escrita bíblica, como a cruz enquanto árvore da vida (Gn 2,9); enquanto sabedoria (Prov 3,18); enquanto madeira, sendo essa figurada como arca,

como varas de Moisés, as quais fazem subir a água, como árvore plantada à beira das águas correntes, bem como vara, onde se estava suspensa a serpente de bronze. Para além dessa observação simbólica dicionarizada, tem-se que a palavra usada nas Escrituras, originalmente é "árvore", cuja tradução transliterada do grego seria *staurō*, que pode significar um poste ou uma estaca. Também há o uso da palavra *xylou*, a qual significa "árvore", mais restritamente. A palavra hebraica *רֶשֶׁת*, transliterada para o alfabeto romano, como *hā-'êš*, também é traduzida como "árvore", conforme Deut 21,23. Usou-se a Bíblia de Jerusalém para análise dos poemas de **Taotologias**, contudo a versão King James das Escrituras usa a palavra madeira para indicar onde Cristo faleceu: "Cristo nos resgatou da maldição da lei, fazendo-se maldição por nós; porque está escrito: Maldito todo aquele que for pendurado no madeiro" (Gál 3,13).

Apesar de a cruz ser o símbolo do cristianismo há muitos anos, antes dos primeiros 300 d.C, ela não era um símbolo utilizado pelos cristãos primitivos. Isso se deve, a princípio, pois havia a necessidade de declaração secreta da identidade cristã, em circunstâncias das represálias. Essa identidade foi desenvolvida por meio da simbologia do peixe, inscrito nos túmulos de vários desses cristãos primitivos. A razão de se usar essa imagem do peixe, dá-se, pois, em grego, diz-se IXΘΥΣ (ICHTHYS), termo que serve de acrônimo para Ἰησοῦς (Iêsous); Χριστός (Christos); Θεοῦ (Theou); Υἱός (Yios); Σωτήρ (Sōtēr). A primeira letra de cada uma dessas palavras representa as iniciais dos vocábulos que compõem a tradução "Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador" (DÖLGER, 1999). Quando um cristão queria reconhecer outro, desenhava no chão uma meia lua, a qual se fosse completada por outra meia lua, perfazendo uma figura de peixe, estaria comprovada a identidade.

Outro ensinamento seria a observação de que o círculo das mandalas orientais substituiu a cruz latina, ocidental. Essa mudança de forma, faz-se reflexiva para a história do simbolismo (JUNG, 1964). Ao contrário do que se possa depreender, esse simbolismo não deve ser atribuído à filosofia-religiosidade, mas a causas estéticas, afinando-se assim a forma ao conteúdo literário-linguístico subjacentes à escrita de **Taotologias**.

Entretanto, o símbolo central do cristianismo manteve-se, após os anos 300 d.C, imutável e Cristo continuou a ser representado sobre a cruz latina, representando os povos neolatinos, e, por analogia, os navegantes portugueses. A cruz latina, com seus dois planos horizontal e vertical, coloca homem religioso em um plano mais elevado e espiritual do que o do homem terrestre, pois a verticalidade é a ascensão ao divino, portanto, acima de qualquer circunstância que pudesse retornar à Natureza, sendo a horizontalidade seu ponto de contato com essa Natureza. Tal horizontalidade remeterá ao ensinamento, segundo os preceitos

cristãos, de que não se deve esquecer de onde o ser humano se originou, ou seja, de um nível abaixo do de Deus.

De uma outra maneira, visualizando a cruz em seu desenho, pode-se igualá-la à espada. Analogia sustentada por Eliade (1992) que discursa

Quando se trata de arrotear uma terra inculta ou de conquistas e ocupar um território já habitado por “outros” seres humanos, a tomada de posse ritual deve, de qualquer modo, repetir a cosmogonia. Porque, da perspectiva das sociedades arcaicas, tudo o que não é “o nosso mundo” não é ainda um “mundo”. Não se faz “nosso” um território senão “criando-o” de novo, quer dizer, consagrando-o. Esse comportamento religioso em relação a terras desconhecidas prolongou-se, mesmo no Ocidente, até a aurora dos tempos modernos. Os “conquistadores” espanhóis e portugueses tomavam posse, em nome de Jesus Cristo, dos territórios que haviam descoberto e conquistado. A ereção da Cruz equivalia à consagração da região e, portanto, de certo modo, a um “novo nascimento”. A terra recentemente descoberta era “renovada, recriada” pela Cruz (p.45).

Outra informação crucial ao entendimento do poema “entre a espada e a cruz navegantes” refere-se à história da Cruz de Malta, também denominada de Cruz de São João, símbolo pertencente à ordem dos cavaleiros hospitalários, que foi uma ordem soberana e militar hospitalária de São João de Jerusalém de Rodes e de Malta. Essa ordem é mais antiga que a dos templários, cavaleiros dos templos. A Cruz de Malta, ou cruz de Amalfi, presente na bandeira da República Marítima de Amalfi – Antioquia, na Turquia, eternizada durante as cruzadas –, é composta de uma cruz com oito pontas, as quais são idealizadas como símbolo dos oito deveres dos cavaleiros: amor, arrependimento, fé, humildade, misericórdia, resistência, sinceridade e verdade. Esses oito pontos, também, no século XV, representavam as oito terras de origem dos hospitalários, ou uma divisão da Ordem dos Hospitalários, sendo Auvergne, Provence, França, Aragão, Castela e Portugal, Itália, Baviere (Alemanha) e Inglaterra, incluindo Escócia e Irlanda (PINHO, 2017).

No Brasil, a Cruz de Malta foi, por mais de um século, símbolo do Club de Regatas Vasco da Gama, embora não seja a cruz utilizada pelo time, o qual utiliza a Cruz de Pátea e a Cruz de Cristo, cuja imagem foi difundida pelo Movimento das Cruzadas. Essa mesma cruz também deu origem à organização da Cruz Vermelha. Além dessas imagens, há uma variação do formato da cruz, denominada Cruz de Portugal, tida como a cruz da Ordem de Cristo. A estrutura dessa cruz é composta de braços verticais e horizontais proporcionais, formando um quadrado, de cor vermelha. Ela foi usada nas Cruzadas, em 1520, sob o comando de Dom Dinis, bem como figurava nas bandeiras dos navios, na época das expedições marítimas, para sinalizar aos povos pagãos que o navio era de povos cristãos, sendo também conhecida como

cruz dos descobrimentos (RILEY-SMITH, 1999) e sendo, portanto, a cruz-espada infundida na imagem-mensagem do poema em análise.

Ainda seguindo o processo digressivo iniciado anteriormente, tem-se a imagem da cruz associada ao ato de crucificação, que é um método de pena de morte, no qual o sentenciado é amarrado ou pregado em uma viga de madeira e pendurado por vários dias até a morte por exaustão e asfixia (JOSEFO, 2013). Entende-se que o método tenha sido criado na Pérsia e trazido pelo exército de Alexandre para o Ocidente. Há uma outra vertente que defende a origem cartaginesa dessa sentença. A crucificação era uma morte pérfida e humilhante, sendo o assunto, de alguma forma, um tabu na cultura romana, o que deixou poucas documentações específicas sobre tal forma de condenação (MARTIN, 1977). Essa imagem da cruz como utensílio de tortura e conseqüentemente símbolo do sacrifício de Cristo tornar-se-á um ícone cristão e também permeará a cultura ocidental de forma premente.

Aliada a essa ideia imagética, para subsidiar a construção da análise, em **Taotologias**, faz-se importante a discussão de um estudo sobre a concretude e abstração das palavras, em literatura (STEIN, 2009). Esse estudo foi realizado com a participação de 719 universitários brasileiros, sobre as palavras concretas serem mais afeitas à composição imagética do imaginário do leitor, uma vez que elas são o ponto de referência para a criação de expectativas ilusórias, no caso específico do poema “entre a espada e a cruz navegantes”, da imagem da cruz-espada portuguesa imperial massacradora. A morte de Cristo na cruz, pode ser usada como subterfúgio para justificar o pagamento em dívida, que todos os cristãos e também todos que se farão cristãos por essa cruz-espada, deverão assumir. Em outras palavras, todo cristão sempre nasce em dívida com Cristo, por sua morte ter resgatado a vida de seus seguidores, até mesmo previamente à existência deles.

Com Watts (1958), pode-se realizar um inferência considerável para as análises de **Taotologias**. Ele aponta que houve um importante movimento de êxodo rural, já por volta de 37 a.C, e, durante esse movimento, os cristãos distinguiram-se dos pagãos. Significativa é a observação linguístico-literária que o autor faz em relação à palavra “pagão”, a qual exprimia, segundo ele, o morador do campo. A partir desse período, os primeiros centros do cristianismo, no Império Romano, foram sendo erigidos em grandes cidades, como Antioquia, Corinto, Éfeso, Alexandria e Roma. Além disso, durante os séculos, em que o cristianismo nasceu e se espalhou pelo Império, a crescente riqueza mercantil de Roma atraiu pessoas para as cidades, de modo que já havia uma preocupação com o declínio da agricultura (WATTS, 1958, p.21). Logo, a cidade de grande porte era o centro de atração econômica e cultural, sendo essa circunstância de profunda influência sobre todo o caráter da religião que se

formava junto à cidade. A comunidade cristã, dessa forma, apresentará, como um todo, um estilo decididamente urbano, influenciando tanto o catolicismo romano como também o protestantismo, o qual surgirá nas primeiras cidades burguesas, da Europa Ocidental. Essa movimentação, tanto ideológico-filosófico-religiosa quanto urbanística, será o embrião para fomentar as ideias capitalistas primitivas, que subjazem, até mesmo, os procedimentos futuros das Grandes Navegações. Contudo, ao evangelizar o Ocidente, a principal dificuldade que o cristianismo se deparou, em um período de mais ou menos mil e quinhentos anos, foi convencer e converter os adeptos das tenazes religiões da Natureza, que os camponeses professavam.

Nessas religiões ou filosofias, há uma percepção estética da vida muito profunda, como, por exemplo, no daoismo. Já, na atmosfera do cristianismo, a estética é uma mera irrelevância. Parece, segundo Watts, que a vida cristã não é o que a pessoa sente, mas o que a pessoa quer, levando as sensações na contramão dos sentimentos. Por esse viés, tem-se que um místico contemplativo pode conhecer a Deus, por meio do não senti-lo; porém, esse conhecimento se dá pelo amor da vontade, em meio a Natureza, onde Deus (cristão) está totalmente ausente. Portanto, aquele que conhece o cristianismo, em grande parte em termos de seu glamour estético, não o conhece de forma alguma (Watts, 1958, p.22). Isso pode ser evidenciado, porque a negação do sentimento, embora heróica, é mais um sintoma de que o mundo cristão é apenas um mundo pela metade, no qual o sentimento e a simbologia do feminino, por exemplo, não é assimilado, como o é no daoismo. O sentimento, como um possível meio de julgamento e conhecimento, é enganoso para todas as pessoas que não sabem como usá-lo, por falta de exercício e cultivo. Por conseguinte, nesses ambientes, nos quais o sentimento é subestimado ou, até mesmo, desconsiderado, suas expressões são ainda mais reveladoras do estado mental subjacente a que se sujeitam os adeptos cristãos.

Essa sujeição, conforme ideias de Watts (1958, p.31), dá-se por elementos linguístico-literários embutidos na linguagem, artilhosamente, trabalhada com vários objetivos, cuja meta é agregar o maior número de adeptos que talvez venham a pagar o dízimo. Esses pagantes não são só os intelectuais, para os quais o possível feitiço das palavras pode ser alguma forma de encantamento, mas também as pessoas fora das academias de estudos, que são facilmente enredadas por um poderoso instrumento da linguagem, de modo que a comunicação verbal excessiva é a suposta doença característica do Ocidente, como já discutido nos poemas “o lance de escada” e “a estupidez sentou-se no banco de pedra mais próximo”. Tal doença é repressiva e, por vezes, mostra-se por meio do uso de verbos opressivos destinados aos seguidores, desencadeando, nos cristãos, uma contraproposta, a da afirmação de uma

esperança imprescindível de uma religião, fundamentalmente, calcada na alegria, passível de salvação. Isso se dá devido ao fato de que os preceitos religiosos do cristianismo apostarem no arranjo programado de elementos, os quais, imagetivamente, impõem a todos os seguidores a crença da fé na ideia de que sua natureza humana é feita à imagem de um Deus criador. Em vista disso, todo cristão detém o poder, apostando nessa fé, de permanecer em estado de alegria, pois é semelhante ao criador. Esse estado psicológico, em conjunto com a movimentação geográfica do êxodo rural para as novas localidades urbanas e com o confinamento dos seguidores em estabelecimentos fechados, como as igrejas, proporcionou um condicionamento comportamental propício ao que seria exigido para as novas regras futuras dos trabalhadores, dentro do regime capitalista. Devido a isso, continuou-se usando a cruz-espada, nos novos tempos modernos e quiçá, ainda, nos tempos contemporâneos, sobre “as sombras negras, índias ou mestiças” dos novos povos já devidamente moldados.

Evidentemente, esse processo deu-se por meio da linguagem religiosa, a qual deve ser entendida como uma tradução cultural. Logo, essa forma de tradução pode ser aplicada, segundo Frye, especialmente na poesia. A Bíblia parece mais próxima do poético do que, por exemplo, de textos periódico-científicos, levando a tradução cultural para o campo do literário (FRYE, 2004, p.30). Essa linguagem religiosa poético-literária pode ser entendida também, conforme William Blake, como sendo derivada de um “Gênio Poético”. Ele explica que a Bíblia origina-se, também, desse “Gênio Poético”, o qual é expresso, por meio da Arte, em energia ativa criativa, sendo um princípio de reconstrução com o objetivo de transformar-se em *poiesis*. Isso ocorre devido a uma possível crença em uma imaginação criadora, que sofre cerceamentos, quando encarnada nas formas materiais, ou seja, é confinada no “Gênio Poético”, ao sofrer o processo de canonização e se transformar em tradição, dividida, ocidentalmente, entre Bem – caracterizado como a fonte de autoritarismo religioso e como gerador das neuroses civilizatórias – e Mal – aquele que proporciona a energia ativa criativa (BLAKE, 1963). Pode-se retomar, após essa explanação, a estratégia utilizada no processo comunicativo do ser humano, em especial, na composição poética de **Tautologias**.

Por fim, essa cruz-espada dos portugueses, navegantes, poderia ser entendida como derramadora de sangue de seus subalternos, ou supostos colonizados, quando em referência às terras conquistadas que foram apenas alugadas, como no caso de Macau. Isso se deveu, talvez, pelo processo de orientalismo de nidificação, em que se cria um grupo do “outro”, entendido como diverso de si, portanto passível de subjugação, em quaisquer planos da vida social, não sendo vistos como “tauto-”, como o idêntico, o mesmo, em referência ao morfema

grego da palavra “tautologias”, já colocada em confronto com a palavra “taotologia” do título da obra literária em análise⁷⁹. Portanto, não se primaria por uma lógica da inclusão do outro.

5 A CAPA

A imagem da capa do livro também convida a compreender o processo de *champuramento*, bem como a integração entre o externo (capa) e o interno (obra). A imagem da escada, que está recobertas de folhas da árvore, a qual aparece do lado esquerdo, retoma as duas imagens-mensagem da obra, expostas nos poemas “o lance de escada” e “as escadas que subo para o pátio”. Essa produção fotográfica da capa e, também, esses elementos estético-literários das escritas parecem convidar a uma maneira de sentir as inúmeras possíveis leituras apresentadas. A imagem da escada, na capa, conforme análise do poema “o lance de escada”, parece indicar que as leituras da obra **Taotologias** têm um percurso de duplo sentido, subindo

⁷⁹ Conferir capítulo 3, página 15, desta dissertação.

e descendo; ora aproximando-se de uma provável realidade intimista, ora recuando-se e beirando à realidade social. Às vezes, promove um ir-e-vir cultural, linguístico-literário, social, contemplativo da Natureza, das emoções humanas e dos preceitos filosófico-religiosos. Outras vezes propõe um distanciamento de tudo isso, por uma terceira via, que pode ser a contracapa, na qual se encontra um labirinto, mais um duplo sentido, mais possibilidades introspectivas, porque labirínticas, de olhar. Tais possibilidades de alguma forma são tolhidas pela intransponibilidade dos vocábulos, restando uma poética do *Wu Wei*, tal como o título das escritas propõe.

*“Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena”
(PESSOA, 2006)*

6 CONCLUSÃO

*“– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”
(BANDEIRA, **Poética**)*

*“As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.
Mas as coisas fíndas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.
(DRUMMOND, 2012, p.189)*

A arte de composição poética macaense, portanto, reafirmando o entendimento de Devid Brookshaw, em língua portuguesa da obra **Tautologias**, permeia a colocação dos

vocábulos em meio aos versos, o que se entrelaça à forma literária poética, muitas vezes apresentada em forma de um pequeno poema, com uma métrica próxima à tradição lírica *hai-ku*, apresentando um conteúdo circunscrito não só ao diálogo com a Natureza, mas também com uma forte conotação subjetiva, mais afeita à poética ocidental. Logo, não só a forma como também o conteúdo da elaboração de composição da obra **Taotologias** fazem-se *champurados*, em quase toda a sua totalidade. A obra **Taotologias**, parece favorecer uma leitura em 360° – ao modo do constante retorno do *Dao* –, tanto pelo conteúdo, que vai do *Dao* ao social, quanto pela forma, que começa em pequenos versos, cresce e volta aos pequenos versos.

A palavra “*champurada*”, bem como suas flexões e derivações, delineada por intermédio das explanações das escritas da obra, é uma gênese de significância transferencial das culturas usadas na criação das escritas da obra **Taotologias**, como embasamento, na performance cultural, em que se expõem os poemas, entrelaçando, portanto, os entendimentos culturais aos entendimentos literário-linguísticos. Conceituação criada, especialmente, para identificar, na obra **Taotologias**, o processo criativo genuinamente macaense. A criação dessa conceituação foi concebida, como uma espécie de derivação concernente à localidade macaense, a partir da conceituação de hibridismo de Bhabha, sendo uma espécie de amálgama de todos esses substratos constitutivos expostos ao longo dessa argumentação. Também, a expressão imagem-mensagem é um construto embasado por ideogramas chineses que imprimem na linguagem a imagem do signo, unindo artisticamente significado ao significante.

Fica evidente que a tecnologia de escrita da obra **Taotologias** demonstra ser esse emblema, repleto de imagens. Por meio da estruturação nominal e por meio do silogismo, propõem-se formas arquetípicas de visões culturais, sendo esse o substrato descritivo do processo de composição poética *champurada* alegorizada, a qual elabora de forma simbólica os fatos históricos sutilmente transformando-os em criação da voz poética urbana, que se apresenta nas localidades asiáticas demonstradas. O pensamento mimético é, portanto, imbuído na reconstrução literário-linguística das imagens-mensagem organizadas ao longo das escritas da obra **Taotologias**. Essa obra é criada por uma voz poética, que ora contempla a Natureza, à maneira dos *hai-ku*, ora interage subjetivamente com ela, podendo trazer, também, temáticas diversas desse campo, apresentando conteúdo social, denunciador, intimista e, até mesmo, às vezes, trazendo traços de um romantismo ocidental eloquente. Todas essas estratégias de composição usam da literatura como arte combinatória de significados e significantes, convergentes à imagem acústica da cena poética (FRYE, 1957).

Mais recentemente, a sociedade encontra-se mais afeita às teorias da ciência Mecânica Quântica (MQ), que propõe ser o experimento do gato de Schrödinger⁸⁰, em 1935, uma experiência mental antilógica, pois encerra uma dualidade: pode se interpretar, segundo a MQ, no cotidiano, fatos observáveis de duas maneiras. No exemplo de Schrödinger, há um gato dentro de uma caixa, o qual parece estar vivo, ou morto, ou vivo e morto. A determinação de seu estado será dada pelo olhar do observador que abrirá a caixa (PENROSE, 2004, p. 842-849). Conseqüentemente, tem-se adaptado essa teoria, a qual abarca todos os fatos do universo, inclusive a Literatura, tendo como foco a leitura de textos, os quais só se fazem arte interpretável, quando da leitura/observação do leitor/observador ao olhar/ler o texto, dando suporte científico à metodologia usada na análise das escritas de **Taotologias**.

Logo, há sempre uma atualização das ideias construídas, por meio da alegoria, que vai orbitar, constantemente, em torno da maneira como a recepção será elaborada após a leitura da criação em foco, interessando o processo que se dá na interligação de todas as partes, em análise, da composição poética. Dessa forma, tem-se que a materialização do meio de comunicação literário poético é feito via escolha apurada de vocábulos, os quais serviram ao propósito alegórico de *champuramento* e, também, ao entendimento de como a voz poética conduz, de forma sutil, a uma rota literária de leitura dos textos dentro da criação da obra.

A união eterna mutável está dentro dos jardins, que proporcionam uma associação entre o antes e o depois, entre os locais paralelamente *champurados*, entre chineses, portugueses, cantoneses, macaenses e cidadãos do mundo, fechando um ciclo e abrindo outro, sempre se renovando sucessivamente. Além disso, apresenta, ainda, o dentro do humano. Logo, interno e externo, por vezes se fundem, por vezes se afastam, demonstrando toda a complexidade da linguagem e por conseguinte da vida, a qual, muitas vezes, transforma-se em múltiplas cores diante do pincel asiático nas mãos euro-ibéricas.

As escritas de **Taotologias** são estruturas de forma alegórica, subjacente a outras estratégias literário-linguísticas, passando por um processo de difração na imagem da voz poética. Com essa estrutura, tem-se, em quase a totalidade das escritas, um processo de *champuramento*, que subjaz a produção simbólica, elaborada com elementos estéticos, para compor a poesia da imagem-mensagem emblemática de **Taotologias**. Conforme Barthes (1992), os significados são como seres míticos, portanto imprecisos, e sempre estão se tornando significantes de uma outra situação, ou de algo, como em eterna mutação,

⁸⁰ Erwin Schrödinger é um físico austríaco (1887-1961).

corroborando a ideia de emblema, conjunto de símbolos, os quais são lidos de múltiplas maneira pelos inúmeros leitores da obra.

A recepção da leitura da obra confirma-se imbuída em uma suavidade do *Dao*, em conjunto, subsidiário, com a sensibilidade zen e o cristianismo (não tão sutil). Além de haver um misticismo posto à prova e uma possível conjunção de todos esses elementos anteriormente citados na terminologia “espiritualidade”, entendida como um *corpus* de crenças, as quais impingem significação aos eventos da vida.

Há, sim, a quebra da linearidade cronotópica, possivelmente, levando o leitor a sentir a experiência da Natureza, da humanidade, das questões sociais, de forma ora amena, ora cáustica. As imagens-mensagem dos jardins asiáticos, das ruas e do beco são *champuradas*. As imagens-mensagem do humano são veiculadas pela condução hermenêutica da voz poética, que se utiliza da estratégia literário-linguística do questionamento da precisão da própria linguagem. As imagens-mensagem sociais são mais subjetivas, mas permeadas de estilo ocidental conativo, porém empregando conotatividade literária.

No finalizar dessa tessitura, tem-se a formação de um enlace, em que essa imagem-mensagem é o *champuramento* dos substratos cultural-filosófico-religiosos, percebida no momento da leitura silenciosa, portanto igualmente contemplativa tanto da Natureza (movimento de sístole) quanto do Humano e Social (movimento de diástole), perfazendo um giro de 360° pela literatura leste-oeste.

*“Só o imperfeito pode caminhar...
O perfeito estabiliza.
Cabe ao sábio, momento a momento,
usar o necessário”
(triZpériZ, 2023)*

REFERÊNCIAS

ABREU, Antonio Daniel (Org). **Mitologia chinesa:** quatro mil anos de história através das lendas e dos mitos chineses. trad. Instituto de Línguas Estrangeiras de Pequim. São Paulo: Landy, 2006.

AMARAL JR., Ruben. **Emblemática lusitana e os emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco.** Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2005.

ANTUNES, Ana Catarina. **O jardim Lou Lim Ioc.** Revista MACAU, 2014. Disponível em: <https://www.revistamacau.com.mo/2014/04/16/o-jardim-lou-lim-ioc/>. Acesso em: 16 mai. 2019.

ANUÁRIO DE MACAU. Macau (China): Gabinete de Informação do Governo da Região Administrativa Especial de Macau (RAEM), 2007. Disponível em <http://yearbook.gcs.gov.mo/zh-hant/>. Acesso em: 04 jun. 2019.

ARISTÓTELES. **A arte retórica e a arte poética**. trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ASSIS, Machado de. Teoria do Medalhão. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In*: BACHELARD, Gaston. **Os pensadores**. ed. 38. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. trad. Esteia dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKIC-HAYDEN, Milica. Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia. **Slavic Review**, [s. l.], v. 54, n. 4, pp. 917-931, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2501399>. Acesso em: 25 mar. 2020.

BANDEIRA, Manuel. **Noções de história das literaturas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940, pp. 351-355.

BANDEIRA, Manuel. Poética. Aeroplanos da Birmânia. Pelotas, 14 mai. 2017. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/2017/05/14/poetica-manuel-bandeira/>. Acesso em: 14 set. 2022.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. *In*: BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1992, pp. 181-90.

BASHO, Matsuo. **Trilhas longínquas de Oku**. São Paulo: Escrituras, 2016.

BATALHA, Graciete. N. Língua de Macau: o que foi e o que é. **Revista de Cultura**, Macau, n.20, 2 série, [n. p.], jul./set. 1994. Disponível em: <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/32001/2088>. Acesso em: 23 nov. 2019.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. trad. Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1937.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. trad. José Lino Grünnewald. *In*: BENJAMIN, Walter. **Os pensadores**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1955.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de Pensamento**. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. trad. École biblique de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2022.

BÍBLIA. Bíblia King James 1611 de Estudo Holman. Campinas (SP): BV Books, 2021.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BHEL⁻¹. *In*: ROBERTS, Edward; ARTIGUES, Bárbara. **Diccionario etimológico indoeuropeu de la lengua española**. Madrid: Alianza, 2020.

BLAKE, William. **All Religions are One**. London: HMSO, 1963.

BLOMMAERT, Jan.; MALY, Ico. **Ethnographic linguistic landscape analysis and social change**: a case study. S/ local: Paper 100, 2014.

BORGES FILHO, Ozíris. Perspectivas Espaciais. *In*: BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca (RS): Ribeirão Gráfica e Editora, 2007, p. 57-172.

BORGES, Jorge Luis. **Atlas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOTELHO, Fernanda. Vara-de-ouro: afinal o que é? **Revista Jardins**: um jardim para cuidar, [s. d.]. Disponível em: <https://revistajardins.pt/vara-de-ouro-afinal-o-que-e/>. Acesso em: 11 set. 2022.

BRAZÃO, Eduardo. **Macau Cidade do Nome de Deus na China**. Barcelona: Ultramar, 1957.

BREEN, John & TEEUWEN, Mark. **A New History of Shinto**: Blackwell Brief Histories of Religion. Malden (USA): Wiley-Blackwell, 2010.

BRITTO, Paulo Henriques. Ritmo e verso livre. YouTube, 17 jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JP5FCMcVCWw>. Acesso em: 04 jul. 2022.

BROOKSHAW, David. A escrita em Macau: uma literatura de circunstâncias ou as circunstâncias de uma literatura *In*: LABORINHO, Ana Paula. **Macau na escrita, escritas de Macau**. Ribeirão (PT): Húmus, 2010.

BUCHSBAUM, Arthur. **Lógica Geral**. São José (SP): [s. n.], 2006.

BUKKYO Dendo Kyokai: A doutrina de Buda. Tokyo: Sociedade para divulgação do Budismo, 2014.

BYUNG-CHUL Han. **Loa a la tierra**: un viaje al jardín. Barcelona: Herder, 2019.

BYUNG-CHUL Han. **Sociedade do cansaço**. trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

MELO NETO, João Cabral de. **A literatura como turismo**. São Paulo: Alfaguara, 2016.

MELO NETO, João Cabral de. **Melhores Poemas**. São Paulo: Global, 2013.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Saraiva, 2010.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Lírica**: rondilhas e sonetos. São Paulo: PubliFolha, 1997.

CAMPBELL, Thomas. **My Big TOE**. Luisiana (USA): Lightning Strike Books, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Haikai: homenagem à síntese. In: CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios**. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: USP, 1967.

CAPRA, Fritjof. **Ponto de mutação**. São Paulo: Cultrix, 1982.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da física**. São Paulo: Cultrix, 1983.

CARBINATTO, Bruno. Sonda chinesa começa a desvendar o lado oculto da Lua. **SuperInteressante**. 27 fev. 2020. Disponível em: <https://super.abril.com.br/ciencia/sonda-chinesa-comeca-a-desvendar-lado-oculto-da-lua/amp/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

CHAVES, José Reis. O verbo era Deus e se encarnou na humanidade, mas não é a divindade. **O Tempo**, 17 mar. 2014. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/opiniaio/jose-reis-chaves/o-verbo-era-deus-e-se-encarnou-na-humanidade-mas-nao-e-a-divindade-1.808981>. Acesso em: 13 nov. de 2022.

CHAVES DE MELO, Gladstone. **Ensaio de estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1980.

CHEVALLIER, Jean. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

CHRISTOPHERSON, Robert W. **Geossistemas**: uma introdução à geografia física. Porto Alegre: Bookman, 2017.

CLARK, Herbert H. **Space, time, semantics and the child**. New York: Academic Press, 1973.

COLLOT, Michel. **Rumo a uma geografia literária**. trad. Ida Alves. Gragoatá Niterói, n. 33, p. 17-31, 2. sem. 2012.

COMBE, Dominique. A Referência Desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, n. 84, p. 112-128., 2009-2010.

CORDANI, Umberto G. O Planeta Terra e suas Origens. *In*: TEIXEIRA, Wilson *et al.* **Decifrando a terra**. São Paulo: Oficina de Textos, 2009.

CRYSTAL, David. **Language**. NY: Cambridge University Press, 1997.

CYPRIANO, Elysandra Figueredo; DAMINELI N., Augusto. **Paisagens Cósmicas: da Terra ao Big Bang**. São Paulo: Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas, 2018. [Material adaptado da exposição “Paisagens Cósmicas” que fez parte das comemorações do Ano Internacional da Astronomia – 2009.]

DEM-σ¹ [símbolo após o hífen reproduzido, por falta de tecnologia adequada, ao contrário do real símbolo que é parecido ao reproduzido, porém com direção para esquerda]. *In*: ROBERTS, Edward; ARTIGUES, Bárbara. **Diccionario etimológico indoeuropeu de la lengua española**. Madrid: Alianza, 2020.

DIAS, Fernanda. **Horas de Papel: poemas para Macau**. Macau: Livros do Oriente, 1992.

DI BIASE, Francisco. **A revolução da consciência: novas descobertas sobre a mente no século XXI**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2004.

DICIONÁRIO on-line inglês de Literatura. University of York. York (Inglaterra): 2023. Disponível em: <https://www.york.ac.uk/english/writing-at-york/writing-resources/close-reading/#:~:text=In%20essence%2C%20close%20reading%20means,the%20pages%3B%20fill%20the%20margins>. Acesso em: 05 jul. 2023.

DÖLGER, Franz Joseph. **ICHTHYS**. Berlim: Metzler Peter Verlag, 1999.

DRISCOLL, Carlos A. (Org.). The Near Eastern Origin of Cat Domestication. *Revista Science*. New York. v. 317, jul. 2007, p.519-23.

DRUMMOND, Carlos. **Antologia Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. trad. Fernando Tomaz. Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIOT, Thomas Stearns. Reflections on vers libre, **New Statesman**, Londres, [n. p.], 1917. Disponível em: <http://tseliot.com/essays/reflections-on-vers-libre>. Acesso em: 05 jul. 2022.

EMBLEMA. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ERRANTE. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ERRAR. *In*: LEXILELLO: novo dicionário de língua portuguesa. ed. 3. v. 2. Porto: 1992.

ESCADA. *In*: CHEVALLIER, Jean. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

ESTÁCIO, Antônio Julio Emereciano; MANUEL, Antônio. **Jardins e Parques de Macau**. Macau (CN): Instituto Portugues do Oriente, 1993.

EZRA, Pound; FENOLLOSA, Ernest. **The Classic Noh Theatre of Japan**. New York: New Directions Publishing, 1957. Disponível em: <https://archive.org/details/classicnohtheatr00fenorich/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 30 abril. 2022.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

FIORIN, José Luiz. Enunciação e semiótica. **Letras**, [s. l.], n. 33, p. 69–97, 2006.

FIORIN, José Luiz.. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1994.

FLORAIBERICA. Disponível em: <http://www.floraiberica.es/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza. **Haikai**: antologia e história. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FRASER, Chris. **Mohism**. The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2002. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2002/entries/mohism/>. Acesso em: 01 nov. 2020.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. trad. Pérciles E. da Silva. São Paulo: Cultrix, 1957.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos**: a bíblia e a literatura. trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALVÃO, Lúcia Helena. **A mística medieval na obra do Mestre Eckhart**. Youtube. 2 mar. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_r2-ISyuja0. Acesso em: 19 jul. 22.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOLEMAN, Daniel. **Inteligência emocional**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte**. trad. Vítor Moura. Lisboa: Gradiva, 2006.

GUNN, Geoffrey. **Ao encontro de Macau**: uma cidade-estado portuguesa na periferia da China. Macau (China): Comissão editorial de Macau. 1998.

HAESBAERT, Rogério Costa. **O mito da desterritorialização do “fim dos territórios” à multiterritorialização**. ed. 3. Rio de Janeiro: Bertland Brasil, 2007.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora**. São Paulo: Atual Editora, 1986.

HAVENS, Thomas. Parksapes: Green Spaces in Modern Japan *In*: CAO, Kang; HAVENS, Thomas. **Urban Studies**, vol. 51, n. 12, Sage Publications, pp. 2711–13, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26145897>. Acesso em: 19 mar. 2022.

HARVEY, David. **Cidade Rebeldes**. Trad. Jeferson Camargo. Paulo: Martins Fontes, 2014.

HENGEL, Martin. Crucifixion. *In*: **The Ancient World and the Folly of the Message of the Cross**. Minneapolis: Fortress Press, 1977.

HEINZ, Annelise. **Mahjong: A Chinese Game and the Making of Modern American Culture**. New York: Oxford University Press, 2021.

HENRIQUES, Cláudio Cezar. **Estilística e discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

HEVELII, Iohannis. **Selenographia: lunae defcriptio**. 1647. 1. ed. Toronto: University of Toronto. Digitized by the Internet Archive, 2014.

HIGMAN, B. W.; KNIGHT, Franklin W. **General History of the Caribbean: Methodology and Historiography of the Caribbean**, v.6, 1999. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=E12cpltaZYG&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 04 abril. 2022.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

HOWARD, Ebenezer. A ideia da cidade-jardim. *In*: CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

IAM (Instituto de Assuntos Municipais da RAEM – Região Administrativa Especial de Macau). Jardim de Luís de Camões *In*: **A Natureza de Macau**. 01 set. 2021. Disponível em: <https://nature.iam.gov.mo/p/park/detail/a048da4e-ade7-40b2-af99-e704f0dce95b>. Acesso em: 29 mar. 2022.

IEONG, Tai Meng. Emissão “Flor de Algodão Vermelha”. Filatelia Macau (CN). 25 fev. 2022. Disponível em: <https://philately.ctt.gov.mo/Xversion/News.aspx?lang=pt-pt&pm=337>. Acesso em: 11 set. 2022.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. *In*: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1991, p.79-109.

JOSEFO, Flávio. **A Guerra dos Judeus**. Lisboa: Sílabo, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade**. trad. Dom Mateus Ramalho Rocha. 13. ed. 8. v. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

KELEN, Christopher (Kit). **City of Poets: exploring Macao Poetry today**. Macao (China): ASM (Association of Stories in Macao), 2009

KIRWAN, Michael. **Teoria Mimética: Conceitos Fundamentais**. São Paulo: É Realizações, 2015.

KISSINGER, Henry. **On China**. New York: The Penguin Press, 2011.

LAOZI. **Dao De Jing: o livro do Dao**. trad. Chiu Yi Chih. São Paulo: Mnatra, 2017.

LAUSBERG, Heinrich. **Manual de Retorica Literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura**. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. *In*: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 13-47.

LEXILELLO: novo dicionário de língua portuguesa. 3. ed. v. 2. Porto: 1992.

LI Bai, DU Fu, WANG Wei. **Poemas Clássicos Chineses**. trad. e Org. Sérgio Capparelli e Sun Yuqi. Prefácio de Leonardo Froés. Edição bilíngue. Porto Alegre: L&PM, 2012.

LIMA, Carlos Henrique da Rocha. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

LI Po e TU Fu. **Poemas Chineses**. trad. Cecilia Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

LJUNGSTEDT, Anders. **An historical sketch of the Portuguese settlements in China: and of the Roman Catholic Church and mission in China**. [s. l.]: Nabu Press, 2011.

LOU, Qingxi. **Chinese Gardens**. Translated by Zhuang Iei; Yu Hong. Beijing: China International Press, 2003

MACAO TURISM. Templo Na Tcha. Disponível em: <https://www.macaotourism.gov.mo/pt/> e em: <http://www.temple.mo/?mod=temples&id=136&lang=Por>. Acesso em: 18 set. 2020.

MACAO TURISM. Tesouro de Arte Sacra. Disponível em: <https://www.macaotourism.gov.mo/pt/sightseeing/museums-and-galleries/treasure-of-sacred-art>. Acesso em: 29 mar. 2022.

MACAO YEARBOOK. Macau (China): Government Information Bureau of the Macao Special Administrative Region (SAR). Anual, 2007. Disponível em <http://yearbook.gcs.gov.mo/zh-hant/>. Acesso em: 04 jun. 2019.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: contexto, 2018.

MARCELINO, Valentina. Sri Lanka: a “Taprobana” de Camões onde há um santo José Vaz e um general Fonseka. **Diário de notícias**, 2019. Disponível em: <https://www.dn.pt/mundo/a-taprobana-de-camoes-onde-ha-um-santo-jose-vaz-e-um-general-fonseka-10819096.html>. Acesso em: 14 set. 2022.

MARCO AURÉLIO. **Meditações**. trad. Thainara Castro Lima. Brasília: Editora Kiron, 2011.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorhe Zahar, 2001.

MATTOSO, Glauco. **Poemas de Glauco Mattoso**: amostra quase grátis. São Paulo: U. Tavares, 1993.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias Locais/Projetos Globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2020.

MILONE, André de Castro. Astronomia no dia a dia. *In*: Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE, Brasil). **Introdução à Astronomia e Astrofísica**. São José Dos Campos: INPE, 2018.

MONDIN, Cláudio (org). **Catálogo ilustrado de plantas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

MONDOLFO, Rodolfo. **Heráclito**: Textos y problemas de su interpretación. México: Siglo Veintiuno, 2004.

OLIVEIRA FILHO, Kepler de Souza; SARAIVA, Maria de Fatima Oliveira. **Astronomia e Astrofísica**. Porto Alegre: Departamento de Astronomia – Instituto de Física UFRGS, 2014.

PASTRO, Cláudio. Palestra de Cláudio Pastro sobre arte sacra. YouTube, 21 out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IdAPW8zd1VY>. Acesso em: 17 nov. 2022.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octávio. **Os filhos de barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Qvasi**: segundo caderno. São Paulo: Editora 34, 2017.

PEREIRA, Nuno G. Turismo de luxo: Macau lidera top internacional. **Revista de Macau**, Macau, 2015. Disponível em: <https://www.revistamacau.com.mo/2015/04/13/turismo-de-luxo-macau-lidera-top-internacional/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **O delta literário de Macau**. Macau (CN): Instituto Politécnico de Macau. 2015.

PEREZ, Sérgio. Macau Champurado. Youtube, 22 set. 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=luqX4AM0zO0>. Acesso em: 03 fev. 21.

PESSANHA, Camilo. **Camões nas Paragens Orientais**. 2. ed. Macau (CN): Fundação Macau; Instituto Internacional de Macau, 1999. Parte da discussão disponível em <<https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/macau-e-a-gruta-de-camoes/9564>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

PESSANHA, Camilo. Estética Chinesa. *In*: PIRES, Daniel (ORG.) **Camilo Pessanha, prosador e tradutor**. Macau: Instituto Portugal do Oriente e Instituto de Macau, 1992, p.115-19.

PESSANHA, Camilo. Literatura Chinesa. *In*: PIRES, Daniel (ORG.) **Camilo Pessanha, prosador e tradutor**. Macau: Instituto Portugal do Oriente e Instituto de Macau, 1992, p.159-65.

PINHO, António Brandão de. **A Cruz da Ordem de Malta nos Brasões Autárquicos Portugueses**. Lisboa: Chiado Editora, 2017. Disponível em: <https://www.chiadoeditora.com/livraria/a-cruz-da-ordem-de-malta-nos-brasoes-autarquicos-portugueses>. Acesso em: 26 dez. 2022.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2006.

PLATÃO. **A República**. trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PLATÃO. **Teeteto**. trad. Adriana Manuela Nogueira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

PLOTINO. Do Belo. *In*: PLOTINO. **Tratados das Enéadas**. São Paulo: Polar, 2000.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAMOS, Osny. **O Efeito Psíquico das Cores nos Ambientes**. Blumenau: Odorizzi, 2018.

RENO, Omokri. 01 dez. 2019. Disponível em: <https://medium.com/@Omokri/between-the-egyptian-ankh-and-the-christian-cross-58d76002e52d>. Acesso em: 13 nov. 2022.

REVISTA DE MACAU. Para além do património(sic) tangível. **Revista de Macau**, Macau, 2007. Disponível em: <https://www.revistamacau.com.mo/2007/03/04/para-alem-do-patrimonio-tangivel/>. Acesso em: 07 set. 2019.

RILEY-SMITH, Jonathan. **The Oxford History of the Crusades**. New York: Oxford University Press, 1999.

ROBERTS, Edward; ARTIGUES, Bárbara. **Diccionario etimológico indoeuropeu de la lengua española**. Madrid: Alianza, 2020.

ROCHA, Rui. **Ásia, o império da escrita**. Macau (China): Instituto Português do Oriente, 2010.

ROCHA, Rui. **Taotologias**. Macau (China): Labirinto, 2016.

RODRIGUEZ, Antonio. **Le Pacte lyrique**: configuration discursive et interaction affective. Sprimont: Mardaga, 2003.

R.S & I.D.O. Torii, the sacred portal of Japan, **Japan.Experience**, 2019. Disponível em: <https://www.japan-experience.com/plan-your-trip/to-know/understanding-japan/torii>. Acesso em: 29 jun. de 2022.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTO AGOSTINHO. **As confissões**. trad. Lorenzo Mammí. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Editora USP, 2006.

SANTOS, Milton. **Da paisagem ao espaço**: Uma discussão. *In*: II ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGEISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO DO BRASIL, 2, 1995, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Universidade São Marcos/FAUUSP, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. ed. 28. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Acrópolis, 2006.

SCHÜLER, Donald. **Eros**: dialética e retórica. São Paulo: Edusp, 1992.

SHAFAN, Joseph. Os Três Príncipes de Serendip. **Recanto das Letras**. [s.l.], 27 ago. 2010. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/ensaios/2461955>. Acesso em: 25 mar. 2020.

SICK, Helmut. **Ornitologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997. Disponível em: <https://vdocuments.mx/ornitologia-brasileira-helmut-sick-2ed-01.html?page=1>. Acesso em: 06 jun. 2021.

SIMAS, Mônica. **Margens do destino**: Macau e a literatura em língua portuguesa. São Caetano do Sul: Yendis, 2007.

SILVEIRA, Tasso da. **Poesia dos Brasis**, 2007. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/parana/tasso.html. Acesso em: 20 nov. 2022.

SOUSA, Pe. Eurípides Olímpio de Oliveira e. **Noções de gramática e Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1957.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2018.

STEIN, Lilian Milnitsky; GOMES, Carlos Falcão de Azevedo. Normas Brasileiras para Listas de Palavras Associadas: Associação Semântica, Concretude, Frequência e Emocionalidade.

Psicologia: Teoria e Pesquisa. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Vol. 25 n. 4, pp. 537-546, Out-Dez 2009.

TAN, Xiao; PORTUGAL, Ricardo P. **Antologia da Poesia Clássica Chinesa:** Dinastia Tang. São Paulo: UNESP, 2013.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária.** Belo Horizonte: Bernardo Alves S. A., 1967.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar:** a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

UBALDI, Pietro. **A Grande Síntese.** trad. de Carlos Torres Pastorino e Paulo Vieira da Silva. Rio de Janeiro: Fraternidade Francisco de Assis, 1997.

UNESCO. Lago Xi Hu, 2011. Disponível em: <http://whc.unesco.org/es/list/1334/>. Acesso em: 24 abril. 2020.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA. Navegar é preciso, viver não é preciso[?]. Universidade de Coimbra, 2018. Disponível em: <https://www.uc.pt/navegar>. Acesso em: 28 jun. 2022.

VASCONCELOS, José Leite de. Cale e Portucale. Lisboa: Imprensa Nacional, 1938. Disponível em: http://web.archive.org/web/20070930222553/http://www.instituto-camoes.pt/CVC/bdc/etnologia/opusculos/vol05/opusculos05_28_38.pdf. Acesso em: 20 nov. 2022.

VARMA, Nitin. **Coolies of Capitalism.** Berlim: CPI Books, 2017.

VIEIRA, Alice. **Contos e lendas de Macau.** São Paulo: SM, 2006.

VON HUMBOLDT, Alexander. **Cosmos.** v. 1. New York: Harper & Brothers, 1856.

WANG, Zhu Hao. **Árvores de Macau.** v. 1. Macau: Câmara Municipal das Ilhas, 1997.

WATTS, Alan W. **O espírito zen.** trad. e prefácio Murillo Nunes de Azevedo. São Paulo: Cultrix, 1986.

WATTS, Alan W. **O homem, a mulher e a natureza.** Rio de Janeiro: Record, 1958.

WAYSUN, Liao. **T'ai Chi Classics.** London: Shambhala, 1990.

WEBER, Max. **Religião da China:** confucionismo e taoismo. Curitiba: antoniofontoura, 2018.

WESLEY, John. **Bíblia de estudos.** Barueri (SP): Nova Almeida, 2020.

WILHELM, Richard. **I Ching:** o livro das mutações. São Paulo: Pensamento, 2006.

WU, Jyh Cherng. **I Ching**: a alquimia dos números. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

WU, Zhiliang. **Segredos da sobrevivência**: história política de Macau. Macau: Associação de Educação de Adultos em Macau, 1999.

ZONG-QI, Cai. **How to read Chinese poetry**: a guided anthology. New York: Columbia University Press, 2008.

ANEXO - Entrevista com o autor Rui Rocha sobre multiculturalidade e processo de composição poética

Apresentações introdutórias

Esta entrevista foi feita com o poeta português, das obras literárias **Taotologias** e **A oriente do Silêncio**, Rui Rocha, residente de Macau, China, há 39 anos. Ele responde sobre suas estratégias literárias, chás, doces portugueses, aves, política, estética, educação, entre outros assuntos pertinentes ao vasto conhecimento multicultural do autor.

Rui Manuel de Sousa Rocha nasceu em Lisboa, Portugal, em 1948. Há 39 anos, mora em Macau, na China peninsular. De ascendência euro-asiática, ainda na adolescência, teve contato com Literatura ocidental e oriental, compondo o que se tornou uma voz lírica *champurada*⁸¹ luso-macaense. A Literatura oriental foi-lhe dada a conhecer pela sua mãe,

⁸¹ Gênese de significância transferencial das culturas usadas, como embasamento, na performance

natural de Macau, como a poesia chinesa em geral e, particularmente, a poesia Taoista e Chan das dinastias Tang e Song (ROCHA, 2016), bem como a poesia zen japonesa. Contudo, essas não foram as suas únicas referências literárias orientais: leu também a poesia de Rabindranath Tagore, Sri Aurobindo Ghosh e outros. Já a Literatura ocidental foi apresentada a ele por meio de clássicos gregos e latinos; de poetas como Fernando Pessoa, Herberto Helder, Nuno Júdice, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira dentre outros; e de escritores como Selma Lagerlof, Axel Munthe, Somerset Maugham, Lewis Carroll, Carl Sagan, Edgar Alain Poe, Jack London e tantos outros.

Rui Rocha tem formação acadêmica nas áreas da Sociologia, Antropologia e Educação Intercultural, foi dirigente de instituições públicas e privadas de Macau e docente no ensino superior em Portugal e Macau. Tem obras publicadas sobre Sociologia da Linguagem, Gestão de Recursos Humanos, Administração Pública, Educação Intercultural, História e Cultura da Ásia, com especial incidência nas culturas chinesa e japonesa. Somados a essas publicações, há os livros de poemas **Taotologias** e **A oriente do silêncio**. Além disso, atualmente, é proprietário de uma confeitaria, cuja especialidade são doces portugueses e chá, em Macau.

Entrevista com Rui Rocha

BS (Beatriz J. P. Senra): Pensando que não seja infrequente a relação entre aspectos do minimalismo, da condensação e a tradição japonesa e chinesa, como se pode perceber as influências ocidentais e orientais nos poemas produzidos em Macau?

RR (Rui Rocha⁸²): O primeiro aspeto que gostaria de destringir era a produção literária apresentada por autores da comunidade falante de língua portuguesa *em* Macau e a produção literária apresentada por autores da comunidade falante de língua portuguesa *de* Macau. Quanto à primeira, questiono-me se efetivamente existe uma produção poética com influências da tradição poética oriental. Essa poesia de matriz portuguesa, por vezes com um cunho “lusotropicalista”, incorpora temas ou expressões que lhe conferem um certo exotismo

cultural, em que se expõe o poema, entrelaçando, portanto, os entendimentos culturais aos entendimentos literário-linguísticos. Conceituação criada especialmente para identificar, na obra **Taotologias**, o processo criativo genuinamente macaense.

⁸² Todas as respostas estão em português de Portugal.

“orientalista”, mas inscreve-se, em regra, numa tradição de cariz discursiva e logicista como é a ocidental e a portuguesa. Falta-lhe o tempo e o sentido do lugar. Donde dificilmente se encontrará tal convergência de sentidos tradutórios transculturais. Contudo, na produção poética e ficcional de autores da comunidade falante de língua portuguesa *de* Macau em língua portuguesa há efetivamente tal convergência de sentidos mas com uma narrativa marcadamente etnográfica. Por fim, existe uma ficção de autores portugueses que meteoricamente passaram por Macau cuja narrativa se inscreve igualmente no exotismo “orientalista” que, de resto, emerge surpreendentemente em força apenas após a assinatura, em Pequim, da Declaração Conjunta Luso-Chinesa Sobre a Questão de Macau, a 13 de Abril de 1987, tal como, de resto, veio à luz do dia a partir do mesmo período grande parte da excelente historiografia sobre Macau.

BS: Sua fala faz com que eu me lembre de inúmeros autores e ficcionistas ilustres, como, um diminuto exemplo, Henrique de Senna Fernandes, Deolinda da Conceição, Ana Paula Laborinho, Wai-Ming Cheng, Maria Ondina Braga, Lou Mau. A ortografia da língua portuguesa pode impactar o quadro imagético que compõe a simbologia oriental na construção poética?

RR: Para Henrique Senna Fernandes e Deolinda da Conceição, enquanto “filhos da terra” no sentido em que são cidadãos bilíngues e biculturais, o uso da língua portuguesa para a sua produção literária não é um obstáculo. O macaense adquiriu o seu bilinguismo por força das circunstâncias do meio familiar onde nasceu e do meio circundante em que tem de viver, conviver e trabalhar. Poderíamos mesmo dizer que a sua socialização foi uma socialização não apenas bilíngue mas também bicultural. O macaense com facilidade viaja tanto pela língua, pelos costumes e pelos hábitos portugueses como o faz pela língua, pelos costumes e pelos hábitos chineses. Para o macaense é relativamente fácil traduzir um culturema bionivocamente entre as duas culturas em presença que criaram esta “Tale of Two Cities”. De resto, na comunidade macaense o *code-switching* ou o *code-mixing* é uma das grandes singularidades da sua oralidade quotidiana.

BS: Pode-se entender que há no processo poético macaense, de modo geral, a mesma experimentação cultural *champurada*, que transita entre a tradição ocidental e lusitana e a sensibilidade chinesa/asiática?

RR: Não há uma tradição poética macaense significativa, se delimitarmos o conceito de “macaense” à comunidade luso-descendente de Macau. Para além de José dos Santos Ferreira

(Adé), um ativista da causa do “patuá” e que escreve poesia em “patuá”, Leonel Alves e mais recentemente Carolina de Jesus e Carlos Marreiros, poucos poetas macaenses se conhecem.

BS: Há alguma simbologia relacionada ao ritual do chá que poderia ser refletida na maneira de se comportar diante da leitura comparada entre os dois mundos, ocidental e oriental?

RR: Existiram na China quatro diferentes tipos de cerimónias do chá provenientes de diferentes *backgrounds* culturais com concepções ou valores fundacionais diferentes. Prevaleram contudo apenas dois tipos de cerimónia: a cerimónia secular do chá (*shìsú chádào*) ou cerimónia do chá como usufruto (*chá zhī wèi*), que é afinal a cerimónia que hoje podemos presenciar nas lojas ou nas casas de chá na China, e a cerimónia budista Chan/Zen do chá (*Chánzōng chádào*), ainda hoje praticada nos mosteiros Chan e em muitas escolas de chá na China. Esse último tipo de cerimônia teve um papel decisivo no aprofundamento espiritual e filosófico da cerimónia do chá, uma vez que, para a tradição Chán/Zen, tanto o chá com o Chán/Zen partilham características comuns dos estados de pureza e de tranquilidade; por isso se diz na China e no Japão que “o gosto do Chan/Zen e o gosto do chá é o mesmo” (禪茶一味 *Chán chá yīwèi*). Na verdade, ao budismo Chan/Zen se deve a doutrina dos quatro estádios de elevação espiritual da cerimónia do chá: harmonia (*hé*); tranquilidade (*jìng*); prazer (*yí*); verdade (*zhēn*). Num artigo sobre o Chan (Zen), “*Chan, A clara virtude do budismo chinês*”, que foi publicado na revista Macau em 1997, fazia-se referência precisamente à existência de um *Chan* poético universal em muitos poetas ocidentais como Wordsworth, Thomas Hardy, William Blake, Frost, Ezra Pound, Alberto Caeiro e tantos outros. Um sentimento que tem, de algum modo, um paralelo próximo com a visão contemplativa cristã designada por “o acaso amor divino”, em místicos da Igreja como Mestre Eckhart, São João da Cruz e outros. E nesta admiração/contemplação emerge um discurso do silêncio, uma eloquência do silêncio, ou, se quisermos, uma silenciosa eloquência, um mistério da enunciação que contrasta genericamente com a tradição poética ocidental que é fortemente discursiva, que contém subjacente uma doutrina do logos, indutiva, conceptual, argumentativa, analítica. Se tivesse de caracterizar estes dois diferentes mundos poéticos, em termos muito gerais, diria que um é de uma estética da eloquência (o ocidental); o outro, de uma estética do silêncio (o oriental). Assim, qualquer olhar convergente entre a espiritualidade da cerimónia do chá chinês e da poesia a ocidente será precisamente por meio dessa experiência poética Chan/Zen que existe a Ocidente. Alberto Caeiro é um caso

paradigmático como também Eugénio de Andrade, Casimiro de Brito, Albano Martins e outros ao se aventurarem pelos poemas *hai-ku*.

BS: Pode-se acreditar que há uma relação próxima entre arte e política, sem significar que essa relação deva pautar a arte, levando-se em consideração que, de algumas formas, possa haver em algumas afirmações artísticas algo de político?

RR: Eu diria que a manifestação artística não é deterministicamente condicionada pela infraestrutura económica, embora possa “servir” um modelo socioeconómico ou ser uma afirmação estética contra um determinado modelo socioeconómico. E a razão é esta. O ser humano ao tornar-se diferente dos demais seres vivos pelo facto de ter adquirido uma memória simbólica, que nos faculta a consciência do Tempo que passa, do presente e da antecipação de um futuro possível, permitiu-lhe uma especialização de tratamento e de integração de toda a informação transmitida por intermédio dos diferentes sentidos. Ao ter adquirido a especialização de tratamento e de integração dos objectos do mundo exterior, proporcionou-lhe a configuração de uma estrutura espaço-temporal ordenada e coerente onde esses objectos poderiam ser armazenados, de forma permanente, e posteriormente recapitulados e rememorados pela sua imagem, pelo seu som, pelo seu cheiro, pelo seu sabor ou pelo seu toque. Esta complexa transição do tempo da acção, própria dos demais seres vivos, para o tempo da representação, exclusivo do ser humano, foi uma verdadeira revolução em todos os planos da vida do ser humano pois, para além de suscitar o aparecimento da fala, isto é, da linguagem simbólica, o ser humano, mais do que tornar-se capaz de comunicar, tornou-se capaz de identificar e evocar imagens visuais e auditivas, codificá-las em estruturas temporais eficientes e transmiti-las às gerações seguintes. A arte, tal como a literatura, são meios desenvolvidas pelo ser humano na sua construção enquanto sujeito e cidadão mas também no desejo de chegar à compreensão da sua relação com o todo, mediante sua infinita capacidade de conceber, associar, e transmitir ideias, experiências, emoções e até transformar civilizações. Curiosamente a arte “foge” estranhamente à captura e à contaminação dos modelos socioeconómicos, caso contrário não se compreenderia um Picasso do Cubismo, do Surrealismo, do Expressionismo, do Pós-Impressionismo, sendo ele membro do Partido Comunista Espanhol e tendo ele vivido em pleno período do realismo socialista; ou dum Ezra Pound, o mais importante representante dos movimentos modernistas americanos como o Imagismo e o Vorticismo, mas simultaneamente apoiante do regime fascista de Mussolini; ou ainda de José Saramago, da ala dura estalista [sic] do Partido Comunista Português, recentemente convertido à “democracia burguesa”, o qual Álvaro Cunhal terá uma vez

apelidado de “esquerdista”, recusando a sugestão de Miguel Urbano Rodrigues em 1976 para o indigitar como diretor do jornal “Avante”, uma vez que ele, Miguel Urbano Rodrigues, iria ocupar nesse ano o lugar de diretor do jornal “O Diário”. Agora obviamente que, em vários setores da sociedade, os modelos socioeconómicos influenciam e condicionam designadamente gostos e comportamentos e atitudes. Veja o caso do neoliberalismo que emergiu a partir do Washington Consensus, nos finais da década 80, em que o Departamento do Tesouro dos EUA, o FMI e o Banco Mundial em 10 pontos delinearão aquilo que hoje se designa por globalização, que é sinónimo de neoliberalismo.

BS: O que se pode dizer sobre política linguística governamental quando se pensa em metáfora das cidades? Poderia haver na criação de alguns poemas presentes nos dois livros escritos pelo senhor (Taotologias e A oriente do silêncio) uma paisagem linguística asiática?

RR: A paisagem linguística é um tópico particularmente grato para mim. Não existe propriamente uma política linguística governamental para os códigos linguísticos historicamente mais relevantes em Macau, a saber: o Cantonês, o Português, o Pütōnghuà, vulgo Mandarim, e o Inglês. Para haver política linguística seria necessário um planeamento linguístico vertido no sistema de ensino em Macau que refletisse nos programas curriculares das escolas de Macau os respetivos pesos de estatuto e de função dos mencionados códigos linguísticos. Um dos aspetos da minha poesia é a tentativa de expressar precisamente essa paisagem linguística/gráfica que a cidade nos sugere.

BS: Há vários poemas macaenses, que tocam, de alguma forma, a temática filosófico-religiosa. Pode-se considerar que há uma condução crítica, em alguns desses poemas macaenses, de modo geral, em relação à prática filosófica-religiosa?

RR: No que à minha poesia diz respeito e, concretamente à tal prática filosófica-religiosa, pode sim se subsumir uma proximidade com o pensamento Chan/Zen que nos convida, afinal, a retomar a relação com o Registo Primordial da Vida, com o Cosmos, no sentido etimológico da palavra religião (do latim, *religare*), ou seja, religar, tornar a ligar. Propõe-nos, porém, tal reencontro do modo mais simples, mais natural, sem rituais ou liturgias exteriores a cada um, mas apenas por meio de um encontro consigo próprio e com o todo que o rodeia. As religiões tradicionais pedem pouco aos seus crentes: um obediência filial e uma grande docilidade, dando como recompensa a salvação individual; contudo, a "salvação" Zen é colectiva, cósmica, exigindo a cada um uma partilha verdadeira, íntima e solidária com o Todo. Nesse

sentido, há, não diria uma condução crítica, mas uma irreverência própria da tradição Chan/Zen. Bodhidharma, o primeiro patriarca Chan/Zen definiu bem o sentido da sua doutrina diferenciadora das demais doutrinas do budismo mahayana: “Fora do ensinamento, fora da tradição/Não baseado em palavras ou caracteres/Directamente apontando para a mente do homem/Penetrando na sua própria natureza e atingindo o estado de Buda”.

BS: É possível entender que o multiculturalismo nas escolas macaenses têm se expandido por meio das competências comunicativas desenvolvidas até então? Pode-se entender que há uma aproximação entre Brasil e Macau no que tange a esse multiculturalismo?

RR: Nas escolas de Macau haverá porventura multiculturalismo mas não existe interculturalidade. Uma sociedade multicultural, tanto como uma escola multicultural, pode ser apenas uma justaposição de monoculturas. Macau como a maior parte das cidades e países do mundo são multiculturais mas não interculturais. A expressão interculturalidade banalizou-se no discurso político, jornalístico e até académico mas sem um entendimento do conceito. Como escreveu o académico francês de educação intercultural, Fred Dervin, o abuso ignorante ou político do conceito deu origem a várias formas de imposturas interculturais. A educação multicultural que signifique abertura, troca, interação comunicacional, reciprocidade, solidariedade objetiva, essa é a que se pode designar como “intercultural”. Em Macau os professores possuirão, porventura, competências científicas, pedagógicas e comunicativas, mas não possuem competências comunicativas interculturais que são essenciais num contexto ecológico multilinguístico e multicultural de Macau.

BS: O linguicismo pode ser visualizado em relação à língua portuguesa, no território de Macau?

RR: O linguicismo, um conceito cunhado pela linguista especialista em direitos linguísticos, Tove Skutnabb-Kangas, e de algum modo intimamente relacionado com a ideia de imperialismo linguístico estudado por Robert Phillipson, coloca em foco a discriminação de uma língua ou de línguas em relação, designadamente a uma língua maioritária ou uma língua de poder. Creio que tal conceito não se aplica ao caso da língua portuguesa em Macau e à sua pouca procura, embora seja uma das línguas oficiais de Macau. Contudo, pode-se dizer que este tema daria para uma outra entrevista. A importância das línguas avalia-se no âmbito de uma “bolsa de valores” dessas mesmas línguas, nomeadamente o seu valor económico, científico, e outros. Se, porventura, perguntar aos pais e encarregados de educação chineses de

Macau, a qual apresenta a possibilidade de uma língua segunda, que deseja escolher para os seus filhos no sistema educativo, seguramente que 98% responderão que escolhem a língua inglesa. A língua portuguesa foi sempre uma língua minoritária encapsulada no âmbito restrito da Administração Pública colonial e na escola oficial ligada ao sistema educativo de Portugal, maioritariamente concebida para os filhos dos portugueses *de* Macau ou *em* Macau. Esta realidade resulta da ausência de consciência crítica da diversidade linguística e cultural de Macau que não constou das preocupações educativas reais dos sucessivos governos portugueses até ao termo da transferência de soberania a 20 de dezembro de 1999. Não existiu um projeto educativo para Macau, cujos componentes (currículos, ensino das línguas, pedagogias interculturais, materiais didáticos adequados, formação de professores interculturais, etc.) consignassem a abertura, a troca, a interação comunicacional, a reciprocidade, a solidariedade objetiva entre as diversas comunidades coexistentes no território, a partir da formação de competências interculturais no ato educativo docente. Muito sucintamente, Macau multicultural não interdialogou como resultado de um sistema educativo que promovesse competências interculturais e competências comunicativas de mediação intercultural, dirigido a todos os cidadãos de Macau. Esta ausência de consciência crítica de um certo imperialismo linguístico espelha-se no facto de não se ter aberto à generosidade da cultura e da língua maioritária da cidade, a língua chinesa, língua materna de mais de 90% do total da população de Macau. Apenas em 1991 a língua chinesa foi consignada como língua oficial, ou seja, 408 anos após a criação do Leal Senado em 1583, a primeira instituição portuguesa de governo da cidade.

BS: O que se pode entender sobre o imperialismo das ideias vigentes imposto via sonho da língua universal?

RR: A este propósito dizia o filólogo português Fidelino de Figueiredo (1973): “O sonho de um latim universal ou [...] de um esperanto, de um *basic english*, é uma tendência multitudinária para o empobrecimento do espírito, é busca ansiosa de uma plataforma onde se possam encontrar todos os pobres de espírito da Terra, a dizer banalidades estandardizadas”. A maior riqueza da condição humana é a nossa diversidade linguística e cultural. Como dizia o sociolinguista francês Claude Hagège, uma língua única transformaria o planeta num *McDonald's* de ideias e gostos.

BS: Há a possibilidade de Macau ter passado ou passar por um processo de indigenização?

RR: Macau passou por esse processo no período de transição para a soberania plena chinesa, mas que se designou por “localização”, uma expressão cunhada durante o processo de independência de Singapura, enquanto que processo semelhante na Malásia se designou por “indigenização”. Este processo de localização de quadros inscreveu-se no âmbito das três localizações negociadas entre Portugal e a China referentes à transferência de soberania de Macau para a República Popular da China: Localização da Administração Pública; Localização dos Quadros; Localização das Leis. A essas Localizações veio a se juntar a oficialização da língua chinesa, dentro da promoção do bilinguismo defendido pela parte portuguesa..

BS: Como se deve posicionar diante do processo criativo poético? Há a possibilidade de a poesia poder ser sentida?

RR: A essência da poesia, como enunciou Armando Martins Janeira, é a captação do mistério das coisas e dos seres e a vibração da sua eternidade. A poesia é uma estética que pode ser apresentada, sentida, mas que não pode ser traduzida facilmente pela linguagem. Razão pela qual é tão difícil a arte da tradução em geral, mas muito particularmente a tradução da poesia. Wittgenstein, no seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, disse: do que não podemos falar (os valores) devemos manter o silêncio.

BS: Como é ter um olhar imparcial e mesmo diferente, sendo também um diferente, em território macaense? Como o senhor se sente em relação a produção desse olhar?

RR: A minha mãe e a família dela são naturais de Macau, com ascendência portuguesa e chinesa. Sempre desejei vir viver para Macau. Viver em Macau é, desde há 38 anos, a minha forma de viver e o meu lugar para viver e que vai muito para além dos *limes* de Macau. Há as viagens à Grande China e aos países culturalmente tributários da China - Japão, Coreia, Vietnam, bem como aos outros orientes do oriente onde me sinto bem. De resto, como disse o poeta, pintor e o maior dramaturgo trágico romano, Marcus Pacuvius (220-130 a. C.) na tragédia “Teucer”: “*ubi patria, ibi bene*” (onde se está bem, aí é a pátria).

BS: Como pode ser entendido o conceito de espaço territorial e de fronteira em relação à interação social em locais como Macau?

RR: Tal questão da territorialidade não se coloca para a comunidade chinesa, dada a estreita relação cultural, familiar, e identitária com o continente chinês. Quanto à comunidade macaense, tal questão da territorialidade é variável de pessoa para pessoa, pois uns enfatizam o “princípio da personalidade” num território que porventura sentiram no passado como seu território e agora não (outro interessante tópico sobre o qual muito haveria a dizer); outros têm uma atitude idêntica ao do cidadão chinês de Macau. A verdade é que tanto o cidadão de Macau de nacionalidade chinesa quanto o cidadão macaense podem possuir um documento de identificação chinês chamado *Wuiheungjing*, que literalmente se traduz por “home return permit”, que lhe permite circular livremente pelas fronteiras de Macau para o Continente. Há portanto um tratamento igual para os cidadãos naturais de Macau com ascendência chinesa.

BS: Qual é a relação da produção poética referente aos espaços arbóreos e jardins, e a vivência nesses lugares do próprio autor Rui Rocha?

RR: A minha vocação primeira foi a Biologia e dentro da Biologia tenho um particular interesse pela Flora e pela Ornitologia. Por isso, não é estranho o facto da minha poesia fazer alusão a espécies botânicas de Macau como à florescência das árvores *Kai Tan Fa* e *Mok Min* e aves como o Domenico, em chinês, *cheuk keui*.

BS: Se fosse para escolher uma ave que o simbolizasse de forma literária, qual seria?

RR: A Pega Azul, sobre a qual escrevi um artigo na revista de “Cultura” do Instituto Cultural de Macau.

BS: Uma outra esfera: o que dizer sobre os doces portugueses do Japão?

RR: Um dos interessantes legados deixados ao Japão pela missão jesuíta portuguesa nos séculos XVI e XVII foi, para além do cristianismo de Roma, a doçaria conventual portuguesa a que os japoneses designaram por *nambangashi*, literalmente confeitaria dos bárbaros do sul. Encontramos no Japão: o *keiran sōmen* (ovos moles); o *kasutera* (pão-de-ló); *hoto* (bolo de trigo açucarado); *aruheiro*, (alféioa); *konpeitō* (confeito); *chichirāto* (bolo de sésamo); *kosukuran* (coscorão); *karintō* (corinto); *hiryōsu* (filhoses); *bisukoto* (biscoito); *kesaina* (queijada); *kosukuran haruteisu* (fatura); *karumeira/kyarameru* (caramelo); *pasuteira* (pastel); *taruto* (torta).

BS: Em poemas da obra “A oriente do silêncio”, a geografia e a história são fontes para a produção da voz poética. Como se poderia perceber essas referências, segundo o olhar hibridizado?

RR: Trata-se essencialmente de uma convergência de memórias e de referências de uma vida simetricamente repartida em termos de anos entre Portugal e a China.

BS: Em relação à demanda da lusofonia, pode-se dizer que no poema “póstexto”, da obra “Taotologias”, há uma crítica a essa demanda?

RR: Expressa mais uma constatação de uma realidade que a história única dos vencedores/colonizadores tem o mau hábito de branquear. No admirável livro **A Cegueira: Uma Outra História do Nosso Mundo**, do historiador francês, Marc Ferro, o autor rompe com este silêncio que a história raramente julga porque a "mentalidade do carnívoro", de que falava o etologista Konrad Lorenz, é um *continuum* recorrente na história humana cujo princípio da territorialidade aplicado, quer à vida política, quer às interações sociais, permite todas as fixações agressivas de superioridade/inferioridade, rejeição de diferenças, mutilações ou violações da liberdade do Outro impunemente. Como costume dizer, não há povos nem nações inocentes e exorcizar as páginas negras da história é uma forma de solidariedade para com as gerações futuras, tal como a (boa) tradição é uma solidariedade para com as gerações passadas.

REFERÊNCIAS

FERRO, Marc. **A Cegueira: Uma Outra História do Nosso Mundo**. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2017.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **A Luta Pela Expressão**. São Paulo: Cultrix, 1973.

HAGÈGE, Claude. **Le Problème linguistique des prépositions et la solution chinoise**. Paris: Société Linguistique de Paris, 1975. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=G7Acn6Q-ifsC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 05 abr. 2022.

JANEIRA, Armando Martins. **Três Poetas Europeus: Camões, Bocage, Pessoa**. Lisboa: Livraria Sá da Costa-Editora, 1947.

LORENZ, Konrad. **Os fundamentos da etologia**. São Paulo: UNESP, 1995.

PACÚVIO, Marco. Teucer *In* SALAS, González de; SÁNCHEZ, J. A. **Nueva idea de la tragedia antigua**. Mungia: Edition Reichenberger, 2003.

PHILLIPSON, Robert. *Linguistic Imperialism*. Cambridge: Oxford University Press, 1992.

ROCHA, Rui. Pega azul uma ave a oriente e a ocidente *In Revista de Cultura*. Ed.55. Seção Simbologia, p.113-21. Macau: DEPUB, 2017. Disponível em: <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/40055>. Acesso em: 23 jul. 2021.

ROCHA, Rui. **Taotologias**. Macau (China): Labirinto, 2016.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SKUTNABB-KANGAS, Tove. **Multilingualism for all**: European studies on multilingualism. V4. Lisse: Swets & Zeitlinger, 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-philosophicus**. São Paulo: Edusp, 1994.