

## **A COSMOGONIA OCULTA TIMORENSE E O MUNDO LITERÁRIO DE LUÍS CARDOSO. OLHARES QUE SE CRUZAM.**

**Pedro d’Alte<sup>1</sup>**

Universidade do Minho, Portugal

pedrogabrielreis@gmail.com

**RESUMO:** A produção estética e literária timorense em língua portuguesa é, *de grosso modo*, desconhecida do público lusófono, revelando-se periférica tanto na sua receção como na sua compreensão. O presente artigo pretende contrariar os poucos estudos literários sobre Luís Cardoso e sobre a sua cultura nativa. Alicerçado em tal intencionalidade, o exercício em apreço pretende intentar uma leitura literária da obra de Luís Cardoso em articulação com elementos antropológicos, históricos e culturais de Timor-Leste. É de crer que a desocultação da simbologia nativa, aos leitores, permita atingir níveis de leitura mais profundos e mais próximos do eventual sentido proposto pelo autor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura timorense, literatura lusófona, Luís Cardoso, cosmogonia nativa timorense.

**ABSTRACT:** Timorese aesthetic and literary production in the Portuguese language is, to a large extent, unknown to the Portuguese-speaking public, proving to be peripheral both in reception and understanding. The present article intends to counteract the few literary studies about Luís Cardoso and his native culture. Based on this intentionality, this exercise intends to attempt a literary reading of Luís Cardoso's work in articulation

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos da Criança, na Universidade do Minho, sob supervisão científica do Prof. Doutor Fernando Azevedo. Membro do Centro de Investigação em Estudos da Criança do Instituto de Educação da Universidade do Minho. Mestre em Estudos Portugueses Multidisciplinares pela Universidade Aberta onde desenvolveu o tema: Caleidoscópico Literário - A representação romanesca de Luís Cardoso. Entre 2009 e 2014 foi docente na Universidade Nacional de Timor Lorosa'e onde lecionou disciplinas relacionadas com o ensino da Língua, da Literatura e da Cultura Portuguesas. Em 2008, com o conto Lixo Doirado, venceu o Prémio Literário infanto-juvenil O futuro ao virar da página -promovido pelo El Corte Inglés. Em 2010, publicou Gatos como Nós - título de literatura infantil - pela Papiro Editora. Em 2013, organizou um conjunto de ensaios sobre literatura e cultura timorense: Odamatan - Estudos sobre Timor.

with the anthropological, historical and cultural elements of Timor-Leste. It is believed that the unveiling of the native symbology to the readers allows to reach deeper levels of reading and closer to the possible meaning proposed by the author.

**KEYWORDS:** Timorese literature, Lusophone literature, Luís Cardoso, Timorese native cosmogony.

## INTRODUÇÃO

No presente artigo é lida a produção literária de Luís Cardoso em articulação com um artefacto cultural timorense: a ‘odamatan’, a porta. Trata-se de um elemento de poderosa simbologia nativa e cujos sentidos permitem desocultar níveis de leitura mais profundos na obra do literato timorense, sobretudo para leitores desconhecedores da cosmogonia nativa. O que é proposto no presente exercício de investigação e de leitura é, pois, a aplicação de uma chave de leitura alicerçada em elementos antropológicos timorenses aos ambientes literários de Luís Cardoso.

### 1. DA *ODAMATAN* À DESOCULTAÇÃO DE SENTIDOS. AS PORTAS QUE SE LEEM

**1.1.** O vocábulo tétum <odamatan>, se submetido ao exercício de tradução, devolverá, em língua portuguesa, o item ‘porta’. Na cultura nativa, ‘odamatan’ carrega a aceção de objeto com propriedades “atu tama fatin sagradu nia laran”<sup>2</sup>(Barrkman, s.d.) e em lugares desconhecidos.

No universo timorense é permitido encontrar três tipos de portas: i) a exterior, também designada *odamatan oin*, é sobejamente ornamentada pois é representativa do poderio e da tradição do clã. Esta porta demarca a fronteira para o espaço interior e sagrado; ii) a porta interior, também ela ornamentada, por vezes apresenta alguns orifícios e frinchas que sugerem uma privacidade tornada comum; iii) uma pequena porta interior, a *odamatan lasen*, que veda o aceso à mulher. A esta última porta apenas os espíritos *lulik*

---

<sup>2</sup> Para entrar “para dentro” do lugar sagrado. Tradução minha. É de notar que a língua tétum recorre à redundância do enunciado. Na cultura nativa o lugar sagrado é o espaço oculto. No presente texto, assume-se, sobretudo, esta última aceção generalista de “oculto” ou “desconhecido”.

podem aceder. Através dela se faz o contato entre os vivos e os seus antepassados e, também, entre o mundo visível e o mundo invisível.

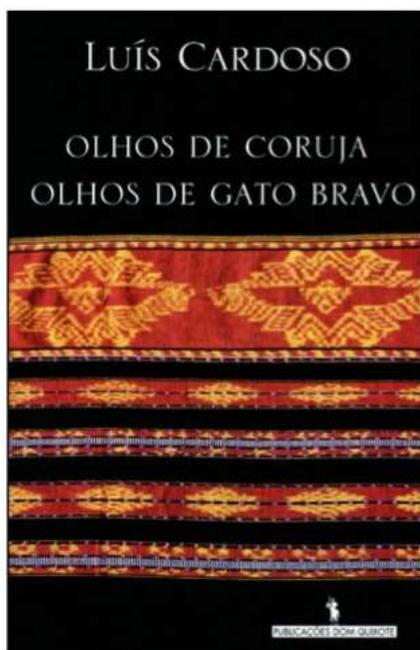
O primeiro contato visual com a casa concretiza-se a partir do seu exterior. Os registos fotográficos de Cinatti (1987a:140) permitem verificar que, em redor da porta, ou da janela, se inscrevem belíssimos motivos simbólicos. Cinatti sumaria que as gravuras são garantia de proteção e de abundância. Os símbolos inscritos nas portas manifestam um carácter material, espiritual e, também, uma personalidade biológica dado que é possível identificar, em algumas casas, inscrições a cal com o nome dos seus proprietários (*idem*: 141-151). Desta forma, a porta relaciona-se, simultaneamente, com o mundo exterior e interior à própria casa.

Transportar os sortilégios deste belo ornamento para a obra implica intersetar a *odamatan oin* na própria arquitectura do livro: a sua capa. Mantendo o nexos lógico, também a capa manifesta relação com o seu conteúdo, com o seu interior. Neste ponto, é possível recuperar a iconografia de Erwin Panofsky (1986:47-49) que inicia a sua lição através da metáfora do homem que o saúda, tirando o chapéu<sup>3</sup>. O autor defende a análise global da imagem através de uma interpretação que tenha em consideração: os dados no contexto de informações gerais quanto à época em que se insere, à sua nacionalidade, à sua classe social e às tradições intelectuais.

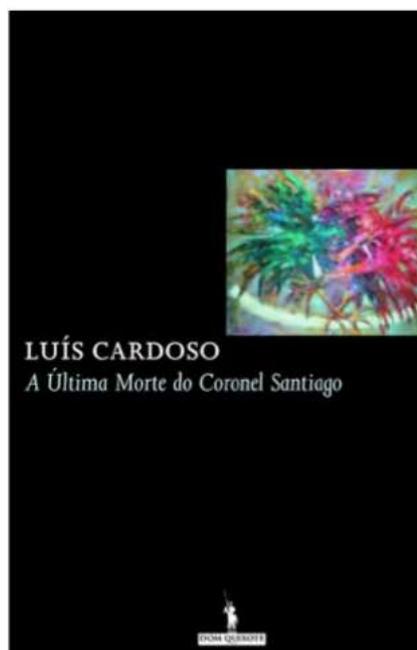
Deste conjunto de ações emergirá o *significado intrínseco* (*idem*). Neste sentido, é precisamente um olhar - que busque o *significado intrínseco* - que será lançado ao conjunto do material iconográfico presente nas obras de Luís Cardoso. A intenção é simular uma primeira abordagem à obra possuindo, para o efeito, apenas os elementos fornecidos na capa e contracapa e averiguar qual o significado que neles se deslinda.

---

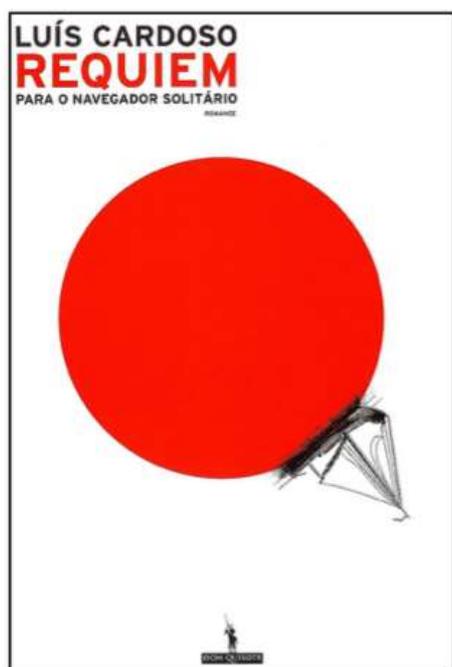
<sup>3</sup> Identificar o gesto é um ato de percepção elementar designado de *significado factual*: a reação criada pelos objectos, em quem os apreende, desenvolve um significado *expressional* que requer sensibilidade para a sua apreensão. Isto é, pelo conjunto da ação, lida como um acontecimento, é permitido inferir novas informações. No caso identificado, Panofsky refere que lhe é possível apreender “amizade, indiferença ou hostilidade” através do gesto. O autor agrupa estes dois mecanismos na classe dos significados primários, uma vez que a obtenção do significado decorre da familiaridade com os objetos e factos. Porém, num nível mais profundo, a associação do gesto de tirar o chapéu a um cumprimento com tradição requer que o sujeito esteja familiarizado com o mundo dos costumes e das tradições culturais peculiares de uma dada civilização. Não existiria tal cumprimento sem consciência da sua representatividade. Compreender o gesto como uma saudação polida é, igualmente, o reconhecimento de um significado *secundário* ou *convencional* por duas razões: “em primeiro lugar, por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido à ação prática pela qual é veiculado” (Panofsky, 1986:50). Transpondo para uma obra de arte, o *tema primário* é apreendido pelas formas, pelas configurações da cor, da linha. O *tema secundário* é apreendido, por exemplo, pela percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, que uma figura feminina com um pêssego na mão é a personificação da Veracidade, que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a Última Ceia, ou que duas figuras combatendo entre si, numa dada posição, representam a Luta entre o Vício e a Virtude (*idem*).



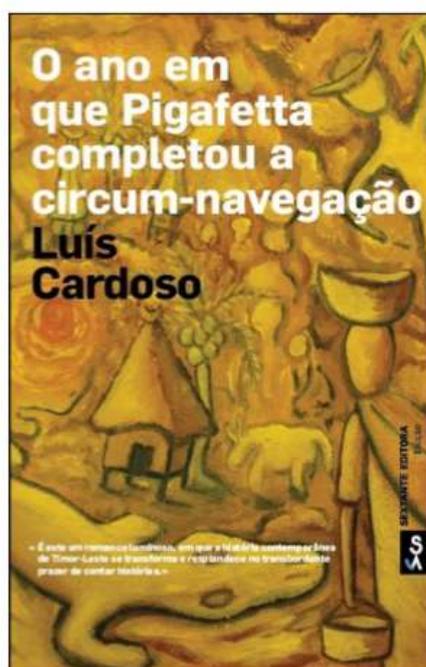
**Fig. 1** - Capa de *Olhos de Coruja Olhos de Gato Bravo*. Editora Dom Quixote, 2001.



**Fig. 2** - Capa de *A Última Morte do Coronel Santiago*. Editora Dom Quixote, 2003.



**Fig. 3** - Capa de *Requiem para o Navegador Solitário*. Editora Dom Quixote, 2007.



**Fig. 4** - Capa de *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação*. Sextante Editora, 2013.

1.2. Seguindo a ordem cronológica de publicação, em *Olhos de Coruja olhos de Gato Bravo* (fig.1), é perceptível um *tais* que não possui os dois motivos mais estilizados: o crocodilo e a estrela<sup>4</sup>. A opção por um motivo alternativo no *tais* é motivo de interesse.

Sobre o pano negro, é permitido perceber uma figura que se assemelha a um pássaro. O ícone surge “disposto em bandas paralelas longitudinais, separadas por listas lisas de outras cores (...) característica geral dos panos de Timor, que os distingue dos de Java, Bali, Sumba e outras ilhas onde predominam elementos dispostos em campo aberto” (Thomaz, 2008:280). Pelo antevisto, a ação parece remeter, espacialmente, para Timor-Leste e, mais subtilmente, a atenção é encaminhada para o universo feminino na medida em que a tecelagem é uma atividade puramente feminil e este tipo de *tais*, com diferentes linhas entrelaçadas, requer uma tecedeira experiente e exímia (cf. Barrkman, s.d.: 79).

Congregando os dois últimos apontamentos da hipótese interpretativa e dando-lhes uma profundidade que poderá escapar ao leitor desconhecedor da cultura timorense, partilha-se um apontamento presente em *The art of Futus - From light to dark*: “the elegant textiles of Marobo are distinctive amongst Timor-Leste for their dominant black colour” (2009:17).

Assim, através do tecido obtém-se a localização espacial: Marobo. Este espaço pode adquirir significado especial na medida em que corresponde ao mesmo distrito de nascimento de Luís Cardoso e, também, a uma comunidade de relevo. Relembre-se que “it is there that it is believed the upper world of the ancestors (the sky) and the lower worlds of the living (the earth) connected” (Barrkman, 2013:9). Aliás, naquele local acontecia uma cerimónia de nome *Soltieri*. O ritual simula uma liana passando pela aldeia e é representativo das interconexões entre os dois mundos. Ante o exposto, o conjunto de indícios pode ser revelador de que o romance se imbrica com a mitologia nativa.

Relativamente ao motivo presente no tecido negro, recupere-se que o fabrico do *tais* é um ritual feminino. Mais, o motivo que surge no pano pode ser oriundo da família do marido. Recorde-se uma frase presente em *The art of Futus*: “the process of women learning the motif of their husband’s clan upon marriage was transferred via the mother-in-law to her daughter-in-law” (2009:36). Tendo em consideração que o pássaro presente no *tais* não pertence aos motivos originais de Timor, é legítimo supor que se trata de uma

---

<sup>4</sup> No *tais* tradicional, o crocodilo tente a ser dominante e faz uma clara alusão ao relato fundacional amplamente divulgado: *A Lenda do Crocodilo*. A lenda é recontada por vários autores como: Fernando Sylvan, Geraldo Costa, João Pedro Mésseder ou Luís Cardoso. Em relação à estrela, esta “é, entre todas, a estrela da manhã; os triângulos em série espiralada mostram o caminho das almas, ou seja, o itinerário percorrido pelos antepassados desde o momento da morte até atingir o local de repouso (Cinatti, 1987b:66-67).

contaminação cultural commumente observada<sup>5</sup>. Transpondo para a narrativa, é possível supor que o marido, ou a sua família, não são oriundos de Timor-Leste.

Por sua vez, a repetição do pássaro, criando um par, remete para o título onde surgem dois elementos dicotómicos emparelhados: o gato e a coruja. Estes podem representar os pares: ‘terra’ / ‘ar’ e ‘masculino’ / ‘feminino’. Conforme se verá ulteriormente, o tais possui propriedades de ligação entre mundos opostos, e neste sentido, é possível assumir que, apesar da dicotomia, existirá uma relação entre a coruja e o gato bravo.

**1.3.** A capa do romance de 2003, *A última morte do coronel Santiago*, recupera a pintura de Eliar intitulada *A luta de galos* (fig.2). A primeira ave é rubra. A outra é mais escura, com tonalidades a oscilar entre o verde e o negro. É possível que o jogo cromático recupere o par Manumera (*manu mean* - galo vermelho) e Manumeta (*manu metan* - galo preto) - uma reminiscência das querelas entre diferentes fações, ocorridas em solo timorense, durante os dois primeiros quartéis do século XX.

O “galo que [os timorenses] criam com todo o cuidado, de que raramente se apartam, e ao qual dedicam um verdadeiro culto porque, mais do que diversão, é o seu melhor juiz “tira-teimas” (Brandão, 1946:147), é aqui recuperado com o mesmo sentido simbólico: a resolução de desavenças. Note-se a feição combativa das aves que envergam lâminas nas patas. Pelo exposto, não é de desconsiderar que o romance aborde uma contenda que deve ser solucionada. Na luta de galos, a resolução requer dois cenários: a morte ou a fuga de um dos galos. A cobardia do galo e a derrota resultam na morte do animal. O galo vencido é entregue ao dono do vencedor, para ser comido, assim como parte do dinheiro apostado na luta.

A ilustração, inserida num fundo enegrecido e em articulação com o título, adensa a energia negativa associada ao pulsar da morte. Racionalmente, apenas é permitida à vida uma única morte e o sentido figurado desafia a lógica biológica. Todavia, na Indonésia Oriental é permitido morrer-se muitas vezes. Entre as muitas populações indígenas, as pessoas são consideradas efetivamente mortas, com os seus espíritos

---

<sup>5</sup> A respeito do intercâmbio cultural, Thomaz escreveu: “alguns motivos - como a árvore da vida, a chave, a grega, o ziguezague, o crocodilo estilizado e a flor de mangustão - parecem remontar à civilização megalítica, e ocorrem tanto em Timor como no resto da Insulíndia. (...) São muito frequentes os motivos clássicos ocidentais (...). Uns são de origem greco-romana, como o grifo e a sereia; outros de origem medieval, como o querubim” (2008:280).

apaziguados, após sete cerimónias, cumpridas com recurso a um enorme capital financeiro e humano (Ronzani, 2011:204-205)<sup>6</sup>.

Mais discreto e camuflado parece o termo ‘coronel’. Historicamente, esta nomenclatura é difusa na medida em que pode corresponder a dois tempos distintos da História de Timor. A primeira baliza temporal remete para as primeiras décadas do século XX, quando Celestino da Silva era o governador de Timor. O português distribuiu “pelos régulos leais dólmenes e bastões de comando com o cabo encastado de prata, que ainda figuram nas casas *lulik* pela Província; deve-se ao mesmo Governador um grande impulso na organização dessas tropas de segunda linha” (Menezes, 2006:183).

Celestino criou uma tropa de feição luso-tropical cuja ideologia era a defesa de um território comum. Esta tropa de “moradores” tinha fama pela sua valentia e lealdade. Dado que a tropa de “moradores” era composta, na sua maioria, por recrutados timorenses, a grande vantagem destes soldados residia no facto de eles já conhecerem as técnicas que o agressor utilizava. Desta forma, podiam antecipar os movimentos dos adversários.

Todavia, é de crer que o termo se refira ao ano de 1961. Nesta data,

reorganizou-se a Segunda Linha, indo ao encontro duma aspiração constante das populações. (...) Para evitar estruturas paralelas e atritos entre os comandantes efectivos das unidades de cada área e as respectivas autoridades nacionais, se atribu[em] aos chefes, na primeira fase, as seguintes graduações: Régulo-Major; Chefe de suco independente-Capitão; Chefe de suco dependente-Tenente; Chefe de povoação-Sargento Ajudante. Exemplar é o episódio de António Ataíde que foi eleito “com a patente de Tenente-Coronel da 2a linha (Belo, 2013:117).

**1.4.** Especialmente feliz pelas leituras que permite é o arranjo de *Requiem para o Navegador Solitário* (fig.3). O astro vermelho, ao centro da página branca, liga-se com a bandeira japonesa. O Japão partilha com Timor o epíteto de “país do sol nascente”. Assim, e sabendo de antemão que Luís Cardoso escreve sobre temas relacionados com Timor, pode antever-se uma ligação entre os dois países.

---

<sup>6</sup> Em relação à morte, na cultura timorense não existe uma crença definitiva sobre o que acontece à alma. No entanto, a metempsicose é uma crença relativamente generalizada: o espírito habitará o alto das montanhas ou vagará noutros corpos. Mais curioso, é o facto de alguns povos de Timor considerarem que estão hoje vivos porque ressuscitaram. Lê-se, nesta crença, a ideia de reencarnação. Por sua vez, esta mundividência liga-se com a conceção cíclica dos processos que compõem o mundo e, portanto, recuperam a ideia do eterno retorno à terra (cf. Rosa Mendes, 2004) - *leit motif* recorrente na cosmogonia timorense.

O título do romance encontra-se grafado em maiúsculas e ‘requiem’ apresenta a mesma cor do sol como se com ele tivesse relação. A palavra, pela sua etimologia, sugere uma oração ou uma composição para um funeral. Também o *requiem* do romance é dedicado ao navegador solitário - eventual dono da embarcação que surge no globo rubro da capa. A identidade do navegador, do qual nada é revelado senão a sua viagem desacompanhada por mar, é descoberta se o leitor conhecer o forte vínculo entre Cinatti e Cardoso. O navegador solitário trata-se de Alain Gerbault:

Alain Gerbault ne paraissait pas vraiment destiné à devenir un aventurier solitaire des mers du Sud. Fils de bonne famille d’industriels alternant rallies automobiles et tournois de tennis, il avait vécu un profond traumatisme lors de la Première Guerre mondiale. Enrôlé dans l’aviation naissante, il s’était fait remarquer pour ses grandes qualités de pilote (Durand, 2006:308).

Contudo, torna-se um aventureiro que rumo até Oriente e que escreveria: “à Koepwang, capitale de Timor, l’île malaise, toute la fascination de l’Orient me séduit” (Gerbault, 1991). Repare-se que Gerbault, no seu segundo regresso, opta por Díli e não Kupang - onde já estivera. Talvez buscasse a neutralidade de Lisboa face à guerra eminente. Quando aporta a Díli em 1941, é co-protagonista de um episódio cómico. O navegador possuía um barco com o seu próprio nome. À chegada o capitão do Porto ter-lhe-á dito: -Vem sozinho? É o novo Alain Gerbault (Cf. Durand, 2006:326; Cardoso, 2007:157)<sup>7</sup>. Vítima de doença, o navegador que andava em busca do sol, viria a falecer em Díli. Cinatti, localizaria a ossada do poeta e navegador francês e permitir-lhe-ia um funeral condigno. Aqui, tendo em conta o título, é de supor que Cardoso assuma uma continuidade do gesto de Cinatti e, neste sentido, a trama envolverá o episódio da morte do navegador.

**1.5.** *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação* apresenta uma ilustração de tonalidade torrada - *O meu Timor* de Abel Júpter (fig.4). Nela surgem motivos asiáticos onde as gentes, pela força dos braços e da cabeça, transportam diferente cestaria e trabalham nos arrozais. A fauna destaca um búfalo ou um veado e um lagarto. A flora restringe-se a um coqueiro que se debruça sobre uma casa. Esta casa central é ladeada por um sol laranja que, pelo leve contraste, obtém destaque. O astro, pincelado em redondo, dá a sensação de um movimento espiralado. É à boleia de tal movimento

---

<sup>7</sup> O episódio é transportado para a ficção de Cardoso na obra e na página citada.

que se presta atenção a vultos dispersos em redor da casa. O movimento curvo tem o seu centro de força próximo de casas idênticas às habitações timorenses. Um novo olhar sobre as casas permite-nos uma aproximação à casa típica timorense onde surgem luas invertidas. A mesma lua repete-se na cabeça de um bailarino no topo direito.



**Foto 1.** Casa tradicional. No topo se vê a lua invertida e em redor da casa motivos marítimos como conchas e cordas. Os discos têm a dupla função de ornamentar e impedir a escalada dos ratos. Fotografia Pedro d’Alte.

Por vezes, a casa típica é apenas um telhado em colmo que assenta sobre numerosas estacas e que se pode oferecer como “*uma-lulic* (uma “casa sagrada” que é espaço de religiosidade local) ou como um “museu” onde se guardam espadas, tambores, velhas fardas, às vezes, uma bandeira portuguesa dos tempos da monarquia e, também, jóias e relíquias que contam a história da aldeia e a própria história de Timor (Cf. Sousa, 1998:5). Porém, e se lida em contexto, isto é, na pluralidade dos motivos que compõe a ilustração, vê-se uma paisagem que nas palavras de Thomaz ilustra uma adaptação ao meio natural:

Este modo de viver não é tão primitivo como à primeira vista se pode julgar. É verdade que as técnicas de cultivo utilizadas são rudimentares, e que, conseqüentemente, o rendimento da produção é muito baixo (...); é verdade que a alimentação tradicional é irracional, porque baseada quase

exclusivamente em farináceos, e demasiado pobre em proteínas (...). Mas é verdade igualmente que o viver tradicional representa um elevado grau de adaptação ao meio natural e de aproveitamento dos seus recursos. (...) A casa tradicional timorense, erguida sobre estacas, com o seu tecto de gamute ou de capim, e o seu aspeto rústico e modesto, revela uma inteligente adaptação ao ambiente e uma notável economia de meios: a construção sobre estacas é uma defesa contra a bicharada e (tantas vezes) contra a excessiva humidade do solo; os discos de madeira que frequentemente existem ao cimo dos prumos impedem os ratos (a maior praga de Timor) de entrar nas habitações; o tecto pontiagudo abriga um sótão que serve de celeiro, a bom recato de roedores e ladrões; e o espaço interior, por baixo da casa, serve de telheiro, onde se pode trabalhar ao ar livre, mas ao abrigo do sol e da chuva, e mesmo recolher os animais domésticos (Thomaz, 2008:37).

Por seu turno, a presença de ‘Pigafetta’ no título parece aludir à celebre viagem de Fernão Magalhães que provou a esfericidade do planeta Terra. Tal ideia poderá ser lida em articulação com o aparente movimento em rodopio do sol laranja. Ambos cumprem um movimento circular.

A relação de Pigafetta com Timor é algo periférica quando em comparação com todas as repercussões globais criadas pela primeira viagem de circum-navegação. Todavia, pode especular-se se o romance recuperará o biénio 1521-1522 e se relatará a viagem em questão. É de lembrar que o italiano foi o autor da primeira descrição dos gentios timorenses e que participou no rapto de um régulo para dele obterem víveres. Ante o desenvolvido, parece algo difícil desvendar outra relação entre Pigafetta e a paisagem timorense.

## **2. LIVROS COM PORTAS DENTRO**

**2.1.** Tendo como ponto de partida a obra de Luís Cardoso, é possível estabelecer algumas interseções com as portas tradicionais timorenses. Micaela Ramon (cf. 2014:67) destaca, nas duas narrativas mais recentes, características cardosianas transversais como a ironia subtil e a inclusão de vocábulos em línguas autóctones. Em termos gráficos, a autora chama a atenção para a primeira frase de cada capítulo que surge destacada em itálico ou a negrito<sup>8</sup>. Quem lê entrevistas a Luís Cardoso, sabe que o autor preza a fórmula

---

<sup>8</sup> Em relação a este apontamento, das obras estudadas, apenas *UMCS* não possui qualquer destaque em relação à primeira frase de cada capítulo.

genesíaca do Evangelho de João (1:1)<sup>9</sup>: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus”. Curiosamente, o escritor também assume o encanto pela frase inaugural, e procura uma frase, igualmente bela, que sirva como introdução aos seus romances.

O destaque gráfico, concretizado por Cardoso, possibilita estabelecer uma relação entre o romance e a porta interna timorense. A leitura é permitida pela partilha de aspetos comuns: i) o posicionamento - ambos os elementos estão no interior e servem como barreira física de delimitação de espaços (entre capítulos/entre divisões)<sup>10</sup>; ii) as frinchas - a porta nativa possui orifícios que permitem espreitar de uma divisão para a outra - o que anula a privacidade entre os elementos que coabitam a mesma casa. Transpondo para a narrativa, este sortilégio encontra correspondência na distinção gráfica da primeira frase, na posição que a frase ocupa no início do capítulo e, por último, as frinchas podem encontrar paralelismo na sugestão de pistas sobre o desenrolar narrativo.

**2.2.** Em relação ao primeiro ponto, a frase inaugural do capítulo tende a surgir como título temático, isto é, remete para conteúdos do texto como personagens, espaços ou situações (Reis, 2008:214). Por exemplo, em *OCOGB* a primeira frase “olhos de coruja” anuncia a apresentação da personagem. Por seu turno, em *APCC*, a palavra “*Prenda*” liga-se com o gesto de Amadeu e chama a atenção para a situação inicial em que as sandálias aparecem: possuem voz, são dispendiosas, grandes demais para Carolina e criam estranhamento nas personagens que vêem Amadeu ofertar as sandálias a Carolina.

**2.3.** Relativamente à segunda observação, a voz narrativa tende a imitar os espaços vazios da porta interior e permite ao leitor “espreitar” os espaços ocultos, isto é, o futuro narrativo. De forma sumária, listam-se alguns exemplos. O primeiro romance, *OCOGB*, possui um aviso logo na terceira página “Provavelmente algo de muito sério estaria prestes a acontecer” (p.11). No capítulo “Olhos de coruja”, o pai deixa Beatriz escorregar do seu colo e é a mãe quem a salva (p.15).

Este comportamento pode relacionar-se com situações futuras. Conforme se lerá, o Velho Catequista, por vezes, desinteressa-se de Beatriz. Posteriormente, ele fugirá para a Indonésia e Beatriz ficará sob a guarda e influência feminina da sua família. Aliás, no

---

<sup>9</sup> A 21 de janeiro de 2013, o Jornal *i* publica uma entrevista de Vanda Marques a Luís Cardoso. Aqui se lê o apreço do romancista timorense pelo evangelho. Também o acervo do jornal *sapo.tl* possui uma entrevista na qual o autor assume o encantamento pela fórmula citada. Aceda-se para o efeito: [www.noticias.sapo.tl/portugues/lusa/artigo/15788733.html](http://www.noticias.sapo.tl/portugues/lusa/artigo/15788733.html) [consultado a 1 de janeiro de 2019].

<sup>10</sup> *Olhos de Coruja* *olhos de Gato Bravo* é um romance cujas “portas” concretizam um jogo curioso. O primeiro capítulo intitula-se *Olhos de coruja* e, o último, *Olhos de gato bravo*.

capítulo “Vigilante”, a narradora sumaria a sua condição de “refém familiar feminina” e permite nova antevisão do futuro: “tudo fazia supor que eu herdaria em maior extensão o estigma do passado por ser a última da fila” (p.47). Recorde-se que será a narradora quem deverá matar Luís Albuquerque e cumprir um esquema engendrado pela sua avó<sup>11</sup>.

Igualmente curiosos são os episódios que servem de prenúncio do desajuste do Catequista com outras personagens. No decorrer da trigésima quinta página pode ler-se a subversão do ritual *fasi-matan*<sup>12</sup> que cria desconforto em Pantaleão. Mais adiante, na septuagésima oitava folha, o Catequista pensa em batizar a filha com o nome de Eva, contrariando e sublevando-se à vontade da rainha.

No romance *UMCS*, o destaque gráfico conferido à fórmula inicial de cada capítulo é praticamente inexistente. Em termos gráficos, este romance entra, aparentemente, em contramão com as restantes obras em análise. De acordo com Luís Cardoso, *UMCS* foi influenciada pela escrita de António Lobo Antunes, de quem se assume admirador. O abeiramento a um autor português poderá ter favorecido o abandono da prática usual de Cardoso: a de tornar visualmente diferente a frase inaugural do capítulo. Contudo, a resposta para este aspeto poderá estar contida na própria narrativa. É no mínimo curioso que o regresso do destaque gráfico se dê à entrada do oitavo capítulo. Note-se que nos capítulos precedentes, Lucas Santiago, apesar da viagem a Timor, regressa e permanece em Portugal. O oitavo capítulo, por sua vez, marca a entrada na segunda parte da obra e dita o regresso definitivo de Lucas a Timor. A ornamentação visual surge aliada a uma aproximação da personagem à terra natal. Parece legítimo estender a simbologia do ornamento a este romance porque parece existir uma intencionalidade de acentuar a entrada no mundo timorense através da dissemelhança gráfica.

De acordo com esta hipótese interpretativa, o surgimento da ‘porta’ no oitavo capítulo, precisamente no momento em que Lucas Santiago regressa de vez a Timor, parece ser mais do que um mero artífice visual. Apontando ao universo nativo de Ataúro,

---

<sup>11</sup> Esta informação é lida na metaficção que cobre os últimos capítulos do romance *UMCS*: “[Beatriz] tinha os olhos muito grandes. Tal e qual como ele havia descrito nas páginas do seu livro mas que o tempo se encarregou de corrigir. Ficou com as medidas certas quando deixou de usar a venda negra que o padre Santa lhe tinha colocado nos olhos (...). Os olhos de uma coruja. O seu pecado original. Mas mais do que alguma conotação religiosa tinha uma metáfora gentia porque isso significava que deixara de poder fazer as suas próprias escolhas senão a que lhe fora determinada pela velha rainha de Manumera. (...) Só havia uma única saída e passava por mim. Só eu o poderia matar.” (Cardoso, 2003:289-291).

<sup>12</sup> O ritual gentio possui diferentes variações no território. Todavia, a crença generalizada assume o ritual como um gesto de purificação que deve ser realizado antes de entrar em casa. Por vezes, o rito é concretizado à nascença e visa limpar o nascituro da influencia dos espíritos nefastos. Na mesma linha de raciocínio, alguns timorenses cortam o cabelo do bebé que é lido como sinal de impureza. A própria narrativa relata este episódio nas páginas 66 e 67.

a 'porta' é um conceito de tal forma poderoso que pode ser representado pelo espaço vazio entre árvores.

Simbolicamente, e a respeito do romance de 2003, a porta pode relacionar-se com as fortes palavras presentes no título: <última> e <morte>. Segundo o pe. Jorge Barros Duarte (1984:107), o intervalo entre os troncos é a entrada para o santuário de Mau-Lele - cemitério gentílico, situado em Makili, Ataúro. Esta conotação de morte, associada à 'porta', está presente na narrativa: "Da morte não há memória. Entra-se e nunca mais se sabe de nada. Uma porta que oculta o maior segredo de todos os tempos" (p.49).

Entrelaçando a simbologia relacionada com a morte e com a possibilidade de a porta funcionar como antecâmara do futuro, cinge-se a análise à articulação destes elementos: 'futuro', 'porta' e 'morte'. Desde logo, no início da oitava moldura lê-se: "*Todas as malas*". O travessão denuncia o diálogo e, na linha seguinte, percebe-se que Lucas não fez todas as malas conforme a interlocutora lhe havia sugerido. Concluída a leitura do romance, percebe-se que esta frase oculta uma ameaça: ele não regressará vivo desta última viagem. Posteriormente, as memórias de Lucas vislumbram a morte: "só deveria regressar àquela ilha ou para viver de novo ou para morrer de vez" (p.217). Também a vida em Maubisse sugere o mesmo final: "Lucas temia oferecer as costas a um desconhecido que bem poderia aproveitar esse momento para o matar" (p.254). A pista mais forte lê-se na seguinte passagem: "estou sentado por sobre o umbigo da terra e escrevo-te" (p.261). O leitor que estiver familiarizado com a cultura timorense e com a língua tétum irá reconhecer a expressão como uma tradução de "*rai husar*" (umbigo da terra) - o lugar para onde a alma deve regressar aquando da morte<sup>13</sup>. Uma simples expressão permite, a um leitor conhecedor da cultura nativa, saber que Lucas Santiago morrerá naquele lugar.

Em *RPNS*, Catarina "nunca devia ter vindo" para Díli (p.11) - o que sugere, desde logo, um mau presságio. A personagem também "ouviu dizer que o cheiro do café combinava bem com as peças de roupa" (p.15). Este pormenor parece anunciar o encontro e a aliança com Malisera (que produz café e lhe oferece um *tais* - roupa tradicional timorense). Indiciador do futuro narrativo é, também, o momento em que Catarina recebe

---

<sup>13</sup> A questão permite duas observações: a primeira ideia trata o *umbigo da terra* numa perspetiva antropomórfica que se relaciona com a representação do território. A conceção em apreço considera a ilha de Timor (Occidental e Oriental) como um corpo. A zona de Tutuala corresponde à cabeça, os pés localizam-se em Kupang Amarasi e o umbigo pertence à atual zona fronteiriça de Bobonaro e do Suai (Cf. Sousa, 2010:100-102). A segunda possibilidade tem que ver com o local derradeiro para onde as almas devem regressar e, portanto, é trazida a ideia de conclusão de uma viagem. Uma vez que a carta é redigida em Maubisse (Cf. Cardoso, 2003:260) - zona central de Timor - é de crer que a simbologia mais pertinente seja aquela que se relaciona com a conclusão da viagem de Lucas Santiago e com uma possível conotação de 'morte'.

um gato pelas mãos do capitão do porto. Este gesto confunde o pai pois, na Tailândia, o gato é ofertado como pedido de casamento - acontecimento que só se viria a consumar depois (p.15). Flagrante porta para o futuro é o facto de, à entrada do segundo capítulo, surgir a primeira referência a Alain Gerbault. O navegador é evocado por contiguidade através do livro *A la poursuite du Soleil* - que havia sido ofertado a Catarina (p.19). Curiosamente, a alusão concretiza-se na varanda da casa, fazendo lembrar o revisor Raimundo Silva, personagem de Saramago, que, prostrado à janela, se faz transportar entre tempos - aludindo ao deus romano *Janus*. Este apontamento ganha mais ênfase à passagem da quadragésima segunda página:

Aquela casa com uma porta verde, sempre aberta, passou a ser o meu porto de abrigo. Todas as noites acendia o petromax e deixava-o aceso na varanda para manter a luz. Como se esperasse por alguém que se fazia tardar. Um visitante, um gato, uma onda, uma ave, uma brisa, um naufrago, um fantasma ou, quiçá, o solitário viajante dos mares (Cardoso, 2007:42).

A narrativa de *APCC* também possui portas abertas para o futuro da história. No primeiro capítulo, o leitor saberá que existe alguém escondido entre as paredes da casa de Amadeu. Posteriormente, a própria narrativa traz a cena episódios que põem Amadeu numa enorme correria e desassossego. A repetição da frase “Corre, Amadeu, corre” (p.11-12) entrelaça-se com o futuro narrativo no qual Amadeu será forçado a fugir de Timor. Igualmente evidente, como brecha para o final narrativo em que Carolina rapará o cabelo e se assumirá como uma mulher em ruptura com a tradição nativa, é a passagem “-Um dia rapo os cabelos” (p.123) e a consequente explicação do gesto: “Carolina tinha os cabelos pretos, sedosos e escorridos. Cortá-los seria um desperdício. Rapá-los um feito heróico” (*idem*).

O sentido lato do artefacto timorense - o de transporte para um universo desconhecido e estranho - é metaforicamente recriado no romance de 2013. Pigafetta, em busca do livro que consumava a sua relação de parentesco com o cronista italiano, acede ao quarto de Josefina. A aparente normalidade do local é posta em causa quando Pigafetta se centra no espelho: “Mas um grande espelho do tamanho de uma porta levantaria de certeza suspeitas. Para que precisaria uma zeladora de um espelho do tamanho de uma porta?” (p.148). Ao rodar o espelho, Pigafetta descobre uma porta móvel e entra num mundo totalmente diferente. Repare-se no contraste: num lado do espelho/porta, Pigafetta viu “um pequeno quarto com um crucifixo suspenso numa das paredes brancas. Uma cama de solteira com um cobertor por cima da esteira” (p.148). O outro lado desocultou

um quarto “todo pintado de vermelho forte. No centro, uma cama enorme com um colchão de penas. Lençóis de cetim. Um grande espelho cobria o teto. Um gramofone e ao lado uma prateleira com discos de música clássica” (p.149). A solitária “vida monástica”, “feita de jejuns e orações” contrapõe-se à sugestão de um ambiente de sedução e de sensualidade. A dicotomia completa-se pela antítese entre o fausto e a disposição de riquezas: “mala de cânfora, roupas de seda, um gato de jade. Anéis de ouro, *muitisalas*, *morteens*, pulseiras de prata, bracejes e *ulu-sukuns* estavam espalhados na cama” (*idem*).

**2.4.** No término do jogo de sentidos estabelecido entre a porta tradicional timorense e os quatro romances de Cardoso, importa sistematizar as ideias principais. Tal como acontece um pouco por toda a Ásia, a porta é um elemento extremamente ornamentado e de singular beleza. Simbolicamente, marca a entrada para um lugar com propriedades distintas do espaço exterior. De certa forma, a porta é uma criadora de rupturas mas também, pelo seu trabalhado, pode permitir a antevisão do que se poderá encontrar no interior do espaço que delimita. Desde logo, foi este o sentido da análise aplicada às capas dos romances enfocados. Conforme se viu, o material iconográfico lido revelou, em três dos romances, um pertinente conjunto de pistas sobre o tecido narrativo interior. Transversalmente, a partir da capa foi possível situar a ação em Timor-Leste, relacioná-la com as suas gentes e, também, com alguns dos tópicos presentes no corpo do texto interno.

Relativamente ao texto romanescos, segundo o jogo de interpretação proposto, Cardoso parece replicar algumas propriedades da porta interior timorense na frase inaugural de cada capítulo. A posição da porta - no interior da casa - permite estabelecer um paralelismo com o recorte da primeira frase que surge destacada do corpo do restante texto. O talento artífice aplicado ao ornamento pode corresponder ao destaque gráfico da frase - geralmente a itálico e, em algumas situações, a negrito. As frinchas do objeto são imitadas pela possibilidade de estas frases inaugurais permitirem espreitar e antecipar o devir narrativo.

Não sendo possível afirmar que Cardoso use estes efeitos textuais para recriar a cultura timorense, importa lembrar que o destaque gráfico concedido ao oitavo capítulo do romance *UMCS* - totalmente dissonante dos capítulos anteriores - permite verificar que existe uma chamada de atenção para a “entrada no mundo timorense”. À luz desta observação, que parece enaltecer a cultura nativa, deixa-se entreaberta a porta para a relação entre a cultura tradicional timorense e os textos cardosianos.

## REFERÊNCIAS

- BARRKMAN, J. (s.d.). *Husi bei ala Timor - Sira nia liman*. Dili: Secretaria do Estado e da Cultura, Direção Nacional da cultura.
- \_\_\_\_ (2013). *Reaffirming the Kemak culture of Marobo - Then and now*. Díli: Ed.Timor Aid.
- BELO, C. (2013). *Os antigos reinos de Timor-Leste - Reys de Lorosay e Reys de Lorothoba, Coronéis e Datos*. Porto: Porto Editora.
- BRANDÃO, C. (1946). *Funo - guerra em Timor*. Porto: Perspetivas e realidades.
- CARDOSO, L. (2003). *A última morte do coronel Santiago*. Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_ (2013). *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação*. Porto: Sextante Editora.
- \_\_\_\_ (2001). *Olhos de coruja, olhos de gato bravo*. Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_ (2007). *Requiem para o Navegador Solitário*. Lisboa: Dom Quixote.
- CINATTI, R. (1987a). *Arquitectura timorense*. Lisboa: I.I.C.T..
- \_\_\_\_ (1987b) - *Motivos artísticos timorenses e sua Integração*. Lisboa: I.I.C.T..
- DUARTE, J. B. (1984). *Timor, ritos e mitos atáuiros*. Lisboa: ICLP.
- DURAND, F. (2002). *Catholicisme et protestantisme dans l'île de Timor 1556-2003 - Construction d'une identité chrétienne et engagemet politique contemporain*. Toulouse: ed. Arkuiris.
- \_\_\_\_ (2006). *Timor: 1250-2005 - 750 ans de cartographie et de voyages*. Toulouse: Ed. Arkuiris.
- MENEZES, F. (2006). *Encontro de culturas em Timor-Leste*. Díli: Crocodilo Azul.
- MENDES, P. R. (2004). *Madre-Cacau - Timor*. Lisboa: Acep.
- PANOFSKY, E. (1986). «Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença» in *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspetiva, pp. 47-65.
- RAMON, M. (2014). «Contributos para a constituição de um cânone lusófono: Timor-Leste no contexto da produção literária em língua portuguesa» in MARTINS, Moisés de Lemos et al. - *Interfaces da Lusofonia*. Braga: Universidade do Minho, pp. 61-69.
- RONZANi, A. (2011). «Elites timorenses em travessias sob o olhar de Luís Cardoso» in SILVA, Kelly; SOUSA, Lúcio (org.) - *Ita maun alin...O livro do irmão mais novo: afinidades antropológicas em torno de Timor-Leste*. Lisboa: Ed.Colibri.

- SOUSA, I. (1998). «Timor Leste desde muito antes dos portugueses até 1769» in *Encontros de divulgação e debate em estudos sociais – Timor-Leste*. Lisboa: CEPESA.
- SOUSA, L. (2010). *An tia: partilha ritual e organização social entre os Bunak de Lamak Hitu, Bobonaro, Timor- Leste*. Tese de doutoramento em Antropologia. Lisboa: Universidade Aberta.
- THOMAZ, L. (2008). *País dos Belos - Acheegas para a compreensão de Timor-Leste*. Macau: Livros do Oriente.
- \_\_\_\_\_ (1998). *De Ceuta a Timor*, Algés: Difel.
- UNESCO (2009). *The art of futus - from light to dark*. Jakarta: Unesco Office.