

Atos biográficos na sedução da imagem – *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha

MÁRIO AVELAR *

«todo o discurso de amor está tecido de desejo, de imaginário e de declarações»

ROLAND BARTHES, *Fragments de Um Discurso Amoroso*

Este ensaio pretende refletir sobre a forma como Paulo Rocha acolhe a biografia e a obra de Wenceslau de Moraes no seu filme *A Ilha dos Amores*¹. Num primeiro instante sinalizar-se-ão, breve e elipticamente, alguns factos do percurso deste escritor. Num segundo momento transitar-se-á para a análise do filme através de uma leitura de instantes considerados relevantes para a sua singularidade estética.

Wenceslau de Moraes nasceu em Lisboa, em 1854, e faleceu no Japão, em Tokushima, em 1929. Oficial da marinha portuguesa, na qual chegaria ao posto de capitão-de-fragata, prestou serviço em África e na Ásia, destacando-se as suas missões em Macau e no Japão. A sua primeira estada em Macau data de 1885. Aí desempenhou funções na capitania do porto. Aí casou com Vong-Io-Chan (Atchan), de quem teve dois filhos. Aí conheceu e conviveu com o poeta Camilo Pessanha.

Quatro anos após ter chegado a Macau, visitou pela primeira vez o Japão. Aí regressou em 1897, juntamente com o governador de Macau, sendo recebido numa audiência pelo imperador. Em 1898 assumiu funções consulares em Kobe. Para trás ficariam, definitivamente, Macau, a sua mulher e os seus filhos.

* Professor catedrático de Estudos Ingleses e Americanos da Universidade Aberta; investigador do Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Além das tarefas consulares, às quais renunciou em 1913, dedicar-se-ia à escrita literária e jornalística. A ele se deve muito do conhecimento do microcosmo nipónico em terras portuguesas.

A sua vida foi igualmente marcada pelas suas relações afetivas com duas mulheres japonesas, Ó-Yoné Fukumoto e Ko-Haru. Após a morte de Ó-Yoné, renunciou às suas funções consulares. Trocou Kobe por Tokushima, onde viveu com Ko-Haru, sobrinha de Ó-Yoné. Aí viria a falecer, como referi, em 1929.

Poder-se-á pensar que o filme *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha, ao celebrar a vida de Wenceslau de Moraes, assenta num registo biográfico, factual, numa diacronia em que o evento, o pormenor, o peculiar, constituem a derradeira, intransitiva realidade. Contudo, o título denega essa dimensão estr(e)ita ao denunciar a transitividade do objeto, ao enviar para o épico *Os Lusíadas* e para uma tradição nele ancorada; uma tradição em que palavra e sujeito se fundem numa realização – textual, biográfica – única. Recorde-se a forma como Jacques Derrida enuncia (problematiza?), no clássico «Parergon» de *La vérité en peinture*, as virtualidades embraiadoras de um título: «*Est-ce que le topos du titre, comme d'un cartouche, commande l'oeuvre depuis l'instance discursive et judicative d'un hors-d'oeuvre, depuis l'exergue d'un énoncé plus ou moins directement définitionnel, et même si la définition opère à la manière d'un performatif?*» (Derrida, 1978: 29). Creio que esta proposta funcional de algum modo prevalece em *A Ilha dos Amores*.

Ao promover a ênfase na palavra – veja-se o plano inicial em que a escrita é visualmente destacada –, na linguagem, e ao evocar (que não filiar!) a obra num instante específico do discurso épico – o fragmento/episódio da Ilha dos Amores do Canto IX da epopeia –, o título celebra o *pathos* (logo, a perspetiva/narrativa de um sujeito) e consagra uma estrutura (os instantes dessa narrativa pessoal). O *pathos* lembra «lá no meio / Das águas, alguma ínsula divina, / Ornada de esmaltado e verde arreio» (Canto IX, est. XXI). Ali, «[e]stes e outros barões [...] Virão lograr os gostos desta ilha» (Canto IX, est. LXXIII). *Topos* da paixão, ilha imaginária, ou ilha real onde o *topos* se realiza?

O próprio Wenceslau de Moraes responde a esta dúvida, na sua obra *Ó-Yoné e Ko-Haru*. Aí, enuncia o exotismo (outro *topos* por ele celebrado) da ilha, da natureza, da (sua) utopia, do lugar onde conhece o amor, a paixão, e, por interferência da morte, a saudade do objeto: «no Japão e nas ilhas oceânicas, ainda hoje se dá fé de recantos pouco acessíveis aos intrusos, onde a natureza é magnífica» (Moraes, 2006: 135). E mais adiante esclarece: «Aqui, é uma natureza domesticada, que ama o homem e se faz bela para ele, vestida de uns quietos tons de verde e azul, como a mulher japonesa se veste» (*Idem*: 137).

Signo de uma intensidade emocional particular, a chamada Gruta de Camões, em Macau, desvenda a empatia de Moraes com o poeta épico. Num breve texto de março de 1890, precisamente intitulado «A Gruta de Camões», escreve a propósito do impacto do lugar:

O que se impõe ao nosso espírito é a grandeza desta mesma vegetação rude e espontânea que espadana cheia de seiva, zombando da tesoura dos serviçais; é a face limosa das pedras abruptas, chorando pelas fendas pequenas gotas de água, como lágrimas de saudade, é a solidão das áleas sombreadas, que o acesso pedregoso torna pouco apetecíveis aos passeantes, é o encanto dos panoramas. (Santos e Neves, 1988: 680)

A impressão do espaço, denunciada em particular através da falácia patética, indicia a empatia.

Por seu turno, a narrativa fílmica exhibe uma filiação estrutural n(um)a epopeia que se conclui no Canto IX (na consagração do *pathos*) e não no X, como em Camões; numa epopeia que, afinal, não se finaliza e consagra como tal, visto na sua incompletude não reivindicar a dimensão coletiva.

Semelhante filiação estrutural é explicitada por Paulo Rocha, quer no sintagma, na estrutura da narrativa fílmica – uma sequência de nove cantos –, quer no paradigma – as nove canções de Chu Yan. Num breve, e todavia brilhante, apontamento a propósito deste filme e deste diálogo, João Bénard da Costa escreve: «*If Camões had transposed the Eneida, and the Greek and Latin mythology to the forms of the renaissance poetry and the Christian mythology, Paulo Rocha transported this to the neo-romantism and the premodernism, always keeping the theme of the eternal return and the platonic life of the forms*» (Bénard da Costa, 1991: 179). Assim se reescreve e reivindica uma tradição.

Ana Paula Laborinho ilumina essa reivindicação através de uma referência ao percurso criativo de Moraes: «[Através de] *Dai-Nippon*, publicado pela primeira vez em 1897 [...], Moraes pretende continuar a gesta dos seus antepassados (Camões, Pinto) e redescobrir a glória perdida: ainda que celebre o Japão, trata-se de chamar o Ocidente – sobretudo Portugal – ao seu caminho vitorioso» (Laborinho, 2004: 33).

Escrita, sintagma e paradigma confluem nos belíssimos planos de abertura, onde o Canto I – «O Monarca do Oriente» – se inicia: o gesto, o toque, o afagar do canhão pela mão, qual retórica de condensação e deslocação, evocando a memória de uma gesta épica, da guerra, daquilo que na História foi um encontro e conflito de civilizações, e dos quais o protagonista é herdeiro; a música coincidindo com o som do bater da argola, sincretismo sonoro e visual; a língua do Outro – sinédoque de uma civilização, também ela, num percurso de síntese, complemen-

tando, integrando, formando a banda sonora; o *chiaroscuro*, ainda a convocação por sinédoque, agora do registo pictórico, a partir do qual um *topos* se insinua: a roupa de mulher sinaliza a presença radical do feminino na narrativa.

Refira-se que a ênfase visual do fundo negro, do qual subtilmente emerge a evidência do feminino, participa da memória textual do autor. Escreve Wenceslau de Moraes no acima citado *Ó-Yoné e Ko-Haru*: «no fundo negro do quadro das minhas reminiscências, destacam-se, ainda, nítidos, os *espetáculos* pungitivos das suas grandes agonias» (Moraes, 2006: 127; itálicos meus). A Moraes se deve, portanto, a ancoragem na teatralidade, quer através da separação (distanciação visual) em relação ao espetador, quer através da evidência da representação. Daí também a presença, a convocação da fotografia, revelando a metamorfose do autor, as mulheres que participaram da sua vida, e Pessanha, empatia radical e espelho também.

As fotografias que Paulo Rocha exhibe evidenciam, assim, os atores enquanto tal, isto é, o carácter performativo, ficcional, filmico da (sua) narrativa. Recorde-se que Paulo Rocha, o realizador/ator (interpreta Camilo Pessanha), apesar de se expor, evita, com decoro, olhar para fora-de-campo. Ao invés, o seu olhar direcciona-se para os outros atores e para as fotografias, para a representação, para a narrativa fílmica, indicando-nos que será aí que deve recair o nosso olhar.

«Quem eram? De que terra? Que partes do mar buscavam?» Interpela-nos, interroga-nos uma voz em *off*, e nesse confronto de vozes inicia-se a viagem. Do fundo, agora da memória coletiva, emerge uma viagem multidirecionada, a da narrativa (a biografia) para o passado, para o tempo de Moraes, e para hoje, para o tempo da receção, do espetador, uma viagem sinalizada através dos signos da modernidade. Para a sua compreensão, importa mergulhar no espaço do Outro. Daí que o Canto II, «O Senhor por entre as Nuvens», insinue um ritual nipónico por excelência, a cerimónia do chá – Moraes estudá-la-á em *O Culto do Chá*, título da sua obra hoje mais conhecida. No filme ela é, todavia, insinuada através da silenciosa e, naqueles tempos, recatada figura da irmã, Francisca (Zita Duarte). Moraes (Luís Miguel Cintra), através da armadura, convoca a hendíadis inicial de *Os Lusíadas*, simultaneamente exibindo o carácter performativo do instante. O seu discurso estabelece um contraponto irónico com a heroicidade figurativa: «Um estrangeirado que vive em missões de soberania por esse império que nunca mais acaba. Que perfídia!»

Por seu turno, o espaço fora-de-campo é transportado para o centro da representação através do espelho. Quão difícil é falar do espelho, do diálogo com o fora-de-campo e da representação especular, sem lembrar a leitura de *Las Meninas*, de Velázquez, feita por Michel Foucault em *Les mots et les choses*. Lembremo-lo

apenas, porém: «*la fonction de ce reflet est d'attirer à l'intérieur du tableau ce qui lui est intimement étranger*» (Foucault, 1966: 30). Ou seja, apelar para um espaço cénico o não-eu, o Outro, Isabel (Clara Joana), cuja imagem, cujo olhar, cujo corpo seduzem o sujeito. Neste instante, neste fragmento de *A Ilha dos Amores*, o espelho transporta para a narrativa visual Isabel, signo inicial da paixão; figura deslocada, remetida ao limbo de um espaço fora-de-campo, que, todavia, se situa no interior da sala.

Mas Isabel é ainda inscrita, representada, na figuração pictórica da epopeia através de uma afinidade, a da cor. Não pretendo retomar o debate sobre a dimensão emocional da cor suscitado por Goethe no seu ensaio de 1810. Interessa-me antes, aqui, restringir a leitura à sua eventual importância enquanto adjuvante de uma estrutura. Com efeito, este plano é estruturalmente definido por uma oposição a nível da cor, entre o cinzento, predominante na descrição cromática de Wenceslau e de Francisca, e o branco, predominante em Isabel e no próprio quadro. No entanto, Wenceslau ostenta uma armadura de cor idêntica à do protagonista no quadro. Assim se estabelece uma ponte entre ele, Wenceslau, e Isabel; uma ponte, refira-se, construída através da representação, do imaginário, e não da realidade.

Entre os diferentes signos, molduras, de abertura (espelho, quadro) e também de fechamento (a porta encerrada) do espaço, uma moldura há, a da janela, que envia para o espaço fora-de-campo exterior; este, na sua artificialidade, duplica (espelha) a representação (as nuvens) da epopeia que está a ser construída no quadro pelo pintor. Este plano é fulcral, visto desvendar quer a cerimónia (ritual, logo, representação) quer a evidência radical da representação em *A Ilha dos Amores*. Quando a cerimónia do chá é posteriormente representada, já no Japão, Isabel persiste como figura fantasmática que acompanha o quotidiano de Moraes; de um Moraes que, em *O Culto do Chá*, tentava compreender «esta Ásia, [...] o carácter ancestral, nada vulgar, nada rasteiro, palpitante de orgulhos de raça, aprazendo-se em sonhos e em quimeras, acariciando a lenda, divinizando as coisas, prodigalizando os cultos; o que é, em todo o caso, uma maneira amável de ir compreendendo a vida» (Moraes, 2004).

Afinal, a representação (a teatralidade) surge no cerne da narrativa, nomeadamente naquilo que ela significa de representação de um imaginário que funciona como elemento estruturante. Esta é evidenciada pela própria narrativa noutra instante: o pintor (Jorge Silva Melo) pinta Isabel. O espaço é aqui geometricamente delineado de modo a dividir o plano em duas secções, a do pintor e a do modelo; fixada no centro, e designando uma linha vertical, qual oxímoro visual, a paleta une e separa as duas secções.

O espaço é, além disso, intimista, encerra-se em si mesmo na atividade que se desenrola (apesar das janelas, já que estas exibem um não-espaço, suscitam uma certa impressão de vazio e denunciam a representação enquanto tal).

Devido, também, ao *olhar* do busto, Isabel torna-se o centro do nosso olhar. Mais do que um modelo físico, ela é aqui a evocação de uma ideia (Vénus?). (Repare-se que, tal como em *Las Meninas*, também aquilo que o espetador vê é o pintor em ação: o quadro, aquilo que é figurado, é-nos denegado.) Essa evocação de uma ideia é ainda acentuada através da analogia visual de Isabel com o já referido busto da República. Este indicia um, entre vários, conflitos latentes no espaço fora-de-campo, como o Ultimato, o Mapa Cor-de-Rosa («a périfida Albion», exclama uma personagem). Qual coro trágico, o pintor exhibe, na sua fragilidade física, a fragilidade (a paralisia) de uma nação incapaz de agir e remitida à evocação de uma ideia; remitida à nostalgia.

Outra representação percorre ainda a narrativa, a de Moraes, que tenta assimilar, interiorizar, os rituais do Outro. No Canto V – «O Grande Sonhador das Vidas» –, o protagonista emerge num espaço despojado dos signos ocidentais; a secretária desapareceu e o espaço interior, o seu espaço, é agora o japonês. A própria referência ao tempo deve-se ao calendário cosmológico nipónico: dia 16 do segundo mês lunar. Aliás, no Canto anterior, o IV – «A Senhora de Chiang» –, Moraes falara já em japonês.

O processo de passagem da representação à essência, à assunção e diluição da alteridade, fora sinalizado explicitamente no Canto III – «A Princesa de Chiang». Este é um canto de transição no qual o protagonista convive em Macau com Camilo Pessanha; corre, então, o ano de 1895. Ambos posam aí para uma fotografia «à sombra da estátua de Camões», segundo as palavras de Moraes. Pessanha divaga: «Devia passear por aqui como nós. Passear por aqui a sua melancolia». Presença fantasmática (a sombra), portanto. Através de Camões é ainda uma vez mais o *topos* do espelho evocado; desta feita, *speculum* do olhar de um romantismo tardio. A mesma memória e o mesmo olhar que percorrem, afinal, «A Gruta de Camões».

O espelho é um signo estruturalmente relevante em *A Ilha dos Amores*. Ele desempenha, recorde-se, uma função importante no jogo de tensões entre as personagens. Quando Wenceslau descobre o amor no Japão, é através do espelho que os amantes são revelados. Num plano fixo, o pequeno espelho expõe os amantes no espaço fora-de-campo, lembrando que os detalhes, os pequenos pormenores, podem ser determinantes para a nossa perceção de algo. Isabel é, ainda, uma presença fantasmática entre eles. O amor de/por Ó-Yoné elidirá a paixão por Isabel. Nesta elisão é uma outra substituição ainda que se opera, a de Portugal pelo Japão.

A Ó-Yoné, tal como à sobrinha desta, Ko-Haru, devotará algumas das suas páginas mais intensas; páginas intensas quando a percepção desta última, Ko-Haru, se realiza apenas através da memória. As imagens de ambas sobrepõem-se então: «Será Ó-Yoné?... Será Ko-Haru?...» – A frase soltou-se-me a meia-voz dos lábios trémulos, unvida de amargura.» (Moraes, 2006: 94) Assim se acentua o *topos* da saudade. Ana Paula Laborinho considera que é «nesta coletânea de memórias que melhor se exprime o saudosismo de Moraes, que irá de memória em memória até à sua anterior vida naval transfigurada em sonho» (Laborinho, 2004: 7).

Evoquemos a propósito as palavras do autor:

A minha religião de esteta [...] transitou então para uma outra crença – a religião da saudade – que é ainda uma religião estética, mas de uma estética retrospectiva, que leva à paixão do belo, do bom, do consolador, pelo que foi e já não é. O Japão foi o país onde eu mais vivi pelo espírito, onde a minha individualidade pensante mais viu alargarem-se os horizontes do raciocínio e da compreensão, onde as minhas forças emotivas mais pulsaram em presença dos encantos da natureza e da arte. Seja pois o Japão o país deste meu novo culto – a religião da saudade, o último por certo a que terei de prestar amor e reverência. (Moraes, 2006: 141-142)

Porque de um culto se trata, a saudade não denega, antes acentua, a intensidade da percepção, nomeadamente do outro; a sua memória não será menos deslumbrante. Aquilo que Roland Barthes escreve em *Fragmentos de Um Discurso Amoroso* deve neste instante ser convocado:

Um ror de percepções acaba por formar bruscamente uma impressão deslumbrante (deslumbrar é, afinal, impedir de ver, de dizer): o estado do tempo, a estação, a luz, [...] tudo isso concentrado no que já tem a vocação de recordar: um quadro, em suma, o hieróglifo da boa vontade (tal como Greuze o pintaria), o bom humor do desejo. (Barthes, 1977: 25)

Antes de se inscrever no registo da saudade, vive-se a degenerescência do corpo. Destaco dois momentos, dois planos desse processo. Através deles pretendo expor duas estratégias distintas de representação visual do espaço; duas formas de lidar com o significante que apontam para significados, também eles, distintos.

O primeiro momento/plano decorre ainda em casa. A dimensão performativa é evidenciada no enquadramento cénico. Existem aqui três níveis de profundidade. Num plano mais próximo, surge o corpo deitada da mulher, cujo rosto aponta para o plano intermédio, traçando uma linha imaginária que conduz o nosso olhar nesse sentido. No ponto desse plano intermédio onde o seu/nosso

olhar converge(m) está Moraes; o seu olhar estabelece uma relação de reciprocidade com ela; a linha que ambos definem de algum modo encerra o plano em si mesmo, qual microcosmo, espaço privado, íntimo, que recusa a nossa presença – o olhar dos amantes ignora a existência do Outro. A faixa de luz, vertical, ao centro ligando o plano mais próximo e o intermédio, dá mais ênfase à linha do olhar e à união dos amantes.

Ocorre aqui uma curiosa ironia visual, já que existe um terceiro plano, mais recuado, onde se situa o ponto de fuga. Todavia, o escuro da noite denega essa fuga. A roupa pendurada parece acentuar o fechamento e, conseqüentemente, a intensidade do *pathos*; um *pathos* ainda acentuado visualmente, refira-se, através do *chiaroscuro*.

O segundo momento/plano decorre no hospital. A propósito desta experiência, Moraes escreveu: «O Hospital Kokawa [...] desvendou-me uma pequenina nesga misteriosa, interessante todavia, da alma japonesa. Estranho *espetáculo*, curioso *espetáculo*, desolador *espetáculo!*» (Moraes, 2006: 61; itálico meu). Como ele próprio confia, os dias vividos no hospital Kokawa, acompanhando o declínio físico da jovem, permitiram-lhe uma mais profunda compreensão da «alma japonesa». Importa, contudo, prestar atenção às virtualidades significativas de um signo neste fragmento reiterado: espetáculo. Nele é a distância em relação ao objeto que se insinua; é o ritual, signo de uma cultura, que emerge. A dimensão performativa predomina, assim, nesta percepção, neste olhar.

Ao transpor (ao filmar) o hospital para um museu bélico, Paulo Rocha explicita a teatralidade da narrativa. É relevante a sua exibição de signos que denunciam o belicismo: o quadro, ao fundo, desvenda a guerra enquanto representação, enquanto percepção artística; por seu turno, os objetos, na vitrina, convocam a sua materialidade, a sua realidade. No centro visual deste cenário emerge a figura de Wenceslau de Moraes, figura duplicada na imagem na vitrina; uma vez mais o *topos* do espelho. Semelhante duplicação, relação especular, funciona porém como espaço de fechamento: a nível do plano e do sujeito, já que envia para a absorção, para a intimidade da sua meditação interior. O sujeito é-nos, assim, denegado.

O *topos* do espelho, associado à meditação, desponta ainda no âmbito de um outro *topos* relevante, o do jardim. Moraes dedica-lhe um belo texto, «No meu jardim de saudades», no qual distingue dois jardins:

Eu possuo um jardim contíguo ao meu casebre, melhor direi, uma miniatura de jardim, – tão exíguas se apresentam as suas dimensões. – No entretanto, abundam plantas várias, num aconchego de floresta, onde o inteiro solo verdeja. [...] Mas o meu jardim de saudades não é este jardim, é outro, mais distante. (Moraes, 2006: 259)

Bernardo Soares escreveu que «[u]m jardim é um resumo da civilização – uma modificação anónima da natureza» (Soares, 2007: 98). Ora, estes são jardins distintos, em particular «o das saudades», já que neles a natureza parece fazer prevalecer a sua vontade sobre a do sujeito. Neste jardim de saudades, ou seja, no cemitério onde repousa Ko-Haru, Moraes desvenda uma vida, a de:

certos seres inferiores da criação, – musgos e ervas, – [...] imprimindo colorações de esmeralda e entretecendo grinaldas de folhagem em torno das pedras carcomidas dos jazigos [...] Todas estas pedras, todas estas ervas, todas estas poças, abrigam colónias numerosas de vária bicharia, que aparece a horas próprias. (Moraes, 2006: 150-151)

Aí, numa pequena poça de água, Moraes observa o seu rosto, tendo como pano de fundo esse literalmente infinito espaço fora-de-campo que o céu é. A sua meditação, esse instante porventura narcísico, abre-se, assim, para o cosmos. A presença de dois caracóis, signos universais de movimento e de regeneração periódica (Chevalier & Gheerbrant, 1969: 414), e também do olhar na simbologia oriental², acentua a intensidade contemplativa deste segmento: a própria natureza parece participar da postura do sujeito; ambos se integram num todo.

A figuração do outro jardim, o tal «jardim contíguo ao meu casebre», surge no Canto VII, já perto do final da narrativa: sucedem-lhe o brevíssimo Canto VIII – «O Deus do Rio», um regresso ao passado onde canto e mito se fundem –, e o Canto IX – «O Espírito da Montanha», em que as circunstâncias da sua morte «sob um céu estrangeiro» são evocadas. Tal como o seu título indica – «O Senhor do Oriente» –, o Canto VII mostra um Wenceslau de Moraes que absorveu a cultura do Outro. Ao olhar as fotografias tiradas com Camilo Pessanha, refere: «estas lembranças nada são». Por isso, revelar-se-ão vãs as tentativas para o levar de volta por parte de Ashtan, a esposa chinesa de quem teve dois filhos.

É algo idêntico àquele em que observava Ó-Yoné: o enquadramento em que ambos estão sentados no chão, próximos um do outro. A luminosidade diurna permite aqui desvendar a profundidade do espaço exterior, o jardim, o céu azul na fatia superior central. No entanto, apesar da proximidade física, apesar das mãos que se tocam, num gesto de ternura, e da abertura do espaço, é a distância que este plano evidencia, a irremediável distância entre um homem e uma mulher que outrora se amaram, a distância, também, entre duas culturas. Moraes pertence já a esta ilha dos amores.

Pormenor a reter. No chão, junto a ele, um signo persiste, displicente. E, todavia, na sua displicência ele convoca uma importante questão teórica. Refiro-me à folha dos irmãos Lumière. Neste fragmento é a evidência da ficção, do cinema e da sua memória que Paulo Rocha exhibe. Para que não haja equívocos biografistas!

NOTAS

¹ Os meus agradecimentos à Cinemateca Portuguesa, que me permitiu a visualização de *A Ilha dos Amores* e me deu acesso a fragmentos do filme.

² Devo esta leitura à Professora Ana Cristina Alves.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland (1977), *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*, Lisboa: Edições 70.
- BÉNARD DA COSTA, João (1991), *Stories of the Cinema*, Lisboa: INCM.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1969), *Dictionnaire des symboles*, Paris: Robert Laffont.
- DERRIDA, Jacques (1978), *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard.
- LABORINHO, Ana Paula (2004), *O Essencial sobre Wenceslau de Moraes*, Lisboa: INCM.
- MORAES, Wenceslau (1988), «A Gruta de Camões», in *De Longe à China – Macau na historiografia e na literatura portuguesas*, Carlos Pinto Santos e Orlando Neves (orgs.), vol. 2, Lisboa: Instituto Cultural de Macau, pp. 679-682.
- MORAES, Wenceslau (2004), *O Culto do Chá*, Lisboa: Frenesi.
- MORAES, Wenceslau (2006), *Ó-Yoné e Ko-Haru*, Lisboa: INCM.
- SOARES, Bernardo (2007), *O Livro do Desassossego*, Lisboa: Assírio & Alvim.

FILMOGRAFIA

A Ilha dos Amores (1982): Realizador – Paulo Rocha; Atores – Luis Miguel Cintra (Wenceslau Fernandes), Clara Joana (Isabel, Vénus), Zita Duarte (Francisca), Jorge Silva Melo (Pintor), Paulo Rocha (Camilo Pessanha), Yoshiko Mita, Atsuko Murakamo, Yun Toyokawa, Erl Tenni, Lai Wang; Argumento – Paulo Rocha; Diálogos – Luísa Neto Jorge, Sumiko Haneda, Moriaki Moriaki, Tai-Jung Kok; Fotografia – Elso Roque, Acácio de Almeida, Kozo Okazaki; Montagem – Yoshio Sugano; Direção de Som – Maria Paola Porru, Pedro Caldas; Música – Paulo Brandão. Antestreia (Cinemateca), 1983. Distribuição comercial, 1991.

DISTINÇÕES

- Seleção oficial do Festival de Cinema de Cannes (1982)
- Prémio Alitalia do Festival de Cinema de Sorrento, Itália (1982)
- 2.º Prémio do Festival de Arte do Japão (1982)
- Se7e de Ouro para Melhor Filme (1991)