



Universidade de Aveiro  
2021

WANG XIHAO

INSTANTÂNEOS DO/NO FEMININO: HISTÓRIAS DE  
MULHERES NO CONTO PORTUGUÊS E CHINÊS  
CONTEMPORÂNEO

WANG XIHAO

INSTANTÂNEOS DO/NO FEMININO: HISTÓRIAS DE MULHERES  
NO CONTO PORTUGUÊS E CHINÊS CONTEMPORÂNEO



Universidade de Aveiro  
2021

**WANG XIHAO**

**INSTANTÂNEOS DO/NO FEMININO: HISTÓRIAS DE  
MULHERES NO CONTO PORTUGUÊS E CHINÊS  
CONTEMPORÂNEO**





Universidade de Aveiro  
2021

**WANG XIHAO**

**INSTANTÂNEOS DO/NO FEMININO: HISTÓRIAS DE  
MULHERES NO CONTO PORTUGUÊS E CHINÊS  
CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários, realizada sob a orientação científica do Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Associado do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, e sob a coorientação científica da Doutora Ran Mai, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.







## **o júri**

presidente

**Doutor Armando José Formoso de Pinho**  
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

vogais

**Doutora Xu Yixing**  
Professora Catedrática da Shanghai International Studies University

**Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos**  
Professora Catedrática da Universidade de Aveiro

**Doutora Dora Maria Nunes Gago**  
Professora Associada da Universidade de Macau

**Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira (Orientador)**  
Professor Associado da Universidade de Aveiro

**Doutora Cristina Maria da Costa Vieira**  
Professora Auxiliar da Universidade da Beira Interior





## **agradecimentos**

Aos meus Orientadores, Professores Doutores Paulo Alexandre Cardoso Pereira e Ran Mai, pelo profissionalismo com que conduziram as atividades de orientação, apontando erros e caminhos e compreendendo as minhas dificuldades; gostaria de expressar a ambos a minha profunda gratidão pela disponibilidade, pelos conhecimentos e sugestões valiosas, mas também, e acima de tudo, pela paciência inabalável face às minhas hesitações, pela inspiração, pela confiança e pela amizade;

Aos docentes do Programa Doutoral em Estudos Literários do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, pelos seus ensinamentos;

À minha família, pelo amor, pela compreensão, pela confiança e pelo acompanhamento constantes;

Aos amigos e colegas, que me apoiaram sempre ao longo desta jornada;

Por fim, a todas as dificuldades e constrangimentos com que me deparei ao longo deste percurso, por me terem permitido crescer e tornar-me mais forte.



**palavras-chave**

estudos literários comparados, literatura portuguesa e chinesa contemporâneas, conto literário, escrita feminina, imagens da mulher.

**resumo**

Partindo do pressuposto de que a criação literária mantém complexas relações dialógicas com os sistemas culturais de que participa, o presente trabalho, que se inscreve no terreno dos estudos literários comparados luso-chineses, tem como objetivo desenvolver uma leitura crítico-comparativa das representações ficcionais da mulher patentes em contos contemporâneos portugueses e chineses de autoria feminina. Com base num *corpus* constituído por mais de cinquenta contos de oito autoras portuguesas e chinesas (Maria Isabel Barreno, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Maria Teresa Horta, Wang Anyi, Chen Ran, Tie Ning e Xu Kun), pretende-se, através de uma análise literária contrastiva das imagens da mulher veiculadas em cenários biográficos, familiares, geográficos, laborais, e psicoafetivos, esboçar uma sociologia literária comparada do feminino. Ao mesmo tempo, colocam-se em evidência os fatores de ordem política, socioeconómica e histórico-cultural que ajudaram a determinar a trajetória histórica recente da mulher na China e em Portugal.



**keywords**

comparative literary studies, Portuguese and Chinese contemporary literature, short story, women's writing, images of woman.

**abstract**

Based on the assumption that literary creation establishes complex dialogic relations with the cultural systems in which it takes part, this dissertation draws on the field of comparative Chinese and Portuguese literary studies, aiming to provide a contrastive analysis of the fictional images of women found in Portuguese and Chinese contemporary short stories by female authors. A close reading of over fifty short stories by eight Portuguese and Chinese authors (Maria Isabel Barreno, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Maria Teresa Horta, Wang Anyi, Chen Ran, Tie Ning, and Xu Kun) has been carried out, so as to shed some light on the multivarious images portrayed in these narratives, focusing on the biographical, family, geographical, labour, and psycho-affective contexts surrounding women. In line with a comparative socioliterary analysis of the fictional images of the feminine, we have moreover sought to highlight the political, socio-economic, historical, and cultural factors that helped to shape the recent historical trajectory of women in both Portugal and China.



# Índice

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo I : PRÉ-TEXTOS</b> .....	10
<b>1. O CONTO EM PORTUGAL E NA CHINA: LINHAGENS E LINGUAGENS</b> .....	10
1.1. ITINERÁRIOS DO CONTO EM PORTUGAL.....	10
1.2. ITINERÁRIOS DO CONTO NA CHINA.....	12
<b>2. A MULHER, ENTRE SER E ESCREVER-SE: EM TORNO DA IDENTIDADE E DA ESCRITA FEMININAS</b> .....	17
2.1. DA IDENTIDADE FEMININA.....	17
2.2. DA ESCRITA FEMININA.....	21
<b>3. DO FEMINISMO À EMERGÊNCIA DA ESCRITA FEMININA EM PORTUGAL E NA CHINA</b> .....	27
3.1. O FEMINISMO EM PORTUGAL .....	27
3.2. O FEMINISMO NA CHINA .....	30
3.3. A EMERGÊNCIA DA ESCRITA FEMININA EM PORTUGAL .....	33
3.4. A EMERGÊNCIA DA ESCRITA FEMININA NA CHINA .....	37
<b>4. O CONTO DE AUTORIA FEMININA EM PORTUGAL E NA CHINA: TENDÊNCIAS E PRÁTICAS</b> .....	52
<b>Capítulo II: CONTEXTOS</b> .....	62
<b>1. PENSAMENTO, RELIGIÃO E ÉTICA NO FEMININO</b> .....	62



1.1. CONFUCIONISMO, TAOISMO E OUTRAS TRADIÇÕES FILOSÓFICO-RELIGIOSAS NA SOCIEDADE CHINESA .....	62
1.2. PORTUGAL E A MATRIZ CULTURAL JUDAICO-CRISTÃ.....	66
<b>2. O ESPAÇO DO INVISÍVEL: O LUGAR HISTÓRICO-SOCIAL DA MULHER EM PORTUGAL E NA CHINA .....</b>	<b>67</b>
2.1. AMOR, EROTISMO, CONJUGALIDADE.....	71
2.2. A MULHER NA FAMÍLIA E NO TRABALHO.....	76
2.3. A MULHER NA CIDADE: INTERVENÇÃO E MILITÂNCIA .....	85
<b>Capítulo III: TEXTOS — Leituras cruzadas da experiência feminina .....</b>	<b>94</b>
<b>1. INSTANTÂNEOS BIOGRÁFICOS .....</b>	<b>94</b>
1.1. RETRATOS DA MULHER QUANDO ENVELHECE .....	94
1.1.1. TEOLINDA GERSÃO.....	97
1.1.2. CHEN RAN .....	112
1.1.3. TIE NING.....	118
1.2. RETRATOS DA MULHER QUANDO JOVEM.....	127
1.2.1. TEOLINDA GERSÃO.....	127
1.2.2. MARIA ISABEL BARRENO .....	131
1.2.3. TIE NING.....	133
1.2.4. WANG ANYI .....	136
<b>2. INSTANTÂNEOS FAMILIARES E INTERSUBJETIVOS .....</b>	<b>149</b>
2.1. WANG ANYI .....	150
2.2. MÃES: MARIA ISABEL BARRENO E TIE NING .....	168
2.3. TEOLINDA GERSÃO.....	178
2.4. VIOLÊNCIA DE GÊNERO: LÍDIA JORGE E CHEN RAN .....	190
2.5. AS <i>MENINAS</i> DE MARIA TERESA HORTA .....	200

<b>3. INSTANTÂNEOS GEOGRÁFICOS E LABORAIS.....</b>	<b>208</b>
3.1. WANG ANYI .....	215
3.1.1. MULHERES DO CAMPO .....	215
3.1.2. ESTRANHAS, ESTRANGEIRAS: MULHERES DO CAMPO NA CIDADE .....	223
3.1.3. MULHERES DA CIDADE .....	236
3.2. TIE NING.....	248
3.2.1. MULHERES DO CAMPO .....	248
3.2.2. MULHERES DA CIDADE .....	258
3.3. XU KUN .....	263
3.4. MARIA ISABEL BARRENO: MULHERES DE CARREIRA .....	273
3.5. TEOLINDA GERSÃO.....	280
3.5.1. A DOMÉSTICA.....	280
3.5.2. A PROFISSIONAL.....	282
3.6. LÍDIA JORGE .....	284
<b>4. INSTANTÂNEOS PSICOAFETIVOS.....</b>	<b>289</b>
4.1. AMOR E EROTISMO .....	289
4.1.1. CHEN RAN .....	292
4.1.2. XU KUN .....	303
4.1.3. LÍDIA JORGE .....	311
4.2. SONHO, DEVANEIO, EVASÃO .....	316
4.2.1. TEOLINDA GERSÃO.....	317
4.2.2. CHEN RAN .....	321
4.3. SOLIDÃO, EMPAREDAMENTO, MELANCOLIA.....	327
4.3.1. CHEN RAN .....	329

4.3.2. TIE NING.....	333
4.3.3. TEOLINDA GERSÃO.....	337
<b>Conclusão .....</b>	<b>340</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>355</b>

## **Lista de quadros**

<b>Quadro 1 Evolução do conto chinês contemporâneo após a fundação da República Popular da China.....</b>	<b>16</b>
<b>Quadro 2 Emergência e desenvolvimento de uma escrita de autoria feminina na literatura chinesa.....</b>	<b>37</b>

## Introdução

A partir de meados do século XX, a expressão literária de autoria feminina adquire crescente proeminência, como o atestam quer o número de textos e escritoras, quer o interesse dos leitores e da crítica literária. Também na literatura portuguesa e chinesa contemporâneas, emerge e se consolida um cânone literário de autoria feminina, com a correspondente visibilidade de escritoras que, nos respetivos campos literários, atingem consagração unânime. Inevitavelmente, nas suas obras, as personagens femininas e os cenários ficcionais em que elas se movem são, embora em medida variável, modelados pela consciência e experiência das próprias autoras empíricas.

De entre o repertório de géneros literários disponíveis, o conto é certamente um dos que mais naturalmente acolhem a expressão ficcional da experiência feminina. Embora a análise das razões que permitem explicar esta relação de mútua implicação entre narrativa breve e autoria feminina se situe para além das fronteiras que traçámos para esta tese, não será inútil relembrar algumas que nos parecem incontroversas, e entre as quais assumem relevo a natureza adaptável e eclética do conto, a sua longa história de marginalização canónica (semelhante, no fundo, à da mulher, esse ser subalterno que nele vai encontrar um espaço natural de expressão) ou a sua natureza fragmentária e alusiva que mais facilmente parece articular-se com a economia verbal e o registo simbólico que predominam em muita escrita de autoria feminina.

Porque, desde logo, nos pareceu manifesta a coincidência de serem inúmeras as escritoras portuguesas e chinesas que cultivaram o conto de forma assídua e, em alguns casos, quase exclusiva, na presente tese propomo-nos analisar as personagens femininas e as suas histórias, por forma a ilustrar as estratégias ficcionais de representação da condição da mulher, bem como os códigos socioculturais, políticos e ideológicos que, em larga medida, as determinam. De natureza assumidamente comparatística, o estudo que intentámos desenvolver baseia-se no confronto do estatuto e da situação contemporânea da mulher, nas sociedades portuguesa e chinesa, inscrevendo-o, de forma sistemática, nos respetivos contextos socioculturais e históricos.

Importa, por outro lado, esclarecer o emprego do termo “instantâneo”, escolhido para figurar no título da presente tese. O instantâneo é, como se sabe, uma fotografia que regista cenas da vida quotidiana de forma espontânea e não encenada. As fotos instantâneas fixam

um determinado momento de modo pontual e efêmero, constituindo, de certo modo, uma tradução visual do que literariamente pretende fazer o conto. Se a fotografia é, antes de tudo, um testemunho, imortalizando um momento singular, ao qual não se poderá voltar senão por meio daquele registo, os retratos femininos, delineados nos contos das autoras portuguesas e chinesas que aqui se analisam, captam, tal como acontece com o registo visual do instantâneo, cenas breves da vida quotidiana das mulheres em Portugal e na China, criando essa mesma ilusão de fotografia não encenada. Por isso, o título “instantâneos no/do feminino” pretende aludir a essa captação de instantes fugazes no tempo da vida das mulheres, condensados em pequenas situações da vida quotidiana – sejam elas recordações da infância ou dilemas da velhice, estados emocionais ou relações interpessoais –, congelando e suspendendo esses momentos e as histórias que, a partir deles, se podem vislumbrar.

Fotografar é, por outro lado, conseguir captar o que existe por detrás daquilo que se vê. Assim, por meio dos cenários ficcionais imaginados pelas escritoras, são dramatizadas as reais condições de vida das mulheres nas duas sociedades e insinuadas as suas profundas raízes sociais e culturais. Sendo assim, os "instantâneos" fixados nos contos permitir-nos-ão averiguar as transformações históricas da condição feminina em ambos os países, ao longo dos séculos XX e XXI. Fotografar é, igualmente, uma maneira de contemplar o passado. Assim como a fotografia permite suspender o instante breve e transitório, também os registos contísticos destas autoras constituem um arquivo vivo de existências no feminino, impedindo que, pelo dever de memória que a todos os leitores compete, elas se tornem arquivo morto.

A pertinência e oportunidade do tema da presente tese parecem-nos justificadas por três ordens de razões. Por um lado, o comparatismo luso-chinês, sobretudo no domínio da produção literária mais recente, é um campo de investigação praticamente inexplorado, mas, na nossa opinião, francamente promissor. Se a eclosão e ressonância dos movimentos feministas ocidentais que, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, se foram fazendo sentir, permitiram consolidar a literatura feminina como objeto de estudo sistemático, também na China, sob a influência do pensamento ocidental, a literatura de mulheres e o seu estudo se afirmaram, ainda que mais tardiamente. Com o dealbar do século XXI, surge, na China e em Portugal, um número crescente de escritoras que recorre à ficção como meio de expressão de um universo especificamente feminino, no qual a mulher é

simultaneamente sujeito e objeto de discurso. Por outro lado, no domínio da crítica literária, as obras de autoria feminina têm merecido uma atenção académica cada vez maior, tanto em Portugal, como na China. Faltava, contudo, um estudo que colocasse em diálogo as duas tradições literárias, no que toca à representação da mulher na ficção contemporânea.

É certamente verdade que, graças ao processo de globalização, o intercâmbio cultural entre as duas sociedades se tem tornado cada vez mais estreito. Constituindo parte integrante da cultura, a literatura desempenha um papel essencial nesse diálogo, embora, por motivos muito diversos que aqui não importa aprofundar, os portugueses detenham um conhecimento muito escasso da literatura chinesa. Em junho de 2017, realizou-se o 1º Fórum Literário Portugal-China, permitindo congregar escritores chineses e portugueses contemporâneos amplamente reconhecidos, como Gonçalo M. Tavares, José Luís Peixoto, Dulce Maria Cardoso, Su Tong, Tie Ning e Chi Zijian. Aquele que era, à época, o Ministro da Cultura português, Luís Filipe Castro Mendes, salientou muito justamente, nessa ocasião, que a literatura chinesa era ainda, em Portugal, “um território por descobrir”, ao passo que Tie Ning, presidente da Associação de Escritores da China e uma das contistas estudadas nesta tese, observou que “a literatura portuguesa é conhecida da China há muito tempo”, com a primeira vaga de traduções a datar de 1949 e uma nova fase após a reforma económica chinesa em 1979. No entanto, a sua visibilidade é ainda inegavelmente escassa, sobretudo se comparada com as literaturas de outras línguas. O intercâmbio literário luso-chinês é, pois, sobretudo por razões de ordem geocultural, ainda muito limitado.

O conto chinês contemporâneo de autoria feminina, em particular, é virtualmente desconhecido em Portugal. Em contexto chinês, com o crescimento expressivo do número de graduados em português, o nome e a obra dos autores portugueses clássicos – tais como Luís de Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa ou José Saramago – têm, nos últimos anos, conhecido maior divulgação. Ainda assim, a produção contística portuguesa contemporânea, sobretudo a de autoria feminina, é raramente conhecida do público leitor chinês. Tratando-se este, por conseguinte, de um tema de indiscutível pertinência para o conhecimento recíproco das duas sociedades, o projeto de investigação de que resulta a presente tese pareceu-nos imperativo.

Temos plena consciência de que, tendo elegido como objeto de análise contos literários portugueses e chineses de autoria feminina, nos situamos indiscutivelmente no território da ficção e que, portanto, seria infundado querer lê-los como espelho fiel da realidade que

aqueles refletem necessariamente de modo oblíquo ou mesmo distorcido. Mas igualmente inadequado seria considerá-los como textos intransitivos, sem qualquer vínculo com a realidade que neles, pelo contrário, constantemente se projeta e incorpora. Assim, acreditamos que a figuração e a identidade das personagens que povoam as obras literárias de autoria feminina estudadas são necessariamente modeladas pelas realidades históricas e culturais das respectivas sociedades. Se, por um lado, as figuras ficcionais de mulheres são concebidas pelas autoras a partir da sua mundividência, opiniões e valores, em estreita correlação com as suas circunstâncias histórico-culturais, por outro, elas são também construídas com base nas suas experiências e nas histórias que circulam à sua volta ou que elas conhecem, o que pressupõe o aproveitamento ficcional das suas próprias realidades históricas e culturais. Assim, tanto as escritoras portuguesas como as chinesas combinam experiências de vida individuais com as suas perceções críticas sobre a sociedade atual, pensando-se a si próprias, à família, ao país ou ao mundo.

Assumo, por outro lado, que razões de ordem subjetiva, relacionadas com o meu interesse pessoal pela temática da representação da mulher na literatura e por abordagens inscritas no âmbito do comparatismo literário e cultural, pesaram também na escolha do tema desta tese. Sendo uma aluna de nacionalidade chinesa que estuda e ensina português há aproximadamente doze anos, é natural o meu especial interesse pelo estudo dos trânsitos e interinfluências entre as culturas portuguesa e chinesa. Por outro lado, mesmo reconhecendo que ela enferma de alguns males, sinto natural orgulho na cultura milenar da China e, mesmo que a uma escala modesta, tenho tentado contribuir para a sua divulgação em Portugal. Nesse contexto, em 2013, apresentei e defendi, na Universidade do Minho, uma dissertação de mestrado intitulada *Influência do Confucionismo e do Catolicismo na Vida de Chineses e Portugueses: Ensaio sobre a cultura do casamento*. Durante a sua elaboração, pude constatar que as mulheres, nas duas sociedades, e apesar da distância geográfica, davam testemunho de valores e experiências que, na sua diversidade, se revelavam flagrantemente similares, veiculados por múltiplas imagens femininas projetadas na literatura. Assim, quando se tornou necessário ponderar o tema da tese de doutoramento, pareceu oportuno propor um estudo de orientação comparativa que colocasse em diálogo as literaturas portuguesa e chinesa, centrado especificamente na análise das representações literárias das figuras femininas e das circunstâncias histórico-sociológicas que, em ambas as sociedades, tinham ajudado a conformá-las. Não temos dúvidas de que, precisamente por se



aventurar num domínio inexplorado, este estudo não constitui senão uma abordagem exploratória de um tema que, certamente, virá a merecer ainda atenção futura.

O projeto de investigação foi desenvolvido em função de três vertentes complementares que correspondem às três secções nucleares em que se divide a presente tese: o enquadramento histórico do género do conto literário e a problematização teórica da categoria da escrita feminina; a indagação dos contextos sociopolítico e cultural que conformam e condicionam a experiência das mulheres nas duas sociedades; a análise literária da figura feminina, tal como ela surge ficcionalizada na escrita de mulheres contistas portuguesas e chinesas.

No que diz respeito, à primeira vertente – a da breve abordagem histórica do género do conto e da discussão teórica do conceito de escrita feminina –, pretendeu dar-se conta da especificidade de que estas questões se revestem em dois contextos culturais muito díspares, traçando a trajetória do conto em ambos os sistemas literários e esclarecendo a marcha histórica das mulheres em cada uma das culturas. No que diz respeito à segunda secção, de orientação sobretudo histórico-contextual, remontou-se à tradição filosófico-religiosa relativa à mulher, caracterizando o seu lugar nas sociedades portuguesa e chinesa dos séculos XX e XXI e destacando alguns marcos miliários nessa trajetória. Por fim, na última parte, de tipo predominantemente analítico-interpretativo, centrámo-nos nos processos de figuração das personagens femininas e nas experiências por elas protagonizadas na ficção. O nosso objetivo foi observar e comparar a forma como se representa literariamente a mulher nos contos de autoria feminina, tipificando os seus papéis, atributos, desejos, conflitos e comportamentos, e caracterizando os modelos de convivialidade/conflitualidade que definem as relações entre o masculino e o feminino textualmente representadas.

Por forma a comparar adequadamente estes retratos literários do feminino, tornou-se necessário explorar o contexto histórico-político e cultural das sociedades em que as mulheres portuguesas e chinesas se encontram inseridas, detetando, por exemplo, estratégias explícitas e/ou veladas de manipulação do poder e de perpetuação da dominação patriarcal e da subordinação da mulher. Deste modo, a análise dos textos foi compaginada com o estudo dos contextos, de modo a propor uma radiografia sociocrítica do feminino contemporâneo em Portugal e na China.

Importa esclarecer que o estudo comparativo da representação literária da mulher

chinesa e portuguesa, bem como a inscrição socio-histórica das suas distintas experiências não aspira a valorar nem a criticar o sistema social, a tradição cultural ou o regime político de nenhum dos dois países, nem se pretende argumentar que uma das literaturas é superior à outra. A comparação que aqui se desenvolve será de tipo especificamente literário e visa apenas iluminar o *uno* e o *diverso* expresso nos textos e nos códigos culturais que eles documentam. Assim, os contos de autoria feminina serão analisados na sua vertente literária (como *monumento*), mas também na sua dimensão socialmente representativa (como *documento*) e lidos, por isso, como testemunhos "realistas" e verosímeis da condição das mulheres portuguesas e chinesas que neles surgem representadas.

Este critério de ordem documental/testemunhal, não tendo sido o único, foi certamente ponderado na seleção das narrativas a integrar no *corpus* em análise, em que incluímos contos de quatro autoras portuguesas – Maria Isabel Barreno, Teolinda Gersão, Lídia Jorge e Maria Teresa Horta – e de quatro autoras chinesas – Wang Anyi, Tie Ning, Chen Ran e Xu Kun –, perfazendo um total de mais de 50 narrativas publicadas nos séculos XX e XXI. Importa, então, enumerar as razões que nos levaram a eleger a produção contística deste grupo de oito autoras como objeto de análise:

a) Todas são autoras contemporâneas consagradas, que nasceram em meados do século XX e iniciaram as respetivas carreiras literárias por altura de finais da década de 70, ou já mesmo nos anos 80. Testemunharam, por isso, as transformações revolucionárias das duas sociedades e os profundos abalos sociais delas decorrentes.

b) As quatro escritoras chinesas nasceram por volta das décadas de 50 e 60, pertencendo, portanto, à geração surgida após a fundação da República Popular da China, que sofreu a Revolução Cultural na infância e adolescência, testemunhou as mudanças económico-sociais da sociedade chinesa após a política de Reforma e Abertura e foi crescentemente influenciada pelos hábitos culturais estrangeiros. Embora pertençam a uma elite cultural (descendendo de famílias afluentes de intelectuais ou escritores e tendo tido acesso a formação académica de nível superior), todas enfrentaram dificuldades de ordem pessoal, conjugal, familiar, profissional ou política. As quatro escritoras portuguesas, por seu lado, nasceram em finais da década de 30 e início da década de 40, constituindo a geração do Estado Novo, durante a vigência do qual o *status quo* das mulheres era reconhecidamente

inferior, tendo testemunhado a Guerra Colonial, o fim da ditadura e a revolução democrática.

c) Todas cultivaram destacadamente o género do conto, ainda que o tenham feito em concurso com outras formas narrativas, como a novela ou o romance, e receberam vários prémios no domínio da narrativa breve, encontrando-se representadas em várias antologias de contos. Tendo-se estreado literariamente há várias décadas, prosseguem ainda hoje a sua carreira literária, continuando a publicar livros, reinventando-se literariamente e desempenhando papéis de destaque, respetivamente no campo estético-literário chinês e português.

d) Todas têm sido objeto de amplo consenso académico e a crítica tem destacado a superioridade estética das suas narrativas, a originalidade da sua perspetiva, a renovação dos processos ficcionais e o seu talento na conceção de personagens.

e) Todas concederam, nas respetivas obras, destaque ficcional à situação das mulheres, numa escrita marcada pela singularidade da sua perspetiva feminina e modelada pela sua própria existência enquanto mulheres. Combinam, assim, experiências de vida pessoal com a perceção mais ampla das realidades sociais, refletindo criticamente sobre a família, a sociedade e a história.

No que diz respeito à metodologia de abordagem comparativa do *corpus*, optou-se por delimitar núcleos de textos portugueses e chineses que ficcionalizassem temas/cenários narrativos semelhantes (biográficos, familiares e intersubjetivos, geográficos e laborais ou psicoafetivos), para que a comparação entre ambos fosse feita de acordo com uma perspetiva temática que permitisse, partindo da semelhança, colocá-los em confronto. Assim, ao escolher contos portugueses e chineses, foram selecionadas narrativas tematicamente paralelas, tornando viável uma ilustração, por contraponto, de diferenças e semelhanças.

Assim, após uma fase intensiva de leitura exploratória de contos portugueses e chineses de autoria feminina, publicados nos séculos XX-XXI, foram selecionadas narrativas protagonizadas por figuras femininas jovens e idosas, desempenhando papéis familiares distintos (de mãe, esposa ou filha), domésticas e profissionalmente ativas, oriundas de meios rurais e urbanos, solteiras ou casadas, aspirando ao amor ou acalentando projetos de felicidade a dois, resignadas ou sonhadoras. Sem descurar a análise dos aspetos

técnico-narrativos especialmente relevantes, a análise focar-se-á sobretudo nestes retratos de mulheres, procurando destacar as principais estratégias de figuração por eles ilustradas, as funções diegéticas desempenhadas pelas personagens e seu alcance ideológico ou simbólico. Reconhecemos a especial importância de que, nesta representação ficcional do feminino, assume a categoria do tempo, sobretudo na sua modalidade de tempo histórico. Com efeito, a transformação dos costumes sociais verificada nas sociedades portuguesa e chinesa encontra expressão em vários contos que reproduzem cenários históricos do passado remoto ou recente, permitindo acompanhar as mutações a que o estatuto e a situação social da mulher se encontraram sujeitos.

Se, em alguns momentos da tese, parece ter-se dedicado uma atenção mais demorada à análise das narrativas chinesas – o que poderia ser interpretado como secundarização dos contos portugueses –, esclarecemos que esse relevo se deve antes ao facto de as primeiras conterem múltiplas referências culturais e históricas, que importava clarificar para um público português. Por outro lado, pareceu-nos recomendável facultar um resumo alargado da intriga das narrativas chinesas, para que o leitor não iniciado na língua pudesse mais facilmente acompanhar a nossa argumentação.

Pareceu-nos, por outro lado, imperativo apresentar em tradução portuguesa todos os excertos originalmente escritos em chinês, tanto dos contos estudados, como dos estudos críticos cujos passos reproduzimos. Por razões de comodidade de leitura, optou-se por incluir o texto em tradução no corpo da tese, apresentando, em nota de rodapé, a citação do texto original. Embora se tenha procurado restituir, o mais fielmente que nos foi possível, o sentido do texto original, a tradução apresentada não tem quaisquer pretensões literárias, o que exigiria competências de tradução que não possuímos, mas que esperamos, no futuro, vir a aperfeiçoar. A consciência de que a mediação dos textos literários não se limita à sua componente linguística (abrangendo, igualmente, as dimensões histórico-cultural, terminológica, dialetal e tradutológica) constitui um pressuposto indispensável para uma tradução adequada. Procurámos segui-lo o mais possível.

O presente trabalho encontra-se estruturado em três capítulos nucleares, respetivamente intitulados **Pré-contextos**, **Contextos** e **Textos-Leituras cruzadas da experiência feminina**, permitindo articular, de forma dialética e produtiva, os conceitos teóricos, os contextos socioculturais e as representações literárias do feminino.

Assim, no primeiro capítulo, de caráter predominantemente teórico, apresenta-se uma breve resenha da tradição e modalidades do conto em dois sistemas literários – português e chinês–, bem como uma abordagem problematizadora do binómio *ser* e *escrever*, relativo à identidade e à escrita femininas, esclarecendo a emergência da escrita feminina em Portugal e na China, bem como as tendências e as práticas do conto de autoria feminina em ambos os países.

O segundo capítulo será dedicado à análise circunstanciada do surgimento e transformação das imagens das mulheres nos sistemas ético-religiosos (matriz judaico-cristã, Confucionismo, Taoísmo) e da experiência histórica da mulher nas duas sociedades, nomeadamente, através da caracterização do seu lugar na estrutura social e familiar e na intervenção pública, explorando o espaço real e invisível da mulher chinesa e portuguesa, em termos de amor, erotismo, conjugalidade, nos contextos familiares e laborais, na intervenção e militância, etc.

O terceiro capítulo, de orientação analítica/hermenêutica, ocupar-se-á da análise intensiva das figuras femininas ficcionalmente construídas pelas contistas selecionadas, rastreando os cenários ficcionais em que estas surgem como protagonistas. É indiscutível que a análise das representações femininas no *corpus* de contos selecionados, organizada em função da leitura comparativa-contrastiva das narrativas portuguesas e chinesas, constituirá o capítulo central da tese. Assim, proceder-se-á à análise de figuras femininas em função de algumas dicotomias ou agregados temáticos e distinguindo quatro cenários narrativos fulcrais: *biográficos, familiares e intersubjetivos, geográficos e laborais e psicoafectivos*.

# Capítulo I: PRÉ-TEXTOS

## 1. O CONTO EM PORTUGAL E NA CHINA: LINHAGENS E LINGUAGENS

### 1.1. ITINERÁRIOS DO CONTO EM PORTUGAL

Na história da literatura portuguesa, o conto ocupa, sem dúvida, um lugar relevante, embora se possa afirmar que o género atinge o seu período áureo em finais do século XIX, durante vigência do Romantismo, período que coincide com profundas mutações socioculturais. Em geral, a crítica lusófona em torno do conto tem sido nitidamente influenciada pelas teorizações anglo-americana e hispânica. No entanto, pode afirmar-se que, dois séculos antes da teorização pioneira de Poe, já Francisco Rodrigues Lobo – segundo João Gaspar Simões, “a primeira consciência estética da ficção nacional” (Simões, 1987, p. 129) – expusera uma teoria do conto, revelando, ao mesmo tempo, uma consciência crítica e estética em relação à ficção portuguesa. Essa reflexão, desenvolvida em *Corte na Aldeia* (1619) e *Noites de Inverno*, constituiu uma tentativa precursora em contexto nacional, demonstrando que o género, “até ao século XVIII, permaneceu enraizado na tradição oral, e a delimitação de fronteiras entre ele e a novela de procedência italiana expressamente vinculada à tradição escrita, e nessa altura ainda denominada história, nunca havia sido compreendida e constitui um marco importante na história” (Duarte, 2012, p. 45). Mónica Cabral sustenta também que *Corte na Aldeia* “no limiar do século XVII, traça o caminho da ficção que se irá radicar na Europa, abrindo passagem para a novelística didática e moral dos séculos XVII e XVIII”, representando “um texto pioneiro também por apresentar uma primeira delimitação da teoria do conto, antevendo um traço associado ao género como a eliminação do acessório” (Cabral, 2013, p. 168).

Contudo, no que especificamente diz respeito ao contexto português, só no século XIX, “na sequência do desenvolvimento na imprensa, é permitida a publicação isolada do conto” (Duarte, 2012, p. 49), em virtude da alteração das condições de produção e de distribuição, assim como dos meios de difusão. Além disso, “o desenvolvimento do novo mercado anuncia um tempo no qual se verifica a preferência pelo conto. Influenciado pelo folhetim e pela crónica jornalística, o conto literário moderno emerge como forma renovada” (*Ibidem*). Assim, pode entender-se que a emergência de uma nova modalidade de conto, que resulta

do desenvolvimento da imprensa periódica, não impede o reconhecimento de que o gênero se conserva ancestralmente próximo do folclórico.

Em *O Conto Literário: A Memória da Tradição* (2013), Noélia Duarte analisa precisamente a permanência dessa memória tradicional em vários contistas portugueses. Segundo a autora, no que diz respeito à emergência e consolidação canónica do gênero, é importante destacar o papel desempenhado por Alexandre Herculano e as suas *Lendas e Narrativas* (1851). Apesar de não formular explicitamente um teoria do gênero, Herculano não deixa de, por intermédio do seu narrador, expender comentários metaficcionais, demonstrando "determinada preocupação com certas convenções, ostentando o seu processo construtivo, podendo, muitas vezes, sob a forma da paródia, elaborar um comentário acerca de um texto específico ou sobre um gênero" (Duarte, 2012, p. 62).

Na trajetória de evolução do conto tradicional ao conto literário, a publicação da coletânea *Contos do Tio Joaquim* (1861) por Ricardo Paganino desempenha também um papel digno de nota. Como refere Noélia Duarte, o autor recupera, nessa coletânea, vários elementos que, no conto literário, sobrevivem como vestígio do gênero correspondente de transmissão oral, destacando-se a figura do contador e o universo tradicional no qual ela se insere (Duarte, 2012, p.4). O narrador é, assim, um "herdeiro da memória do conto" que, "antes de contar, deixa normalmente que os frutos das longas observações apreendidas ao longo dessa vida sejam pacientemente decantados dentro de si próprio, para poder então prosseguir com o conto" (*Ibidem*, p. 81).

Como defende Achter, "the *conto literário moderno* in truth became a modern genre at the time of Realism and Naturalism" (Achter, 2012, p. 47). Inaugura-se, então, um "período áureo, pois a sua brevidade serve perfeitamente a preocupação dos realistas em corrigir o seu meio, sobretudo porque essa brevidade lhes permite uma fácil divulgação junto do público" (Gonçalves, 1995, p. 1271). Para além disso, "a novela e o conto também receberam nesta época um grande desenvolvimento, devido às virtualidades da narrativa de estabelecer uma conexão estreita com o mundo real conhecido por autores e leitores, permitindo a reflexão crítica sobre o homem e a sua inserção no mundo" (Jesus, 2000, p. 10). No Realismo, o conto aperfeiçoou-se graças ao labor criativo de cultores maiores do gênero, como Eça de Queirós e Trindade Coelho, conquistando crescente cidadania literária na literatura contemporânea.

## 1.2. ITINERÁRIOS DO CONTO NA CHINA

No sistema literário chinês, os equivalentes dos termos *conto*, *novela* e *romance* são, respetivamente, “短篇小说 duǎnpiān xiǎoshuō”, “中篇小说 zhōngpiān xiǎoshuō” e “长篇小说 chángpiān xiǎoshuō”. O termo chinês “小说 xiǎoshuō” designa a “literatura de ficção em prosa”. “短篇 duǎnpiān”, “中篇 zhōngpiān” e “长篇 chángpiān” veiculam, respetivamente, os sentidos de extensão curta, média e longa. Os contos literários chineses apresentam uma origem longínqua, que remonta às dinastias Wei, Jin, e do Norte e do Sul<sup>1</sup>. Eram redigidos em língua do estilo tradicional chinês, sendo denominados “contos tradicionais” ou “contos clássicos”.

No fim do século XIX – à medida que o contato com as literaturas ocidentais se torna mais regular –, surgem na China os designados “contos vernáculos” ou “contos modernos”, que utilizam a língua vernácula, ao invés da língua chinesa clássica, como meio de expressão literária. Considera-se convencionalmente o conto de Lu Xun<sup>2</sup>, 狂人日记 (*Diário de um louco*), de 1918, como o primeiro conto moderno da China, momento a partir do qual esta modalidade se consolida e a literatura chinesa entra no período do Modernismo. Pode dizer-se que o conto moderno chinês surge, à semelhança do que também acontece com o conto moderno português, num momento de transição social. A brevidade do conto, conjugada com a sua aparente simplicidade, seduz um cada vez mais vasto número de leitores.

No que diz respeito à periodização da literatura chinesa do século XX, os historiadores da literatura dividem-na normalmente em etapas, de acordo com acontecimentos históricos marcantes: o Movimento de Quatro de Maio (1919), a Fundação da República Popular da China (RPC) em 1949 e a promulgação das políticas de Reforma e Abertura (1979), depois de terminada a década da Revolução Cultural. As obras publicadas desde o Movimento de Quatro de Maio até à fundação da RPC são habitualmente incluídas na categoria da “literatura moderna”; as obras posteriores a 1949 são categorizadas como “literatura contemporânea”. Assim, os contos contemporâneos chineses correspondem às narrativas publicadas após 1949, depois da fundação da RPC.

---

<sup>1</sup> Dinastias Wei, Jin, e do Norte e do Sul (em chinês, 魏晋南北朝). De 220 a 589, o sul e o norte da China eram governados por dinastias diferentes, motivo que justifica as diversas guerras e conflitos que as opuseram.

<sup>2</sup> Lu Xun é um representante máximo do Movimento Quatro de Maio e é também considerado o pai da literatura moderna na China. Fez parte da Liga de Escritores de Esquerda, próxima do Partido Comunista Chinês.



O estudo teórico do conto é, na China, coincidente com a eclosão do Modernismo. Hu Shi, um dos intelectuais mais destacados do Movimento de Quatro de Maio, deu um importante contributo para a reflexão sobre a forma literária do conto, sendo considerado o precursor dos estudos literários modernos e um pioneiro no cultivo do conto. Hu publicou, em janeiro de 1917, um artigo célebre intitulado “文学改良刍议” (“Opiniões sobre a reforma literária”). Outro ensaio do mesmo autor, “建设的文学革命论” (“Sobre uma revolução literária construtiva”), foi dado à estampa em abril de 1918. Nestes dois artigos, Hu Shi expendia reflexões sobre a necessidade de uma reforma literária, defendendo a adoção de modelos narrativos ocidentais e o recurso ao idioma vernáculo falado como língua literária, em substituição do chinês literário de estilo clássico que se utilizava até então.

O seu contributo foi crucial para a reforma da língua literária chinesa. Em 1918, num outro artigo intitulado “论短篇小说” (“Sobre o conto literário”), propôs uma primeira aproximação teórica do género do conto, baseando-se nas teorizações ocidentais e relacionando-as com o conto literário tradicional chinês, abrindo, deste modo, caminho a uma abordagem rigorosa e teoricamente informada do género. Ao definir o conto, o autor salienta que este “usa o método literário mais económico para construir um enredo instigante com base na realidade ou, por outro lado, para escrever um texto que agrada aos leitores.”<sup>3</sup> (Li, 2012, p. 19). As suas reflexões em torno do conto estimulam, por um lado, o estudo teórico do género em contexto académico, encorajando, por outro, a produção de contos literários na China. Partindo da sua perspetiva, inúmeros críticos literários chineses, como Mao Dun ou Shen Congwen, têm aprofundado a abordagem teórica do género.

Antes do estudo de Hu Shi, em 1907, o jornal 月月小说 (*Ficções Mensais*) dá à estampa uma crítica em que se recorre ao termo chinês “短篇小说” para designar o género “conto”: “No mundo ocidental, todas as coisas têm a sua designação própria. São classificadas em diferentes categorias para não se confundirem. Tomando as ficções literárias como exemplo, as denominações variam de acordo com os diversos tipos que não devem ser distinguidos somente através de adjetivos. No caso do “conto”, no nosso país, usa-se o termo “narrativa”, acrescentando-lhe “curta / de extensão curta” para determinar esse conceito, ao passo que os ocidentais recorrem a diferentes designações para diferentes géneros literários, tais como

---

<sup>3</sup>Versão original: 用最经济的文学手段, 描写事实中最精彩的一段, 或一方面, 而能使人充分满意的文章。

romance, novela, conto, história, fábula, etc.”<sup>4</sup> (Li, 2012, p. 18). Esta é a primeira tentativa de distinção entre o gênero do conto e outras formas literárias de que se conhece registo, embora o autor não se ocupe propriamente das características distintivas do conto.

O contexto de profunda agitação social que marcou este período da história chinesa – pontuada por conflitos internos e invasões estrangeiras – explica que os intelectuais desejassem amenizar, através da literatura, o tempo de opressão a que o povo se encontrava sujeito. Pela mesma época, contos de autores ocidentais, como Poe, Maupassant e Wilde foram traduzidos para chinês, o que facilitou a sua difusão junto do público-leitor. Os autores chineses, para além de terem manifestado bastante interesse por esta nova forma literária, consideraram-na, no plano da criação, uma moda a imitar, tendo, ao mesmo tempo, formulado a sua própria teoria do gênero.

Em virtude das circunstâncias contextuais específicas em que surge, bem como da relevante função sociopolítica que os autores lhe atribuíam, o conto chinês moderno valoriza particularmente o plano do conteúdo. A esse respeito, Hao, no seu trabalho teórico sobre o gênero do conto chinês, *Estudo sobre os Contos Chineses na Contemporaneidade* (中国新时期短篇小说论稿, 2016), nota que “a literatura chinesa do século XX tem como tema geral a ‘transformação da alma e do espírito da nação’; por isso, o significado é um elemento indispensável no conto, isto é, um conto precisa de transmitir um sentido profundo numa extensão relativamente curta.”<sup>5</sup> (Hao, 2016, p. 24).

Apesar do seu estatuto de texto literário ficcional, o conto chinês moderno e contemporâneo mantém uma estreita relação com a estrutura social em que se inscreve e de que se apropria, ainda que, como seria de esperar, não deixe de a transfigurar. Assim, os contos projetam imagens historicamente situadas da sociedade e incorporam dados da realidade que deverão ser analisados numa perspetiva sociocrítica. Ora, ainda de acordo com Hao, “uma das características mais marcantes da literatura contemporânea chinesa é a abordagem do tema político. Os escritores têm produzido obras literárias relacionadas com

---

<sup>4</sup>Versão original: “泰西事物物，各有本名，分门别类，不苟假借。即以小说而论，各种题材，各有别名，不得仅以形容词别之也。譬如‘短篇小说’，吾国第于‘小说’之上，增‘短篇’二字以形容之，而西人则各类皆有专名。如 romance, novelette, story, tale, fable 等皆是也。” À propósito desta citação, em chinês, *romance* significa literalmente “narrativa longa/ de longa extensão”; *novela* “narrativa média / de extensão média” e *conto* “narrativa curta / de curta extensão”.

<sup>5</sup>Versão original: 20 世纪中国文学以“改造民族的灵魂”为自己的总主题，因而思想性始终是对短篇小说必不可少的要求，这就要求在较短的篇幅中，要蕴含深度。

a sociedade e com a política, refletindo situações reais de diferentes épocas. Os contistas também não fogem a esta regra.”<sup>6</sup> (Hao, 2016, p. 14).

Em virtude das especificidades do processo histórico da sociedade chinesa, a literatura contemporânea encontra-se, em larga medida, na dependência ou ao serviço da política. Por esta razão, nos contos literários chineses publicados entre as décadas de 40 e 60 do século XX, é preponderante uma orientação revolucionária, ao passo que os contos publicados entre os anos 60 e 70 evidenciam já a preocupação de edificar uma sociedade de contornos modernos. Isto porque, durante as décadas de 40 e 60, período que coincide com o início da fundação da RPC, a sociedade ainda se encontrava numa fase de transição, sendo abalada por inúmeros conflitos internos e externos. Nas décadas de 60 e 70, uma vez apaziguadas a agitação social e a instabilidade política, os chineses concentram-se na reforma, reconstrução e desenvolvimento dos vários setores da sociedade. A partir do final da década de 70, e devido à política de Reforma e Abertura implementada pelo governo, o desenvolvimento económico promoveu a expansão de todas as áreas da sociedade, incluindo a da criação literária. Por conseguinte, a política perde protagonismo como tema literário, o que possibilita que a dimensão estética assuma, na produção literária mais recente, uma relevância que até aí não se lhe reconhecia. Nos anos 90, à medida que se desenvolve mais estreitamente o contato com os países ocidentais, e sob a influência da sua literatura, alguns escritores evitam intencionalmente abordar temas de natureza histórico-política, optando por procurar inspiração na vida quotidiana, na rotina diária e nas inquietações próprias do homem contemporâneo. Assim, nos inícios do século XXI, os temas apresentam uma muito maior amplitude, coincidindo, em muitos casos, com um repertório já não especificamente chinês, mas antes de carácter universal ou global.

Meng compara, assim, o conto literário chinês a um fóssil<sup>7</sup> (Meng, 2011, p. 291), procurando, com esta analogia, acentuar o modo como a memória histórica nele se depositou, o que explica o seu importante valor documental. Segundo o mesmo autor, “o conto desenvolve-se pela sua difusão em jornais e revistas publicadas em larga escala. O conteúdo e a extensão do conto, assim como as informações literárias e sociais que ele

---

<sup>6</sup> Versão original: 政治色彩, 是当代文学各个时期均最为突出的特点, 作家们纷纷创作和社会政治相关的作品, 反映各个时期的社会风貌, 短篇小说作家也无例外。

<sup>7</sup> Versão original: 短篇小说很像当代文学的活化石。

veicula, contribuem para que mereça ser lido.”<sup>8</sup> (Meng, 2011, p. 293), acrescentando que, “a partir da década 90, as relações campo-cidade transformaram-se. A estrutura social passou por processos de divisão, de reorganização e de reconstrução. Uma parte dos habitantes do espaço rural começou a ir viver para as cidades. Nestas, devido às reformas ao nível profissional, deixaram de existir empregos 'para toda a vida' em organizações ou empresas estatais, como acontecia antigamente. Muitas pessoas foram despedidas e tiveram de procurar novos empregos. A migração torna-se manifestamente mais rápida e mais comum. Em virtude das alterações e mudanças da estrutura social e da vida das pessoas, surgem contos que abordam temas da vida quotidiana em contexto urbano e rural. Ao mesmo tempo, muitos escritores começam a conceder mais atenção à dimensão estética das suas criações e a valorizar as características regionais.”<sup>9</sup>

Hao sintetiza a trajetória diacrónica do conto chinês contemporâneo, distinguindo cinco etapas evolutivas do género, sendo precisamente na terceira que surgem as primeiras narrativas de autoria feminina, que se tornarão mais abundantes na quarta fase.

### **Quadro 1 Evolução do conto chinês contemporâneo após a fundação da República Popular da China**

<b>Período</b>	<b>Fase</b>	<b>Escritores representativos</b>
1949 – 1966	Emergência 初创时期 chūchuàng shíqī	Wang Meng, Zhang Xianliang, Liu Shaotang, Jiang Zilong
1966 – 1976	Estagnação 沉沦时期 chénlún shíqī	She Tiesheng, Wang Xiaobo, Gao Xiaosheng, Lu Yao
1977- 1989	Recuperação 勃兴时期 bóxīng shíqī	Liu Xinwu, Jia Pingwa, Wang Shuo, Wang Anyi, Chi zijian, Tie Ning, Fan Xiaoqing,
1989 – 2008	Crescimento 上升时期 shàngshēng shíqī	Mo Yan, Yu Qiuyu, Chen Ran, Lin bai, Xu Kun

<sup>8</sup>Versão original:短篇小说，在大型文学刊物的推动下有了极大发展。它的容量和它传达的社会与文学信息，使它具有极大的可读性。

<sup>9</sup>Versão original: 90年代以来，中国城乡关系发生了深刻转变，长期板结的社会结构出现碎裂、重拼和新的组合。部分农民开始流向城市。城市改革，彻底打破长期以来的社会组织和工厂中的“铁饭碗”，很多人不得不重新变换职业。人口流动和迁移明显加快。正因社会结构和家庭生活的变革，很多小说主题都选材市井生活和乡土文学，很多作家倾心于小说审美意识和题材选择的地域性。

Período	Fase	Escritores representativos
2009-atualidade	Expansão 兴盛时期 xīngshèng shíqī	An Ruyi, Zhang Yueran, Guo Jingming, Da Bing, Zhang Haochen

**Nota:** Os períodos indicados dizem respeito às datas de publicação dos contos. (Hao, 2016, p. 31)

A primeira fase, situada entre 1949 e 1966, constitui a etapa primitiva ou fundacional do género do conto contemporâneo chinês. A segunda fase, que se estende de 1966 a 1976, corresponde a um momento de retração do género, motivada, genericamente, pela Revolução Cultural, o que explica a precedência das atividades políticas e consequente desvalorização do ensino e da criação artística. A terceira fase, que se situa entre 1977 e 1989, representa um período de reconsideração por parte dos escritores da importância do conto, enquanto, na quarta fase, localizada a partir de 1989 e caracterizada pela expansão do género, a prática do conto se difunde, verificando-se, por outro lado, o seu cultivo crescente por mulheres escritoras. Na última fase, bem mais recente, influenciada pela internet e pelo poder do *marketing* literário, assiste-se à emergência, no campo literário chinês, de inúmeros escritores populares que divulgam, primeiramente, os seus contos nos meios digitais, assim conseguindo uma visibilidade que encontrará correspondência na posterior procura por parte do público. Saliente-se que todas as contistas chinesas selecionadas para figurar no *corpus* nuclear da tese se integram na terceira e quarta fases de evolução diacrónica do género.

No que diz respeito às especificidades do conto contemporâneo na literatura chinesa, Hao destaca os aspetos seguintes: a rutura com o estilo narrativo tradicional típico dos "contos clássicos", a adoção das teorias do conto ocidentais e a renovação do género através do diálogo entre teoria e prática e do conto (Hao, 2016, p.21-23).

## **2. A MULHER, ENTRE SER E ESCREVER-SE: EM TORNO DA IDENTIDADE E DA ESCRITA FEMININAS**

### **2.1. DA IDENTIDADE FEMININA**

É incontestável que nenhuma aproximação ao conceito de “identidade feminina” pode prescindir de um ângulo de abordagem contrastivo, segundo o qual terão que ser conjuntamente ponderados ambos os sexos (e géneros). O sexo, seja masculino, seja

feminino, “remete para as diferenças físicas, biológicas, pois a este nível cada ser humano nasce já com o sexo definido e fisicamente estes dois seres diferem um do outro” (Cruz, 2011, p. 8). A palavra sexo surge dicionarizada com o sentido de “conformação física, orgânica, celular, particular que permite distinguir o homem e a mulher, atribuindo-lhe um papel específico na reprodução” (*Dicionário Eletrónico Houaiss de Língua Portuguesa*). Basicamente, o sexo refere-se às diferenças anatómicas, biológicas, físicas e corporais que separam o sexo feminino do masculino. O género, masculino e feminino, por seu turno, não é determinado pelos atributos físicos dos homens e das mulheres, mas diz respeito a formas de comportamento socialmente aprendidas e a características imputadas a cada sexo pela sociedade e sua cultura, “encontrando-se sujeito a influências culturais e sociais, o que explica que, na grande maioria dos casos, o homem e a mulher apresent[em] comportamentos de acordo com os padrões esperados pela sociedade” (Cruz, 2011, p. 9).

O dicionário define identidade como “um conjunto de características essenciais e distintivas de alguém, de um grupo social ou de alguma coisa” (*Dicionário Porto Editora da Língua Portuguesa*). O género, enquanto reelaboração cultural do sexo, constitui um vetor fundamental na construção da identidade de qualquer indivíduo. Em função do sexo da criança, começam a ser tomadas decisões que mais não são do que o início de um longo processo de construção de género, que se prolonga pela vida fora. Segundo Bergano, a construção da identidade de género não é um processo que termine na infância ou na adolescência; é, antes, um processo em devir que acompanha toda a existência dos indivíduos (Bergano, 2012, p. 17).

De que falamos, então, quando falamos de “identidade feminina”? Numa formulação tornada célebre, Simone de Beauvoir afirma que “ninguém nasce mulher; torna-se mulher” (Beauvoir, 2008, p. 9). Tal afirmação diz respeito ao facto de as crianças, nos primeiros anos de vida, não terem internalizada a diferença sexual, uma vez que ela é construída socialmente. A distinção torna-se evidente a partir do momento em que o sujeito, ainda criança, entra em contacto com ideologias de género e diferentes modelos de convívio social. Como explica a autora de *O Segundo Sexo*, “a passividade que caracterizará essencialmente a mulher é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trate de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto pelos seus educadores e pela sociedade” (*Ibidem*, p. 21). Ao mesmo tempo, coloca-se a questão: “o que é uma mulher?”. Segundo a autora, esta questão “não pode ser

respondida através do princípio de que pesa sobre a mulher um destino fisiológico, psicológico ou económico”. Embora a diferença biológica, representada pelas características anatómicas e estruturais dos corpos, seja evidente desde o nascimento, não é, de facto, delimitadora do género e da identidade dos sujeitos. Enquanto o sexo se exprime como uma condição biológica, o género e a formação da identidade são resultados sociais adquiridos ao longo da vida dos sujeitos: “Entre meninos e meninas, o corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o universo” (*Ibidem*, p. 9).

Na tentativa de descrever e compreender a identidade de género, tanto na epistemologia do senso comum, como no discurso científico produzido em torno das diferenças biológicas entre mulheres e homens, encontramos frequentemente a associação da identidade ao corpo. É inegável a diferenciação biomorfológica entre os sexos, sobretudo na forma dos órgãos sexuais e no ciclo reprodutivo, no âmbito do qual o sexo feminino assume a função biológica da maternidade. O corpo articula-se com a problemática da identidade através da forma como é representado e autorrepresentado; a maneira como o (e nos) interpretamos é fundamental para a compreensão de quem somos. Esta visão de um corpo significante está presente no pensamento de Elizabeth Grosz (1995), quando afirma que “os corpos articulam discursos, sem necessariamente falarem, porque são codificados como signos” (*apud* Macedo & Amaral, 2005, p. 26). Assim, o corpo é conceptualizado como sendo suscetível de interpretação e, simultaneamente, instrumento de transmissão de signos imersos num contexto cultural que lhes dá significado. Também neste sentido, Silva afirma que “o corpo é o que temos mas também o que somos, é um instrumento e um objeto de prazer que, para além de nos identificar, facilita ou embaraça nas relações com os outros, concede ou restringe o acesso a espaços sociais” (Silva, 2010, p. 85), ilustrando, desta forma, a importância do corpo na definição dos indivíduos e na sua instrumentalidade na relação com o outro, o que é claramente um processo complexo que indica os significados sociais que lhe estão associados.

Deste modo, as consciências femininas que as escritoras representam na sua escrita são conformadas pelos respetivos contextos históricos e socio-ideológicos, ao mesmo tempo que são influenciadas pelas suas experiências subjetivas. Dai Jinhua e Meng Xue, em *Emerging from the Horizon of History: Modern Chinese Women's Literature* (1989), inventariam três

dimensões associadas à diferença sexual feminina. A primeira está relacionada com a estrutura social de matriz patriarcal que remonta a épocas ancestrais e segundo a qual a posição das mulheres na sociedade é subalterna. A segunda, que remete para o aspeto biofisiológico do sexo feminino, engloba o corpo, as sensações e os atributos “naturais” que distinguem a mulher do homem. A terceira, por fim, diz respeito à relação da mulher com a sociedade em que se insere, motivo pelo qual é possível afirmar-se que as circunstâncias culturais determinam a experiência social feminina (Dai & Meng, 1989, p.5-7). Pode, assim, sustentar-se que a “identidade feminina” é uma construção na qual se intersejam causas culturais, circunstâncias sociais e determinismo fisiológico.

Esse complexo multifatorial ajuda a explicar que as imagens e as experiências ficcionalmente vertidas na literatura de autoria feminina sejam, com inegável frequência, diferentes das retratadas em textos de autoria masculina. Não é raro que a identidade da mulher adulta se torne indissociável da relação familiar, designadamente com o marido e/ou os filhos, instituindo-se como espaço privado de atividade o lar. Revelando, convencionalmente, uma ontologia incompleta, que necessita do outro masculino como justificação, a mulher surge, muitas vezes, reduzida às funções que os códigos de género a obrigam a desempenhar: casamento, gravidez e maternidade. Como salienta Teixeira,

A construção da “identidade feminina” baseia-se nas características biológicas, na celebração da maternidade e no elogio das numerosas atitudes a ela associadas. Isso acaba por definir a mulher como uma categoria natural, resistente às forças arbitrarias da cultura, da história e da pessoa, sendo assim sempre única e imutável. (Teixeira, 2009, p. 90)

Deste modo, "ao falar de si, ao 'contar-se', a mulher constrói, produz uma outra mulher: uma mulher representada, com características tais que a fazem igual às outras mulheres e a opõem aos homens" (Almeida, 1985, p. 96). A “identidade feminina”, ficcionalmente construída pelas mulheres escritoras, acaba, assim, por remeter para uma representação identificável com a voz de todas as mulheres. Por outro lado, é natural que as obras literárias de autoria feminina reflitam, com verdade experiencial, as emoções das mulheres, visto serem por elas produzidas. Assim, os valores nelas textualizados decorrem de experiências protagonizadas ou observadas pelo sexo feminino, o que pode justificar o maior rigor na representação ficcional da realidade das mulheres numa dada sociedade. Parece ser esse o



posicionamento da escritora Teolinda Gersão quando, solicitada a justificar a preponderância de personagens femininas nos seus universos ficcionais, explica:

Não é propriamente voluntário nem intencional, simplesmente acontece. Sendo mulher, é a minha experiência que conheço, a partir de dentro, porque a vivi, e a de outras mulheres que vi viver à minha volta. Digamos que tudo isso fica mais “à mão”. Mas o tema são muitas vezes as relações entre as mulheres e os homens, na sociedade em que vivemos (apud Mello, 2012, p. 235).

Na mesma linha, Ren Yimin, crítico literário chinês, considera que a escrita de autoria feminina “cannot avoid being conscious of the fact that the writer is writing as a woman” (Ren, 1988, p. 3), justificando o seu ponto de vista nos seguintes termos:

A woman writer would always feel, experience, and consider the fate of human beings and the fate of women. The self-aware female consciousness and non-self-aware female unconsciousness would cumulate together in a woman writer's psychological and biological mechanisms and would constitute and determine the artistic characteristics of her writing as well as informing her aesthetic consciousness (*Ibidem*).

Na construção de uma identidade feminina – categoria que, em qualquer caso, só pode ser concebida a uma luz não essencialista – não é, assim, possível separar os aspetos biológicos e sexuais dos quadros de referência ideológicos, contextos sociais e históricos e a diversidade das consciências e experiências das mulheres. E o mesmo pode ser afirmado acerca da escrita feminina.

## 2.2. DA ESCRITA FEMININA

Descendente da expressão francesa *écriture féminine*, a designação “escrita feminina”, cunhada pela crítica feminista na década de 70 do século XX, refere-se à produção literária assinada por mulheres. Paula Cristina Cunha, em "Da Crítica Feminista e a Escrita Feminista", salienta que a crítica feminista nasceu da “necessidade de privilegiar o olhar e a perspectiva hermenêutica feminina na abordagem de textos canônicos”, opondo-se à representação da mulher na literatura de orientação androcêntrica, onde esta surge “idealizada” como mulher-anjo ou como “diabólica” (fatal, bruxa, decaída), “mas sempre

dela prevalecendo imagens estereotipadas” (Cunha, 2012, p. 1). Durante o século XIX e ao longo do século XX, inicia-se uma rutura com a tradição patriarcal alicerçada numa entidade masculina monolítica. Como parte da sua agenda teórica, a crítica feminista resgata e reivindica a existência de uma “escrita feminina”. Assim, observa Anna Klobucka, “o conceito de escrita feminina está associado, por um lado, à necessidade de engendrar ou gerar retrospectivamente uma tradição e, por outro, à problematização da especificidade e registo de marcas do feminino no discurso e na escrita de mulheres” (Klobucka, 2006, p. 1), acrescentando que “a função da escrita como um mecanismo [...] serviu a mulher na sua luta por atingir um espaço de igualdade na sociedade em geral e no círculo mais estrito do relacionamento homem-mulher” (*Ibidem*).

Aliás, Cecil Zinani, em "Produção literária feminina: um caso de literatura marginal", considera que “a literatura produzida por mulheres [se] identifica com literatura marginal na medida em que ambas constituem a expressão artística das minorias, em oposição à arte canónica reconhecida pela classe dominante” (Zinani, 2014, p. 185), já que, ao longo da história, o sujeito feminino foi sempre considerado subalterno, invariavelmente objeto do discurso e nunca o seu produtor ou protagonista. Segundo o autor, “a mulher procurou transformar as representações que traduziam o ponto de vista masculino, constituindo-se como indivíduo e elaborando representações próprias, de acordo com a sua história e as suas especificidades, ou seja, gendradas” (*Ibidem*, p. 186).

A ideia de uma “escrita feminina” levanta determinadas questões inerentes ao próprio conceito de feminino. No que diz respeito ao assunto em questão, na década de 20, a escritora inglesa Virginia Woolf, no clássico texto-manifesto intitulado *A Room of One's Own* (1929), analisa a presença da mulher na literatura e chega à conclusão de que “a mulher jamais escreve a sua própria vida e raramente mantém um diário – existe apenas um punhado das suas cartas. Não deixou peças ou poemas pelos quais possamos julgá-la” (*apud* Zinani, 2014, p. 197). A autora adverte que “Uma mulher tem de ter dinheiro e um quarto que seja seu se quiser escrever ficção” (*Ibidem*), traçando um diagnóstico rigoroso da presença feminina na literatura, não como personagem, mas como escritora. Assim, a produção de literatura de autoria feminina torna-se uma questão central no âmbito da reflexão desenvolvida nos estudos feministas.

Os estudos feministas dividem-se paradigmaticamente entre a crítica anglo-americana e a crítica francesa, constituindo ambas tradições essencialmente distintas. Enquanto a crítica

anglo-americana, tendo em conta as relações da literatura com o cânone e com o estabelecimento do paradigma feminino, se centra em textos de autoria feminina, cuja matéria é a opressão sexual e social das mulheres e as suas lutas pela libertação (Cunha, 2012, p. 4), a crítica francesa, que se debruça sobre a questão da linguagem e do acesso feminino à esfera do simbólico, preocupa-se com a definição de uma “identidade feminina”, partindo do reconhecimento da existência diferenciada de um “eu” feminino perante um “eu” masculino, e procurando encontrar uma linguagem própria para as experiências do corpo e da intersubjetividade.

Como sintetiza Cunha, estas autoras acreditam que “homem e mulher podem ter motivações semelhantes para escrever” (Cunha, 2012, p. 5), tentando concluir se existem “marcas psicolinguísticas que revelem maneiras distintas de perceber a realidade e de integrar a experiência feminina na escrita” (*Ibidem*), ao mesmo tempo, que tentam encontrar a relação entre esses estilos diferenciados e as “sedimentações culturais e históricas” (*Ibidem*). Assim, a noção de “escrita feminina” supõe, na consciência das mulheres, a existência de uma identidade que lhes é comum, com origem em tempos imemoriais, e que, por condicionalismos histórico-culturais, não pôde ter a sua voz. As mesmas reivindicam sobretudo a diferença das mulheres, a recusa da sua integração no sistema patriarcal, a fim de obter os direitos de subjetividade, de identidade e de exercer uma “escrita feminina”.

São inúmeros os estudos de investigadores e teóricos aos quais subjaz uma tentativa de encontrar um denominador comum para a “escrita feminina”, tanto no plano temático, como no domínio formal. No contexto académico português, Isabel Allegro de Magalhães, no seu estudo pioneiro *O sexo dos textos* (1995), resumiu as características comuns destas das vertentes anglo-americana e francesa da crítica feminista. Segundo a autora, “ambas falam de textos literários de autoria feminina, textos esses em que se inscrevem elementos referentes à opressão e repressão das mulheres, e à sua reação a elas” (Magalhães, 1995, p. 21); no entanto, também “falam de textos onde se visualiza um protesto ou uma rutura formal com a ordem social e simbólica dominante” (*Ibidem*).

No que diz respeito às diferenças entre as duas tendências teórico-disciplinares, a autora salienta que a crítica anglo-americana “em geral, preocupou-se mais com o conteúdo dos textos, do que com a sua expressão: com o *what* mais do que com o *how*”; enquanto a crítica francesa “procura a expressão de uma identidade própria relativamente ao outro sexo”, pois “a reflexão sobre a opressão sexual das mulheres passa pela procura de uma libertação do

inconsciente feminino, mais do que pela sua inserção na história” (*Ibidem*, p. 19-20). Após a comparação e análise destes dois paradigmas críticos, Magalhães desenvolve uma investigação centrada em vários textos portugueses de autoria feminina publicados após a década de 50. A autora considera que os textos estavam “à partida condicionados pela perspectiva masculina presente no interior da língua” (*Ibidem*, p. 9), à semelhança de Ana Luísa Amaral que lembra “que o convencionalmente masculino tem largamente passado, na arte também, pelo ‘neutro universal’”, pelo que “a identificação do sexo nos textos não pode deixar de ser uma desmistificação” (Santos & Amaral, 1997, p. 3).

A ensaísta de *O sexo dos textos* não parte do princípio de que há uma “escrita feminina” e uma “escrita masculina” distintas, mas identifica, antes, os elementos sexuais clara ou veladamente presentes nos textos. Argumenta, assim, que é possível “distinguir duas modalidades fundamentais de escrita: uma mais próxima do que a vida, historicamente determinada, das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens” (Magalhães, 1995, p. 10-11), afirmando que as características masculinas de um texto são reflexo da vivência e postura masculinas no mundo, dominantes e de fácil identificação. Adotando posição crítica similar à de Ana Luísa Amaral, Allegro de Magalhães admite que “não é o sexo de quem escreve que define a diferença sexual dos textos” e acha natural que “os traços estilísticos femininos por ela identificados na narrativa de ficção portuguesa contemporânea estejam mais vivos nas mulheres do que nos homens” (*Ibidem*). Assim, como salienta também Ana Luísa Amaral, “mais importante do que identificar na escrita os estereótipos do que é socialmente considerado feminino ou masculino, seria refletir sobre o fundamento e os processos imaginativos e ideológicos que presidem à construção desse feminino ou masculino no tecido poético” (Santos & Amaral, 1997, p. 3).

Aliás, em estudo posterior, Isabel Allegro de Magalhães irá propor a noção de “escrita no feminino” para caracterizar este corpo de textos, conceito derivado da noção de “escrita feminina”, alegando detetar traços originais em que a autoria feminina se distingue da autoria masculina:

Nas obras de autoria feminina, é de destacar elementos diversos que permitem, já nesta década [1960], verificar a existência de uma escrita no feminino. Entre esses elementos, observa-se, por um lado, uma afinidade temática e até formal com as obras de autoria masculina; por outro lado, o registo de uma atenção específica a determinadas esferas da vida das

mulheres – que são tratadas também, algumas delas, por escritores-homens –, mas vistas agora de ponto de vista que são distintamente os de mulheres; a existência de traços inovadores – quanto a ponto de vista, estruturação da narrativa, construção do discursos das personagens, manipulação da sintaxe, de figuras de retórica, da linguagem, em geral; uma vivência da relação diferente com o tempo e o espaço, etc... E esses traços denotam já, de facto, uma maneira feminina de estar na vida e na literatura. (Magalhães, 2002, p. 410-411)

Segundo a autora, os traços rastreáveis das diferenças estéticas nos textos de autoria feminina e de autoria masculina seguem sobretudo as experiências e vivências específicas da mulher “na vida e na literatura”.

Ana Luísa Amaral, num artigo significativamente intitulado “‘O meu ofício é a circunferência’: dessexualizar o poético?”, pondera, nos seguintes termos, a existência de uma especificidade na “escrita feminina”:

Se existe ou não uma “escrita feminina”, essa questão é de impossível resposta, merecendo todavia ser debatida; como pode ela ser debatida; que fenómenos fazem, e quem produz, o cânone literário; por que razões se opta, no caso, por exemplo, da elaboração de programas para o ensino superior, quando se considera a lecionação e as limitações programáticas, por muito mais facilmente construir um programa em torno de textos escritos por homens do que em torno de textos produzidos por mulheres; como se constroem os pactos de leitura e por que é mais importante conhecer o sexo, se o texto for de uma escritora; porque, e se, mais afetados ficamos, caso saibamos que essa mulher pertence a uma minoria, seja ela rática, intercultural ou sexual; se esse conhecimento altera a nossa forma de ler a sua produção literária; o que é literário, afinal, ou seja, circularmente retornando, quem produz e por que fenómenos ele se rege, o cânone literário – são aspetos que me parecem demasiado relevantes para continuarem a ser ignorados por uma parte ainda significativa da academia portuguesa. (Amaral, 2004, p. 23)

Constituindo uma “textualidade invisível”, a literatura escrita por mulheres ocupou, durante largo tempo, o território do extracanonico. O argumento fisiológico, de base patriarcal, serviu historicamente para remeter a produção literária feminina para a margem do sistema literário.

Lúcia Osana Zolin, nos artigos “Crítica feminista” e “Literatura de autoria feminina”, traça um panorama das tendências e modos de abordagem da literatura de autoria feminina. Segundo a autora, a constatação de que “a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina” (Zolin, 2009, p. 217) implicou significativas mudanças no campo intelectual, “marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de

expectativas relacionados ao universo feminino e suas produções literárias” (*Ibidem*). Como o feminismo organizado só entrou no campo da política pública por meio das petições que reivindicavam o sufrágio feminino e das campanhas pela igualdade legislativa, as mulheres, mediante a intervenção reivindicativa, procuravam assegurar os seus direitos e libertar-se da opressão e do jugo masculino, além de dar início à primeira onda do feminismo.

Num estudo onde confronta textos de autoria masculina e feminina, Ana Sofia Pereira conclui que, nos textos escritos por homens, “as histórias são masculinas; a escrita é mais informativa; é uma escrita sobre a verdade dos significados; há um maior uso de substantivos; os temas são predominantemente relativos à ação” (Pereira, 2016, p. 66). Inversamente, na escrita no feminino, verifica-se “um equilíbrio entre histórias femininas e histórias masculinas; uma escrita mais interna e envolvida; uma escrita sobre experiências; um maior uso de pronomes e adjetivos; temas predominantes relativos às emoções” (*Ibidem*, p. 66-67). Porém, estes são estereótipos, com pouca cientificidade e de difícil confirmação e análise. Talvez escrever como um homem seja escrever dentro dos parâmetros e padrões da narrativa tradicional e escrever como uma mulher seja tentar reclamar o seu espaço na narrativa e construir a sua “casa da linguagem” (*Ibidem*).

No âmbito da tradição crítica chinesa, Chen Shunxin, após estabelecer uma comparação entre textos escritos por mulheres e por homens, chega à conclusão de que, em matéria da posição do narrador, do conhecimento que detém sobre o universo diegético e do ponto de vista, a "escrita masculina" pode ser resumida como "autoritária, coletiva e convencional"; enquanto a "escrita feminina" pode, inversamente, ser caracterizada como “emocional, individual e marginal” (Chen, 1995, p. 113). A natureza social da consciência feminina confirma a importância da experiência das mulheres, sendo dela que dimanam as diferenças entre a escrita de mulheres e homens. Lembra Yu Qing que “the female gender is formulated in societal terms. And as long as the social factors constitutive of the female gender remain, gendered consciousness and gendered literature will not go away. The so-called ultimate (transcendental) consciousness and ultimate literature, therefore, do not and will not exist” (*apud* Barlow, 1993, p, 37).

### 3. DO FEMINISMO À EMERGÊNCIA DA ESCRITA FEMININA EM PORTUGAL E NA CHINA

Não se pode, naturalmente, desvincular os conceitos historicamente determinados de identidade e escrita femininas da trajetória social das mulheres e da emergência e disseminação do ideário feminista e dos movimentos emancipatórios que nele se inspiraram. Assim, antes de facultarmos uma perspetiva panorâmica da escrita feminina em Portugal e na China, parece-nos oportuno acompanhar, ainda que de modo necessariamente breve, o surgimento e implantação das ideias feministas nas duas sociedades.

#### 3.1. O FEMINISMO EM PORTUGAL

O feminismo em Portugal percorreu, ao longo da sua história, uma trajetória acidentada, pontuada de momentos de luta intensa. O seu início remonta à criação da Federação Socialista do Sexo Feminino, em 1897 (Fernandes, 2011, p. 2). Mas a luta feminista teve, efetivamente, o seu grande arranque no início do século XX. Um dos primeiros grandes nomes dessa luta é Ana Castro Osório (1872-1945) que, em 1905, escreve *Mulheres Portuguesas*, o primeiro manifesto feminista português (Fernandes, 2011, p. 3). Por iniciativa da mesma autora, e dois anos depois, nasce o Grupo Português de Estudos Feministas, o primeiro grupo organizado em torno das questões feministas, que vai dar origem à Liga Portuguesa das Mulheres Republicanas, em 1909 (*Ibidem*). Até 1910, Portugal viveu sob um regime monárquico e uma das primeiras prioridades da Liga era a substituição da Monarquia pela República. Paralelamente, defendiam-se a proteção, a educação e a instrução da mulher e das crianças, a independência económica e a conquista dos direitos civis e políticos (*Ibidem*).

A partir da instauração da República, o país entra num período de instabilidade económica, política e social. Apanhada no meio deste conturbado período, a Liga foi atravessada por diferentes visões sobre o sufrágio das mulheres, o que desencadeou cisões entre os seus membros, vindo a ser extinta em 1918 (Lamas, 1995, p. 10). Em 1910, Afonso Costa publica as leis da família que vão conceder mais liberdade às mulheres. Nessa altura, a condição da mulher portuguesa ainda era muito atrasada, sendo que 75% da população feminina portuguesa era analfabeta. Os republicanos lutam contra esta situação de atraso endémico, iniciando campanhas de educação e lutando pela igualdade contra o

conservadorismo monárquico e tradicionalista. Em 3 de novembro de 1910, é estabelecida a lei do divórcio e, no dia 25 de dezembro do mesmo ano, é proclamada a obrigatoriedade do casamento civil e concedidos os mesmos direitos aos filhos legais de ambos os sexos (Fernandes, 2011, p. 4). No ano seguinte, acontecem duas grandes vitórias da luta feminista portuguesa. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1877-1911) tornou-se a primeira professora universitária portuguesa e, pela primeira vez em todo o sul da Europa, uma mulher exerceu o direito de voto nas eleições para a Assembleia Constituinte, no dia 28 de maio. A lei da altura estipulava que eram eleitores todos os cidadãos maiores de 21 anos ou chefes de família que soubessem ler e escrever, sem, porém, especificar o sexo do “chefe de família”. Aproveitando-se dessa brecha, Carolina Beatriz Ângelo vai ser a primeira mulher a exercer o direito de voto. Infelizmente, esta ação foi caso único na altura porque, para o poder da época, se era preciso dar liberdade e direitos às mulheres, era também necessário que esses direitos não ultrapassassem um certo limite. Assim, em 1913, o governo reescreve a lei eleitoral, de modo a impedir as mulheres de votarem (*Ibidem*, p.4).

Uma outra etapa decorreu já na década de 1920. Entre 4 e 9 de maio de 1924, reuniu-se o Congresso Feminista da Educação em Lisboa (*Ibidem*). O Congresso foi organizado pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, fundado em 1914 por Adelaide Cabete (1867-1935), sendo a organização de maior e mais longo impacto no movimento para a emancipação da mulher em Portugal (Silva, 1992, p. 66). O seu principal objetivo era o de promover um melhoramento integral da situação da mulher e da criança na sociedade, reunindo pessoas e associações numa base política e ideologicamente neutra. O Conselho realizou, em 1924, o primeiro congresso feminista da educação que teve um grande impacto nacional e internacional. A sua grande importância revelou-se pela adesão de organizações e figuras destacadas do feminismo mundial e pelo grande leque de comunicações nas áreas do feminismo e da educação, podendo ser considerado um dos primeiros passos para a emancipação das mulheres. Em 1928, teve lugar um segundo congresso (*Ibidem*).

O Estado Novo dominará a vida portuguesa durante grande parte do século XX, sob as ordens de Salazar, e, depois, de Marcello Caetano. A Constituição de 1933 estabeleceu, pela primeira vez, a igualdade entre os cidadãos – sem deixar, no entanto, de salvaguardar quanto à mulher “as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da sua família” (Belo, Alão & Cabral, 1987, p. 264). Salazar considerava que a mulher não era um elemento interveniente na vida pública, mas um elemento da família. O trabalho da mulher fora de casa era



considerado negativo, pois desagregava o lar e separava os membros da família. Ora, essa ordem política altamente conservadora era influenciada pela igreja e, por isso, o período da ditadura traduziu-se numa regressão no que toca aos direitos das mulheres (Coelho, 2010, p. 25).

De facto, na idealização salazarista da mulher, esta devia confinar-se ao trabalho doméstico, à contribuição maternal para o aumento da população e à educação das crianças, conforme os valores morais vigentes na época. As mulheres ficaram assim limitadas a um papel subalterno que definiu e regulou as suas vidas durante a ditadura. Era necessário, assim, debelar qualquer tentativa de emancipação feminista e, por isso, o governo impôs cada vez mais restrições ao exercício da liberdade da mulher, como por exemplo o direito de trabalhar. Algumas profissões eram proibidas às mulheres e outras eram autorizadas, mas com restrições. No entanto, nem todas as mulheres aceitavam o condicionamento do interior das casas e trabalhavam fora, principalmente no interior mais pobre onde o esforço de uma só pessoa não chegava para sustentar a família (Lamas, 1995, p. 2).

Segundo Lamas, apesar destes percalços, durante a década de 1960 e inícios da década de 1970, as mulheres portuguesas desempenharam um importante papel na luta contra a Guerra Colonial, contra a degradação das condições de vida e de trabalho, pela liberdade dos presos políticos e por eleições. Assim, em 1968, surgiu o Movimento Democrático de Mulheres, cujas raízes se encontram nos antigos movimentos feministas.

Pouco antes da Revolução de Abril, verificou-se um recrudescimento do feminismo em Portugal. Talvez o marco mais importante dessa época tenha sido a publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, também conhecidas pelas “Três Marias”. Esta publicação foi confiscada pela censura e as autoras só não foram presas devido à pressão internacional (Magalhães, 1998). O livro causou um grande escândalo na época, mas, ao mesmo tempo, era um dos principais pontos de união e de revolta das feministas portuguesas. A sua influência foi enorme para o movimento de igualdade das mulheres em Portugal. Ora, como seria de esperar, o condicionalismo regressivo da mulher portuguesa só acabou com o fim da ditadura e, apenas dois anos depois da Revolução dos Cravos, a Constituição portuguesa consagra a não discriminação de direitos entre homens e mulheres. Ainda em 1974, as mulheres ganham o direito de voto por inteiro. Após a Revolução, surgiram diversos movimentos de mulheres na sociedade portuguesa, ainda que nem sempre se assumissem como feministas. A falta de

debate, de fundamentação teórica e a timidez destes movimentos podem ter contribuído para uma fragilidade na sua transposição para a Academia (Tavares, 2000, p. 21).

### 3.2. O FEMINISMO NA CHINA

No que diz respeito ao feminismo na China, os estudiosos tendem também a distinguir também três ondas do movimento, determinadas agora pelo Movimento de Quatro de Maio (1919), a fundação da República Popular da China (1949) e a Quarta Conferência Mundial sobre a Mulher das Nações Unidas em Pequim (1995) (Chen, 2011, p. 31). De acordo com a investigação levada a cabo por Mizuyo Sudo, o feminismo, como noção, apareceu em 1900 no prólogo de uma peça intitulada "On Interactions between the Sexes" na *The China Discussion* (Sudo, 2010, p. 18). Como refere Shen Yifei, em *Feminism in China: An Analysis of Advocates, Debates, and Strategies*, o início do movimento feminista na China remonta, assim, ao início do século XX, período em que a China, perante as investidas económicas e militares ocidentais e japonesas, se viu forçada a abrir portas ao resto do mundo.

Assim, no início, os movimentos feministas na China, ao contrário do que se verificou noutros países, foram incorporados à grande causa da libertação e rejuvenescimento nacional pelos intelectuais masculinos. No seu artigo *On women's Education* (1897), Liang Qichao<sup>10</sup> enfatizou que, para enriquecer o país, seria necessário reduzir o número de dependentes. O controlo da população, com vista ao equilíbrio dos sistemas de produção e de consumo, seria indispensável para fazer transitar a China de uma situação de fraqueza e pobreza para o estatuto de nação independente. Constituindo metade da população chinesa, as mulheres deveriam ser educadas e resgatada da sua ancestral ignorância, antes considerada uma virtude, de modo a poderem participar nas atividades económicas (Shen, 2017, p. 2). O ponto de vista de Liang sobre as mulheres, especialmente no que diz respeito ao facto de elas não serem consideradas cidadãs inferiores, mas serem antes uma força que poderia contribuir para o efetivo desenvolvimento da China, exerceu uma influência crucial nos movimentos posteriores de libertação das mulheres chinesas. Sudo argumenta que “his [Liang’s] view

---

<sup>10</sup> Liang Qichao (1873–1929) foi um estudioso e filósofo chinês do final da dinastia Qing. Inspirou os intelectuais chineses com os seus escritos sobre os direitos humanos e sobre os direitos das mulheres. Explorou diferentes aspetos da universalidade dos direitos humanos, como os direitos naturais do homem, a liberdade e a igualdade, sendo apologista da capacitação e libertação das mulheres, defendendo a proteção da sua saúde, promovendo a sua educação e apoiando os movimentos de reivindicação de direitos das mulheres.

challenged the stereotype that women were inherently weaker citizens, thus making it possible to change their fate, and reflected male intellectuals' prevailing analytical focus on women's economic independence when considering the women's issue as part of the solution to the nation's woes" (Sudo, 2010, p. 33-35). As noções de feminismo e de direitos das mulheres disseminaram-se rapidamente na comunidade intelectual chinesa, entre 1902 e 1903, graças a Ma Junwu<sup>11</sup>, que, em 1902, publicou *Translation of Spenser's Work on Women's Rights and Darwin's Work on Evolution*, incorporando a versão chinesa dos pensamentos de Darwin sobre a evolução social "On women's Rights". O autor defendia que as mulheres estavam abrangidas pelos mesmos direitos civis e que devia ser-lhes reconhecida absoluta igualdade de estatuto, tendo estimulado a sua participação ativa na política (Shen, 2017, p. 3). Assim, o movimento feminista na China foi, algo paradoxalmente, impulsionado por homens. Sudo aponta três razões justificativas desta defesa masculina da libertação das mulheres, salientando que, através dela, os homens procuravam "following the Western trend, addressing their own financial difficulties, and producing good children for themselves" (Sudo, 2010, p. 34). Durante esta primeira onda do movimento feminista chinês, a anarquista feminina radical He Zhen<sup>12</sup> deu particular importância à agência histórica das mulheres na política feminista. Nas suas palavras,

Chinese society in recent years has seen a little liberation of women. But has this women's liberation truly come from women's being active agents – or from their being passive agents? What is "being an active agent"? Is it women struggling for liberation with their own might. What is "being a passive agent"? It is men's granting liberation to women. When we look at the liberation of Chinese women today, most of it has come about from being passive and less of it from being active agents. What active forces there have been have come from men and as a result the benefits to women have not equaled those garnered by men. (apud Dooling, 2005, p. 22-24).

He Zhen não foi a única a manifestar preocupação em relação ao protagonismo masculino na luta pela libertação das mulheres chinesas; também a veterana ativista e feminista Liu-Wang Liming reiterou a opinião de que a mudança feminista tinha que partir das próprias mulheres e, portanto, na sua opinião, "if women want to achieve real

---

<sup>11</sup> Ma Junwu (1881–?) foi o primeiro presidente da Universidade Nacional de Guangxi. Esteve entre os primeiros a defender os direitos das mulheres. Foi graças às suas traduções das obras de Spencer sobre o feminismo que o termo entrou no vocabulário chinês.

<sup>12</sup> He Zhen (1884 - 1920) fundou a Associação de Recuperação dos Direitos da Mulher no Japão, em 1907.

emancipation and to benefit women themselves as well as humanity, they must depend on their own organization and effort” (*Ibidem*).

Mulheres como Lin Zongsu<sup>13</sup>, Chen Xiefen<sup>14</sup>, Qiu Jin<sup>15</sup> e He Zhen, que defenderam os direitos das mulheres a partir de 1905, participaram neste debate feminista, concentrando-se mais nos direitos das mulheres, no acesso à educação e ao trabalho, assim como na sua participação na política (*apud* Shen, 2017, p. 4).

Os direitos das mulheres à educação, ao emprego e à participação na política só se concretizaram realmente após a fundação da República Popular da China (RPC), em 1949. Na sequência da política de Reforma e Abertura, em 1978, as teorias feministas ocidentais foram introduzidas na China, e as ideologias sobre género e direitos das mulheres começaram a ser difundidas junto de um público mais amplo.

A legislação, possibilitando a melhoria da situação social das mulheres na China, foi um crucial instrumento de mudança. Após a fundação da RPC, em 1949, as mulheres puderam usufruir dos mesmos direitos outorgados aos homens por lei, em grande parte porque a libertação das mulheres foi apresentada como parte da libertação da nação chinesa. Como observa Du Fangqin, tanto a Constituição, como a Lei do Casamento estabelecem que as mulheres tenham os mesmos direitos que os homens, nos planos político, económico e cultural, assim como na esfera familiar e educacional (Du, 2002, p. 7). A Lei do Casamento de 1950 estipulava a liberdade de escolha das mulheres em relação a um parceiro e a liberdade de se divorciar. A Reforma Agrária realizada em 1950 deu às mulheres direitos iguais de posse de terra, melhorando ainda mais a sua situação económica. Em 1951, o Regulamento do Seguro de Trabalho foi promulgado, garantindo seguro às mulheres trabalhadoras. Em 1953, foi promulgada a Lei Eleitoral, que concedia às mulheres o direito de votar e de se candidatar a cargos políticos. Após 1978, uma sucessão de novas leis e regulamentos salvaguardava os direitos e interesses legítimos das mulheres no emprego, incluindo as Regras de Proteção de Mulheres Trabalhadoras (1988), o Regulamento sobre Restrições de Trabalho para Trabalhadores do Sexo Feminino (1990) e Lei sobre a Proteção dos Direitos e Interesses da Mulher (1992) (*Ibidem*).

---

<sup>13</sup> Lin Zongsu (1877–1944) foi a primeira mulher chinesa a dirigir uma organização dedicada ao direito e educação política para mulheres.

<sup>14</sup> Chen Xiefen (1883–1923) foi uma das primeiras mulheres a dirigir um jornal durante a dinastia Qing e o início do período republicano. Depois de fundar o *Women's Newspaper*, envolveu-se ativamente na promoção dos direitos das mulheres, da sua libertação e educação.

<sup>15</sup> Qiu Jin (1875-1907) foi uma revolucionária e escritora. A sua defesa dos direitos das mulheres e da educação converteu-a numa das principais impulsionadoras dos movimentos de mulheres na China.

Em particular, a Quarta Conferência Mundial sobre a Mulher, realizada em Pequim, em 1995, que marcou uma nova etapa para as mulheres chinesas, promoveu, de forma decisiva, o estatuto da mulher na China, fazendo emergir uma maior consciência social e estimulando o estabelecimento de organizações de direitos das mulheres. Os direitos das mulheres foram, pela primeira vez, incluídos no conjunto dos direitos humanos, o que permitiu às feministas chinesas poder dispor de novos recursos quanto ao seu discurso e deu novo ímpeto à sua campanha para eliminar os mecanismos sociais que gerariam a desigualdade de género no final da década de 1990 (*apud* Shen, 2017, p. 9).

### 3.3. A EMERGÊNCIA DA ESCRITA FEMININA EM PORTUGAL

Como lembra Osvaldo Manuel Silvestre, a exclusão do cânone literário de autores do sexo feminino terá que ser entendida à luz de uma ampla problemática histórica:

Ora, o campo da escrita não é um *plenum* mas sim um facto social e institucional que permite explicar a relação entre identidade social e exclusão, não como uma exclusão da representação mas sim do acesso aos meios da produção cultural. Ou seja, não é por efeito de uma imaginária cena da conspiração que não há mais escritoras no cânone literário, mas sim, entre outras razões conexas, pelo facto de as mulheres terem tido um acesso muito tardio à literatura. (2006, p. 122).

Na história da literatura em Portugal, no que diz respeito à produção literária feminina, Vanda Anastácio (2005) salientou precisamente que há uma plêiade de mulheres que produziram textos antes do século XX, e que, por terem permanecido no anonimato, precisam de ser urgentemente resgatadas:

Sabendo que a generalidade das mulheres não tinha acesso à educação, parece aceitável que, as que tinham, estivessem de tal modo limitadas que se conformassem com os seus papéis de esposas e de mães. Mas a verdade é que, ao estudar a literatura produzida entre a segunda metade do século XVIII e os anos 30 do século XIX, tropeçamos continuamente em factos que parecem desmentir esta ideia (Anastácio, 2005, p. 539).

Já no século XX, devido ao regime ditatorial que vigorou no país entre 1926 e 1974 e comparativamente a outros países europeus, a emancipação social da mulher portuguesa foi consideravelmente mais tardia. O direito da mulher portuguesa à cidadania plena,

consubstanciada no direito ao voto ou na autonomia financeira (permitindo-lhe, por exemplo, possuir conta bancária), só ocorreu depois do 25 de abril de 1974. Estas circunstâncias sociopolíticas afetaram igualmente a evolução da literatura de autoria feminina. Segundo José Manuel Esteves, durante o século XX e antes de 1974, é lícito distinguir várias fases na literatura feminina:

- a. A do silêncio imposto (antes dos anos 1900-1950) – escritoras que exprimiam uma certa visão estética da repressão social e sexual. e.g. Florbela Espanca, Judith Teixeira, Maria Lamas, Maria Archer e Irene Lisboa.
- b. A da consciencialização (anos 50) – emergência das mulheres escritoras na literatura portuguesa, questionamento sobre o ser humano e a sociedade, autoconsciencialização da vivência diferenciada da mulher. e.g. Agustina Bessa-Luís, Maria Judite de Carvalho, Ilse Losa e Fernanda Botelho.
- c. A do militantismo feminino (anos 60-74) – autorrealização da mulher como pessoa livre, ousando romper os cânones masculinos. A escrita incorpora questões sobre o corpo e sexualidade feminina, humor e política. e.g. Natália Correia, “As três Marias” (Esteves, 2005, p. 91-98).

Como lembra ainda o mesmo autor “a ausência de nomes femininos nas antologias de literatura mais antiga não significará a ausência de mulheres escritoras, provavelmente estará ligada ao desconhecimento da existência destas e da importância do seu trabalho” (Esteves, 2005, p. 3

Ora, Chatarina Edfeldt expõe, na sua importante tese de doutoramento intitulada *Uma história na História: representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX* (2006), os mecanismos discursivos que originaram a exclusão (ou a marginalização) de um cânone português de autoria masculina, identificando vários padrões recorrentes na construção das mulheres escritoras como o “Outro” da história literária portuguesa. Estes fenómenos de subalternização/exclusão são assíduos e explicáveis em função de fatores de ordem diversa, como a dificuldade em relacionar mulheres escritoras com categorias de classificação predominantes, tais como os movimentos e gerações literárias que convencionalmente estruturam as histórias literárias, a ausência de uma cartografia das genealogias da escrita de autoria feminina ou o silenciamento do conteúdo político de obras que lidam com desigualdades de género e questões feministas (Owen e Alonso, 2011, p. 20).

Depois de proceder a uma análise intensiva de um *corpus* de obras de autoria feminina, Edfeldt encontrou uma nítida diferença no que respeita à visibilidade histórico-literária acordada à autoria feminina. Verifica-se, assim, um tratamento dissimilar dado à literatura de autoria feminina publicada antes e depois de 1950, o que indicia que um lugar desigual lhe é reconhecido no plano da história literária. Segundo a autora, é reconhecível um “padrão de negligência que continua a acompanhar a autoria feminina da primeira metade do século XX até hoje” (Edfeldt, 2011, p. 54). Por outro lado, uma nítida ambivalência se deteta nas representações das autoras na primeira metade do século XX, visível “no facto de o historiador, por um lado, expressar um elogio à autoria feminina no texto, neste caso por ter criado literatura de mérito e originalidade na prosa e no verso e, por outro lado, não se preocupar em aprofundar literariamente esta autoria” (Edfeldt, 2011, p. 55).

Ocupando-se especificamente da autoria feminina portuguesa no século XX, Edfeldt investiga os motivos pelos quais as escritoras portuguesas experimentam tanta dificuldade em conseguir reconhecimento e consagração pelas suas obras na história da literatura portuguesa, concluindo que a preocupação com a identidade de género do(a) autor(a) se torna decisiva na categorização e organização desta: “A identidade do género da escritora está marcada no discurso historiográfico com tal intensidade que é responsável pela marginalização da sua escrita no mesmo discurso” (Edfeldt, 2006, p. 29).

A autora observa que o espaço consagrado às escritoras e as páginas que lhe são dedicadas nas histórias da literatura portuguesa é ínfimo: na *História da Literatura Portuguesa* (2000) por Lopes e Saraiva, é de 8%; no *Dicionário da Literatura Portuguesa* de Álvaro Manuel Machado, é de 7%; no *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* varia, consoante os volumes, entre 8% e 21%; e no *Dicionário de Literatura* (1978), organizado por Jacinto do Prado Coelho, a representação escasseia. Ou seja, se subscrevermos a ideia de que a identidade nacional projetada na literatura ajuda a consubstanciar o cânone, as mulheres escritoras portuguesas não fazem parte, de pleno direito, desse *corpus*. Assim, na sua análise das diversas histórias de literatura portuguesa e sua relação com as escritoras do começo do século XX, argumenta-se que existe uma invisibilidade concertada da criação literária feminina: “Em geral, a autoria feminina, caso seja incluída, encontrá-la-emos resumida num capítulo próprio e breve, começando por afirmações que destacam a autoridade dessa mesma autoria em relação aos temas e autores tratados no contexto geral das obras historiográfico-literárias” (Edfeldt, 2006, p. 75).

A investigadora nota também que a carga simbólica subjacente ao facto de uma autora ser primeiramente perspectivada como mulher, para só depois ser entendida como escritora – interpretação feita por grande parte dos historiadores portugueses da literatura – acentua os preconceitos sexuais que se refletem em discursos marcadamente pejorativos nas representações que se fazem das escritoras portuguesas. Mais uma vez, os estereótipos em torno do feminino predominam. Não será por acaso que Georges Duby e Michelle Perrot nos lembram que “as mulheres são representadas antes de serem descritas ou narradas, muito antes de terem elas próprias a palavra” (Duby e Perrot, 1993, p. 8). Esta circunstância tem consequências profundas na construção dos estereótipos de género feminino que influem na apreciação das obras literárias produzidas por mulheres: mesmo antes de ser conhecida a obra de uma determinada escritora, os críticos literários, e até ela própria, fazem anteceder a sua valoração do estatuto feminino da autoria, menosprezando implicitamente a qualidade intrínseca da escrita.

No seu estudo, Edfeldt destaca ainda outra causa explicativa da negligência detetada no tratamento literário da autoria feminina portuguesa, principalmente no caso das autoras literariamente ativas entre 1900 e 1950 (Edfeldt, 2006, p. 103). A investigadora lembra-nos que o Código Civil da época da instauração da Primeira República Portuguesa prescrevia que, se uma mulher quisesse publicar um livro, deveria pedir autorização ao seu marido, em sintonia com a dominante patriarcal que regulava uma sociedade de matriz positivista: “Em geral, as escritoras da Primeira República e a sua literatura não entram na narrativa principal das histórias, caso sejam incluídas; são constituídas como um grupo à parte, por serem mulheres” (Edfeldt, 2006, p. 118).

Em conclusão, durante longos séculos, acreditava-se que a literatura era uma prerrogativa masculina e que as tentativas da mulher, neste campo, não constituiriam mais do que um esforço frívolo, porque a natureza não lhe reconheceu nem a imaginação vigorosa nem o talento do homem. É precisamente esta situação de marginalização e de exclusão que comunicou à escrita das mulheres, tal como afirma Maria Teresa Horta, uma pulsão de renovação e denúncia que visa desmistificar a presumida preponderância do discurso tradicional:

As mulheres são as vozes do desassossego, do sobressalto. As mulheres são as vozes do indizível na literatura. Escrevem com a ponta de uma faca, golpeando até ao fundo da ferida. Têm a escrita da ferida. Com elas,



aprendi uma nova gramática da liberdade, da coragem e do desejo. Uma sintaxe de fogo. (Horta, 2013, p. 15).

Como sintetiza Rector, refletindo sobre o lugar da escrita de mulheres em Portugal, “a literatura feminina portuguesa não é nenhuma exceção à regra. A condição da mulher, através dos séculos, tem sido a de estar calada ou ser apresentada sob uma ótica masculina” (Rector, 1999, p. 21).

### 3.4. A EMERGÊNCIA DA ESCRITA FEMININA NA CHINA

O caráter socialmente conservador e fortemente codificado da sociedade chinesa explica que a criação literária e ou a atividade intelectual, em geral, tenham, durante longo tempo, sido consideradas território exclusivo do sexo masculino. Assim, competia aos homens representar a mulher, sendo esta interpretada, na sua irreduzível complexidade, sempre a partir da ótica masculina. Como o quadro 2 documenta, raras eram mulheres que se dedicavam à escrita, contrastando com o elevado número de nomes masculinos que deixaram marca na história literária.

**Quadro 2 Emergência e desenvolvimento de uma escrita de autoria feminina na literatura chinesa**

<b>Data</b>	<b>Período histórico</b>	<b>Eventos históricos</b>	<b>Escritores, poetas, filósofos famosos (masculino/feminino)</b>	<b>Situação das mulheres escritoras na sociedade chinesa</b>
1994 a.C - 1766 a.C	Dinastia Xia		Qu Yuan, Song Yu / Zhuang Jiang	São raras as mulheres que têm acesso à educação ou que se dedicam à poesia.
1766 a.C - 1111 a.C	Dinastia Shang			
1111 a.C - 256 a.C	Dinastia Zhou			
221 a.C - 206 a.C	Dinastia Qin			

<b>Data</b>	<b>Período histórico</b>	<b>Eventos históricos</b>	<b>Escritores, poetas, filósofos famosos (masculino/feminino)</b>	<b>Situação das mulheres escritoras na sociedade chinesa</b>
206 a.C - 9	Dinastia Han-Oeste		Sima Xiangru, Sima Qian, Dongfang Shuo, Liu Bang, Jia Yi, Cai Yan, Kong Rong, Zhang heng, Ban Gu / Ban Zhao, Ban, Jieyu, Zhuo Wenjun	
9 - 24	Dinastia Xin			
25 - 220	Dinastia Han-Leste			
220 - 265	Três Reinos			
265 - 420	Dinastia Jin		Cao Cao, Cao Pi, Cao Zhi, Tao Yuanming, Xiang Xiu, Xu Gan, Guo Pu, Sun Chu / Cai Wenji	
420 - 589	Dinastia do Norte e do Sul		Xie Lingyun, Bao Zhao, fan Yun, Jiang Yan, Geng Xin / não há	
589 - 618	Dinastia Sui		Yang Su, Xue Daoheng, Lu Sidao, Sun Shaoan/ Zhang Bilan	Surge um número reduzido de mulheres escritoras.
618 - 907	Dinastia Tang		Wang Bo, Lu Zhaolin, Yang Jiong, Luo Binwang, Li Bai, Wang Wei, Meng Haoram, Wang Changling, Du Fu, Han Yu, Liu Zongyuan, Li Shangyin, Bai Juyi, Wang Zhihuan, Jia Dao, Du Mu, Li He, Liu Yuxi / Shangguan Waner, “Quatro Grandes Mulheres Poetas da Tang”: Li Ye, Xue Tao, Liu Caichun, Yu Xuanji	
907 - 960	Período das Cinco Dinastias e dos Dez Reinos		Fan zhongyan, Lu You, Yang Wanli, Fan Chengda, Xin Qiji, Wen Tianxiang, Yue Fei, Li Chong Yuan, Zhang Xiao Xiang/ Li Qingzhao, Zhu Shuzhen	
960 - 1279	Dinastia Song			
1279 - 1368	Dinastia Yuan		Ma Zhiyuan, Fan Kang, Jin Renjie, Wang Shifu, Meng Hanqing, Wang Bocheng / Zhang Yuniang	

<b>Data</b>	<b>Período histórico</b>	<b>Eventos históricos</b>	<b>Escritores, poetas, filósofos famosos (masculino/feminino)</b>	<b>Situação das mulheres escritoras na sociedade chinesa</b>
1368 - 1644	Dinastia Ming		Gao Qi, Yu Qian, Wang Shouren, Yuan Hongdao, Tang Xianzu/Huang E, Xu Ansheng	
1644 - 1911	Dinastia Qing		Qian Qianyi, Wu Weiye, Hong Sheng, Sun Shangren, Yuan Mu, Huang Jing Ren, Hong Zizhen/Chen Ruisheng, Gu Raiqing, Qiu Jin	Surge um grupo representativo de mulheres escritoras.
1840-1842		Primeira Guerra do Ópio		
1856-1860		Segunda Guerra do Ópio		
1912-1949	República da China			
1919	República Popular da China	Movimento de Quatro de Maio	Liang Qichao, Kang Youwei, Lu Xun, Mao Dun, Hu Shi, Chen Duxiu, Guo Moruo, Yu Dafu, Lin Yutang, Qian Mu /Lu Yin, Yuan Jun, Bing Xin, Ling shuhua, Ding Ling, Bai Wei, Xiao Hong	Consolida-se, pela primeira vez, um grupo de mulheres escritoras. Surgimento dos movimentos “Novas Mulheres” e “Nova Literatura”
1937-1945		Segunda Guerra Sino-Japonesa	Xiao Jun, Zhang Yulian, Luo Feng/ Su Qing, Zhang Ailing	
a partir de 1949				
1950-1953	República Popular da China	Guerra da Coreia	Lao She, Tian Han, Liu Shaotang, Wei Wei, Zhao Shuli/ Zong Pu, Liu Xi, Ye Wenling, Ru Zhijuan	A literatura chinesa, incluindo a escrita de autoria feminina fortemente influenciada pelos movimentos feministas ocidentais, centra-se nos temas da guerra e da revolução.
1958-1960		Grande Salto para Frente		
1962		Guerra sino-indiana		
1966-1976		Revolução Cultural		
1979		Política de Reforma e Abertura	Yu Hua, Wang shuo, Jia Pingwa, Liu Xinwu / Tie Ning, Wang Anyi, Zhang Jie, Fan Xiaoqing, Zhang Jie	A literatura de “regresso às raízes” surge em meados dos anos 80. A escrita feminina concentra-se

<b>Data</b>	<b>Período histórico</b>	<b>Eventos históricos</b>	<b>Escritores, poetas, filósofos famosos (masculino/feminino)</b>	<b>Situação das mulheres escritoras na sociedade chinesa</b>
1978-1988				principalmente nas condições de vida em contexto rural. A escrita de mulheres eclipsa-se praticamente no final dos anos 80 e início dos anos 90.
1989-1999			Li Jishun, Dailai, Xu Jisheng, Li Xiuwen/ Chen Ran, Lin Bai, Hong Ying, Liu Suola, Mian Mian, Wei Hui, Zhao Bo, Zhou Jieru, Xu Kun	Escrita autobiográfica de Chen Ran e Lin Bai; Escrita da diáspora de Hong Ying e Liu Suola; “Escrita corporal” de Mian Mian, Wei Hui, Zhao Bo, Zhou Jieru, etc.
1999-			Han Han, Guo Jingming/ Zhang Yueran, Jiang Fangzhou, Xu Xiaowen	Emergência das escritoras pós-década de 80.

(A cronologia apresentada foi elaborada com base nas obras seguintes: *China: A New History*, de Fairbanki & Goldman; *A History of Chinese Civilization*, de Gernet; *Visitors to China: Eyewitness Accounts of Chinese History*, de Pratt e *The Reception of the Works of Contemporary Chinese Glam-Writers in Mainland China*, de Liu Jia)

Ao longo da história literária chinesa, são também muitas as mulheres escritoras cujos nomes persistiram desde épocas antigas. Considera-se que a primeira mulher que se dedicou à escrita foi Zhuang Jiang, autora literariamente ativa durante o Período das Primaveras e Outonos (722 a.C - 481 a.C)<sup>16</sup>, princesa do Reino Qi, que se casou com o rei Wei Zhuang, passando a ser a rainha do Reino Wei. O sábio neoconfuciano da Dinastia Song, Zhu Xi, na obra *監本詩經 (Clássico da Poesia – Versão Retificada pela Academia Imperial)*, refere que cinco poemas de Zhuang Jiang foram registados em *Shi Jing*<sup>17</sup>, a mais antiga coleção existente de músicas e poemas chineses. Embora o *Shi Jing* não especifique os nomes dos autores em associação às obras que dele constam, muitos estudiosos aventaram hipóteses

<sup>16</sup> Durante o período das Primaveras e Outonos, o poder descentalizou-se. Este período foi marcado por batalhas e anexações entre 170 pequenos estados. A lenta ascensão da nobreza traduziu-se num aumento da alfabetização que, por seu turno, estimulou a liberdade de pensamento e o avanço tecnológico.

<sup>17</sup> Também traduzido como *Clássico da Poesia* ou *Livro dos Cânticos*, é a mais antiga coleção conservada de músicas e poemas chineses. É composto por 305 poemas e canções, alguns escritos provavelmente em 1000 a.C. É um dos textos clássicos chineses que integram os denominados *Cinco Clássicos*. Trata-se de uma antologia compilada a partir dos trabalhos de distintos autores anónimos. Os diversos trabalhos recolhidos estão geralmente associados a períodos cronológicos específicos; no entanto, muitas incertezas subsistem, especialmente no que respeita à datação dos poemas mais antigos.

sobre a autora. Segundo Chang, “many of the songs, based on internal evidence, appear to be written either by women, or from the perspective of a female persona” (Chang, 2011, p.1). Por isso, Zhuang Jiang foi considerada como a primeira mulher poeta na história literária chinesa. Os poemas da autora 燕燕 (*Andorinhas*), 终风 (*Vento*), 柏舟 (*Barco*), 绿衣 (*Roupa verde*) e 日月 (*Sol e lua*) estão todos polarizados em torno de figuras femininas, as suas sensações e a vida familiar após o casamento. Trata-se, pois, de textos que se apresentam “não só ao estilo poema rítmico com certos padrões, mas também como narrativas da vida das mulheres chinesas” (Yang, 2015, p. 65).

Na dinastia Han (202 a.C - 24 d.C), destacaram-se poetas célebres, como Zhuo Wenjun (175 a.C - 121 a.C) e Ban Jieyu (48 a.C - 6 a.C). O poema mais representativo e popular de Zhuo é 白头吟 (*Canção dos cabelos brancos*), composição em que o sujeito lírico se lamenta da inconstância do amor masculino. Outros dois poemas conhecidos da mesma autora são 怨郎诗 (*Poema da Lamentação*) e 诀别书 (*Carta de Despedida*). A sua biografia aventurosa é paradigmática da subalternidade da mulher no contexto da criação literária. Oriunda de uma família rica que lhe proporcionou uma educação esmerada, casou aos dezasseis anos e ficou viúva pouco depois. Depois do primeiro contacto com o célebre poeta Sima Xiangru, a autora apaixonou-se, tendo fugido com ele. Enfurecido pela sua desobediência, o pai negou-lhe qualquer apoio. Como resultado do seu talento, Sima, o seu marido, recebeu, da parte do imperador, um convite para ocupar uma posição oficial na capital, tendo-lhe escrito uma carta onde a informava da sua intenção de tomar uma concubina. Embora a decisão do marido tenha entristecido Zhuo, não se lhe opôs, tendo-lhe respondido por meio de um longo poema. Ao lê-lo, o marido desistiu da intenção de tomar uma concubina. O nome próprio de Ban Jieyu é desconhecido, uma vez que “Jieyu” era o título reservado às concubinas. Dado que era a concubina do Imperador Cheng, foi designada pelo nome de “Ban Jieyu”. Como tinha grande talento para escrever poemas e compor música, foi objeto da preferência do imperador. Autora de uma fecunda produção poética, os seus textos mais célebres são 团扇歌 (*Canção de leques*) e 怨歌行 (*Canção de tristeza*), entre outros.

Ban Zhao (45 d.C - 116 d.C.) foi a primeira historiadora chinesa, tendo também exercido atividade como escritora. Ban Zhao é autora da obra clássica 女诫 (*Lições para Mulheres*). A despeito da sua educação, o livro aconselha as mulheres a serem submissas e a aceitar que os maridos podem ter concubinas e que, uma vez casadas, devem manter-se

fiéis, embora também exorte as mulheres a serem educadas e cultas como, aliás, acontecia com a própria autora. Uma reavaliação moderna da obra permitiu reconhecer que, na verdade, ela constitui um guia para que as mulheres evitem escândalos na juventude e vivam tempo suficiente para se tornarem viúvas com poder e status social elevado (Perkins, 2000, p. 9). A historiadora escreveu igualmente poesia e ensaios, tornando-se a mais famosa pedagoga da China.

Historicamente, destacam-se ainda as “Quatro mulheres talentosas da antiguidade chinesa”: Cai Wenji (177-250), Shangguan Waner (664-710), Li Qingzhao (1083-1151) e a poeta Zhuo Wenjun, já mencionada. As quatro são poetisas de destaque, respectivamente da dinastia Han, Tang (618-906) e Song (960-1279). Os seus poemas têm exercido profunda influência sobre a cultura chinesa e são considerados parte valiosa do património cultural da China. Os modelos rígidos de virtude moral neles codificados para as mulheres "contained, restricted, mutilated, and even effaced the body" (Larson, 1998, p. 43), reservando para o género feminino os papéis de esposa e mãe. Assim, as escritoras da China pré-moderna construíram uma imagem da mulher como um ser fraco, submisso e inferior, veiculando-a na sua poesia e investindo a voz feminina de um tom invariavelmente melancólico, patético e nostálgico (Li, 1994, p. 142).

Se avaliada em função de critérios de qualidade e quantidade, a produção escrita de autoria feminina representa menos de um décimo em comparação com a literatura escrita por homens. No entanto, apesar de não se poder comparar em termos de representatividade com a escrita de autoria masculina, as obras escritas por mulheres têm conhecido assinalável sucesso em diferentes épocas da literatura chinesa (Tan, 1984, p. 23). Numa sociedade de estrutura fortemente patriarcal, a expressão do talento feminino é fortemente condicionada, vedando-se às mulheres, por exemplo, o acesso à educação ou restringindo as raras oportunidades para escreverem. Mesmo assim, na antiguidade chinesa, surgiram algumas poetisas e escritoras que granjearam considerável reputação literária e que têm transmitido as obras, através dos séculos, às épocas contemporâneas. No entanto, “Chinese patriarchal culture reflected a widespread male indifference and ignorance toward the literary talents and efforts of women,” e a subjetividade das mulheres chinesas foi reduzida a “an extreme emotionalism and artificiality”. Assim, esta artificialidade, bem como uma tendência para os registos da melancolia e para o lamento tornaram-se traços singularizadores da escrita feminina na China antiga. Sob a influência deste contexto histórico e cultural, compreende-

se que “Chinese women’s entry into modern literature and modern society was not easy to accomplish” (Liu, 2010, p. 5).

A sociedade chinesa foi dominada pelo feudalismo por 3000 anos. Após a Guerra do Ópio, em 1840, a China foi-se gradualmente transformando numa sociedade semicolonial e semifeudal. Em meados do século XIX, apesar de ser governada pelo governo da dinastia Qing, com a penetração do capitalismo e a invasão estrangeira, mudanças profundas ocorreram na sociedade chinesa: o governo autocrático dos imperadores e da nobreza foi derrubado; o imperialismo controlava, não apenas as atividades económicas e financeiras vitais da China, mas também o seu poder político e militar. Sob a dupla opressão do imperialismo estrangeiro e do feudalismo, e especialmente como resultado da ofensiva imperialista japonesa, o povo chinês, e particularmente os camponeses, empobreceram progressivamente, vivendo sem nenhum direito ou liberdade. As mulheres detinham uma posição ostensivamente inferior na sociedade.

A partir do século XX, em virtude da influência ocidental e da emancipação dos intelectuais chineses, a educação das mulheres converte-se numa preocupação social. Zhang Jin, no livro *从“女学生”到“女作家”——第一代女作家的历史生成与文学想象* (2017) (*De “aluna” para “escritora”: a emergência da primeira geração das escritoras femininas e a imaginação literária*), refere que, nos finais da dinastia Qing, os missionários ocidentais criaram as escolas missionárias que passaram a receber alunas chinesas. Os intelectuais<sup>18</sup> chineses, como Kang Youwei e Liangqichao, fundaram escolas destinadas especificamente às mulheres e encorajaram as jovens a prosseguir estudos. De acordo com a autora, a primeira escola específica privada para mulheres foi instituída em maio de 1898, em Xangai (Zhang, 2017, p. 17) A partir daí, na mesma cidade, foram criadas mais de 20 escolas privadas para raparigas. Até 1909, na China, foram criadas 308 escolas para mulheres, sendo o número total das alunas que as frequentaram de 14054 (*Ibidem*). Em 1922 e 1923, fundaram-se dois institutos de ensino superior: o Instituto Normal de Mulheres de Pequim e a Universidade de Mulheres de Yanjing. Nestas escolas e institutos foram formadas as mulheres que vieram a constituir um grupo de escritoras proeminentes na cena literária chinesa. Esse grupo emergente de mulheres, designado “Nova Mulher”, incluía

---

<sup>18</sup> A designação de “intelectuais” assume, na China moderna, significados diferentes daqueles que se lhe associam no Ocidente. Aplica-se, por um lado, a todos os que são detentores de uma educação superior, visto o nível médio de escolaridade da população chinesa ser geralmente baixo naquela. Por outro lado, refere-se aos indivíduos que, educados nos modelos ideológicos ocidentais, reconheciam a situação social da China e aspiravam a uma revolução política que libertasse a China da pobreza, do atraso e da opressão.

escritoras como Bing Xin (1900-1999), Ling Shuhua (1900-1990), Ding Ling (1904-1986), entre outras, representando “a primeira geração das escritoras femininas modernas chinesas” (*Ibidem*). A sua criação literária é considerada como “Nova Literatura” no novo período da China moderna (*Ibidem*). Como observa Wang, “their work was neither a continuation of traditional Chinese women’s writing nor a simple transplanted of Western feminist literature”. Deste modo, “awakened by the new culture, women writers assumed the historic mission of enlightenment” (Wang, 2009, p. 66).

A produção literária de Bing Xin inaugura uma nova tendência na literatura feminina e infantil, explorando várias questões sociais, especialmente relacionadas com a condição das mulheres e das crianças. A sua escrita foi criticada por Mao Dun como “not reflecting society but only reflecting herself” (*apud* Wang, 2009, p. 67). Diferentemente dos homens escritores do seu tempo, a autora adotou um ângulo de abordagem e um registo expressivo assumidamente femininos, para criticar os fenómenos sociais, por forma a despertar a consciência crítica do público leitor, designadamente o feminino. Vale a pena salientar que estas mulheres que integram a “primeira geração das escritoras modernas chinesas” são pioneiras no campo literário chinês moderno, devido ao facto de terem recorrido ao vernáculo chinês nas suas obras. Bing Xin destacou-se por mesclar a sintaxe vigorosa herdada do chinês clássico com as línguas ocidentais, modificando as estruturas para criar um código escrito inovador. Bing Xin fundou também um estilo fortemente reconhecível que estimulou a tematização de novos motivos e conceitos e influenciou escritores de várias gerações, contribuindo para a posição hegemónica da literatura vernácula.

Ding Ling, por seu turno, foi uma intelectual e escritora desta geração que se revoltou contra a cultura tradicional e defendeu o uso da linguagem vernácula na sua produção literária, concedendo particular ênfase ao protagonismo das mulheres e colocando-as sempre no centro da sua escrita. A autora assume uma perspectiva narrativa assimilável à “stance of the modern girl”, permitindo que as figuras femininas relatem as suas próprias experiências (Larson, 1993, p. 67). 莎菲女士的日记 (*Diário da Sr.<sup>a</sup> Shafei*, 1928), a sua obra emblemática, constitui um ícone na literatura chinesa moderna.

Ling Shuhua destacou-se pelas coletâneas de contos 酒后 (*Depois de beber*) e 绣枕 (*Almofadas bordadas*). Neles, a autora desenvolve uma reflexão ficcional sobre os temas femininos ligados à esfera da domesticidade. Assim, concede particular importância ao



aprofundamento da psicologia das personagens femininas, lateralizando, nas suas narrativas, os contextos políticos e sociais em que estas se movem.

A escrita de Ding Ling e Bing Xin foi considerada como “excessively individualistic”, tornando patentes “concerns with love and love conflicts, a focus on personal experience, and a narrow range of emotional concerns” (Larson, 1998, p. 180). Segundo Liu, Ding Ling foi a primeira escritora a postular que “revolution and love are mutually incompatible” (Liu, 2010, p. 7). Esta incompatibilidade tornou-se, aliás, um tema normativo na literatura esquerdista da década de 1930. Como salienta Liu, os protagonistas que surgem nas obras ficcionais chinesas de autoria feminina da primeira metade da década de 1920, tais como Bing Xin, Ding Ling, eram geralmente masculinos. Quando uma protagonista feminina era representada nos seus textos como uma mulher escritora, escrevia geralmente diários e cartas, e era quase sempre retratada como melancólica, passiva ou doente. Em comparação com Ding Ling e Bing Xin, a característica distintiva de Ling Shuhua reside na atenção que, na sua obra, dedica às mulheres de diferentes papéis e de diferentes classes.

Por outro lado, também os primeiros jornais e revistas de inspiração feminista começaram a surgir e a ser consumidos pelo público neste período, visando explicitamente suscitar o debate em torno da condição das mulheres, designadamente os direitos humanos e a liberdade dos leitores do sexo feminino. Os jornais e revistas mais conhecidos eram 女子世界 (*Mundo das mulheres*), 中国新女界 (*Novo Mulheres chinesas*) e 中国女报 (*Jornal das mulheres chinesas*). Ao mesmo tempo, noutros jornais daquela época, figuravam artigos e colunas especiais relacionados com estas questões femininas, especialmente textos ficcionais e artigos traduzidos de jornais estrangeiros (Dooling, 2005, p.19). Tendo recebido educação formal nas escolas, algumas mulheres estreiam-se a escrever e a publicar os seus textos nos jornais e revistas, tornando-se algumas delas conhecidas do público. As mulheres começam a usufruir de uma notoriedade pública e de uma liberdade de expressão individual que até aí lhes tinham sido negadas. Segundo Liu, as mulheres escritoras desta época exigiam “freedom in love and marriage, self-liberation” e defendiam *slogans* de “democracy, sexual equality, and liberation of the self” (Liu, 2010, p. 7). Nisto não eram, na verdade, muito diferentes das escritoras feministas ocidentais do começo do século XX.

Para além das já mencionadas escritoras da “primeira geração das escritoras femininas modernas chinesas” – Bing Xin, Ling Shuhua e Ding Ling –, destacam-se, mais tarde, também Xiao Hong (1911-1942), Yang Jiang (1911-2016), Su Qing (1914-1982) e Zhang

Aiying (também conhecida como Eileen Chang, 1920-1995), que são os nomes mais representativos das décadas de 30 e 40. Neste período, o tema revolucionário prevaleceu na literatura chinesa. Como sintetiza Chen, “love became revolutionalized and the revolution became romanticized”, “personal love was under strict censorship and controlled by revolutionary discourse”, “images of women with complex personal desires and emotions became extinct from mainstream literature” (Chen, 2011, p. 20), exceto no trabalho das escritoras “heréticas”, como Xiao Hong e Zhang Ailing. Estas escritoras, pelo contrário, recusaram envolver-se no contexto social e político, preocupando-se, nas suas obras, em sondar a sensibilidade das mulheres e retratar ficcionalmente a demanda individual do amor. Xiao Hong frequentou uma escola feminina em Harbin em 1927, onde entrou em contacto com as ideias do Movimento Quatro de Maio. Em 1933, escreveu os seus primeiros contos e, em parceria com Xiao Jun, publicou a coletânea, 巴什 (*Viagem Árdua*). Em 1934, escreveu um romance intitulado 生死场 (*Zona da vida e da morte*). O livro é um relato da vida de várias mulheres camponesas e uma das primeiras obras literárias a refletir a vida da população chinesa sob o domínio japonês. No seu prefácio, Lu Xun considerou a obra "uma observação meticulosa de uma escritora" e qualificou a sua escrita como “extraordinária”. Com a ajuda de Lu Xun, o livro foi publicado em 1935, trazendo reconhecimento a Xiao Hong no interior do círculo literário modernista. Lu Xun profetizou que Xiao Hong viria a superar Ding Ling como a escritora mais destacada da China.

Yang Jiang, escritora e tradutora chinesa, escreveu várias comédias de sucesso, tais como 称心如意 (*Desejo de coração*) (1943), 弄假成真 (*Fabricação de verdade*) (1944), 游戏人间 (*Jogo com o mundo*) (1947) e 风絮 (*Flores varridas pelo Vento*) (1947). Traduziu para chinês, pela primeira vez, o romance de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*, sendo a sua considerada ainda hoje a versão definitiva deste clássico.

O trabalho mais representativo de Su Qing é 结婚十年 (*Dez anos de casamento*), publicado em 1943. Nele, descreve a sua história conjugal, desde os sentimentos de recém-casada, à amargura e a felicidade do primeiro parto, passando pelo amor extraconjugal e pelas relações adúlteras que mantém com diferentes tipos de homens. Devido ao realismo cru e ao erotismo ousado das descrições, a prosa arrojada da autora foi tão elogiada como censurada.

Zhang Ailing, cuja produção literária integra romances, contos e novelas, “is noted for her fiction writings that deal with the tensions between men and women in love, and are

considered by some scholars to be among the best Chinese literature of the period” (Dooling, 2005, p. 159). As suas obras singulares, pelos temas abordados, como pelas personagens que os corporizam, pela sintaxe narrativa ou pelas inovações estilísticas, dão testemunho de uma voz profundamente individual que transcende largamente o seu tempo. A sua criação literária inconfundível destacou-se no panorama literário da década de 1940. As inovações que introduz no domínio da criação romanesca manifestam-se, principalmente, nos seguintes aspetos: o tema concentra-se no destino trágico das mulheres, partindo do corpo feminino, preocupando-se com a sua independência económica e a sua experiência subjetiva, a fim de revelar a irreduzível diferença feminina. Deste modo, a narrativa concede maior ênfase à sondagem da psicologia profunda, integrando os comportamentos, as palavras e os silêncios, para refletir o universo complexo e secreto da personalidade feminina.

Em *Before Emerging from the Horizon of History: The Birth of Modern Chinese Women's Writing*, Dai Jinhua e Meng Xue, insistem também no surgimento de “female points of view, female positions, female perspectives of life and sexual relations, and a female aesthetic mode” nos textos literários após o Movimento de Quatro e Maio (Dai & Meng, 1989, p. 263).

À emergência da escrita feminina propiciada pelo Movimento de Quatro de Maio subjaz um óbvio propósito de emancipação das mulheres, especialmente em questões como a liberdade no amor e no casamento. A partir da década de 1920, o trabalho ficcional das escritoras colocará em destaque a injustiça das tradições com que as mulheres se veem confrontadas. Deste modo,

Women writers and their works from then onwards reveal similar passion and experiences. Gaining for the first time the right to love and to search for their own men, women also win their self-esteem as human beings. Women are not the slaves of men for they share with men the same need for passion. The rise of women writers is out of the awakening female self-consciousness. (Tsui, 1994, p. 54)

Como já antes se mencionou, a crítica tem frequentemente estabelecido uma periodização tripartida da literatura chinesa, distinguindo a literatura tradicional, moderna e contemporânea. A literatura chinesa produzida antes do Movimento de Quatro de Maio era geralmente escrita com recurso às estruturas e à língua do estilo tradicional chinês, designando-se assim como literatura tradicional. A escrita segundo o estilo atual iniciou-se apenas no início do século XX. Na sua tese de doutoramento, *Female Consciousness In*

*Contemporary Chinese Women's Writing*, Jiang Haixin demonstra que, na trajetória histórica do surgimento e canonização de uma escrita feminina na China, as autoras chinesas afirmam-se no campo literário apenas a partir do Movimento de Quatro de Maio.

O período de quase dezassete anos que medeia entre a fundação da RPC e o início da Revolução Cultural, pontuado por guerras e revoluções, justifica o predomínio de obras que refletem a atmosfera política e o entusiasmo revolucionário da época. A literatura chinesa desse período privilegia, assim, os temas da guerra e da revolução, o que explica que a escrita feminina entre numa fase de retração. Com efeito, durante a Revolução Cultural, por motivos políticos, a escrita feminina foi fortemente limitada. Só a partir do final dos anos 70, começam a surgir inúmeras obras de autoria feminina e são reveladas várias escritoras com obra amplamente reconhecida pelo público, cultivando uma escrita marcada pela subjetividade e pela experiência histórica da mulher. Estas vozes ficcionais têm atraído o interesse tanto de investigadores chineses, como da crítica ocidental. Refletindo sobre a emergência e consolidação de um cânone feminino no âmbito da produção literária chinesa, observa Jiang que os textos que o integram "cover such themes as love, family, career, intellectuals, working class, the female self, and social manners", sendo "generally distinguishable from those of their male peers in terms of content, style and point of view". (Jiang, 2000, p.12).

Após 1949, data da fundação da República Popular da China (RPC), as mulheres foram encorajadas a trabalhar fora de casa e a participar em programas de alfabetização. Embora tivessem conquistado uma posição social mais favorável, devido à situação social de revolução e à premência de modernização, a sua intervenção pública estava sob estrita vigilância: "Physical beauty and expressions of femininity in dress and comportment were treated with suspicion" (Evans, 1997, p. 21). Embora algumas mulheres tivessem continuado a dedicar-se à escrita, a sua produção era desqualificada como literatura específica de género (i.e. subalterna) e acaba por cair no esquecimento. Em rigor, durante o período da Revolução Cultural, a literatura (e não apenas a feminina) quase se eclipsa.

Compreende-se que assim tenha sido. Durante a Revolução Cultural, a literatura assume uma declarada função política, propagando o pensamentos e ideário do partido comunista. Os escritores chineses, sejam eles homens ou mulheres, seguem a tendência geral e escrevem para o partido. Por isso, como explica Tsui, "the devastating Cultural Revolution took place during 1967 to 1976, was politically a stifling decade for literary creation" (Tsui,

1994, p. 54). Os intelectuais são perseguidos ou mesmo suprimidos durante esta época, o que afeta inevitavelmente a liberdade de expressão dos escritores chineses. Aqueles que persistiam no seu ofício faziam-no seguindo o estilo e o conteúdo aprovados oficialmente e era-lhes negada qualquer individualidade. As escritoras, em particular, centravam-se em temas sociais, sem atender à singularidade do seu género ou à sua subjetividade. Tsui assinala com razão que “the suppression of women’s uniqueness and their gender is another form of male’s infringement” (*Ibidem*).

Só com o fim da Revolução Cultural, as mulheres escritoras passarão a ocupar-se da condição e da experiência especificamente femininas. O ano de 1976 marcou uma mudança dramática nos planos político, económico e social (Li, 1994, p. 360-363). Deng Xiaoping defendeu a reforma e a política de abertura, e a China acabará por abrir-se para o mundo exterior. Um verdadeiro renascimento, não só da economia, mas também da arte e literatura, ocorreu em quase todos os domínios da sociedade. Durante os anos de reforma, a ênfase recaiu na educação e reeducação das mulheres. As escritoras foram estimuladas, tanto por razões de subsistência económica, como estético-expressivas, a voltar a pegar nas suas canetas. Surgem, então, quatro tipos distintos de literatura chinesa: 伤痕文学 (*literatura de cicatriz*), 反思文学 (*literatura de introspeção*), 改革文学 (*literatura de reforma*), 寻根文学 (*literatura de busca de raízes*).

As escritoras emblemáticas da denominada “literatura de cicatriz”, como Dai Houying (1938-1996) e Zong Pu (1928), pretendem documentar “the physical and psychological horrors of the Cultural Revolution”, “rewriting women’s bodies and sexuality in an attempt to reveal the mental and physical pain and scars of the Cultural Revolution years (Liu, 2003, p. 197). A “literatura de introspeção”, considerada como uma ramificação da “literatura de cicatriz”, questiona a realidade da história e o papel que nela desempenham os indivíduos, com o objetivo de repensar a humanidade e os valores da vida humana. Ru Zhijuan (1925-1998) é uma das escritoras representativas desta tendência. Os escritores da “literatura de reforma” não só concedem destaque à reforma social na realidade, como exprimem também as suas preocupações com o desenvolvimento futuro do país, em contexto rural e urbano. “A literatura de busca de raízes” representou a experiência de um grupo de jovens urbanos educados no meio rural, dando testemunho de uma posição ambivalente em relação aos méritos e impasses da tradição e da modernidade. As escritoras representativas desta corrente são Wang Anyi (1954), Zhang Kangkang (1950), e Zhang Xinxin (1953). A

literatura de busca de raízes, conciliando "modern consciousness and national culture", é considerada uma literatura de integração do pensamento ocidental e da cultura tradicional (Liu, 2010, p. 11-13).

No início da década de 80, Zhang Jie (1937) foi a primeira escritora a eleger como prioritária a representação literária da sua experiência pessoal como mulher, dando relevo ficcional aos seus sonhos e paixões. Um dos seus contos mais conhecidos é 爱是不能忘记的 (*Amor não deve ser esquecido*) (1979). No final da década de 90, emerge um novo registo ficcional denominado "autonarração", uma modalidade literária que conhecerá ampla popularidade e cujas características são "revelation, exposure, and the expression of emotions" (Wang, 2009, p. 176). Chen Ran e Lin Bai são as escritoras mais representativas desta tendência ficcional, testemunhando, nas suas obras, a reconfiguração de "private self" e "the growing mass production and consumption of self narratives" (*Ibidem*, p. 175). As obras de Chen Ran, 私人生活 (*Vida privada*, 1996) e de Lin Bai, 一个人的战争 (*Um eu em guerra*, 1994), testemunham a "conscious appropriation of the existing discourse on women, privacy, and consumption through the writers choices to refer to private life either in the title of the book itself, and/or in the discussion of women, morality and private life in the texts" (*Ibidem*, p. 176). Com efeito, estas narrativas "subverted and impinged on this traditional grand narrative and ideology by breaking with male-centred literary tradition and deviating from the grand narrative and conventional male construction of female identity" (Liu, 2010, p. 18).

Por outro lado, a expressão literária feminina reivindica um lugar central para o corpo na escrita das mulheres. Socializado, sexualizado e politizado, o corpo é um tema nuclear no trabalho ficcional das escritoras chinesas da década de 1990. A libertação sexual, e até mesmo a promiscuidade, são tematizadas com bastante regularidade, com uma notável ausência de tabus ou de restrições morais. A sociedade em rápida mutação favorece uma inédita permissividade no plano dos costumes sexuais. Não é, pois, estranho que sejam as justamente as escritoras a reconhecer a importância de as mulheres assumirem o seu próprio desejo sexual, condição imprescindível para um relacionamento amoroso igualitário. As mulheres não surgem ficcionalmente representadas nas suas funções sociais estereotipadas – como mães, filhas ou esposas –, mas são agora mulheres maduras, com que exprimem em voz própria o seu desejo e lutam por ele. Ao passo que, no passado, as imagens que a ficção literária devolveia da mulher e das suas experiências eram maioritariamente subscritas por

homens que assim refletiam os seus próprios interesses ocultos e necessidades psicológicas, a escrita das mulheres torna inoperantes esses estereótipos, apresentando-as, pela primeira vez, como seres complexos e plurifacetados.

As escritoras nascidas depois dos anos 60 testemunham um período de turbulência política, experimentando as profundas mudanças provocadas pelo rápido desenvolvimento económico-social. A maioria delas faz parte da primeira geração, após a Revolução Cultural, a retomar o *Gaokao* (Exame Nacional para o Ingresso no Ensino Superior), por forma a poder aceder ao ensino superior, e aproveita as oportunidades proporcionadas pela política de Reforma e Abertura para se valorizar e alcançar o sucesso profissional. Na sua produção literária, dão testemunho direto do que viram e ouviram, recorrendo à sua perspetiva e experiências emocionais para escrever sobre todos os aspetos da sociedade, refletindo sobre a sua transformação. Por outro lado, elas convertem-se, frequentemente, em tema maior da sua própria escrita, como acontece com a escrita autobiográfica de Chen Ran e Lin Bai.

No grupo de escritoras nascidas depois dos anos 70, geralmente denominadas 另类作家 (“escritoras alternativas”), 时尚作家 (“escritoras da moda”), e 新新人类 (“nova nova geração”) (Liu, 2010, p. 19), inserem-se nomes como Ann Baby (1974) e Zhou Jieru (1970), que eram ainda bastante jovens quando conquistaram alguma notoriedade literária, no final dos anos 90. Como sublinha Liu, a sua obra é atravessada por linhas temáticas comuns, acentuando-se a sua rebelião contra a autoridade, inadaptação social e frustração nos relacionamentos amorosos (Liu, 2010, p. 20). Os seus universos ficcionais orbitam, em grande medida, em torno do sexo, do amor, do casamento, da família e do trabalho, tematizados sob uma ótica feminina.

As escritoras que se afirmam literariamente após a década de 80 inauguram um estilo literário relativamente diverso, onde predomina um realismo incisivo e impiedoso que, contudo, não abole a expressão da ternura ou a demanda do amor verdadeiro. A obra de Jiang Fangzhou é, a este respeito, exemplar. Nascida em 1989, a autora publicou o seu primeiro romance *Estamos a crescer* (正在发育) em 2001, tendo sido objeto de acesa controvérsia. Elogiados pela crítica, os seus romances converteram-se em verdadeiros fenómenos sociais com ampla repercussão mediática.

Remontando à poesia tradicional antiga produzida por mulheres, a emergência e desenvolvimento da escrita feminina ao longo da história literária chinesa, não deixa, por outro lado, de ser determinada pelas tendências diacrónicas da literatura chinesa que se

consubstanciam em dois estilos diversos: 豪放(estilo vigoroso e livre) e 婉约(estilo delicado e subtil). O primeiro refere-se às obras em que se manifesta uma visão criativa relativamente ampla, não concedendo muita importância à linguagem nem à estrutura da sua elaboração; no segundo integram-se as obras literárias organizadas em torno dos núcleos temáticos do amor, da família e da vida quotidiana, com recurso a uma estrutura lógica e rigorosa e a uma linguagem suave e harmoniosa, com exploração frequente da sonoridade das palavras. Como argumenta Tan, desde os poemas tradicionais antigos de autoria feminina aos textos ficcionais das escritoras contemporâneas, a “escrita feminina” encontra-se vinculada ao estilo 婉约 (delicado e subtil) (Tan, 1984, p. 25).

Em síntese, a “escrita feminina” chinesa tem, desde a sua emergência, evidenciado um conjunto de traços singularizadores, entre os quais terão de mencionar-se a profunda influência do pensamento tradicional chinês na conformação da moralidade e da virtude femininas e a sistemática transposição ficcional da experiência autobiográfica das mulheres, nos domínios físico, emocional e espiritual.

#### **4. O CONTO DE AUTORIA FEMININA EM PORTUGAL E NA CHINA: TENDÊNCIAS E PRÁTICAS**

O conto português do século XX foi cultivado por autores de renome, como Miguel Torga, Manuel da Fonseca, Vergílio Ferreira ou Urbano Tavares Rodrigues, entre outros. Apesar de, durante longo tempo, o género contístico ocupar um lugar periférico no sistema literário, estes autores foram verdadeiros mestres do género, tendo contribuído, de modo decisivo, para a sua legitimação.

Este cânone masculino do conto cedo foi disputado por mulheres escritoras que, de modo ocasional ou consistente, cultivaram a forma contística. Justamente porque nele demandaram um espaço de expressão da sua subjetividade feminina, os contos de autoria feminina, abordando temas relacionados com o corpo e a sexualidade ou com a condição subalterna da mulher numa sociedade dominada pela lei patriarcal, eram frequentemente considerados subversivos e recebidos com desconfiança, sobretudo nos tempos que antecederam a Revolução de Abril de 1974. Não sendo nossa intenção delinear uma história, mesmo que sumária, do conto português de autoria feminina, optámos por eleger cinco



nomes emblemáticos de mulheres contistas para, por seu intermédio, documentar a evolução da forma contística de autoria feminina no campo literário português: Irene Lisboa (1829-1958), Maria Judite de Carvalho (1921-1998), Maria Ondina Braga (1932-2003) e Teolinda Gersão (1940).

Irene Lisboa, vivendo numa sociedade patriarcal, machista e misógina como era certamente a portuguesa do período do Estado Novo (1933-1974), ousa pôr em causa normas sociais e dogmas literários. Em linha com a experimentação modernista, assina os seus livros de poemas e contos, enquanto ato revelador da recusa de conformidades e imposições. A sua inteligente intuição parece já pressentir as limitações de uma categorização em duas identidades de género fixas, cada uma com o seu conjunto de possibilidades e preconceitos. Irene Lisboa estreia-se no palco literário português, em 1926 com *Treze Contarelos*, um livro de contos destinado às crianças. Seja sob seu próprio nome, seja sob os pseudónimos de Manuel Soares, João Falco ou Maria Moira, cultivou a ficção intimista e autobiográfica, a crónica, o conto para crianças e adultos, a poesia, a obra pedagógica e a crítica literária. Os seus temas estão sempre relacionados com “a intimidade mais profunda, solidão humana, vicissitudes imperscrutáveis de vida, busca de identidade humana, forte individualismo, drama humano quotidiano” (Špánková, 2007, p. 15) o que fez de Irene Lisboa uma das maiores escritoras portuguesas do século XX. Os seus textos estão repletos de referências à vida da autora (infância, anos escolares, trabalho da pedagoga, experiências de mulher já madura, etc.). No entanto, Irene Lisboa não reflete todas as etapas da sua vida, omitindo algumas completamente, como por exemplo os anos passados no estrangeiro. Menos vezes descreve as áreas rurais nas proximidades da capital, nas quais destaca as grandes famílias e os magros salários. As seus personagens são principalmente mulheres: educadoras, criadas ou serventes. Ao contrário, os homens são apresentados como fracos ou explorados: barbeiros, funcionários ou empresários na bancarrota. Outro eixo temático que recorrentemente atravessa a escrita de Irene é a solidão, também visível nos livros para crianças (*Uma Mão Cheia de Nada Outra de Coisa Nenhuma e Estrela Azul*) (Carmo, 2017, p. 241-247).

Desde a publicação da coletânea de contos *Tanta Gente, Mariana* (1959) até ao derradeiro *Seta Despedida* (1995), a produção ficcional de Maria Judite de Carvalho foi sobretudo constituída por formas narrativas breves (contos, novelas e crónicas), tendo apenas publicado um romance. Nos seus contos, pressente-se a presença de uma autora

socialmente implicada. Lembre-se que a sua produção literária se situa, sobretudo, nas décadas de 50 e 60, numa altura em que o país vivia sob o regime salazarista e era vítima dos procedimentos repressivos em vigor: a polícia política e a censura literária. Maria Judite de Carvalho elaborou, nos seus contos, pequenos quadros bem desenhados e representativos de uma sociedade, mostrando que a mulher deixou de ser a fonte inspiradora da criação para se tornar ela própria criadora, desempenhando, assim, um papel ativo (Freitas, 2013, p. 3). O tema aglutinador da obra da escritora é a solidão. Este tema articula-se com o do mistério da passagem do tempo. Segundo Esteves, “a mistura de tempos, presente e passado, dá a impressão de um destino irreparável, como se alguma coisa fizesse mover as personagens no palco. No entanto, este pessimismo iluminado, em que a vida é uma espécie de antecipação da morte, com a plena consciência da efemeridade da vida, não exclui um sentido muito fino da ironia” (Esteves, 2006, p. 3-5). Muitas vezes, os seus contos ficcionalizam simples incidentes do quotidiano, com significado humano, que suportam o desenrolar da ação.

Outra contista portuguesa, Maria Ondina Braga (1932-2003), publicou pela primeira vez em 1968, uma coletânea de contos denominada de *A China fica ao lado*. Outras coletâneas de contos da autora são: *Amor e Morte* (1970), *A Revolta das Palavras* (1975) e *Estação Morta* (1980). As características dos seus contos identificam-se pelos traços líricos: “a linguagem poemática, as frases elípticas, e o momentâneo fantástico do dia-a-dia” (Martins, 2012, p. 9). A autora, de resto, é caracterizada por essa mesma fusão de formas ao contar: “o talento da contista Maria Ondina Braga segue evidentemente as linhas de força mais evidentes duma certa ficção moderna que tende a demitir o ‘plot’ (fábula, enredo, anedota, aventura, como se lhe queira chamar) em favor doutras qualidades não espetaculares: vida interior, apreensão poética, introspecção, etc.” (Oliveira, 2011, p.16). Segundo Cândido de Oliveira Martins, Maria Ondina Braga “explora as potencialidades da prosa poética”, emanando “um poderoso halo poético, que seduz e embala o ato de leitura dos seus textos, ontem como hoje” (Martins, 2012, p. 10). Através da “fragmentação da narrativa”, de uma “superior selecção vocabular”, da “musicalidade frásica”, da “adjectivação precisa” e da “fuga à divagação supérflua”, a ficção da autora constitui uma “viagem meditativa ao sentido oculto das coisas”.

Quanto a Teolinda Gersão (1940), os seus livros retratam aspetos da sociedade contemporânea, mesmo quando a ação é transposta para uma época distinta. A problemática

das relações humanas, a dificuldade de comunicar, o amor e a morte, a opressão e liberdade, a identidade e a resistência ou a criatividade são alguns dos temas focados. Outro aspeto central da sua obra é a atenção dada ao tempo, quer se trate do tratamento do tempo na própria estrutura narrativa, quer seja o tempo histórico em que a ação decorre: a ditadura de Salazar, em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, os anos 20, em *O Cavalo de Sol*, o século XIX, em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, os anos 50 e 60 em Lourenço Marques, em *A Árvore das Palavras*. Os factos históricos são, todavia, encarados numa perspetiva que transcende a sua época e os situa em ligação com a atualidade. Em 2002, Teolinda Gersão publica *Histórias de Ver e de Andar*, conjunto de catorze contos curtos sobre o modo como funciona a sociedade atual. As personagens vivem no universo real que, por vezes, se funde com um plano de evasão onírica. O título da obra remete para a narrativa de viagens, tal como a própria contracapa indica. Segundo Carlos Reis, nesta obra “projecta-se quase sempre uma certa exemplaridade, às vezes expressamente enunciada e com frequência remetendo para sentidos axiológicos, de incidência moral ou ideológica” (Carlos, 2003, p. 23). Em *O Mensageiro e Outras Histórias de Anjos* (2003), conjunto de três contos, incluindo a narrativa “Os Anjos”, já publicada autonomamente em 2000, narram-se histórias em que adquirem saliência as temáticas do amor, da morte e da revelação. Um dos contos mais emblemáticos é “O Mensageiro”, pois nele se relata uma versão possível da história bíblica, desde o nascimento de Jesus, reconhecido por Maria como o Messias, até à Sua condenação à morte. Maria culpou-se pela morte do seu filho até perceber que afinal as histórias que Ele contava circulavam agora de boca em boca (Faria, 2007, p.9).

Assim, nos contos portugueses de autoria feminina emergem com reveladora frequência temas como o abandono, a perda e o luto, a velhice e a morte, a infertilidade e a maternidade. As personagens femininas neles retratadas pertencem ao contexto urbano ou às classes médias e são, portanto, representantes de um grupo cujas histórias não são habitualmente narradas. Podem ter um quarto próprio, mas são abandonadas por maridos e filhos, ou nunca veem frustrados os objetivos do casamento e da maternidade.

Na literatura chinesa, a emergência tardia do conto como género literário não pode dissociar-se da incipiência da literatura chinesa moderna. O primeiro conto vernáculo chinês moderno foi 狂人日记 (*Diário de um louco*, de Lu Xun, dado à estampa em 1918. É precisamente este autor que resgata a forma contística, defendendo que “with its compact

and efficient form, short fiction is an ideal medium for personal and artistic expression as well as for representing an ever-changing lifeworld” (Liu, 2000, p.25).

Na China, o conto desempenhou um papel crucial no início do século XX e continuou a ocupar um lugar relevante no “novo período” da literatura chinesa que se iniciou a partir dos finais dos anos 70, após a Revolução Cultural. No entanto, a década de 90 é geralmente considerada como a “década dos romances”, em virtude do surgimento de um conjunto de romancistas chineses que gozaram de ampla popularidade e, portanto, a fortuna da narrativa longa parece ter contribuído para marginalizar ou mesmo ofuscar o género conto. Mesmo assim, publicam-se contos que se tornam bem conhecidos dos leitores, preocupados em capturar as mudanças sociais e documentar as múltiplas experiências individuais do povo chinês.

Na trajetória literária do conto de autoria feminina na China, distinguem-se geralmente três macrotemas (direitos das mulheres, mulheres e revolução, mulheres e homens), distribuídos por quatro períodos. No decurso do primeiro período (1917-1927), o tema principal diz respeito aos direitos das mulheres: “A woman is a human being; she is not an object. It is the flowering of the ‘I’, and of romantic subjectivity” (Jin, 2003, p. 2). As escritoras deste período, preocupadas em denunciar os problemas sociais, são Bing Xin, Lu Yin, Hengzhe Chen, Huanjun Feng, Shi Pingmei, Xuelin Su, Ling Shuhua e Bai Hui. Recorrem a um estilo poético-sentimental, de recorte confessional, onde prepondera a primeira pessoa. As personagens femininas que se movem nos seus contos aspiram, regra geral, a um modo de vida que as liberte de um quotidiano sombrio e opressivo.

Os contos de Bing Xin, como 去國 (*Deixar a pátria*) e 超人 (*Super-homem*) apropriam-se do registo do realismo ocidental, valorizando a expressão da personalidade individual da escritora e a autenticidade da sua experiência, para construir um pacto de intimidade com os leitores. Bing Xin defende que a arte e a literatura devem incorporar a vida, transformando-a. Assim, através da criação literária, a autora visava um triplo efeito: “touch society”, “alert people” e “change the situation” (Bing, 1982, p. 241). Com recurso a um idioleto facilmente identificável, nos seus contos, aborda ficcionalmente a vida das pessoas comuns, problematizando questões relacionadas com o quotidiano, a vida familiar e a experiência social das mulheres. A sua produção ficcional é contemporânea do Movimento de Quatro de Maio, uma época em que muitos intelectuais chineses advogavam a libertação das mulheres, atacando a tradição do confucionismo, no propósito de construir uma sociedade democrática

e moderna. Ambicionavam resolver os problemas das mulheres chinesas, reivindicando para elas os mesmos direitos humanos, o acesso à educação e a libertação do jugo patriarcal. Foi neste contexto social e histórico que Bing Xin escreveu e publicou a sua obra (Wang, 2009, p. 68). Desde que deu à estampa o seu primeiro conto, em 1919, tem cultivado uma literatura de testemunho que nunca se demite da missão de intervenção social. Na opinião da autora, o propósito da literatura não é apenas estimular a adesão empática do leitor, mas mudar atitudes e reformar mentalidades. Ao responder aos comentários de alguns críticos sobre a presença recorrente de personagens trágicas na sua ficção, Bing Xin observou que “when writing short story, I am not pessimistic”, acrescentando: “my goal in writing fiction is to influence society, so I put all my efforts into describing the bad situation of old families in old society, so that people will become alert and try to improve the situation” (Bing, 1982, p. 243). Bing Xin torna inequívoca a responsabilidade social do escritor para com seus leitores, eticamente coagido a descrever a realidade social.

Na perspectiva de alguns críticos, Bing Xin desenvolve, nos seus contos, uma abordagem ficcional diferente para refletir as experiências das mulheres e analisar os motivos do seu sofrimento. Em vez de optar por uma crítica explícita da sociedade, a autora recorre à reflexão filosófico-moral como estratégia para resolver os problemas sociais. Numa sociedade patriarcal, cujo modelo cultural foi projetado por e para os homens, a representação da perspectiva feminina de mulheres e crianças por Bing Xin reforça os novos valores culturais na sociedade (Wang, 2009, p. 72).

No segundo período, que se estende de finais dos anos 20 até aos anos 40, o tema axial da ficção de autoria feminina diz respeito às mulheres e à revolução. Em rigor, o que se aborda é o conflito entre o amor e a revolução, tematizando-se a premência de uma escolha que tem que ser feita, dado que é impossível ter ambos ao mesmo tempo, como Ding Ling apontou claramente no conto “Primavera de 1930 em Xangai” (1930年春上海) (He, 2014, p. 20). A mulher é forçada a escolher, quer sacrificando o amor pela revolução, quer sacrificando a revolução pelo amor. Numa outra obra, 莎菲女士的日记 (*Diário da Sr<sup>a</sup>. Shafei*), a autora acrescentou: “vivendo nestes tempos históricos, esqueço que sou mulher. Eu nunca penso em assuntos pessoais; espero apenas dedicar a minha existência à revolução<sup>19</sup>” (*apud* Xie, 1990, p. 325). Nas suas narrativas, o estilo é predominantemente

---

<sup>19</sup> Versão original: 生活在这一时代，我忘记了自己是一个女人。我从不考虑个人事务，我只希望将自己奉献给革命事业。

realista e objetivo e geralmente desprovido de lirismo. A representação do mundo exterior tem prioridade sobre a dramatização do mundo interior; a subjetividade do “eu” é substituída por um “nós” coletivo e pelo relato, em pano de fundo, de eventos históricos. A consciência política e ideológica prevalece sobre a consciência literárias. Desta tendência não participam os contos de Zhang Ailing e Su Qing que persistiram em examinar os problemas enfrentados, em contexto conjugal, por homens e mulheres (Jin, 2003, p. 2).

O terceiro período, situado a partir dos anos 60 até ao final da década de 70, foi marcado pelo recuo da ficção de autoria feminina. De facto, como já antes se referiu, a Revolução Cultural silenciou as vozes das mulheres.

Quanto ao quarto período, que decorre de 1978 até hoje, trata-se de um novo tempo de renascimento da subjetividade do “eu”:

Women’s writing of the “new time” does not really distance itself from romantic subjectivity or from committed realism. But the subjectivity that it expresses is not limited to the romantic circle of the ‘I’. The world of the ‘I’ is more complicated, fractured, secret. The ‘I’ is not merely faced with the classical problems – marriage, family, social position, women’s rights – it also takes on society’s taboos, in particular homosexual love. (Jin, 2003, p. 3).

Surge, neste período, um grupo numeroso de mulheres contistas que cultivaram também outros géneros, como o romance. As principais preocupações que ecoam na escrita feminina da contemporaneidade são os direitos ao amor e ao divórcio, isto é, a emancipação afetiva das mulheres. É verdade, contudo, que esse tema estava já também presente na produção literária da primeira metade do século XX. Nascidas nos anos 50, 60 e 70, a maioria das contistas chinesas respondeu ao apelo do governo da época, abandonando as regiões urbanas e fixando-se nas regiões rurais afastadas para trabalhar no campo. Anos volvidos, regressam à cidade e é-lhes concedido acesso à universidade e ao mercado de trabalho. Elas testemunham, assim, em primeira mão, as drásticas transformações dos vários setores da sociedade chinesa. Os seus contos documentam, assim, a melhoria das condições da vida dos povos chineses e as mutações culturais, emocionais e espirituais que a acompanharam.

O conto de Zhang Xinxin (1953) *Num mesmo horizonte* (在同一水平线上) descreve os conflitos decorrentes das responsabilidades do casamento, da família e da vida profissional das mulheres, ilustrando o fracasso de uma relação incapaz de resistir às pressões da vida contemporânea. Tradicionalmente condenadas ao papel de “fada do lar”, a

entrada das mulheres no mundo profissional ditou uma profunda alteração dos seus papéis na família e na sociedade. De certo modo, parece que o sucesso na vida profissional traz consigo problemas acrescidos na esfera familiar. Os contos de Wang Anyi chegam à mesma conclusão.

Fan Xiaoqing, nascida em Xangai em 1955, seguiu, desde criança, os seus pais e foi enviada para as regiões rurais para participar no trabalho durante a Revolução Cultural (1966-1976). A sua vida no campo teve um impacto indelével na sua escrita ficcional, e portanto, os seus textos retratam, muitas vezes, a vida dos camponeses nas aldeias ou nas cidades como trabalhadores migrantes. Escritora extremamente prolífica, Fan Xiaoqing publicou dezoito romances e mais de duzentos contos e novelas. Os seus trabalhos foram distinguidos com diversos prémios de grande prestígio, como o Prémio de Arte da Literatura de Jiangsu, o Prémio Nacional de Trabalhos Excepcionais em Cinema, TV, Teatro, Literatura e Teoria, e o Prémio Literário Lu Xun. A sua obra mais representativa é a analogia de contos *Uma Breve História da Cidade e do Campo* (城乡简史).

Nos seus contos, Wang Anyi relata as suas experiências no ambiente urbano de Xangai, restituindo uma imagem vívida do quotidiano nesta cidade dos anos 90. O mundo ficcional dos contos de Wang Anyi é, muitas vezes, poético e idealizado, fortemente impregnado da reflexão pessoal do narrador e especialmente atraente para jovens leitores. A autora experimenta na sua escrita as possibilidades da metaficção, prestando particular atenção às relações entre a realidade e a ficção: “Wang Anyi probes into questions regarding the intrinsic logic and technique of storytelling, as well as the nature and status of literature in contemporary China” (Mostow & Denton, 2003, p. 595).

Tie Ning (1957), por seu turno, “is exclusively interested in the women of her own time. Employing a style both cold and keen, she paints conflicts that set tradition in opposition to the modern spirit, the civilised world to the animal world, the desire for independence to the dependent existence”. The only female characters likely to find peace and satisfaction are those not yet contaminated by civilisation” (Jin, 2003, p. 5). É, por exemplo, o caso das figuras femininas dos contos "Menina Xiangxue" (香雪), "Palha" (稻草), "A grávida e a vaca" (孕妇和牛) e "Rio das meninas" (女儿河).

Xu Kun (1965) recorre a um estilo oralizante e popular, cheio de humor e ironia, explorando a distância entre o narrador e o leitor. Os seus contos mais célebres são "Vanguardista" (先锋), "Discurso Branco" (白话) e "Desfile" (游行).

Outro grupo de mulheres escritoras recorre a uma linguagem privada e íntima. O estilo de escrita é fragmentário e descreve as mais íntimas e privadas experiências pessoais. O monólogo é frequentemente usado para dar voz a um “eu” encerrado no seu mundo privado. A escrita de Chen Ran (1962) é considerada ilustrativa desta linha ficcional. Nos seus contos, a autora relata a vida dos estudantes atuais e explora o seu universo mental e espiritual. Elege como protagonistas mulheres intelectuais, que vivem sozinhas nas grandes cidades, sem qualquer relação afetiva, analisando, com um estilo de escrita direto e detalhado, o seu mundo interior. Neles se sondam os sentimentos de solidão feminina e as feridas espirituais causadas pelo casamento ou pelo mundo exterior. Os contos de Chen Ran recriam, assim, “a world of personal experiences, it is a world of the “I” face to face with itself” (Jin, 2003, p. 6). A perspectiva do narrador é interiorizada e o mundo exterior é apenas um pretexto para a narrativa. “The timescale is set within this interior space: this is a time outside time. Memory becomes extremely subjective, which leads to a fragmented, dispersed style” (*Ibidem*, p. 7).

Estes quatro períodos de evolução dos contos escritos por mulheres enfatizam o desenvolvimento da subjetividade feminina na literatura chinesa. Num primeiro momento, os contos pretenderam despertar as consciências individuais para problemas sociais prementes. As escritoras defendem os direitos das mulheres e reclamam para elas a igualdade social. Num segundo momento, as escritoras comprometem-se com a revolução, abandonando, de certo modo, a sua existência subjetiva enquanto aderem aos ideais da revolução. Desde os finais dos 70, são várias as autoras que reconhecem a importância da subjetividade e da irreduzível singularidade de cada experiência feminina. Jin resumiu estas etapas de modo esclarecedor:

[...] looking from inside to outside to win women’s rights round about the 1920s; looking from the revolutionary world of outside to the disappearance of the “I” in the period from the 1930s to the 1970s; again looking from inside the “I” to the exterior, reformist world, the world of men, from the 1970s to the 1980s; and finally, looking from the outside world to the deepest place within the “I”, an enquiry that brings us from the end of the 1980s to the present day. (*Ibidem*, p. 14).

Na introdução a *Modern Chinese Women Writers: Critical Appraisals*, uma importante antologia de artigos críticos sobre contos chineses recentes de autoria feminina, Michael Duke destaca alguns dos traços comuns à obra das várias contistas chinesas:



Their stories are primarily concerned with the problems of women in contemporary Chinese society.

Female (quite often first-person) protagonists predominate.

These female protagonists are almost exclusively urban, educated, and professional (or trying to become professional).

The problems they encounter revolve around sex, love, marriage, the family, and work.

These problems of sex, love, marriage, the family, and work, as viewed from the point of view of a growing number of first-person feminine protagonists, are almost always intended to reflect and comment upon large and important contemporary social issues, including not only the feminist issue of women's place in Chinese society but also other important political and economic issues of the day.

Their style of writing is primarily characterized by traditional narrative structures and social realism. What one recent Chinese scholar has termed "social literature" predominates over "experimental" or "explorational literature." (Duke, 1989, p. 11)

Ao entrar no século XXI, os contos publicados pelas escritoras nascidas após as décadas de 80 e 90 documentam múltiplas perspectivas em confronto e dão testemunho da diversidade dos estilos de vida do povo chinês sob o signo da globalização.

## Capítulo II: CONTEXTOS

Simultaneamente agentes e pacientes da cultura e da história que não deixaram de nelas imprimir uma marca indelével, as mulheres foram, tanto em Portugal e na China, fortemente condicionadas por tradições, sistemas de pensamento e códigos ético-comportamentais – naturalmente muito dissemelhantes nos dois contextos considerados –, mas só à luz dos quais se tornam inteligíveis as projeções ficcionais do feminino presentes nos contos analisados. O contributo da história da cultura e das mentalidades revela-se, pois, crucial para a cabal compreensão das imagens literariamente construídas das mulheres nas narrativas portuguesas e chinesas que seleccionámos. Por isso, mesmo sem aspirar a qualquer exaustividade, optámos por abordar, neste capítulo, as tradições filosófico-religiosas que ajudaram a conformar o lugar histórico-social da mulher nas duas sociedades.

### 1. PENSAMENTO, RELIGIÃO E ÉTICA NO FEMININO

#### 1.1. CONFUCIONISMO, TAOISMO E OUTRAS TRADIÇÕES FILOSÓFICO-RELIGIOSAS NA SOCIEDADE CHINESA

O Confucionismo é um sistema filosófico, político, moral, pedagógico e religioso criado por Confúcio, que viveu de 552 a 479 A.C., compilando tradições, valores e exigências comuns anteriores ao seu tempo. Dos seguidores de Confúcio, os dois mais eminentes são Mêncio<sup>20</sup> e Xun Zi<sup>21</sup>, que encetaram uma tentativa de compreensão do Confucionismo, aprofundando-o no sentido do seu desenvolvimento e disseminação na sociedade. Teorizaram, pois, uma doutrina assumida como oficial, na China, por mais de 25 séculos.

As obras confucionistas contêm inúmeras passagens em que se reflete sobre a condição feminina. Os *Analectos Femininos Confucionistas*<sup>22</sup> são, por seu turno, uma tentativa posterior de postulação de um confucionismo feminino de inspiração misógina, ou seja, fundado na submissão da mulher. Inspirado presumivelmente na obra de Confúcio, o texto

---

<sup>20</sup> 370 A.C. – 289 A.C., o mais eminente seguidor do Confucionismo, depois de Confúcio.

<sup>21</sup> 313 A.C. – 238 A.C., é, tal como o seu Mestre, Confúcio, uma das figuras tutelares da tradição filosófica chinesa.

<sup>22</sup> *女论语*, escrito por Song Ruozhao (宋若昭) e Song Ruoshen (宋若莘) da dinastia Tang (唐朝, (618–907)).

não apresenta, no entanto, diálogos como os da fonte original, mas apenas artigos sob forma de conselho ou imposição. Nesta obra, a valorização do princípio masculino é clara, reservando-se uma posição inferior para a mulher.

O Confucionismo definiu, de forma decisiva, o discurso predominante sobre o gênero masculino e feminino na China. Os preceitos “男尊女卑” (Os homens são superiores e as mulheres inferiores) e “男女有别” (Há diferenças entre homens e mulheres) codificaram as diferenças inconciliáveis entre o sexo masculino e feminino: o primeiro é encarecido, ao passo que o segundo é desqualificado e ocupa uma posição subalterna. Segundo Mêncio, no seu clássico 滕文公上 (Duque Wen do Reino Teng I), “父子有亲，君臣有义，夫妇有别，长幼有叙，朋友有信” (Há laços de sangue e amor entre pai e filho; há retidão e justiça entre o monarca e seus súbditos; há responsabilidades distintas entre o homem e a sua mulher; há hierarquia social e respeito entre os mais velhos e os mais jovens; há confiança e fé entre amigos) (Tang, 2008, p.21). Esta é a norma de lealdade que subjaz às relações interpessoais.

A partir da dinastia Han, as virtudes confucionistas exigíveis às esposas surgem condensadas na expressão “三从四德” (As Três Obediências e as Quatro Virtudes), englobando a obediência ao pai antes do casamento, ao marido durante o casamento e aos filhos na viuvez, assim como as virtudes de diligência, da tolerância, da indulgência e da circunspeção, com destaque para a correção na moral e ética, a adequação no discurso, a modéstia e discrição na maneira de ser e a diligência no trabalho. Os confucionistas começaram por ensinar que uma mulher virtuosa deveria seguir os homens da sua família: o pai, antes do casamento; o marido, depois do casamento; os filhos, na viuvez. A submissão e as virtudes da mulher eram obrigatórias.

Após o casamento, era dada maior ênfase à castidade da mulher. A Confucionista Cheng Yi<sup>23</sup> (da dinastia Song) declarou que “饿死事小，失节事大” (Morrer de fome não é nada, mas perder a castidade é que é uma questão de grande importância). Da mesma forma, prescreveu o ensinamento “从一而终”, que significa que a mulher deve “ser fiel a um marido até morrer”. Uma mulher não devia desposar dois maridos e, portanto, não devia voltar a casar após a morte do marido. As viúvas castas eram reverenciadas durante os

---

<sup>23</sup> 程颐 1022 -1107, filósofo da dinastia Song.

períodos Ming e Qing. Este "culto da castidade" condenou muitas viúvas à pobreza e à solidão, colocando um estigma social no casamento.

O Taoísmo é também uma religião e uma filosofia integrante da antiga tradição chinesa. O taoísmo foi desenvolvido na China durante o século II, na dinastia do imperador Han. Os ensinamentos taoistas são atribuídos ao filósofo Lao Tsé<sup>24</sup>. Lao Tsé teria escrito o livro sagrado do taoísmo, o *Tao Te Ching*, denominado *Livro do Caminho e da Virtude*, em português.

O Yin e o Yang são os dois conceitos filosóficos taoistas do pensamento chinês, que se revelam de algum modo funcionais, significando duas forças fundamentais, opostas e complementares, que se manifestam em todas as coisas, expondo a aparente dualidade patente em tudo quanto existe no universo. Segundo este contexto filosófico e cósmico, o mundo é composto por duas forças opostas (mas complementares), sendo essencial o equilíbrio entre ambas. Cada ser, objeto ou pensamento integra-se num sistema do qual depende, mas que, por sua vez, existe dentro de si, fazendo parte de si mesmo.

As mulheres têm energias Yin e os homens Yang. É importante e necessário o equilíbrio das relações entre homens e mulheres. O Yin é o princípio feminino, simbolizado na noite, na lua, na passividade e na absorção. O Yang é o princípio masculino, representado pelo sol, pelo dia, pela luz e pela atividade. No que diz respeito às relações entre Yang e Yin, ambos são essenciais e indispensáveis, mas o Yang representa o céu, a superioridade e a dominação, ao passo que o Yin representa a terra, a inferioridade e a subjetividade (Shen, 2017, p. 36). Além do equilíbrio entre estas duas forças fundamentais, observa-se o preceito 采阴补阳 ("adotando o Yin para reabastecer o Yang"), em função do qual se utilizam as forças femininas para revitalizar as forças masculinas. O dualismo Yin e Yang foi usado como fundamento teórico da supremacia dos homens sobre as mulheres a quem estas devem obediência.

No livro taoista *I Jing*, o autor e pensador Zhuang Zi<sup>25</sup> declara que “男先而女从，夫先而妇从” (O homem primeiro, segue-se-lhe a mulher; o marido primeiro, segue-se-lhe a esposa). O alcance destas palavras é coincidente com a reflexão de Confúcio, quando

---

<sup>24</sup> 老子, A.C.571-A.C.471, literalmente "Velho Mestre" também conhecido como Lao Zi ou Laozi, foi um filósofo e escritor da Antiga China.

<sup>25</sup> 庄子 Nasceu em 286 A.C. e foi um influente filósofo taoista chinês, muitas vezes conhecido como "Mestre Zhuang". O seu principal contributo é o livro *I Jing*.

também este afirma considerar que, na mulher e na esposa, a virtude primeira é a submissão ao seu marido.

O Neoconfucionismo é uma filosofia ética e metafísica chinesa influenciada por Confúcio, que foi primeiramente desenvolvida durante as Dinastias Song<sup>26</sup> e Ming<sup>27</sup>. Representou uma tentativa de criar uma modalidade mais racionalista e secular de confucionismo, rejeitando e/ou desenvolvendo elementos místicos e supersticiosos do budismo e taoísmo. Apesar de os neoconfucionistas, por um lado, serem críticos do taoísmo e do budismo, por outro, estes dois sistemas exerceram influência na conformação da sua filosofia, comunicando-lhe conceitos e termos. Um dos mais importantes expoentes do Neoconfucionismo foi Zhu Xi (1130-1200)<sup>28</sup>. Escritor bastante prolífico, defendeu as suas crenças confucionistas de harmonia social e de conduta pessoal adequada, fornecendo, nos seus escritos, conselhos minuciosos sobre a realização de casamentos, funerais, cerimónias familiares e a veneração dos antepassados. É conhecido por ter escrito diversos ensaios onde argumenta que as suas ideias não eram budistas ou taoístas, deles constando inclusivamente algumas denúncias destas tradições filosóficas. Um outro importante expoente foi Sima Guang, célebre historiador chinês, cujas obras principais em relação às mulheres e à família foram os livros 内则(*Regras Domésticas*) e 家范(*Modelo para Educação Familiar*).

O Confucionismo e o Taoísmo, assim como o Neoconfucionismo, modelos de pensamento tradicional que têm persistido ao longo de mais de 2500 na sociedade chinesa, constituem verdadeiros alicerces culturais que conformaram indelevelmente a consciência ético-moral dos povos chineses.

Assim, a família é a célula básica da sociedade, sendo as relações dos seus membros influenciadas pelos princípios morais e regras familiares prescritas socialmente (Yang, 2010, p. 4). Segundo Yang, estes princípios morais e familiares tiveram como base, na China, o pensamento do Confucionismo e do Taoísmo, embora se transformem e modifiquem, à medida que o tempo passa, de acordo com as exigências e necessidades dos líderes (*Ibidem*). Na realidade, destes esteios filosóficos derivam as normas essenciais dos povos chineses. Apesar de serem inúmeras as divergências entre a ordem social antiga e atual, o seu ideário

---

<sup>26</sup> Governou a China de 960 a 1279

<sup>27</sup> Governou a China de 1389 e 1644

<sup>28</sup> 朱熹 A sua contribuição para a filosofia chinesa incluiu a sua interpretação dos *Analectos* de Confúcio, o *Mêncio*, O Grande Aprendizado e a Doutrina do Meio (os Quatro Livros e a síntese de todos os conceitos fundamentais de Confúcio).

fundamental mantém-se, em larga medida, inalterado, mesmo adaptando-se ao desenvolvimento da sociedade (*Ibidem*).

## 1.2. PORTUGAL E A MATRIZ CULTURAL JUDAICO-CRISTÃ

É uma evidência afirmar-se que Portugal é um país católico. A Bíblia é considerada um escrito sagrado e os aforismos referentes à mulher, tal como surgem enunciados na Bíblia, são geralmente aceites e assimilados pelo senso comum. Os seguintes testemunhos são reveladores acerca da prevalência da religião católica e o modo como esta ajudou a modelar a identidade nacional,

A Igreja católica portuguesa controlou a prática religiosa especialmente a partir do Concílio de Trento (1545-1563) e durante o Antigo Regime, sendo detentora de um vasto poder económico, de uma autoridade ideológica e de “um papel importante na moldagem das mentalidades e na orientação dos comportamentos e atitudes. (Neto, 1993, p. 265-283, citada por Dix, 2010, p.12).

Neste caso, não existe a mínima dúvida de que a Igreja influenciou profundamente, pelo menos durante mais de trezentos anos, as questões éticas ou sociais e as decisões políticas ou económicas da sociedade portuguesa. Durante este período, a Igreja Católica conservou as crenças e costumes tradicionais e estabilizou (ou criou) a identidade nacional. (Dix, 2010, p. 12).

Na sociedade portuguesa tradicional, as exigências impostas às mulheres apresentam flagrantes semelhanças com os códigos de comportamento estabelecidos para as mulheres da China tradicional. Na verdade, a Bíblia está repleta de exortações semelhantes, dirigidas às mulheres e esposas: “as mulheres têm de ser submissas aos seus maridos” (I Pedro 3:1); “o homem não foi criado para a mulher, mas a mulher para o homem” (I Coríntios 11:9); “a mulher aprende em silêncio com toda a submissão. Pois não permito que a mulher ensine, nem tenha domínio sobre o homem, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva” (I Timóteo 5:22-24). No que diz respeito à mulher, as virtudes bíblicas mais celebradas são a obediência e a submissão.

De acordo com a lição bíblico-escurística, Adão e Eva foram os primeiros seres humanos a povoar a Terra, tendo sido concebidos por Deus no sexto dia da criação. Eva foi a primeira imagem da mulher no mundo e foi a mãe dos seres humanos. “Criada a partir de uma costela de Adão, ela já nasce como um ser inferior ao homem” (Ferreira, 2002: 11).

Deste modo, ela encarna, “nas narrativas bíblicas, os pilares da imagem da mulher ideal, que está na base da sociedade patriarcal. É esta imagem que percorrerá a história sobre uma linha horizontal, onde a sociedade fixou a estrutura do sexo feminino e o manteve inalterado. Nesta ‘linha da tradição’ estão moldados os papéis e as funções da mulher diante da sociedade: mãe, esposa e companheira; papéis estes que são fundamentais para a manutenção da estrutura familiar que, por consequência, é a base da sociedade” (*Ibidem*).

Torna-se, pois, evidente que “a mulher veio ao mundo para acompanhar o varão e, sendo assim, deveria a ele obediência” (Ferreira, 2002:12). A mulher foi, portanto, criada para satisfazer as necessidades do homem. Por outro lado, na figura de Eva, corporiza-se o ‘mito da culpa’ feminina. Eva torna-se o símbolo do mal, da mulher perversa que leva o homem à perdição. Esta misoginia de fundo religioso contribuiu para que a sociedade patriarcal tivesse imposto à mulher severa vigilância – inclusive através da religião – para que ela não mais desobedecesse às ordens estabelecidas. Esta ‘doutrina’, em nosso entender, toma forma através da “linha da tradição” vista horizontalmente, cujo início está nos textos bíblicos e vem percorrendo a história até os dias de hoje.

## **2. O ESPAÇO DO INVISÍVEL: O LUGAR HISTÓRICO-SOCIAL DA MULHER EM PORTUGAL E NA CHINA**

Ao longo dos séculos, a desigualdade entre homens e mulheres era um fator intrínseco da família tradicional. As mulheres eram propriedade dos maridos ou dos pais – os seus bens, segundo a definição legal. A desigualdade de tratamento estava relacionada com a necessidade de assegurar a linhagem e a herança. A situação feminina era frágil, porquanto, além da escassa educação formal/escolar e da violência doméstica a que muitas vezes as mulheres se encontravam sujeitas, eram várias as exigências que lhes eram impostas. O que se apreciava numa rapariga respeitável era a virgindade e, no caso das esposas, a constância e a fidelidade.

No Portugal tradicional, as famílias eram, normalmente, moldadas segundo o paradigma patriarcal. O marido e o pai determinavam as prerrogativas fundamentais e tomavam as decisões-chave e a mulher acatava a autoridade masculina. A estrutura patriarcal da família dependia do controlo masculino de toda a propriedade, começando pelos próprios

bens; o casamento baseava-se em relações de propriedade e de subordinação ao homem. Essa era a condição habitual para a grande maioria das mulheres.

Helena Vasconcelos, em *Humilhação e Glória*, nota que “ao longo da história humana corre um rio de sangue e de lágrimas, e as mulheres não podem (não devem) reivindicar para o seu género o grande prémio do sofrimento. No entanto, é absolutamente certo e inequívoco que, em termos sociais, psicológicos e políticos, a mulher foi sistematicamente “abusada” e posta à margem como um ser mais fraco” (Vasconcelos, 2012, p. 15). As mulheres foram, quase sempre, afastadas do papel de protagonistas, mantidas no silêncio da reprodução materna e da vida doméstica. A partir dos anos finais do século XIX, quando se esboça um conflito entre a tradição e a modernidade, introduzem-se mudanças significativas na situação das mulheres portuguesas. Como refere Irene Vaquinhas, é “um tempo em que se tornará possível para a mulher assumir-se como sujeito, indivíduo de corpo inteiro, figura cidadã.” (Vaquinhas, 2000, p. 82). Apesar da extrema codificação da vida quotidiana feminina, abrem-se novas possibilidades para as mulheres, deixando a sua emancipação de ser uma miragem distante.

Segundo Irene Pimentel, no início do século XX, atravessado por três regimes políticos diferentes (o final da monarquia, a I República, o Estado Novo) a situação das mulheres em Portugal mudou radicalmente. No princípio do século XX, a situação da mulher, no seio da família, era regulada pelo Código Civil napoleónico de 1867 – Código de Seabra. O regime republicano atenuou, desde logo, algumas dessas normas que subjugavam as mulheres casadas aos maridos e aboliu certas diferenciações jurídicas consoante o sexo. O novo clima de liberdade, após a implantação da república, contribuiu também para alterar hábitos e comportamentos. A posição do regime republicano perante a Igreja Católica e a imposição do registo civil contribuíram igualmente para alterar as relações familiares; o casamento civil passou a substituir o casamento religioso em muitos casos. Surgiram modelos de família diferentes dos tradicionais (Pimentel, 2008). Contudo, apesar dos progressos do trabalho da mulher fora do lar, e da maior liberdade feminina, continuavam a perdurar profundas desigualdades entre os membros do casal, mantendo-se a posição subalterna da mulher em relação ao marido. As principais profissões femininas de então eram as de datilógrafa, secretária, telefonista, empregada de comércio e enfermeira. Com o eclodir da Primeira Guerra Mundial, as mulheres passaram a desempenhar outras profissões, substituindo os homens que estavam na frente de combate. Cresceu então significativamente o número das



mulheres empregadas. As mulheres portuguesas acompanharam e participaram em todo este processo: Portugal, país essencialmente católico, foi lento na adoção de medidas anticoncepcionais e só a partir de 1974 é que existiu a liberdade necessária para discutir este tema e implementar as reformas necessárias. De notar que tudo mudou desde o instante em que as mulheres portuguesas se lançaram maciçamente no mercado de trabalho. Migraram, então, em grande número para as zonas urbanas, onde passaram a ter um acesso mais direto à educação, ao trabalho, à informação e ao lazer.

Na sociedade chinesa, Nv Wa é historicamente considerada a primeira antepassada feminina. Há muitos registos e escritos lendários associados a esta figura, segundo os quais foi ela quem criou os seres humanos e instaurou o regime do casamento (Ma, 2013, p. 11). Segundo a antiga mitologia chinesa, Nv Wa é vista como uma criadora, tendo existido desde o começo do mundo. Como se sentia solitária, começou a criar animais e seres humanos. No primeiro dia, criou o galo; no segundo, o cachorro; no terceiro, as ovelhas; no quarto, o porco; no quinto, a vaca; no sexto, o cavalo e, no sétimo, começou a criar os homens usando argila amarela. A figura de Nv Wa atesta, pois, a presença ancestral de uma sociedade matriarcal, em cujo seio as mulheres detinham uma posição de destacada e eram objeto de admiração. As fontes arqueológicas confirmaram, aliás, a existência de divindades femininas, sendo assim historicamente plausível a prioridade de uma sociedade matriarcal. De modo semelhante à imagem de Eva, Nv Wa é também o símbolo da mulher primordial na cultura chinesa; de modo distinto de Eva, contudo, Nv Wa é considerada uma mulher poderosa (e não subordinada) no contexto de uma sociedade matriarcal.

À medida que a história chinesa foi progredindo, a sociedade transitou do modelo matriarcal para um paradigma de tipo patriarcal. Com a instauração do Império Chinês e o surgimento e a transmissão do Confucionismo, a importância histórico-social das mulheres foi gradualmente decrescendo. Durante o Império Chinês de mais de dois milénios e de várias dinastias, houve um período de agitações políticas e de revoltas, com um grande número de mortos em constantes batalhas, guerras e invasões por outros povos. O desenvolvimento nacional reclamava uma crescente população ativa, o que explica que dar à luz fosse uma tarefa essencial para as mulheres casadas. O estatuto das mulheres chinesas no casamento era francamente desfavorável. Na época imperial, eram consideradas um artigo acessório, um objeto de submissão, não conseguindo tomar as rédeas da sua própria vida nem verdadeiramente alcançar o amor e a felicidade. O seu campo de atuação era a

casa, onde desempenhavam as tarefas domésticas, davam à luz os filhos e cuidavam do seu marido, dos pais e dos filhos, ao longo da vida. Apesar disso, as mulheres ainda tinham que acatar inúmeras regras e exigências. Para garantir o poder absoluto masculino, os imperadores aplicavam e praticavam inúmeras exigências.

Na China antiga, no terceiro dia após o nascimento de uma menina, os antigos observavam uma tradição que incluía três costumes: primeiro, colocar o bebê debaixo da cama; segundo, dar-lhe um caco de cerâmica para brincar; terceiro, anunciar o seu nascimento aos seus antepassados por meio de uma oferenda. Colocar a bebê debaixo da cama indicava claramente que ela era humilde e fraca, e que devia considerar antes os seus deveres para com os outros do que pensar em si mesma. O caco de cerâmica ensinava-lhe que devia, desde cedo, dedicar-se aos seus ofícios e trabalhar bastante para ser conhecida como dedicada. O anúncio do nascimento aos antepassados significava que ela tinha o dever indeclinável de dar continuidade à família e aos seus rituais. Estes três costumes antigos definiram o *modus uiuendi* da mulher comum, determinando a sua aprendizagem dos ritos, das tradições e dos cerimoniais.

A primeira lição que uma mulher deve aprender diz respeito aos princípios que devem regular o seu comportamento: a pureza e a castidade. Se a jovem for pura, a castidade segui-la-á; se for casta, será honrada. As raparigas não podem voltar a cabeça na rua nem olhar para os lados, mostrar os dentes quando falam, mover os joelhos quando se sentam ou levantar o vestido quando se erguem. Dentro ou fora de casa, homens e mulheres devem constituir grupos separados. As mulheres não podem espreitar o outro lado do muro ou ir muito além dentro da corte. É preciso esconderem os seus rostos quando veem algo inadequado. Ao sair, devem estar cobertas. Não podem dar os seus nomes a nenhum homem que não tenha com elas parentesco. É proibido fazer amizades com mulheres que não venham de boa família. Somente por meios adequados se pode ser uma esposa adequada. A mulher modesta serve, antes de tudo, os outros e põe-se, por isso, em último lugar. Se faz algo de bom, não apregoa; se faz algo mau, nunca o nega. Nunca se deixa desonrar e resiste quando outros lhe falam ou fazem mal. Aparenta sempre ser temerosa e tímida. Quando uma mulher segue tais preceitos, é considerada humilde, mesmo perante os outros. Uma mulher deve deitar-se tarde e acordar cedo para cumprir todos os seus deveres. Não deve recusar trabalhos fáceis ou difíceis. Deve ser arrumada, laboriosa, cuidadosa e sistemática. Quando uma mulher cumpre estes requisitos, é considerada dedicada. Uma mulher deve ser correta

na maneira de servir, sempre humildemente, o seu marido. Deve proporcionar-lhe paz de espírito e tranquilidade, cuidando dos seus assuntos. Não deve ser bisbilhoteira e não deve rir despudoradamente. Deve ser limpa e arrumar, de modo asseado, mantimentos e bebidas, bem como as oferendas aos antepassados. Quando uma mulher observa estes princípios, pode ser considerada continuadora dos deveres de adoração ancestral. Nenhuma mulher que tenha observado estes três princípios, alguma vez caiu em desonra ou teve má reputação.

Após a Reforma dos Cem Dias, em 1889, sob o influxo do pensamento ocidental, iniciaram-se, na China, os movimentos de libertação das mulheres, culminando, em 1919, no Movimento de Quatro de Maio. As mulheres saíram de casa e reivindicaram os seus direitos, reclamando maior liberdade e mais justiça: “Women started to come upon a historical stage. They pursued rights to education, marital autonomy and political participation equal to those of men” (Jia, 2015, p. 12). No entanto, este foi apenas o início de uma longa trajetória de emancipação:

The transmission range was only limited to southeastern coastal cities with the vast majority of the inland remaining outside influence. The reason is that women in those regions had still been under the influence of the rooted feudalism with the history of thousands of years and their freedom and education had been restricted by the men in their families; however, the political power of the Republic of China was still not stable enough, with years of wars and natural disasters; at the same time, the laws on gender equality had been completely implemented in those underdeveloped regions without the strong restriction, leading to the incomplete liberty of women. (Pronina, Sadykova & Vorpayeva, 2013, p. 34).

Após a fundação da República Popular da China, com as políticas promulgadas pelo governo, as mulheres chinesas vão trilhando gradualmente o longo caminho rumo a liberdade: “After the establishment of the country, the social status and the development of Chinese women underwent a qualitative leap. Firstly, women’s various basic rights had been gradually admitted in the form of law. For the first time ever, women had their own right to vote and to be voted for, as well as the right of political participation” (*Ibidem*, p.35).

## **2.1. AMOR, EROTISMO, CONJUGALIDADE**

Na sociedade imperial, o amor e o casamento não eram decididos livremente pela própria mulher, mas antes pelos seus pais ou por uma casamenteira. Segundo Mêncio, “父

母之命，媒妁之言”，o que significa que o enlace era decidido “por ordem dos pais e da casamenteira”. De facto, a maior parte dos noivos não se conhecia antes do casamento. Se alguém não cumpria estes preceitos, o seu casamento e a respetiva relação conjugal não eram reconhecidos pela família e validados pela sociedade. Após contrair matrimónio, a mulher tornava-se, então, propriedade do marido, deixando-se dominar por ele após o casamento.

Mêncio considerou que “男女授受不亲” (homens e mulheres devem guardar distância e não devem trocar objetos), ou seja, que homem e mulher não deviam contactar diretamente. Quando o homem e a mulher expressavam o seu amor e intimidade afetiva, não podiam estabelecer contacto físico. Se trocavam objetos entre si, tal procedimento devia ser mediado por uma terceira pessoa. As mulheres eram enjeitadas e desprezadas se mantinham quaisquer contactos corporais com um homem. Ninguém aceitava, portanto, a mulher casada que mantivesse quaisquer contactos físicos com um homem que não fosse o seu marido. Essa mulher devia ser expulsa da família. Sima Guang, historiador chinês da dinastia Song, enunciou as regras que regulam a segregação sexual no seu livro 内则 (*Regulamentos domésticos*):

In housing there should be a strict demarcation between the inner and outer parts, with a door separating them. The two parts should share neither a well, a washroom, or a privy. The men are in charge of all affairs on the outside; the women manage the inside affairs. During the day, without good reason the men do not stay in their private rooms nor the women go beyond the inner door. A woman who has to leave the inner quarters must cover her face (for example, with a veil). Men who walk around at night must hold a candle. Menservants do not enter the inner quarters unless to make house repairs or in cases of calamity (such as floods, fires, or robberies). If they must enter, the women should avoid them. If they cannot help being seen (as in floods, fires, and robberies), they must cover their faces with their sleeves. Maids should never cross the inner gate without good reason (young slave-girls also); if they must do so they too should cover their faces. The doorman and old servants serve to pass messages and objects between the inner and outer quarters of the house but must not be allowed to enter rooms or kitchens at will.” (*apud* Ebrey, 2002, p. 25)

Aliás, maior ênfase era dada à virtude da castidade, tal como prescrito no axioma já mencionado: “morrer de fome é uma questão insignificante, mas perder a castidade é uma questão da maior importância”. Como a continuação da linha ancestral era extremamente importante para cada família chinesa, dando-se importância à consanguinidade pura, o apelido que representava uma família era seguido pelo pai, exigindo-se castidade e fidelidade absolutas à esposa. Nesta circunstância, a liberdade das mulheres era

imensamente constrangida, a fim de se defender esta consanguinidade absoluta da família. De facto, este regime de castidade e de fidelidade constituía uma estratégia de proteção e defesa da supremacia patriarcal dos imperadores.

As mulheres tradicionais são advertidas de que “贞洁大于命” (A castidade é mais importante do que a vida). Aos olhos da sociedade, devem ser escrupulosas guardiãs da sua castidade e virgindade, sendo as adúlteras proscritas e desprezadas. A menina que perde involuntariamente a virgindade, designadamente por violação, vê vedada a hipótese de casamento, optando, por vezes, pelo suicídio. As viúvas devem manter-se na família, recusando novo casamento. Também algumas viúvas cometiam suicídio, em manifestação de fidelidade ao marido defunto, incluindo noivas que perdiam os noivos prometidos, mesmo que fossem ainda virgens.

Segundo os preceitos morais do Confucionismo, é naturalmente permitido a um homem possuir várias mulheres. No entanto, é proibido uma mulher ter relações conjugais com mais de um homem: “夫有再娶之义，妇无二适之文” (Há razões para que um homem se case segunda vez, mas não existe nenhuma lei que permita um segundo casamento a uma mulher). Aos homens era consentido que se casassem com várias mulheres, mas só uma era a esposa; as outras eram chamadas “concubinas”. Os homens de classes média e alta podiam arcar com as despesas inerentes aos múltiplos enlances. Por exemplo, os imperadores, podiam ter “三妻四妾” (Três esposas e Quatro concubinas), no sentido de poligamia, e “后宫佳丽三千” (Três mil mulheres bonitas no harém), no sentido de um homem ter muitas mulheres. Certamente que as palavras “três”, “quatro” e “três mil” não devem ser tomadas como indicações rigorosas, destinando-se antes a sugerir um número elevado. Ao contrário, se uma mulher tivesse vários amantes, não só granjeava má reputação, como podia inclusivamente ser condenada à morte.

Segundo as leis da dinastia Han, “取人妻及亡人以为妻, 及为亡人妻, 取与所取, 为媒者, 知情者, 皆黥以为城旦舂” (“se um homem se casa com uma mulher que abandona o marido ou com uma mulher que foge da justiça, se uma mulher se casa com um homem que foge da justiça, ambos devem ser condenados a trabalhos forçados, sendo-lhes tatuada a palavra 'criminoso' no rosto; os mesmos castigos também se aplicam às casamenteiras e a outras pessoas que forem coniventes com a situação”). Aliás, a sexualidade antes e fora do casamento era expressamente proibida: “诸与人妻和奸, 及其所与皆为城旦舂” (se um

homem incorre em adultério com a esposa de um outro homem, ambos devem ser condenados a trabalhos forçados, sendo-lhes tatuada a palavra “criminoso” no rosto). Em suma, a virgindade antes do casamento e a castidade, dentro e fora dele, eram valores tradicionalmente venerados, sobretudo no que diz respeito ao sexo feminino, facto que ainda hoje se reveste de extrema importância na cultura chinesa.

Além disso, a tradição confucionista admite sete situações legais em que o marido se pode divorciar da sua mulher, a saber: se a mulher não presta obediência aos sogros, se a mulher não concebe filhos, se a mulher é infiel, se a mulher é fortemente invejosa, se a mulher está gravemente doente, se a mulher gosta de falar pelos cotovelos ou se a mulher é cleptomaniaca. Tal como se diz em chinês: 妇有七去: 不顺父母去、无子去、淫去、妒去、有恶疾去、多言去、窃盗去 (O marido pode repudiar a sua esposa, caso se verifique uma das sete situações seguintes: não respeitar nem obedecer aos sogros; não conceber nenhum descendente masculino; ter relações sexuais com outros homens; ser muito ciumenta; ter alguma doença grave; falar demais ou gostar de bisbilhotar; roubar). Todas estas sete condições serviam de limite ao comportamento das mulheres, destinando-se a defender a reputação e o poder de toda a família e acautelarem os interesses do marido e da sua família. Tornava-se inequívoco que era atribuída maior importância ao poder masculino, assim legitimando uma estrutura social constringente e opressora das mulheres. De facto, na antiga sociedade chinesa, o destino e a vida das mulheres não estava nas suas mãos; ao invés, os homens detinham uma posição hegemónica. Os homens tinham nas suas mãos o poder de dissolver o casamento.

Considerava-se a lascívia como o mais grave de todos os pecados, causador de graves problemas familiares. Se a mulher fosse infiel ao marido, seria repudiada. Por roubo não se entende apenas o seu significado original, sendo também abrangidos os casos em que a mulher toma para si a riqueza da família. As mulheres não podiam economizar dinheiro para proveito próprio: mesmo os presentes recebidos, deviam ser oferecidos aos sogros, uma vez que não lhe era reconhecido direito de propriedade.

Quanto à posição do homem e da mulher na relação conjugal, a tradição confucionista atesta inequivocamente que o homem é superior à mulher. O homem assume uma posição dominante na estrutura familiar e a mulher resigna-se a um estatuto subordinado, devendo-lhe obediência em qualquer circunstância. No contexto de uma divisão social do trabalho mais tradicional, o homem assume o papel de chefe de família, sendo o seu pilar e arcando

totalmente com as responsabilidades económicas e financeiras do agregado. Ao contrário, os deveres das mulheres são o cuidado de pais e filhos, bem como toda a lida doméstica. Há um provérbio que diz: 男子无妻家无主, 女子无夫房无梁 (Se um homem não tem esposa, não tem ninguém a cuidar do seu lar; se uma mulher não tem marido, é como uma casa sem pilar que a sustente). Muito genericamente e numa adaptação muito livre, este adágio significa que, se faltar a mulher, embora a vida quotidiana do homem sofra falhas sérias, não fica em causa a sua sobrevivência. Todavia, se à mulher faltar o marido, a sua própria vida pode correr perigo.

Sob a influência do Confucionismo e do Taoísmo, os chineses tradicionais prestavam mais atenção ao respeito da conjugalidade do que ao amor mútuo (Yang, 2010, p. 16). Existe em chinês um aforismo que preceitua 相敬如宾, descrevendo o fenómeno de casais que se respeitam mutuamente, que se dão bem e que são reciprocamente corteses, tratando-se como se fossem hóspedes um do outro. Por um lado, a esposa deve obedecer ao seu marido, mas, por outro, o marido deve respeitar a sua esposa. Nas relações conjugais, à luz da tradição confucionista, é mais importante o respeito do que o amor.

Como são estes aspetos em Portugal? O que diz a Bíblia sobre estas matérias?

“Assim, eles já não são dois, mas sim uma só carne. Portanto, o que Deus uniu, ninguém separe” (Mateus 19:6). “O amor conjugal comporta um todo em que entram todas as componentes da pessoa – apelo do corpo e do instinto, força do sentimento e da afetividade, aspiração do espírito e da vontade; visa uma unidade profundamente pessoal – aquela que, para além da união numa só carne, conduz à formação dum só coração e duma só alma; exige a indissolubilidade e a fidelidade na doação recíproca definitiva; e abre-se para a fecundidade.” (*apud* Cruz, 2011, p. 30). O homem e a mulher só se realizam numa relação de amor. Este amor significa entrega, disponibilidade, compreensão, abertura ao outro. Segundo o catolicismo, o casal é uma união em Deus e por Ele abençoada. O desígnio divino dita que o casamento seja um compromisso para toda a vida. Assim, o casal não se pode separar sem a permissão de Deus. Mesmo perante o grave pecado do adultério, os cônjuges devem manter o casamento, na convicção de que estão divinamente unidos e que o homem não tem o direito de “separar aquilo que Deus uniu”. O amor conjugal, ratificado pela promessa de ambos e, sobretudo, sancionado pelo sacramento de Cristo, é indissolvelmente fiel, de corpo e de espírito, na prosperidade e na adversidade; exclui, por isso, toda e qualquer espécie de adultério e divórcio.

Em Portugal, o casamento pautou-se historicamente por motivações predominantemente alheias ao amor: “No passado mais distante, o seu propósito era reproduzir a espécie e constituir relações de aliança, além de reforçar a força de trabalho no âmbito doméstico.” (*Ibidem*, p.24) Com o tempo, com o triunfo da sociedade burguesa, tornou-se, para a mulher, “a principal forma de sustentação financeira” e, para o homem, “a realização da fantasia de exercer o poder patriarcal” (*Ibidem*). Deste modo, o casamento era uma forma de assegurar sustento e auxílio entre os parceiros. Os valores familiares e patrimoniais contavam mais do que os afetos. Os compromissos eram morais e coletivos, mais do que psicológicos e individualistas.

## 2.2. A MULHER NA FAMÍLIA E NO TRABALHO

Como já mencionado, além das exigentes virtudes atribuídas às mulheres, o confucionismo tradicional dá atenção à relação entre os dois membros do casal. De acordo com o Confucionismo, os sexos masculino e feminino têm tarefas e responsabilidades distintas na sociedade. A divisão do trabalho no seio da família decorre segundo a fórmula “男主外，女主内” (O homem sustenta a família, trabalhando fora e tratando dos assuntos externos, enquanto a mulher cuida do interior da casa, cabendo-lhe realizar as tarefas domésticas). No clássico confucionista, *O Cerimonial*<sup>29</sup>, “男不言内，女不言外”, diz-se que os homens não discutem questões domésticas e as mulheres não comentam assuntos que ocorrem fora de casa. Confúcio acreditava que as mulheres deveriam permanecer dentro do espaço doméstico e não lidar com questões exteriores ao lar que pertenciam ao pelouro masculino. O espaço das mulheres é, por definição, a casa.

As responsabilidades familiares são claramente divididas: o marido é sempre considerado como a pessoa que assegura o ganha-pão e o sustento para toda a família, ao passo que a esposa se deve ocupar das responsabilidades domésticas, incluindo a limpeza da casa, refeições, cuidados com as crianças, etc. (David e Vera, 1960, p.67).

---

<sup>29</sup> Também conhecido como *O Clássico dos Ritos* (em Chinês, 《礼记》), é um dos cinco clássicos chineses do Confucionismo. Descreve as normas sociais, o sistema de governo e os ritos cerimoniais da Dinastia Zhou (c. 1050-256 A.C.).



Esta divisão do trabalho familiar reproduz, em contexto doméstico, os conceitos taoistas de Yin e Yang: o exterior pertence à esfera do Yang e o interior pertence ao Yin. Como esclarece Sima Guang, em 家范(*Preceitos para a vida familiar*) :

The husband is Heaven; the wife is earth. The husband is the sun; the wife is the moon. The husband is yang; the wife is yin. Heaven is honored and occupies the space above. Earth is lowly and occupies the space below. The sun does not have any deficiencies in its fullness; the moon is sometimes round and sometimes incomplete. Yang sings out and gives life to things; yin joins in and completes things. Therefore wives take as their virtues gentleness and compliance and do not excel through strength or intellectual discrimination. (*apud* Ebrey, 2002, p. 24)

No Clássico *O Cerimonial*, afirma-se “内言不出，外言不入，各尽其能，各尽其事” (“as mulheres não devem falar lá fora sobre o que acontece em casa; os homens não devem comentar os assuntos de trabalho em casa. Homem e mulher têm cada um as suas competências e responsabilidades”). Esta divisão, por um lado, esclarecia a responsabilidade de cada indivíduo; por outro, garantia a ordem de toda a família. Assim, o casamento permanecia estável e a família harmoniosa, o que ajudava à felicidade familiar e à prosperidade social.

Porém, no que se refere às relações conjugais na família, um dito chinês declara que “嫁乞随乞，嫁叟随叟” (se a mulher se casa com um mendigo, acompanha-o; se se casa com um velho, morre com ele). No livro clássico 《鸡肋篇》 (*Capítulo sobre a Cartilagem de Frango*)<sup>30</sup> de Zhuang Jiyu da dinastia Song, diz-se que “嫁得鸡逐鸡飞，嫁得狗逐狗走” (“Casando com o galo, segue-o a voar; casando com o cão, segue-o a correr”), isto é, a mulher deve seguir e obedecer à pessoa com quem casar. Por outras palavras, mas com sentido semelhante, refere-se que “嫁鸡随鸡嫁狗随狗” (quem se casa com um galo, deve ser a galinha; quem se casa com um cão, deve ser a cadela). A mulher deve obedecer inteiramente ao seu marido, seja ele quem for, tal como determina o provérbio chinês que afirma “妻跟夫走，水随沟流” (A esposa tem de seguir o seu marido, tal como a água tem de correr no sentido da corrente). Depois do casamento, deve adaptar-se à vida do companheiro, sem protestos ou lamúrias. A única atitude permitida à mulher é a obediência doméstica.

---

<sup>30</sup>“Cartilagem de Frango” é, em chinês, a metáfora idiomática através da qual se designa tudo o que, embora de escasso valor, se tem relutância em deitar fora.

Após a morte do marido, a mulher não se emancipava da tutela masculina, passando a obedecer aos seus filhos: “出嫁从夫,夫死从子” (A esposa obedece ao seu marido, a viúva obedece ao seu filho). Assim, ao longo da sua vida, terá que obedecer ao seu pai quando jovem, ao seu marido depois de casar e ao seu filho depois da morte do marido. O ditado chinês “夫贵妻荣,母凭子贵” (Um marido com sucesso traz honra à esposa; o filho varão faz elevar o estatuto da mãe na família), descreve a condição das mulheres tradicionais, que só precisavam de se dedicar a um bom marido e a criar os filhos. Historicamente, na China, o casamento assumiu um desígnio crucial: ter filhos, para continuar a linhagem ancestral da família. É essa a mensagem comunicada pelo dito popular “多子多福” (Quanto mais filhos tiver, mais abençoada e feliz é a família.). Por um lado, quantos mais filhos, melhor; por outro, a descendência masculina é preferível à feminina. Através dos filhos, a família pode perpetuar os laços de sangue dos antepassados e assegurar a continuação da sua linhagem ancestral. Por isso, segundo Margery e Roxane, as mulheres chinesas foram sempre designadas “夫人” (pessoa do marido), “内人” (pessoa doméstica), “孩子他娘” (mãe do filho), etc., indiciando-se, através destes epítetos, a posição de dependência e de inferioridade da mulher na sociedade antiga (Margery e Roxane, 1995, p. 35). Os papéis sociais femininos são desqualificados e minorizados, sendo as mulheres consideradas como propriedade masculina. De facto, estas designações provam que os valores próprios da mulher se cingiam apenas, de um ponto de vista social, às atividades domésticas. Elas não tinham qualificações para participar noutra tipo de atividades sociais, devendo ficar confinadas à lida da casa. As normas socioculturais estabeleciam, assim, diferentes papéis sociais para homens e mulheres: os primeiros devem participar e liderar os trabalhos sociais importantes e produtivos, ao passo que as segundas devem assumir as responsabilidades domésticas (*Ibidem*): “Women had no social rights, for example, no right to express their opinion. The women’s attitude towards motherhood also was ambiguous. The main duty of a woman as a mother in Ancient China was to prepare female children to future marriage” (Pronina, Sadykova & Voropayeva, 2013, p. 36).

Na sociedade chinesa, o destino-padrão das mulheres é serem “贤妻良母” (Esposas virtuosas e mães atentas). As exigências colocadas às mulheres eram sobretudo as de serem esposas e ser mães – uma esposa subordinada e laboriosa e uma mãe bondosa e afável.

Também na sociedade ocidental, uma ampla reflexão ético-religiosa ajudou a conformar uma imagem modelar da mulher. Avançando-se na leitura bíblica, do Velho para

o Novo Testamento, encontramos, no Evangelho de Lucas, a descrição de Maria, Mãe de Jesus, a escolhida para trazer à terra o filho de Deus. Maria é o exemplo e o modelo perfeito de mulher; é a imagem feminina venerada em todos os tempos a ser seguida por todas as mulheres: “É essa a imagem que a sociedade patriarcal consagrou como ideal de mulher desde o princípio: mãe dedicada ao lar e aos filhos e companheira do marido. Isto é requerido da mulher desde a Bíblia e permanece até os dias de hoje, e é notável que a mulher vem cumprindo esta sua missão com bastante êxito” (Ferreira, 2002, p. 13). Este modelo feminino, que a sociedade considera como ‘o ideal de vida da mulher’, era conforme com os interesses masculinos e, por isso, perpetuou-se e foi consagrado pela cultura ocidental: é “a imaculada na juventude, a esposa dedicada ao lar e ao marido, a mãe protetora dos filhos” (Ferreira, 2002, p. 14). Segundo o filósofo Jean-Marie Aubert,

[...] em Maria, uniram-se os dois aspetos da virgindade e maternidade, simbolizando o ideal tradicional de mulher. Este modelo de feminilidade ideal, no sentido da exaltação das virtudes que deveriam ser próprias das mulheres (como a modéstia e a aceitação resignada da realidade), foi de muita serventia para os homens manterem uma posição de privilégio e, por outro lado, continuarem a exigir da mulher a aceitação na humildade e resignação da ‘sua posição’ deixando aos homens a condução dos negócios do mundo. (Aubert, 2002, p. 109).

Em contexto familiar, “considerava-se axiomático que a função social da mulher era a de ser esposa e mãe que, para desempenhar este papel, necessitava, sobretudo, de valores morais e sentimentais. Anjo do Lar, a sua finalidade era a de criar um ambiente de amor e virtude para a sua família, um refúgio onde o seu marido se podia proteger do mundo atribulado da policia e dos negócios” (Vaquinhas, 2011, p. 27). A mulher portuguesa devia obediência, por ser considerada inferior ao homem (ao pai e, depois, ao marido, a quem seria entregue, preparada para assumir o seu papel de esposa recatada e submissa). A moral da menina jovem tinha de ser imaculada, resguardando-se a virgindade com o objetivo único do casamento. Tanto assim é que as características indispensáveis para que uma jovem se tornasse uma “boa esposa” tendem a perpetuar-se e a reproduzir-se nas mais diversas famílias. Acresce que era a família quem tinha o poder para “arranjar” os casamentos através de uma combinação entre si, considerando-se ser o procedimento que melhor salvaguardava os interesses da jovem.

Do lado chinês, após a fundação da República Popular da China, o novo governo comprometeu-se explicitamente a redefinir e melhorar a posição das mulheres na sociedade. A partir desse período, a libertação das mulheres chinesas começa a adquirir progressiva visibilidade, em contexto familiar e laboral. Em setembro de 1949, na véspera do nascimento da “nova China”, o Programa Comum da Conferência Consultiva Política do Povo Chinês declarava: “A República Popular da China abolirá o sistema feudal, libertando as mulheres sob o jugo da escravidão. As mulheres devem gozar de igualdade de direitos (em relação os homens) na vida política, económica, cultural, educacional e social. A liberdade de casamento para homens e mulheres deve ser aplicada” (Li, 1994, p. 12).

Pouco depois, logo em 1950, o Governo Popular Central legislou A Lei de Casamento da República Popular da China, cujos princípios estipulam: “Estão doravante abolidos o sistema de casamento feudal baseado em arranjos arbitrários e obrigatórios e a supremacia do homem sobre a mulher, desconsiderando os interesses das crianças. Fica instaurado um novo sistema de casamento democrático, baseado na livre escolha dos parceiros, na monogamia, na igualdade de direitos para ambos os sexos e na proteção dos legítimos interesses das mulheres e das crianças” (Ma, 2013, p. 71).

Esta mudança era contrária aos costumes e práticas ligados ao sistema de casamento feudal da antiga China, tais como a bigamia, o casamento infantil, a interferência com o novo casamento das viúvas e a exigência de dinheiro ou presentes por ocasião do casamento. Foi também fixada nos vinte anos a idade mínima para contrair casamento, para o homem, e nos dezoito, para a mulher (desde 1980, corrigiu-se a idade mínima para vinte e dois, para o homem, e vinte, para mulher, ainda em vigor) (Croll, 2011, p. 77-85).

Aliás, os artigos que tratam do divórcio estabeleceram um sistema em que este se resume a uma simples questão burocrática, quando ambas as partes concordam em se divorciar e, nos casos em que só um dos cônjuges pretenda o divórcio, ele só pode ser concedido quando a mediação do governo do povo do distrito e o órgão judicial não conseguem alcançar uma reconciliação. A lei revista, no entanto, afirma que “em caso de alienação completa do afeto mútuo e quando a mediação tenha falhado, deve ser concedido o divórcio” (*Ibidem*, p. 97-105).

Segundo Snow, a resposta imediata à Lei de Casamento de 1950 foi muito expressiva. Por exemplo, em Xangai, em 1950, quase 91 por cento dos casos de divórcio foram

instaurados por mulheres. A forte campanha para estimular o divórcio de mulheres descontentes provocou “um total de 409 mil divórcios, em 1951” (Ebrey, 2002, p. 293).

No entanto, na realidade, as novas leis de casamento estavam, muitas vezes, sujeitas à oposição ou subversão dos maridos que defendiam ainda um modelo de pensamento tradicional. De acordo com um relatório oficial publicado no *Diário do Povo*, em novembro de 1953, o vice-presidente do Regulamento do Movimento do Direito Matrimonial admitiu que “15 por cento da população aceitou o casamento e a reforma familiar, 60 por cento está relutante, 20 por cento não foi afetada pelas campanhas de propaganda e o restante 5% não foi contabilizado” (*Ibidem*, p. 330-347).

Deve ainda notar-se que, em comparação com as áreas rurais, tendencialmente mais conservadoras, as mudanças nos costumes tradicionais são mais rápidas nos contextos urbanos, onde essas novas ideias se infiltraram a um ritmo mais acelerado. De acordo com uma pesquisa realizada em onze cidades de grande e média dimensão, por exemplo, foi possível apurar que “cerca de 97,6 por cento dos casamentos de 1954 foram baseados numa escolha livre” (David e Vera, 1960, p. 38). No entanto, ao mesmo tempo, a venda de mulheres para obtenção de lucro ainda se registou (sob várias formas) em áreas rurais, onde a tradição resistiu aos novos ventos de mudança (*Ibidem*). Em algumas áreas rurais, a oposição aos novos conceitos de igualdade das mulheres no casamento era tão forte que “ainda há muitos casos de mulheres mortas ou suicidas como resultado da ausência de liberdade de divórcio” (Ebrey, 2002, p. 326).

Em Portugal, por essa época, a mulher era considerada uma mera empregada doméstica e as suas opiniões desvalorizadas perante a autoridade irrestrita do marido. Tinha de obedecer às suas ordens, sem questionar ou dar opiniões. Não tinha direito à educação, à liberdade de expressão, nem a qualquer tipo de emprego socialmente relevante. Consignava-se, pois, na letra da lei a autoridade do marido sobre a mulher, caso ela fosse casada, e dos pais sobre os filhas, no caso de serem solteiras. Legitimava-se, enfim, a subalternização feminina, tanto na relação conjugal como filial.

Aliás, para além de não reconhecer à mulher quaisquer direitos políticos e laborais, o enquadramento legal proibia-a de administrar bens próprios ou familiares, só permitindo que o fizesse no caso de impedimento do marido. As principais interdições diziam, contudo, respeito à mulher casada, a qual, perante a lei, não passava de uma menor: não podia ser testemunha, contrair dívidas, assinar um contrato, exercer uma profissão, sem a autoridade

do marido. Se acaso exercia uma atividade remunerada, o salário obtido pertencia por inteiro ao marido que o podia reivindicar, caso quisesse (Vaquinhas, 2011, p. 24). Ao contrário, o homem era educado no pressuposto de que o seu papel/função passava pela responsabilidade económica, bem como pela garantia de subsistência do lar/família. Ao homem incumbia procurar emprego fora de casa para cumprir e desempenhar a tarefa que lhe fora transmitida. Assim se estabelece uma divisão sexuada dos espaços que o homem e mulher deviam ocupar, respetivamente a rua e a casa (*Ibidem*).

No que diz respeito ao divórcio, o Código Civil napoleónico de 1867 – Código de Seabra – tinha cláusulas distintas, consoante se referissem ao homem ou à mulher: o homem podia solicitar o divórcio sempre que a mulher praticasse adultério, enquanto esta só o podia fazer caso o adultério tivesse sido praticado com escândalo público. As leis do Divórcio e da Família, de 1910, estabeleceram a igualdade entre os cônjuges quanto às causas da separação e na sociedade conjugal. Entre outros aspetos, a lei do Divórcio eliminou um artigo do Código Penal de 1886, segundo o qual a esposa adúltera era punida com prisão de dois a oito anos, enquanto o homem casado adúltero era condenado a uma simples multa que podia ir de três meses a três anos do seu rendimento (Maomao, 2013, p.56)

A partir da segunda metade do século XIX e até à Primeira Guerra Mundial, acompanhando o crescimento económico e a ascensão da burguesia, as necessidades crescentes de mão de obra na indústria e no setor dos serviços, bem como a necessidade de desenvolver a instrução feminina, a situação da mulher, ou pelo menos daquelas oriundas de certos estratos sociais, modifica-se significativamente. Como observa Irene Vaquinhas, “elas consubstanciaram sob diversas formas de intervenção, desde a fundação de associações a manifestações políticas, passando pela organização de conferências públicas, a criação de jornais e de revistas ou a publicação de artigos na imprensa, o surgimento do feminismo em Portugal.” (Vaquinhas, 2011, p. 25) Após a proclamação da Primeira República, no outono de 1910, as leis que foram promulgadas estabeleceram a igualdade jurídica no casamento, exigindo os casamentos civis, libertando as mulheres da obrigação de permanecerem com os seus maridos para o resto da vida e permitindo o divórcio. No entanto, as mulheres ainda não eram autorizadas a possuir bens ou a votar (Monteiro, 2016, p. 11-13).

Helena Neves salienta, em *O Estado Novo e as Mulheres*, que, antes do 25 de Abril, as mulheres eram alvo de inúmeras restrições sociais. Salazar foi menos impetuoso na sua denúncia do movimento feminista florescente, tendo mesmo sido chamado de “antifeminista

elegante” por António Ferro, o diretor do Secretariado Nacional de Propaganda (Neves, 2001, p. 57). Em vez de proibir totalmente os movimentos de luta pelos direitos das mulheres então existentes, Salazar criou uma atmosfera hostil aos direitos sociais e civis das mulheres, o que justificaria moderadamente as suas decisões sexistas. Por exemplo, numa entrevista com Ferro, em 1932, o ditador português afirmou: “...a mulher casada, como o homem casado, é uma coluna da família, base indispensável de uma obra de reconstrução moral” e que “a sua função de mãe, de educadora dos seus filhos, não é inferior à do homem”. Nas suas palavras, devia deixar-se “o homem a lutar com a vida no exterior, na rua... e a mulher a defendê-la, no interior da casa”. Para Salazar, os homens e as mulheres não eram encarados como indivíduos, mas como membros da família, o núcleo primário “natural” e “orgânico” do Estado Novo corporativo. As mulheres, que constituíam o esteio dessa família tradicional defendida pela ideologia salazarista, tinham sido empurradas pelo regime liberal para o mercado de trabalho, onde entravam em concorrência com os homens e, por isso, com o novo regime, deveriam regressar ao lar.

Para defender esse regresso à família e à separação de esferas de atuação entre homens e mulheres, Salazar valorizou, em aparência, o papel de mãe e de esposa (*apud* 2001, Fermino, 2012 p. 17). Durante esta entrevista, as ideias antifeministas de Salazar parecem menos extremas, sobretudo se considerarmos as palavras do ditador de acordo com as quais o papel das mulheres na sociedade era tão relevante como o dos homens. No entanto, elas não deveriam interferir nos trabalhos tradicionais masculinos. Salazar optou por uma abordagem mais suave, em função da qual o seu governo glorificava a dimensão doméstica das mulheres. Durante a vigência do seu regime, enfatizou-se a importância da “construção da família” para a sociedade portuguesa. Defendia-se que as famílias bem unidas e estruturadas eram uma chave para o sucesso, o que contribuía para exaltar o papel crucial da mulher nas famílias.

Na verdade, o que, na retórica salazarista, era apresentado como progresso funcionava em direção diametralmente oposta aos movimentos feministas. Veja-se, por exemplo, a introdução de Salazar à Constituição de 1931 (*Ibidem*). A Constituição declarava que todos os cidadãos portugueses eram iguais perante a lei, mas havia exceções baseadas no género. Assim, descreviam-se como importantes “as diferenças resultantes da natureza feminina e do interesse da família” (*Ibidem*, p. 30). Como a ideologia salazarista desvalorizou os conceitos de cidadania, de igualdade e de liberdade, só aceitou o princípio da diferença sem

a igualdade em vez da igualdade na diferença. Por outras palavras, reservou às mulheres uma esfera própria de atuação – privada e pública –, mas não atribuiu ao espaço feminino um valor igual ao do espaço masculino porque o subalternizou hierarquicamente em função do sexo.

Ana Gonçalves enumera algumas das atitudes e práticas legislativas em relação às mulheres, em vigor na sociedade portuguesa durante o Estado Novo:

- as filhas eram totalmente excluídas da sucessão e da herança;
- a prática do sexo devia cumprir o objetivo único da procriação ou satisfação masculina;
- uma mulher não podia entrar numa igreja de cabeça descoberta;
- Nenhuma mulher professora podia casar sem a autorização do governo, nem podia ganhar mais do que o futuro marido;
- As enfermeiras e hospedeiras de bordo não podiam casar. (Gonçalves, 2017, p. 16).

Segundo Pimentel, a Revolução de 1974 precipitou reformas destinadas a melhorar a posição social das mulheres portuguesas, desde o direito de voto ao fim do impedimento de divórcio. A Constituição de 1976 conferiu-lhes o direito pleno ao voto. Em 1979, Maria de Lourdes Pintasilgo foi nomeada primeira-ministra de Portugal, tendo sido ela a primeira mulher a ocupar tal cargo. Em 1984, o aborto foi tornado legal em situações excecionais, como a violação ou a malformação fetal grave. Cada vez mais mulheres portuguesas tinham acesso à educação superior. No entanto, apesar destas mudanças, apenas 8,3% das mulheres casadas trabalhavam a tempo integral, em 1993, contra 80% nos Países Baixos. Apesar de a lei proclamar igualdade de direitos, eram os homens que ainda auferiam os melhores ordenados e a quem era dada prioridade no mundo do trabalho, ainda que isso também tendesse a mudar gradualmente (Pimentel, 2008, p. 3-5).

Após a Revolução de 1974 e a constituição da República Portuguesa de 1976, com o restabelecimento da democracia, em Portugal, tem-se recentemente assistido a uma transformação rápida e profunda do papel económico das mulheres e, conseqüentemente, também das relações intrafamiliares. A inserção das mulheres no mercado de trabalho ocorreu a ritmo muito rápido e a família transformou-se com a alteração do estilo de vida das mulheres portuguesas. Com efeito, “a contribuição para o aumento do rendimento monetário da família reforçou a visibilidade do seu contributo para o bem-estar material dos seus membros, a sua capacidade negocial no âmbito familiar reforçou-se”, pelo que elas [se]



transformaram em agentes da economia mercantil e sujeitos de escolhas” (Coelho, 2010, p. 1).

Com o desenvolvimento social, a situação das mulheres tem vindo a alterar-se expressivamente. A igualdade entre homens e mulheres é garantida por lei. As mulheres assumem cada vez mais protagonismo na política, na produção industrial e agrícola, na cultura e na educação, e têm uma maior participação nos assuntos familiares. Como sintetiza Ferreira,

A situação actual das mulheres portuguesas inscreve-se num quadro jurídico-constitucional que tem como base a igualdade de género conquistada com o 25 de Abril, não havendo do ponto de vista jurídico, como anteriormente, a subordinação à norma masculina. O marido deixou de ter direito de violar a correspondência da mulher, e esta passou a poder ausentar-se do país sem a sua autorização. O homem deixou de exercer a figura de chefe de família. Esta autonomia, que confere à mulher direitos individuais de independência relativamente ao marido aumentou com a possibilidade de acesso a todas as carreiras profissionais, o direito de votar e de ser votada e sobretudo o de ser reconhecida pela lei fundamental do país, igual ao homem, em todas as áreas da vida social. (Ferreira, 2009, p. 266)

### **2.3. A MULHER NA CIDADE: INTERVENÇÃO E MILITÂNCIA**

Confúcio contestou, de modo veemente, a intervenção política das mulheres, considerando serem os homens a controlar o poder, enquanto aquelas se deviam limitar a gerir bem a vida doméstica e familiar. As atividades de intervenção política e de militância eram responsabilidade dos homens, não competindo à mulher, nem mesmo à imperatriz, ocupar-se (ou sequer falar) desses assuntos.

Para refrear a intervenção e a militância das mulheres, introduz-se o costume social (que corresponde também a um ideal estético) do “缠足” (Pés de lótus), que consiste na tradição chinesa de amarrar os pés das mulheres jovens, apertando-os de forma a alterar o seu formato. Na verdade, esta prática surgiu no início da dinastia Song<sup>31</sup>, devido à fama dos seus dançarinos, admirados pelos seus pés pequenos e pela elegância dos seus sapatos arqueados. A prática de amarrar os pés foi, pela primeira vez, documentada entre a elite e

---

<sup>31</sup> Dinastia que decorre entre os anos de 937 e 975.

apenas nas regiões mais ricas e prósperas da China. Apertar os pés das meninas de classe elevada significava que estas se encontravam dispensadas de realizar tarefas pesadas, destinadas a mulheres de baixa classe social. Indicava, por outro lado, que os seus futuros maridos eram suficientemente ricos para comprarem um casamento com uma mulher de alta condição social e que a esposa vivia apenas para agradar ao marido e governar os servos da casa. Portanto, casar-se com uma mulher com "pés de lótus" era também um símbolo de prestígio masculino. A prática dos pés de lótus começou a popularizar-se, ao ponto de o seu uso se ter torando extensivo às mulheres de todas as classes sociais, convertendo-se, na cultura chinesa, em verdadeiro padrão de beleza:

Essa tradição teve origem na China Imperial, entre os séculos X e XI, e era uma prática comum entre as mulheres mais ricas. Eventualmente, a tradição dos "pés-de-lótus" foi difundida por todo o império e, séculos mais tarde, até mesmo as famílias mais pobres praticavam a tradição, pois era praticamente obrigatório para as mulheres terem um marido. Quem não tinha um pé pequeno, geralmente ficava solteira para o resto da vida.

O procedimento, como é evidente, equivalia a uma tortura, começando ainda na infância. Aos 3 anos, os dedos das meninas eram fraturados e os pés firmemente amarrados com tiras de linho, para impedir o crescimento e cicatrizar as fraturas naquela posição. Os dedos partidos eram dobrados na direção da sola do pé, criando um formato côncavo.

Obviamente, as meninas passavam a ter muita dificuldade em caminhar, sofrendo quedas frequentes. Por isso, permaneciam sentadas, a maior parte do tempo, e precisavam da ajuda de outras pessoas para se levantar. Viviam assim desde a infância, o que rapidamente causava deformação dos ossos da cintura e da coluna, aumentando também o risco de fratura do fêmur.

O governo chinês banuiu a prática em meados do século XX, mas a mesma continuou a ser usada em segredo, por vários anos, até ser totalmente abolida. Hoje, no entanto, é possível encontrar algumas senhoras idosas que exibem orgulhosamente os seus pés deformados. (Shepherd, 2018, p. 36-42)

Os pés enfaixados eram um sintoma de beleza, pré-requisito indispensável para conseguir marido, bem como uma oportunidade para as mulheres pobres se casarem por dinheiro, melhorando a sua posição social e, em consequência, a da sua família. As mulheres, as suas famílias e os seus maridos sentiam grande orgulho em seguir o ideal dos pés pequenos, reveladoramente denominados "lótus de ouro". Este orgulho reflete-se nos chinelos de seda, bordados com esmero, que as mulheres utilizavam para cobrir os seus pés deformados. Andar com os pés enfaixados exigia um ligeiro dobrar de joelhos e um esforço

para manter o equilíbrio, forçando a mulher a uma forma de caminhar considerada altamente requintada.

Segundo as estatísticas, “no início do século XIX, estima-se que 40-50% das mulheres chinesas tinham pés enfaixados. Para as mulheres da classe alta, essa percentagem atingia praticamente os 100%. Estima-se que mais de um bilhão de mulheres chinesas tinham os pés atados, desde o final do século X até meados do século XX”. (Shepherd, 2018, p. 22). Mesmo assim, o costume perdurou nas áreas rurais, até que, em 1949, foi definitivamente banido pelo novo governo comunista de Mao. No início do século XXI, as poucas chinesas com “pés de lótus” são mulheres idosas, com problemas significativos de mobilidade, que requerem cuidados e assistência contínuos (*Ibidem*).

Segundo Suzanne, na antiguidade chinesa, os "pés de lótus" não eram considerados uma prática violenta; ao invés, eram vistos como benéficos e mesmo essenciais para as mulheres, visto constituírem a perfeita ilustração das virtudes femininas prescritas por Confúcio, preservando, ao mesmo tempo, a diferença entre o sexo masculino e o feminino. Como se encontrava implícito no preceito confucionista “男尊女卑” (os homens são superiores e as mulheres inferiores), a moral social básica implicava defender o poder dos homens e possuir as virtudes das mulheres (*Ibidem*).

Como notam Margery e Roxane, ao longo da história chinesa – quer na dinastia Tang, época de maior abertura e prosperidade, quer na dinastia Qing, que remonta ao século XIX – as mulheres eram tratadas como bonecas dos homens, mais especificamente, dos imperadores. Não lhes era permitido fazer ouvir a sua voz, ainda que em sua própria defesa. Limitavam-se, assim, a demonstrar obediência perante um poder flagrantemente machista. Manietadas por princípios morais, as mulheres chinesas encontravam-se submetidas a um controlo rigoroso (Margery e Roxane, 1995, p. 27-35).

Também a estética tradicional chinesa é devedora dos conceitos antes explanados de Yin e Yang. O sexo masculino representa o Yang, caracterizado como forte, grande, firme, móvel, ao passo que o sexo feminino representa o Yin, que é fraco, pequeno, suave, imóvel. De forma análoga, a estética tradicional exigia da mulher a fraqueza e a suavidade. As mulheres com “pés de lótus” corporizam este ideal estético. Não é, assim, de estranhar que os “pés de lótus” tenham inviabilizado, ao longo de séculos, qualquer intervenção ou militância da mulher chinesa (Shepherd, 2018, p. 30).

À medida que o Confucionismo se desenvolveu e a sua influência social se aprofundou, as diferenças entre o sexo masculino e o feminino, estatuídas pelos homens, foram, como é compreensível, alargadas a outros âmbitos. É, pois, evidente que as mulheres antigas, educadas sob a tutela do Confucionismo, não eram livres, sendo restringidas não só nos planos mental e psicológico, mas também nos domínios comportamental e comunicativo. Exigia-se-lhes que cultivassem uma graciosidade imanente, sendo que os “pés de lótus” constituíam a expressão observável dessa perfeição, espécie de “embrulho” para a beleza feminina. Como os atos quotidianos eram dificultados pelos pés enfaixados, as mulheres ficavam confinadas ao sítio que era o seu, conforme ditavam as normas confucionistas: a casa.

Aliás, na sociedade chinesa, “na época imperial, as mulheres que recebem educação encontravam-se irremediavelmente restringidas, por motivos de tradição e história” (Alves, 2002, p. 1015). Um ditado popular faz a apologia da ignorância da mulher “女子无才便是德” (Não ter talento é a maior virtude de uma mulher), visto a sua principal virtude ser a obediência.

Esta cultura de subserviência explica a elevadíssima taxa de analfabetismo feminino, particularmente nas mulheres oriundas dos meios rurais. Embora não haja dados rigorosos disponíveis, é provável que mais de noventa por cento da população rural feminina fosse analfabeta, ao passo que, na maioria das cidades, o número seria possivelmente de setenta por cento (Jia, 2015, p. 69). A igualdade das mulheres no direito à educação vai, paulatinamente, concorrendo para a sua emancipação. No entanto, como bem notou Elisabeth Croll, uma grande desvantagem para a entrada das mulheres na produção social foi o analfabetismo e a falta de aptidões técnicas (Croll, 1978, p. 249).

Após a fundação da República Popular da China, em 1949, foram lançadas campanhas de alfabetização para combater este problema. Referindo-se às aulas de alfabetização, Croll considera que elas foram muitas vezes o primeiro passo na vida pública e as mulheres foram encorajadas a aproveitar as oportunidades apresentadas à noite e nos tempos livres. Segundo os números publicados em 1951, dos 56 milhões de camponeses de ambos os sexos que frequentavam escolas de noite e de tempo livre, cerca de metade eram mulheres (*Ibidem*).

Quanto à proporção de mulheres nas escolas, ela aumentou de 25%, em 1949, para 30%, em 1958, ao nível da formação primária, de 20 para 31%, ao nível da formação técnica do ensino médio, e de 18% para 23%, nas instituições de ensino superior. Estes números não

revelam um aumento vertiginoso, mas um acréscimo sensível no número de estudantes do sexo feminino nas escolas, no final da primeira década da República Popular da China (Jia, 2015, p. 50).

Após a fundação da RPC, o objetivo social prioritário centrou-se no aumento da produtividade. Mao Zedong era, a este respeito categórico: “Para a construção de uma grande sociedade, é de máxima importância mobilizar as grandes massas de mulheres para que participem nas atividades de produção. Na produção os homens e as mulheres devem receber salários iguais por trabalho igual. A verdadeira igualdade entre os dois sexos só pode realizar-se no processo da transformação socialista do conjunto da sociedade” (*apud* Pinheiro, 2009, p. 5). A participação feminina ativa na edificação da nova sociedade é, pela primeira vez, valorizada. Como sintetiza Tsui, “the Communist’s takeover of the country in 1949 marked a new role for women” (Tsui, 1994, p. 54). Passa, assim, a reconhecer-se a paridade entre homens e mulheres, nos domínios social, político e económico.

Sob a orientação do slogan “女人能顶半边” (As mulheres têm força para suportar uma metade do céu), as mulheres chinesas começaram a aceder aos mesmos direitos dos homens, ainda que essa trajetória rumo à igualdade tenha, por outro lado, implicado a sua dessexualização, visto serem fortemente incentivadas a serem fortes, tanto ao nível físico como psicológico. Esta tendência de atenuação de diferenças entre géneros revela-se preponderante, sobretudo durante a época da Revolução Cultural. Como argumenta Duara, “During the socialist era and the Cultural Revolution, women were actually desexualized and encouraged to be women comrades and warriors. Only this way, they could earn themselves a place in public, and in the master narrative” (Duara, 2006, p. 345). Encarados como fossem de um só sexo, durante a Revolução Cultural (1966-1969), milhões de adolescentes – rapazes e raparigas – foram enviados para o campo, a fim de participarem na intervenção laboral.

Na sociedade portuguesa, por sua vez, no trabalho e na produção, na vida cultural e política, a mulher intervém pelo menos tanto como o homem. Nas sociedades pré-industrializadas, as atividades produtivas e as domésticas não estavam separadas. O trabalho era perto de casa (ou era mesmo em casa) e todos os membros da família ajudavam na produção. Quer mulheres, quer crianças trabalhavam conjuntamente com os homens. As mulheres eram importantes para o processo económico, mas não participavam nas esferas política e militar. Porém, o estatuto social da mulher era inferior, como explica José Gentil

Silva: “a apregoada inferioridade da mulher foi acompanhada de repressão contra esses homens e contra quem era afinal tão inferiorizado como ela. Tal inferioridade é sublinhada desde o século XIV e, mais vincadamente, no século XV...” (Silva, 1982, p. 20). Segundo o mesmo autor, “Portugal fica fiel às tradições e aos costumes que honram a mulher, apesar do culto marial e da falta de homem que o deixavam cedo. Fora talvez mais sensível à influência clássica que o seria depois à do mundo burguês, embora, por exemplo, a mulher acabe por tomar o apelido do marido, como se fazia lá fora. No século XVIII, a portuguesa continua a não endentar inteiramente o estatuto que lhe querem impor...” (*Ibidem*, p. 26).

Durante o século XIX, segundo o Direito Português, a situação da mulher na família era frágil. Só o marido detinha o poder, tendo autoridade para maltratar a mulher, que lhe devia obediência. Só ao chefe de família, ou seja, ao homem, competia a autoridade sobre os filhos. O Código Civil de 1867 melhorou ligeiramente este quadro, ao conceder à mãe o poder sobre os filhos, quase em equivalência com o pai, mas tudo o resto se manteve inalterado (Pimentel, 2008, p.4). Assim, a mulher casada não podia assumir qualquer compromisso de tipo profissional e, no caso de ter uma ocupação fora do lar, não lhe era permitido dispor do seu salário.

A realidade social do início do século XX, especialmente após a Primeira Guerra Mundial, demonstra uma tendência para a substituição da mão-de-obra, quando a mulher avançou no processo de conquista da sua emancipação, deixando de ser a simples dona de casa, para assumir funções antes reservadas aos homens no mercado de trabalho. Inicialmente, ela foi substituta do trabalho masculino, em escassez nos momentos de guerra, especialmente na Europa. Com o fim do conflito, o exercício de uma profissão significou um dos caminhos mais curtos em busca de autonomia e independência, sobretudo financeira e em relação à autoridade familiar (Monteiro, 2016, p. 128).

Durante a vigência do Estado Novo, à mulher reservava-se sobretudo o trabalho precário e não qualificado, centrado essencialmente na indústria quase desprovida de tecnologia e em setores tradicionais, nomeadamente os têxteis. Sobretudo a partir dos anos 60, a mulher será chamada a participar mais ativamente no campo profissional devido à emigração dos homens e às guerras coloniais que os afastavam do país, assim ajudando a suprir a falta de mão de obra masculina. Esta entrada massiva das mulheres no contexto do trabalho tornou imperativa uma reforma jurídica, consignada no Código Civil de 1966, onde, pela primeira vez, se estabelece (artigo 1676º) que “1. A mulher não necessita do

consentimento do marido para exercer profissões liberais ou funções públicas [...]. 2. O exercício de outras atividades lucrativas, mediante contrato com terceiros, não depende igualmente do consentimento do marido [...]”. Já o Código Civil em vigor na atualidade (artigo 1677º-D) refere que “Cada um dos cônjuges pode exercer qualquer profissão ou atividade sem o consentimento do outro.” (*apud* Garcia, 2011, p. 42)

A escassa valorização, na época do Estado Novo, da mão de obra feminina está bem patente nas seguintes palavras, extraídas das *Novas Cartas Portuguesas*: “Quando se lê e ouve: 'a mulher hoje em dia já trabalha nos mais variados sectores de atividade, ao lado do homem...', traduzindo para a situação real, isto quer dizer: a mulher hoje em dia vai sendo utilizada nos sectores de atividade, nas profissões, nas funções que os homens já rejeitam por más condições de trabalho e de remunerações” (Barreno, Horta, & Costa, 2010, p. 204).

A revolução democrática do 25 de Abril de 1974 inaugura um período de mudança, com particular impacto na vida das mulheres portuguesas. De facto, são muitas as que tomaram consciência da opressão e da discriminação de que eram objeto, passando a intervir na sociedade, lutando pelo seu direito à cidadania e ao trabalho. É importante acrescentar que surgiram, de igual modo, novas organizações destinadas às mulheres.

Virgínia Ferreira considera que “entre 1974 e 1979, período da instauração e consolidação da democracia portuguesa, as mulheres viram alterar-se a sua condição social em numerosos domínios, como por exemplo, (i) ser-lhes aberto o acesso a todas as carreiras profissionais; (ii) ser-lhes alargado o direito ao voto; (iii) ser retirado aos maridos os direitos de lhes violar a correspondência e não autorizar a sua saída do país; (iv) ser alargada a licença de maternidade para 90 dias; (v) ser reconhecida constitucionalmente a igualdade entre homens e mulheres em todas as áreas; (vi) ser aprovado um novo Código Civil em que desaparece a figura de ‘chefe de família’.” (Ferreira, 2015, p. 3) A partir da Revolução de 1974, o progresso é vertiginoso e existem cada vez mais mulheres a intervir publicamente nas mais diversas áreas, alcançando resultados extremamente positivos.

Como, caracterizando as transformações ocorridas nesse período, sintetiza Lina Coelho,

[...] a inserção das mulheres no mercado de trabalho ocorreu a ritmo muito rápido e de modo abrangente, a família transformou-se, acompanhando as tendências verificadas no mundo desenvolvido, a população envelheceu e urbanizou-se significativamente. O efeito conjugado destes movimentos alterou profundamente a vida das mulheres portuguesas. A contribuição para o aumento do rendimento monetário da família reforçou a visibilidade do seu contributo para o bem-estar material dos seus membros, a sua

capacidade negocial no âmbito familiar reforçou-se, elas transformaram-se em agentes da economia mercantil e sujeitos de escolhas. O significado deste processo em termos de emancipação feminina é inegável. Mas a sua importância para a compreensão dos padrões de consumo, de produção, da formação de capital humano, da família e da natalidade, da distribuição de rendimento ou das relações entre o Estado e a Sociedade é também incontornável. (Coelho, 2010, p. 14)

E acrescenta ainda a mesma estudiosa:

[...] as indústrias tradicionais, fortemente empregadoras de mulheres, afirmaram-se enquanto setores da especialização portuguesa (vestuário, calçado, agroalimentares, cerâmica e metalomecânica ligeira). Depois de década e meia de quase estagnação do emprego (anos 1960-74), a economia portuguesa viveu um ritmo rápido de criação de empregos que possibilitou, também, a absorção da oferta de trabalho feminina. Deste modo, no espaço de uma só década (1970-1980), passou-se duma participação das mulheres no emprego remunerado das mais baixas do mundo desenvolvido para uma das mais altas, situação que se manteve até hoje. (Ibidem, p.110)

Segundo as estatísticas facultadas pela mesma autora, a taxa de emprego feminino em Portugal foi de 61,6%, em 2009. Em 2008, as mulheres portuguesas entre os 25 e os 64 anos, com diploma universitário, atingiam, segundo a OCDE, uma taxa de emprego de 84,3%; No nível mais baixo de escolaridade, Portugal apresentava também uma taxa de emprego das mulheres de 63,3% (*Ibidem*). Estes números revelam uma participação particularmente intensa das mulheres portuguesas na atividade económica remunerada, documentando um processo de transformação muito rápido e transversal à sociedade, em termos etários, de formação escolar e de situação familiar. Como qualquer dinâmica de rápida transformação social, também esta produziu efeitos múltiplos e complexos, geradores de novas problemáticas e contradições.

Em suma, tradicionalmente, em ambas as sociedades, embora com algumas diferenças de grau, à mulher exigia-se obediência ao seu marido. O homem situava-se, indubitavelmente, numa posição hierárquica dominante. A análise da história das mentalidades permite comprovar que à mulher coube invariavelmente o estatuto de ser frágil e incompleto, carente de proteção, numa evidente atestação da sua inferioridade física e intelectual. É ela que justifica a exclusão das mulheres dos assuntos públicos, quer sejam civis, militares ou eclesiásticos.



Durante séculos, as mulheres interiorizaram esse anátema, revendo-se na imagem desqualificante que sobre elas ia sendo construída. Essa aceitação de um lugar subalterno foi acompanhada da sua submissão aos interesses do marido, quer ao nível material quer erótico-amoroso. Importantes para dar continuidade à herança genética do homem, era indiferente que as mulheres conseguissem ter prazer na relação com o seu cônjuge (Cruz, 2011, p.12). Enclausuradas no espaço doméstico, sentenciadas a cuidar dos filhos e do marido, as mulheres não tinham acesso à educação nem à vida pública e política. Tudo à sua volta contribuía para reduzi-las a seres inferiores, sendo-lhes incutido que o papel de mãe, esposa fiel, virtuosa e “fada do lar” lhes pertencia por natureza (*Ibidem*).

O século XX, considerado globalmente como “o século das mulheres” deixou, como é natural, as suas marcas em Portugal e na China. Segundo Meng e Dai, ao entrar no século XX, com o Movimento de Quatro de Maio, o novo domínio ideológico na sociedade chinesa reconheceu, pela primeira vez, a identidade do sexo feminino, reconhecendo que a subjetividade da mulher não se esgota no papel de esposa. Desde então, existe no sistema conceptual chinês a noção de sexo feminino. Do lado português, como argumenta Inês Pedrosa na introdução do livro *20 Mulheres para o Século XX*, “ainda estamos a sentir o impacto de uma mudança profunda, que abriu às mulheres o mundo do trabalho e do poder, aos homens o mundo dos afetos, e a ambos a nova aventura da intimidade” (Pedrosa, 2000, p.9).

Porém, na atualidade, é de notar que, apesar das mudanças de longo alcance quanto ao papel da mulher, ainda persistem muitas atitudes tradicionais, especialmente nas regiões rurais. Na China e no Portugal de hoje, é forçoso reconhecer que as mulheres ainda não atingiram todas as potencialidades, sendo ainda confrontadas com problemas tão reais como o da igualdade de remuneração nas áreas rurais, a sua representação insuficiente em posições políticas e de liderança, a persistência dos costumes tradicionais no casamento e a divisão do trabalho doméstico no seio do lar (Duara, 2006, p. 345).

## **Capítulo III: TEXTOS — Leituras cruzadas da experiência feminina**

### **1. INSTANTÂNEOS BIOGRÁFICOS**

O ciclo biológico da vida – nascer, crescer e morrer – tem merecido, desde sempre, particular atenção na ficção de autoria feminina. Tanto a juventude como a velhice têm sido amplamente representadas em narrativas tematicamente agregadas em torno da condição feminina. A velhice é um conceito que, por si só, concita uma recusa quase instintiva, em virtude das conotações de dependência e inutilidade que, regra geral, se lhe encontram associadas. A pessoa idosa é vista como alguém que já usufruiu do seu tempo e que deve resignar-se a aguardar o final da vida. Deixando de ser úteis à sociedade, os velhos e velhas são tratados como excedentes e incapazes. No polo oposto, a juventude é uma das etapas cruciais da existência, um momento de definição intrínseca da personalidade do indivíduo, dos seus interesses, projetos e relações com o mundo. É uma fase de consolidação identitária, não raro pontuada por uma certa desesperança, mas em que predomina uma energia transformadora e emancipatória que favorece a entrada no mundo social.

Partindo da análise da experiência feminina ficcionalmente retratada nas narrativas breves portuguesas e chinesas selecionadas, colocaremos em confronto o modo como nelas surgem tematizadas a velhice e a juventude.

#### **1.1. RETRATOS DA MULHER QUANDO ENVELHECE**

Devido ao decréscimo da natalidade e ao aumento da longevidade nos últimos anos, verificou-se em Portugal a gradual diminuição da população jovem (0 a 14 anos de idade) e da população em idade ativa (15 a 64 anos de idade), a par do aumento da população idosa (65 e mais anos de idade). A proporção de idosos na população tem vindo a crescer e espera-

se que a tendência se mantenha. De acordo com as projeções nacionais<sup>32</sup>, em 2015, 2,1 milhões de pessoas (quase 20% da população portuguesa) tinham 65 ou mais anos. Prevê-se que, em 2030, os idosos representem cerca de 26% da população e, em 2060, aumentem para 29% (UNECE; MIPPA, 2016, p. 5). De acordo com os dados do último Censos, a esperança média de vida dos portugueses aumentou 12 anos, desde 1970 (*apud* Vieira, 2015, p. 13).

Independentemente de ter 60, 70 ou 80 anos, do sexo, do grau de instrução, da situação de atividade ou inatividade em que a pessoa idosa se encontra, há que reconhecer que o problema da velhice não é tanto o da idade em si mesma, mas diz antes respeito ao modo como os indivíduos se posicionam perante ela. É cada vez mais prevalente a consciência de que urge desmistificar a velhice: a longevidade é, na verdade, uma das principais conquistas do ser humano e não um fardo que tem de se carregar (Vieira, 2015, p. 13). No caso chinês, antes da fundação da República Popular da China, a esperança média de vida dos chineses era de apenas 35 anos; em 1978, esta aumentou para os 68,2 anos e, em 2015, atingiu os 76,34 anos (Luo, 2015, p. 2). Em janeiro de 2019, foi publicado o *Relatório sobre a saúde dos idosos chineses* (2018) (老年健康蓝皮书: 中国老年健康报告 (2018))<sup>33</sup>, que demonstrou que, de 2000 a 2017, a população com idade superior a 60 anos aumentou de 126 milhões para 241 milhões (o que representa quase o dobro), enquanto a sua proporção em 2017 ocupava já 17,3% de toda a população chinesa. A projeção permite antecipar que 24% da população terá 65 anos, ou mais, até 2040, uma taxa um pouco mais elevada do que nos EUA e mais do que o dobro da verificada na Índia. Segundo o *Relatório Global sobre o Envelhecimento no Século XXI: celebração e desafio*<sup>34</sup>,

O envelhecimento populacional é uma das mais significativas tendências do século XXI. Apresenta implicações importantes e de longo alcance para todos os domínios da sociedade. No mundo todo, a cada segundo, duas pessoas celebram seu sexagésimo aniversário – em um total anual de quase 58 milhões de aniversários de 60 anos. Uma em cada 9 pessoas no mundo tem 60 anos de idade ou mais, e estima-se um crescimento para 1 em cada

---

<sup>32</sup>Disponível em: [https://www.unece.org/fileadmin/DAM/pau/age/country\\_rpts/2017/POR\\_report\\_POR.pdf](https://www.unece.org/fileadmin/DAM/pau/age/country_rpts/2017/POR_report_POR.pdf)

<sup>33</sup> Disponível em : [https://www.pishu.com.cn/skwx\\_ps/bookdetail?SiteID=14&ID=10610957](https://www.pishu.com.cn/skwx_ps/bookdetail?SiteID=14&ID=10610957)

<sup>34</sup> Disponível em: [https://www.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/Portuguese-Exec-Summary\\_0.pdf](https://www.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/Portuguese-Exec-Summary_0.pdf)

5 por volta de 2050: o envelhecimento da população é um fenómeno que já não pode mais ser ignorado (UNFPA; HelpAge International, 2012, p. 3).

O relatório lembra que "o envelhecimento é um triunfo do desenvolvimento [...] em razão de melhoras na nutrição, nas condições sanitárias, nos avanços da medicina, nos cuidados com a saúde, no ensino e no bem-estar económico" (*Ibidem*). Como também salienta este mesmo documento, embora esta seja uma realidade desejável, ela faz emergir, paradoxalmente, desafiantes implicações políticas, económicas e sociais que abrangem "[...] muito além da pessoa [...] [idosa] e sua família imediata, alcançando a sociedade mais ampla e a comunidade global de forma sem precedentes" (*Ibidem*). Esse paradigma repercute-se em todas as dimensões humanas e ambientais da existência e exige um olhar renovado em torno do envelhecimento e da velhice. Pode afirmar-se que um dos maiores desafios que se colocam à humanidade, no século XXI, é justamente o da garantia de respeito pela dignidade da vida humana longa em face do envelhecimento populacional mundial, enquanto fenómeno decorrente do concurso de diversos fatores, como a ampliação da expectativa de vida e a redução das taxas de natalidade.

Nessa conjuntura urge, pois, tratar de questões ligadas à materialidade tangível e objetiva da experiência humana do idoso, mas igualmente imprescindível é conhecer e compreender as realidades subjetivas e psicológicas por ela implicadas. Em boa verdade, podemos dizer que o tempo é implacável, na sua inevitabilidade, e, portanto, a velhice é um destino irrevogável. Por outro lado, a longevidade e a qualidade de vida, nessa fase, são questões que têm, crescentemente, vindo a preocupar estudiosos e responsáveis políticos.

Os estudos publicados, conjuntamente com todas as iniciativas internacionais, favoreceram uma viragem, no que toca às atitudes perante a velhice e o envelhecimento. São vários os estudos dados à estampa em Portugal, nos últimos anos, que confirmam que o envelhecimento da população portuguesa terá sido pouco significativo até meados dos anos

80, altura em que a população jovem começou a decrescer<sup>35</sup>. Na sociedade chinesa, o governo publicou, em 2015, a “Política de dois filhos” (二胎政策) que foi implementada na China para substituir a política anterior do filho único, lançada no final da década de 1970. A "Política dos dois filhos" inscreve-se no programa desenvolvido pelo governo chinês para encorajar a população a ter mais filhos, de modo a mitigar as consequências do envelhecimento demográfico, apoiando financeiramente os casais com duas crianças.

Partindo deste quadro sociológico aqui só brevemente esboçado, optámos por abordar o tratamento ficcional do envelhecimento e da comunicação intergeracional, indagando, em alguns contos portugueses e chineses, os modos de representação da figura feminina idosa, da sua experiência vital e do seu do lugar existencial. Ocupar-nos-emos, sobretudo, dos seguintes contos de Teolinda Gersão: “Vizinhas”, “A velha”, extraído de *Histórias de ver e andar* (2005) e “Conversa”, “As tardes de um viúvo aposentado” e “Avó e neto contra vento e areia”, integrados na coletânea *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007). No que diz respeito aos contos chineses contemporâneos, privilegiámos a leitura intensiva das narrativas “Pote de fogo” (火锅子) e “Tambor ao cair da noite” (暮鼓) de Tie Ning, e “Janela vazia” (空的窗), de Chen Ran, pois, em ambos, o tratamento ficcional do envelhecimento assume evidente relevância diegética.

### 1.1.1. TEOLINDA GERSÃO

O conto “Conversa” narra uma história de vizinhança, centrada em torno da vida quotidiana de algumas figuras idosas. No conto, a narradora é homodiegética e o espaço físico dominante é um prédio localizado em meio urbano, um microcosmos de silêncio, de solidão e de rotina. Os habitantes, neste prédio, revelam-se insensíveis e frios, "com os seus problemas diários, com a dificuldade de exprimir os seus sentimentos, de se relacionar com

---

<sup>35</sup> Esta terá sido uma das circunstâncias que tornaram imperativa a criação, em 1998, de uma Comissão Nacional para a Política da Terceira Idade, dependente do Ministério do Emprego e da Segurança Social.

os outros e de viver plenos e felizes" (Marinovic, 2012, p. 1). Três personagens se destacam no conto: Dona Libânia, Aldina e uma narradora anónima ("eu").

A protagonista, Dona Libânia, é uma mulher de meia-idade, que vive na cidade, desempregada, divorciada de um marido que esbanjava dinheiro no jogo, enquanto ela tentava, a todo o custo, fazer face à escassez económica. A curiosidade pela vida alheia e a maledicência, expressas no seu interesse insaciável em saber a vida dos vizinhos e falar sobre os outros, ocupam o seu quotidiano sem história:

[...] estava sempre à espreita, pela janela ou pelo buraco da porta, é o que tem viver no rés-do-chão, ao lado da porteira, via toda a gente que saía e entrava, com quem e a que horas, sabia tudo de todos, em que carros entravam, de que carros saíam, que marcas tinham, descobria até se os tinham comprado a prestações ou contraído empréstimos. (Gersão, 2016, p. 50)

A solidão emparedada da Dona Libânia é uma condição que, aliás, partilha com as vizinhas, também elas habitantes de um prédio de vários andares, onde, ociosas, preenchem o seu tempo livre com os pormenores banais das vidas privadas dos vizinhos. A braços com a insuficiência de recursos, não se preocupam consigo próprias nem cuidam do seu aspeto físico – "são coisas caras, permanentes e pinturas, afinal, passa-se bem sem elas" (*Ibidem*, p. 54) – e muito menos esboçam qualquer gesto de empatia solidária em relação aos problemas dos outros.

Por um lado, Dona Libânia comenta exaustivamente a vida alheia, mas, por outro, não quer que ninguém fale da dela, o que explica que interrogue reiteradamente a narradora sobre se ouve alguém falar a seu respeito, numa tentativa algo contraditória de preservar a sua própria intimidade enquanto devassa a dos outros. Com efeito, preocupa-se em esconder os detalhes desagradáveis e as mínguas morais da sua própria vida. No conto, refere-se, por exemplo, que o marido tinha uma paixão compulsiva por jogar póquer e roleta, ressaltando-se "não é que este agora também não goste de jogar, é só uma coisa para passar o tempo" (*Ibidem*, p. 51). Embora, depois de se divorciar, Dona Libânia tivesse recebido uma modesta

herança por morte da mãe e partilhasse vida com o bancário António, que "se entretém com os selos, faz uma coleção de selos, e outra de moedas" (*Ibidem*), a sua situação económica não era de desafogo, pois, como confessa, "se me saísse a sorte grande, ou o totoloto, fazia férias" (*Ibidem*, p. 54), já que "há mais de doze anos não faço férias" (*Ibidem*). Como refere a narradora, é essencial para Libânia criar a filha que abandonou a escola e não quer trabalhar, que "não tem modo de vida, saiu daqui e anda com estes e aqueles" (*Ibidem*, p. 53). Ritualmente, vai todas as semanas à Igreja "acender uma vela ao Santíssimo" (*Ibidem*). Esta miniatura ficcional de uma vida remediada, mas sem horizontes nem esperança, regulada pelo ritmo da intriga doméstica e pela curiosidade das vizinhas, ajuda a desenhar o retrato da mulher idosa em estado de solidão numa qualquer urbe contemporânea.

Outra personagem do conto é Aldina e a sua história ocorre entre ela e Dona Libânia. Dona Libânia zangou-se com Aldina por assuntos frívolos – "às tantas lhe disse que não se armasse em fina porque não era mais do que ela, que ela podia ser criada, mas não era metediça nem linguareira, e tinha educação" (*Ibidem*, p. 55) —, o que provocou uma série de gritos, insultos, empurrões e até um golpe de vassoura. Porém, "nesta altura a porteira já tinha vindo acudir, mais outros vizinhos, e começaram todos a falar ao mesmo tempo, acima dos gritos da Aldina" (*Ibidem*). Nenhum dos vizinhos tomou uma atitude firme para defender Aldina, nem para tentar reconciliar as duas vizinhas, o que demonstra a falta de comunicação e o desinteresse apático que caracterizam as relações entre estes.

A narradora, apesar de não ser personagem principal, é, no entanto, quem dá conta dos acontecimentos de que foi testemunha, vivendo também no prédio de vários andares. Gosta de interferir nas vidas dos outros, assim como Aldina e Dona Libânia, ao mesmo tempo que evita discutir a sua vida privada. Por isso, ao longo do conto por ela narrado, não veicula informações relativas à sua própria vida. Tal como os vizinhos, quando ouve a discussão entre Aldina e Dona Libânia, nada faz para separá-las ou ajudá-las a reconciliar-se.

O conto examina meticulosamente a solidão contemporânea, sobretudo a que afeta os idosos que habitam as cidades. Confinadas a um ócio que se prolonga absurdamente, confrontadas com o vazio dos dias que se sucedem e abandonadas pela família, só as intrigas

domésticas e o convívio ocasional com as vizinhas parecem ajudar estas mulheres idosas a alimentar a ilusão de que (ainda) vivem. O conto documenta o *modus vivendi* urbano contemporâneo, em que, apesar de viverem próximas, as pessoas têm dificuldade em comunicar de forma sincera e sem reservas.

A linguagem utilizada no conto é muito simples e correntia, recorrendo-se a expressões populares que aproximam o leitor da vida quotidiana. Mesmo quando se descrevem situações triviais, explora-se a dimensão do humor, o que, de certa forma, ajuda a amenizar a realidade cinzenta em que as suas personagens vivem.

O título do conto – “Conversa” – é de natureza temática e permite antever o assunto dominante; no entanto, as personagens deste não conversam sinceramente: a narradora não recebe respostas, por exemplo quando dialoga com a prima. Dona Libânia apenas procura saber notícias dos outros, evitando revelar informações sobre a sua própria vida, e as vizinhas, embora habitem na proximidade umas das outras, poucas vezes comunicam efetivamente. Apesar do indício paratextual presente no título, não ocorre verdadeira comunicação no conto. A narrativa termina com a pergunta "a prima não acha?" (*Ibidem*, p. 56), e, apesar de se tratar de uma interrogação repetidamente utilizada no conto, esta nunca terá resposta. Subsiste a impressão de um ambiente de silêncio e incomunicação que faz sobressair a vida de tédio das personagens.

No conto “Vizinhas”, da mesma autora, relata-se também a história de duas mulheres idosas que, tendo sido vizinhas e amigas durante toda a infância e início da juventude, se separaram durante os anos em que, depois de casadas, se dedicaram a cuidar das respetivas famílias. Reencontram-se anos mais tarde, desta vez já viúvas, quando regressaram, para morar sozinhas, às casas que tinham sido de seus pais, o que lhes permitiu retomar a antiga cumplicidade.

O narrador do conto é onisciente, tudo conhecendo sobre as personagens e evidenciando um domínio irrestrito da informação acerca do passado e do presente. O espaço físico dominante é o lar de idosos, situado "na terra natal [...] na mesma rua em que tinham nascido e crescido, nas casas herdadas dos pais" (Gersão, 2016, p. 79). O ambiente é de



silêncio. Enquanto se relata a história das duas personagens, apresenta-se a de outros quatro idosos: Madalena, Álvaro, Janeco e do compadre Zacarias. A vida de todos eles tem em comum um desenlace infeliz. Evocando a doença e morte dos respectivos maridos, ambas as vizinhas admitem que "ir para casa dos filhos, para o hospital ou para um lar era o maior dos perigos, elas bem sabiam o que por lá se passava" (*Ibidem*, p. 80), tornando inequívoca a ligação íntima que mantinham com o espaço seguro e acolhedor da sua casa.

O conto é particularmente contundente ao relatar o sentimento de desenraizamento experienciado pelas duas mulheres, forçadas pelas famílias a abandonar as suas casas:

[...] começaram a moê-las com aquela conversa de que não estavam bem ali sozinhas, longe de tudo, só com a ajuda das pessoas da aldeia. Parecia apenas um reparo, dito assim, como se fosse à toa, no meio de outras coisas. Mas no Natal anterior as famílias pareciam ter chegado a uma conclusão: era melhor venderem-se as casas e irem ambas para um lar. Iriam para o mesmo, podiam até partilhar um quarto, sempre era mais barato e continuavam a fazer companhia uma à outra.

Tinham já decidido por elas, perceberam. Agora era só uma questão de tempo.

Disseram que não, e tornaram a dizer, estavam muito bem ali, cada uma em sua casa, juraram que não iriam para lar nenhum, mas à despedida, os filhos remataram, como se não as tivessem ouvido e a vontade delas não contasse:

– Para o ano tratamos disso.

Ficaram ambas a acenar à porta, enquanto eles entravam nos carros e se iam embora. (*Ibidem*, p. 81)

Se, por um lado, este fragmento denuncia a solidão inescapável destas mulheres idosas, apenas atenuada por episódicas visitas familiares, por outro, torna-se claro que elas não dispõem de vontade própria ou de autodeterminação, encontrando-se submetidas à obediência das decisões dos filhos. A fala de um dos filhos – "– Para o ano tratamos disso" – representa a indiferença em relação à opinião das mães. O facto de os familiares ignorarem o que pensam e sentem as idosas demonstra, como assinala Feitosa, "o autoritarismo e o distanciamento afetivo na relação mantida" com elas (2018, p. 143).

Compreende-se, assim, que o suicídio surja no conto como último recurso para as vizinhas se evadirem de uma existência que para elas se tornara insuportável:

O mais fácil era tomarem comprimidos, mas não sabiam o nome dos remédios, nem aonde iriam arranjar suficientes. Além de que podiam falhar como, se não morressem, arriscavam-se a ficar entevadas ou loucas. Podiam atirar-se para debaixo do comboio. Tantas vezes o tinham visto passar e pensado nisso quando ele se aproximava, com um estrépito de ferro e faróis de incêndio, como um vento de inferno que lhes batia nos ouvidos e na cara. (Gersão, 2016, p. 82)

Neste caso, "a busca pela morte [é] compreendida como a materialização de uma atitude de escapismo, de desprendimento" (Feitosa, 2018, p. 147). O clímax do conto ocorre quando ambas encontram "uma casinha abandonada, talvez antes usada por pastores. Não tinha janela, só havia a porta e no interior meia dúzia de palmos de terra batida, debaixo de uma cobertura tosca, onde faltavam telhas" (Gersão, 2016, p. 83), que consideram como um destino preferível para si. O lugar que as satisfaz é, ironicamente, ermo e afastado. O paradoxo realça a sua solidão e isolamento, deixando perceber que o mais importante para as idosas era a companhia e o apoio mútuo.

No que diz respeito ao desenlace, o conto encerra com um diálogo entre ambas:

Está bem? perguntou uma delas, muito baixo, quando a escuridão já não deixava distinguir mais nada e se ouvia o vento soprar. Estou, respondeu a outra.  
Estamos bem, disse a primeira, respirando fundo e encostando-se melhor à parede.  
Sim, assentiu a segunda, em voz ainda mais baixa. Estamos bem aqui.  
E depois calaram-se e ficaram à espera. (*Ibidem*, p. 84)

O diálogo é curto e simples, mas muito expressivo. Os detalhes – as vozes baixas, a respiração profunda, o ato de encostar-se à parede – emprestam à cena uma tonalidade de tragédia. Porém, ambas reconhecem que estão bem, insinuando-se neste paradoxo uma melancólica ironia.

De acordo com Feitosa, no conto “Vizinhas”, ao abordar ficcionalmente as condições da vida na velhice, "a autora novamente ousa quando toca nas relações familiares na contemporaneidade, numa associação com as também conflituosas ideias de afetividade, confiança, liberdade e autonomia, realçadas na subjetividade dos que se encontram nessa etapa da vida" (2018, p. 142).

No conto “As tardes de um viúvo aposentado”, também de Teolinda Gersão, tal como o próprio título indica, o protagonista é agora uma figura masculina e o espaço dominante é o meio urbano. Já aposentado, o idoso vive na cidade e, às vezes, "apanhava uma camioneta para um destino variável e mais ou menos distante" (Gersão, 2016, p. 18). A narrativa centra-se no relato meticuloso das atividades quotidianas da personagem. Surgem, no conto, duas figuras femininas, Izilda e Leontina. Embora a perspectiva adotada seja a masculina, ambas as personagens femininas desempenham papéis relevantes no enredo.

Desde a morte da sua mulher, Izilda, o viúvo desloca-se, ritualmente, ao cemitério para visitar a sua sepultura:

Demorava-se no cemitério cinquenta minutos, aproximadamente. Pelo menos vinte junto da campa, onde uma vez por semana colocava flores novas, depois de deitar fora as anteriores e mudar a água da jarra. Por vezes, com uma vassoura pequena, varria o pó de cima da pedra onde estava escrito: Izilda Matos, Eterna Saudade de Seu Marido, Filhos e Netos e por baixo duas datas, do nascimento e da morte. (*Ibidem*, p. 14)

No entanto, a voz narrativa não se coíbe de sugerir que, em vida da esposa, estava longe de ter sido um marido exemplar:

Quem o conhecesse e o visse passar, sempre à mesma hora, diria que aquele homem era um exemplar de amor conjugal. Na verdade, durante a vida da mulher, ele implicava com ela o tempo todo, aplicando-se a contradizê-la, o que quer que ela dissesse ou fizesse. Não faltava quem gabasse a paciência de Izilda, se é que realmente o ouvia, porque provavelmente, com o passar dos anos, encontrara algum modo secreto de deixar de lhe dar atenção. (*Ibidem*, p. 13)

Se bem que fisicamente ausente, nem por isso a esposa defunta deixa de desempenhar uma função crucial na diegese do conto. Com efeito, é devido à sua morte que o viúvo se entrega a uma existência monótona, insípida e rotineira. É essa falta irremediável que justifica, na narrativa, a constante evocação do seu passado com Izilda, reencenando, na memória, momentos passados na sua companhia: "a Izilda é que gostava de viajar, de conhecer outras coisas" (*Ibidem*, p. 21), "a Izilda invejava muito a Isabelinha, embora nunca o dissesse. Mas ele bem via" (*Ibidem*), "a Izilda adorava os passeios de domingo" (*Ibidem*, p. 22).

Insinua-se, todavia, um paradoxo no comportamento do protagonista. Durante toda a vida, o viúvo tinha sido agressivo com a sua mulher, brigando permanentemente com ela. Após a sua morte, ele não só trata das rotinas com paciência e entusiasmo, como também evoca memórias muito vívidas dos momentos que partilhou com ela. Embora seja destacada a solidão e o vazio que sobrevêm à morte da mulher, contrariamente ao que acontece com as personagens idosas femininas, o viúvo recusa assumir a sua condição de abandono e fragilidade. Tenta, assim, encenar um simulacro da vida que levava no passado, mantendo a aparência de que nada nela se alterou:

Ele sabia muito bem ocupar-se sozinho. Podia ler, pôr em dia as faturas, fazer contas, organizar dossiers em recibos, juntar papéis para o imposto, deitar fora tudo o que estivesse ultrapassado.

Também podia sair, apanhar um autocarro ou o metro, ir passear à Baixa, ver montras, entrar em lojas, atravessar o rio de barco, andar a pé no Parque das Nações.

Na verdade, já tinha feito isso várias vezes, tinha mesmo um dia certo da semana para itinerários como esses. (*Ibidem*, pp. 18–19)

O conto mobiliza, de modo eficaz, o efeito patético que deriva do esforço de o protagonista dissimular (para os outros? para si próprio?) a sua fragilidade, a sua solidão e a sua inutilidade, através de estratégias que o leitor sabe serem totalmente vãs: "podia tornar-se um ofício: esperador. Poderia esperar em condutores, hospitais, veleiros, igrejas, estações de comboios. Agora que não tinha emprego, podia tornar-se esperador" (*Ibidem*, p. 21).

Longe de ser individual, este diagnóstico de abandono alarga-se a todos os que, como ele, deambulam pelo jardim "cheio de velhos ociosos, sentados nos bancos" (*Ibidem*, p. 19), convertendo-se, portanto, numa condição coletiva e partilhada. Torna-se, pois, evidente neste conto que a velhice, a inutilidade e a solidão não são, afinal, experiências exclusivas do sexo feminino, mas revelam-se, pelo contrário, comuns aos dois géneros, ainda que a sua representação ficcional surja distintamente modulada. Com efeito, a sociedade parece tratar com maior benevolência os homens idosos, reconhecendo-lhes, por exemplo, o direito legítimo a um imaginário erótico, como se verifica nos seguintes passos:

Chegaria para ela na cama?

Mas caiu em si. Fanfarronices de macho, não havia nada mais burro. Ela tinha um marido jovem, com trinta anos como ela, onde é que ele tinha a cabeça? A cabeça e o resto, meu Deus, onde tinha ele agora o resto, o que interessava? Pois, a velhice não trazia nada de bom, nem sequer trazia nada. Só levava. (Gersão, 2016, p. 15)

Havia muitas coisas que se podiam fazer à tarde. Levar uma mulher para um motel, desaparecer com ela. Uma colega de trabalho, por exemplo.

Raios, as pessoas não tinham mais em que pensar senão em sexo? Não havia nada mais do que o sexo, para ocupar o tempo?

Havia o trabalho, claro. Mas também passara. Para ele, também passara.

(*Ibidem*, pp. 16–17)

Compreende-se que a voz narrativa tenha sentido, no conto, a necessidade de acentuar o estado civil deste viúvo, acrescentando que contratou uma empregada que fizesse os trabalhos que, até essa altura, tinham sido assegurados pela mulher, e relembrando, dessa forma, a sua dependência doméstica. Assim, o narrador concede enviesadamente ênfase ao papel feminino na economia doméstica tradicional que surge documentada no conto.

Uma outra figura feminina que avulta no conto é a da empregada doméstica, Leontina. Regra geral, o narrador do conto é de focalização externa, relatando simplesmente aquilo que é superficial e observável, com recurso à terceira pessoa. No que diz respeito às ações que implicam Leontina e o protagonista, prefere-se nitidamente o *showing*, reproduzindo-se os diálogos entre ambos:

[...] nos primeiros dias ele bradava: Você quer matar-me! jurando que ela deitara sal a mais na comida.  
Então ela passou a não deitar sal praticamente nenhum. Pôs-lhe o saleiro ao lado, e rematou, prazenteira: Assim o senhor só deita o que entender.  
Leontina! gritou com raiva. Sirva-me o café na sala.  
Sim senhor, respondeu ela, solícita e alegre como habitualmente.  
Estou muito ocupado, dizia antes de fechar a porta. Se alguém telefonar, diga que estou a trabalhar. Que deixe o número, que eu depois ligo.  
E você também, não me interrompa, acrescentava com rispidez. Quando chegar a sua hora, pode ir.  
Sim senhor, respondia ela desaparecendo.  
O senhor fez boa viagem? perguntava a Leontina, abrindo a porta.  
Excelente, respondia com satisfação.  
E os negócios, correram bem? Insistia ela ainda.  
Oh, muito bem, respondia ele tirando o casaco. Só que tudo isto dá muito trabalho e é uma grande estafa. Quero ver se não volto a viajar tão cedo.  
(*Ibidem*, pp. 15; 20)

Refere-se, no conto, que o viúvo "no início sempre implicara com a empregada, de forma que implicava com Izilda, mas a Leontina sempre o deixava implicar" (*Ibidem*, p. 15), obedecendo a todas as suas ordens e mandos. Na realidade, o viúvo parece considerar Leontina uma substituta de Izilda. Incapaz de se acostumar à ausência da esposa, tenta reproduzir o seu modo de vida anterior, quando ainda podia contar com a sua companhia. Porém, a virtude da empregada é a obediência, não podendo imitar a esposa falecida. Sendo um dono de casa, o viúvo quer, a todo o custo, preservar a sua autoestima, tentando ocultar de Leontina a improdutividade do seu ócio. Segundo ele, "às mulheres, especialmente às criadas, convinha impor-se, para não se desleixarem. Dar-se ao respeito, marcar distância, ter exigências." (*Ibidem*, p. 20).

A linguagem do conto é simples, pontuada por expressões populares. Os diálogos reproduzem o estilo conversacional e oralizante da interlocução quotidiana. A descrição minuciosa dos comportamentos rotineiros do viúvo, assim como as representações da sua interioridade, comunicam, com grande eficácia, a sua solidão após a morte da esposa. A estrutura do conto é aberta e, portanto, nele não se encontra um desenlace diegético

conclusivo. No epílogo, o viúvo liga outra vez a televisão e a narrativa termina, sugerindo que a sua vida de ociosa solidão continuará até que a morte lhe ponha termo.

O protagonista não deixa de revisitar ironicamente alguns estereótipos contemporâneos relativos à velhice. Refletindo sobre a filosofia contemporânea de educação permanente em que se fundamenta a criação das universidades da terceira idade, o protagonista manifesta um ceticismo ironicamente lúcido: "universidade para eles? Não valia a pena fingir. Para eles o que havia eram lares, infantários de terceira idade, com fraldas e babetes" (Gersão, 2016, p. 17). Estas palavras são reveladoras da prevalência do estereótipo da velhice como 'segunda infância'. A sua disseminação na cultura popular e no senso comum encontra-se atestada, por exemplo, no provérbio popular português: "De velho se torna a menino". Com efeito, para além de refletir o que já na tradição da Antiguidade Clássica era conhecido sobre a dependência e limitações na velhice – patente no enigma da Esfinge sobre o Homem, como o animal que, no início da vida, anda com quatro pernas, na idade adulta com duas e no final anda com três –, este preconceito cristaliza a perspetiva dominante sobre o percurso dos ciclos da vida do ser humano, generalizado na cultura ocidental, onde "a velhice corresponderia a uma 'segunda infância', com tudo o que isso traduz em termos de infantilização, dependência e diminuição da responsabilidade individual dos idosos, conduzindo a uma inevitável redução do seu estatuto social" (Fonseca, 2006, p. 27).

No conto "A velha", relata-se uma história centrada na vida quotidiana de uma velha viúva anónima, a protagonista do conto. No *incipit*, assevera-se que "a velha era felicíssima. Pois não é verdade que tinha uma boa vida e nada lhe faltava?" (Gersão, 2002, p. 51). A voz narrativa cauciona a felicidade da protagonista, mas narra, logo a seguir, a solidão banal e a frugalidade do seu quotidiano minuciosamente descrito no decurso do conto:

Nunca estragava comida nem deixava fora o que sobrava, nem sequer meia carcaça, podia muito bem aproveitá-la na refeição seguinte. Tomava banho aquecendo água numa panela e despejando-a aos poucos sobre a si própria, depois de se ensaboar, sentada num banquinho de plástico, junto ao ralo do chão [...] Um púcaro de água cobria metade do corpo, o seguinte a outra metade, e era assim - dois púcaros de água, cobrindo todo o corpo, davam aquela sensação de plenitude [...]. (*Ibidem*, pp. 51–52)

Além disso, são ainda expostos outros pormenores da sua rotina quotidiana: usava o ferro de engomar que usava há 50 anos, ia pouco ao cinema, nunca andava de avião, saía de casa apenas no verão, quando o passe dos transportes públicos ficava mais barato, a casa em que morava era alugada e vivia no temor de que o senhorio a forçasse a sair. Em todas as suas ações se torna evidente o facto de a protagonista ser extremamente poupada e nunca esbanjar nada, "[...] nem sequer meia carcaça [...]" (*Ibidem*, p. 51). Para a protagonista, "a maioria esbanjava tempo e felicidade, da mesma forma que esbanjava dinheiro" (*Ibidem*):

Só nessa manhã tinha encontrado um lugar vago num banco de jardim, nem demasiado à sombra nem demasiado ao sol, o eléctrico não vinha excessivamente cheio e também conseguiu lugar, o padeiro disse-lhe bom dia com um ar tão simpático, quando ela deixou em cima do balcão o dinheiro de três carcaças, e o empregado da mercearia ficou a conversar depois de lhe dar o troco e perguntou-lhe se gostava daquela nova marca de café. (Gersão, 2002, p. 51)

O relato detalhado deste quotidiano trivial de solidão e desamparo não pode ser, como depressa compreende o leitor, o verdadeiro motivo pelo qual a velha se declara feliz. A autora utiliza habilidosamente a ironia para, no plano subtextual do não-dito, revelar a sua verdadeira intenção. Há, pois, uma relação paradoxal entre o que se mostra e o que se diz, notando Maria de Fátima Marinho que "a ironia está patente na afirmação reiterada de que ela era felicíssima e que a maior parte das pessoas são desgraçadas porque não sabem aproveitar o que têm. No entanto, a pequena referência ao abandono a que está votada legitima a ironia do resto do discurso" (*apud* Vieira, 2013, p. 70).

O narrador da diegese, de estatuto não participante e focalização interna, consegue aceder ao discurso da consciência da protagonista, como se verifica em passos como os seguintes:

[...] é verdade que em alguns dias ele era mais fácil de passar, mesmo vendo a televisão até ao fim, porque já não tinha olhos para fazer malha.



Claro que muitas coisas ela tinha perdido com os anos, em parte os olhos, e muita da saúde. Mas sobretudo pessoas.

[...] tinha as vizinhas, claro, e a porteira. Não havia dia em que não aparecesse uma, ou até mais do que uma, a desabafar, contar novidades, ou simplesmente a saber como ela estava. E havia a Madalena, que deixara de ser vizinha porque fora viver para casa de uma filha, mas não se esquecia dela e telefonava. As mais das vezes para lamentar ter saído dali, e aproveitando para se queixar do genro.

[...] além de que gostava de ouvir o galo cantar. Acordava com ele, de madrugada. E também pelo dia adiante ele não parava de cantar. (Gersão, 2002, pp. 55–56)

Estas referências permitem a reconstituição do quotidiano profundamente solitário da idosa, em nítido contraponto com a certificação inicial da sua “felicidade” pelo narrador. A morte imaginada/sonhada pela protagonista, que ela aliás parecia não recear – “da morte não [...] tinha muito medo” (Gersão, 2002, p. 56) – representa uma espécie de deriva fantástica compensatória que intensifica o registo irónico que, desde o início, se insinua no conto. A personagem não tem medo da morte, mas tem medo de perder a casa: “Para dizer a verdade, a única coisa que tinha medo era de que pudessem forçá-la a sair dali. Também tinha pavor de que a pusessem num lar. A família podia fazer isso, se por exemplo ficasse inválida, se alguma coisa má lhe acontecesse, se alguém tivesse de decidir por ela. Sim, disso tinha medo. Da morte não...” (*Ibidem*, p. 56). A velha confessa o seu pavor de ser expulsa daquele lugar sem o seu consentimento, porque a casa era para ela o eixo do seu mundo: “estava tão bem na sua casa, no seu quintal do tamanho de um lenço, onde podia apanhar sol quando não saía à rua e onde tinha a criação, para se entreter” (*Ibidem*, p. 55). Como refere Marreco (2012) a propósito deste conto, nele a “morte marca a descontinuidade da vida, abrindo um vazio, assim trazendo a perda da individualidade, a perda da ideia do ser. E, mesmo assim, a personagem prefere perder a vida do que a casa” (p. 434). No final do relato, a protagonista sonha que é levada pelos anjos para o outro mundo.

No conto “Avó e neto contra vento e areia”, o trabalho da protagonista idosa é cuidar do seu neto, uma tarefa na qual se sente realizada. Como o título indica, a ação implica avó e neto, durante uma manhã passada na praia, em que ambas as personagens partilham

momentos de felicidade conjunta. A avó "ia muito contente, e o seu coração cantava" (Gersão, 2016, p. 71) com o neto, pois "nunca se cansava de olhá-lo, porque o achava perfeito" (*Ibidem*). A imagem personificante que coliga os termos "coração" e "cantar" permite enfatizar a alegria da avó quando passa o tempo com o neto:

A avó tinha medo de muitas coisas: dos paus que podiam furar os olhos, das agulhas e alfinetes que se podiam engolir se se metessem na boca, das janelas abertas, de onde se podia cair, do mar onde as pessoas se podiam afogar. (*Ibidem*, p. 72)

A avó antecipa todos esses perigos, consciente da responsabilidade que significa ter o neto à sua guarda. Por isso, a sua vigilância era incessante:

Olhava para ele, também, para que não se perdesse. A mãe do neto confiava nela. Deixava-o à sua guarda, em manhãs assim. A avó sentia-se orgulhosa: ainda era suficientemente forte para ter alguém por quem olhar. Ainda era uma avó útil, antes que viesse o tempo que mais temia, em que podia tornar-se um encargo para os outros. Mas na verdade essa ideia não a preocupava muito, porque tencionava morrer antes disso. (*Ibidem*)

A avó sente-se orgulhosa e satisfeita porque é ainda útil: porque a filha deposita nela a necessária confiança, pode ainda cuidar do seu neto. Ambos, neto e filha, *necessitam* da idosa. Embora se sinta viva quando fica com o neto, está velha: o neto nada "à sua frente, muito melhor e mais depressa do que ela" (Gersão, 2016, p. 72), ela usa óculos e, sem eles, "não via nada" (*Ibidem*, p. 73). Quando brinca com o neto, "tinha a sensação de entrar para dentro de fotografias", pois tinha já uma larga experiência do mundo:

Outras vezes a avó pensava que a vida era como uma lição já tão sabida, tão aprendida de cor e salteado, que ela se sentia verdadeiramente mestra. Mestre em quê? Ora, em tudo e em nada: nascimento, morte, filhos, netos, tudo, enfim. A avó tinha a sensação de entender o mundo. (*Ibidem*, p. 72)

A protagonista é uma mulher que, por muito ter vivido, já muito sofrera, pois, como se refere no conto, "já tinha vivido algo assim. A vida era só vento e areia e ela arrastando-se, lutando em vão, contra o vento e a areia" (Gersão, 2016, p. 75). Quando a avó brinca com o neto na praia, o vento e a areia com que se confronta fazem-lhe lembrar memórias recalçadas. A avó relata em retrospectiva que

Muitos anos atrás, a avó perdera uma criança. A lembrança veio subitamente e ela não conseguia afastá-la. Sempre quisera esquecê-la, mas de repente ela voltava. Mesmo em sonhos. Uma criança ardendo em febre, e ela correndo com ela nos braços, através de um hospital labiríntico. E depois os dias passavam e ela perdia a criança. Durante muito tempo, não soube onde estava, quando lhe vieram dizer que perdera a criança. (Gersão, 2016, pp. 74–75)

Como observa Vieira, sugere-se aqui "um paralelismo entre a aflição presente e a memória traumática ativada pela reminiscência" (2013, p. 75). Através da comparação com um episódio da vida da personagem, os leitores são conduzidos da sua circunstância presente a um tempo anterior, sendo-lhes facultada uma compreensão das razões profundas do medo e preocupação evidenciados pela idosa em relação ao neto.

O momento de felicidade entre a avó e o neto é perturbado pelo desaparecimento dos óculos desta, quando se levanta o vento. Quando o neto anuncia que não pode andar, ela esforça-se por segurá-lo nos braços, embora isso lhe seja difícil, A avó faz tudo o está ao seu alcance para protegê-lo. Quando a idosa vê o café do senhor Lourenço, que "aparece, como um farol, no meio das dunas" (*Ibidem*, p. 75) – e note-se que a comparação do café como o farol empresta dramatismo acrescido ao perigo com que se confrontam na praia – consegue, enfim, serenar. Ela e o neto "sentavam-se à mesa no café, e viam o vento levantar a areia. Mas agora isso passava-se lá fora, do lado de lá da janela" (*Ibidem*).

Tal como acontece no conto "Janela Vazia", de Chen Ran, de que a seguir nos ocuparemos, também neste conto de Teolinda Gersão a janela se reveste de uma nítida funcionalidade simbólica. Ao olharem pela janela, verificavam que "o mundo voltou a ser perfeito" (Gersão, 2016, p. 76). Como conclui Vieira, a janela simboliza "a zona liminar

entre o espaço interior, oferecendo conforto e proteção, e o espaço exterior, hostil e ameaçador" (2013, p. 75). A avó protagonista parece não temer a própria morte, visto estar unicamente preocupada com a segurança do neto.

Repare-se que, nos contos mencionados de Teolinda Gersão, os protagonistas são invariavelmente viúvos ou viúvas. Se atendermos à longevidade comparativa entre homens e mulheres na contemporaneidade, as estatísticas revelam que a esperança de vida masculina é inferior à feminina. Verifica-se que, nas sociedades contemporâneas, o número de idosas é superior ao dos idosos, especialmente se atentarmos aos anos da quarta idade, ou seja, à faixa etária acima dos 70 anos. Assiste-se, pois, a um fenómeno de *feminização da velhice*, verificável tanto na sociedade chinesa, como na portuguesa. A solidão, frequentemente agravada pelo desaparecimento do marido ou companheiro, parece ser condição compartilhada por todas estas mulheres idosas.

Por outro lado, encontra-se, nos contos acima abordados, um recurso sistemático à retórica do paradoxo e da ironia. Segundo Marreco, a sua função é a de "mergulhar o leitor num equívoco benfeitor" (Marreco, 2012, p. 436) e "aumentar as possibilidades de interpretação dos contos" (*Ibidem*). Argumenta ainda o mesmo autor que "o tom de ironia instiga o espírito do leitor, ou melhor, atrai-o. Isso significa que o autor se vale deliberadamente da ironia como peça fundamental da sua criação artística. E, se ele usa essa estratégia, demonstra que, de certa forma, encontrou a possibilidade de brincar com o real sem se perder no imaginário ou no arbitrário". (*Ibidem*)

### 1.1.2. CHEN RAN

O *incipit* lapidar do conto “Janela vazia” (空的窗), de Chen Ran, assume uma clara função prefigurativa: «O sítio mais frequentado pelas pessoas solitárias são os correios.»<sup>36</sup> (Chen, 2001, p. 242). A situação aproxima-se flagrantemente da relatada no conto de Teolinda Gersão “As tardes de um viúvo aposentado”, que antes comentámos. A narrativa

---

<sup>36</sup> Versão original: 孤独的人最常光顾的地方是邮局。

apresenta, em regime de alternância, o relato das histórias de duas personagens: a narradora anônima e um viúvo. Estas duas personagens, que mutuamente se desconhecem, encontram-se casualmente por duas vezes: na primeira, o viúvo dá coragem à narradora; na segunda, é a narradora quem salva o viúvo desesperado.

Na abertura do conto, o viúvo encontra-se ainda submerso na angústia que lhe causara a morte recente da esposa. Para suavizar a dor do trabalho de luto e atenuar a solidão, encontra nos correios um trabalho que consiste em distribuir correspondência expedida com endereços incorretos. A responsabilidade da tarefa e o sentimento de utilidade ajudam-no a recuperar ânimo, mas cedo o viúvo é dispensado pelo chefe dos correios que insiste em que ele recupere, descansando. De novo confrontado com a sua solidão e inutilidade, o homem decide que enviará uma última carta e que, logo depois, se suicidará.

A narradora, por seu turno, é uma mulher solteira e solitária, que acabou de se separar do homem que tinha imaginado ser o companheiro ideal. De modo intrigante, perde a visão, após ter sido abandonada pelo homem. Desolada com o fim da relação, reconhece no viúvo um parceiro de dor, mas também um exemplo de coragem e espírito de superação, ajudando-a a recuperar a vontade de viver. No final do conto, a situação é simetricamente oposta e é ela quem irá impedir o suicídio do velho.

Sendo uma personagem secundária, a narradora testemunha os acontecimentos que implicam a personagem principal do viúvo. Para ela, foi o viúvo, que ela observava há dois anos nos correios, quem a consolou quando foi dominada pela desesperança, inspirando-a com as suas histórias. Pouco depois, a mulher fica cega. Comenta, em primeira pessoa, a narradora que "ao longo dos últimos dois anos, todas as memórias me fizeram pensar nas questões da 'escuridão' e do 'brilho', duas palavras contraditórias, mas ambas relacionadas com a vida"<sup>37</sup> (*Ibidem*, p. 243). Assim, relata, em alternância, as histórias do viúvo, utilizando a terceira pessoa, e apresentando, em voz própria, o seu universo psicológico e emocional.

---

<sup>37</sup> Versão original: 两年来，种种回忆使我一直在思索黑暗与光亮这个既相悖又贯通的生命问题。

O conto abre com uma descrição simbólica do tempo atmosférico: “Há dois anos, numa tarde monótona e sombria depois de sete dias e noites de chuva sucessivos, o chuvisco finalmente parou, o raio abrasador do sol brilhava como um punhal afiado, inclinando-se, do oeste do céu onde o sol deveria desaparecer...Era já o fim da tarde”<sup>38</sup>. (*Ibidem*, p. 242) A descrição revela a atmosfera melancólica que domina o relato que apresenta diretamente a história do viúvo, que a narradora testemunhara há dois anos, desde que casualmente o tinha encontrado nos correios. Naquele dia,

Ao entardecer, após dias chuvosos sucessivos, o idoso foi empurrado, pela repentina luz do sol, para a sombra do lado superior da escadaria, do lado leste da Rua Rato. Há uma pequena estação de correios no topo da alta escadaria. Depois de sete dias e sete noites de chuva, os correios estavam especialmente movimentados. De repente, o idoso solitário descobriu, por acaso, que nesta vida de silêncio letal, havia um canto que o podia ligar ao mundo [...] <sup>39</sup> (*Ibidem*, p. 244)

O viúvo tinha-se acostumado ao ambiente desolado circundante, onde a escuridão do tempo espelhava a solidão que sentia após a morte da esposa. Passava o tempo nos correios, um local com uma atmosfera buliçosa, onde começara a ir frequentemente, sentando-se no banco e observando os clientes e os funcionários. Quando toma conhecimento de que há necessidade de funcionários que ajudem a enviar correspondência com endereços incorretos ou difícil de entregar, toma a iniciativa de se voluntariar para desempenhar a tarefa. Depois de obter a anuência do gerente, dedica-se com entusiasmo às novas funções: “Foi o que aconteceu numa tarde ensolarada há dois anos. Naquele dia, de repente, desapareceu o sentimento de solidão do idoso, que era um sentimento de desconfiança do mundo e de inutilidade, de que ninguém precisava dele. Naquele tarde, toda a solidão se desvaneceu”<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Versão original: 两年前有一天沉闷而阴郁的下午，绵绵的雨雾终于在啾啾啦啦纠缠了七天七夜之后打住，太阳灼热的光射像一把寒光凛凛的匕首，从太阳应该消失的西天角斜逼出来.....这时已迟暮时分。

<sup>39</sup> Versão original: 在阴雨初晴的黄昏时分，老人被忽然绽开的阳光逼到鼠街东侧的高台阶上边的阴影里边去。高台阶的上边正好有一家小邮局。七天七夜的绵雨过后，邮局里显得格外繁忙。孤独的老人，忽然发现在死寂的生活中有一块角落与世界相连.....

<sup>40</sup> Versão original: 这是两年前一个很晴朗的午日所发生的事，就在那天，忽然之间，老人那无所依恃于世界又无

(*Ibidem*, p. 246). O velho recobra o ânimo e sente que a sua vida se torna, de novo, plena e significativa, "como um homem que ama uma mulher, quando ele vê o sol, acha que é novo todos os dias"<sup>41</sup> (*Ibidem*). Porém, em virtude de um ferimento na perna, o gerente opta por prescindir dos seus serviços. A reação do velho é de desespero: "O idoso enterrou a cabeça nas pernas, a cintura tornou-se dobrada, imóvel, como um espécime seco de homem"<sup>42</sup> (*Ibidem*, p. 247). A alusão ao tronco do viúvo, bem como a descrição da sua gestualidade, sinalizam a decepção deste velho solitário que planeia suicidar-se, depois de expedir uma última missiva.

À medida que vai relatando os acontecimentos que implicam o viúvo – a sua tristeza pela morte da esposa, o ânimo que recobra por conseguir um emprego nos correios, o seu esforço em cumprir as suas obrigações e deveres, o seu desalento por partir a perna, o desânimo ao perder o trabalho; o pedido para levar a cabo uma tarefa que deixou incompleta e a preparação do seu suicídio –, a narradora descreve também as suas flutuações psicológicas e os movimentos sinuosos da sua própria consciência. O leitor tem, pois, acesso ao seu monólogo interior, quando ela encontra o viúvo pela primeira vez ou quando chora até ficar sem voz nos correios, por ter sido abandonada pelo homem que amava. Na conversa que mantém com o viúvo, é a narradora quem recebe consolo e alento.

Ao relatar a sua vida, ao longo dos dois anos em que o viúvo trabalhou nos correios, interpola, nesse nível narrativo, digressões reproduzidas em solilóquio, através das quais se descreve o seu dia o dia e dá conta dos seus diversos estados emocionais. Antes pessimista e angustiada, a mulher recupera a coragem e o entusiasmo pela vida, acabando por ser ela a impedir o suicídio do viúvo. De acordo com Shi (2017, p. 28), é através da empatia e da solidariedade que as duas personagens reconquistam a capacidade de sonho e o desejo de viver. Ambos acabam por encontrar a luz na escuridão. No conto, a narradora autodiegética conhece – ou finge conhecer – a personagem principal e, pelo recurso frequente ao monólogo interior, impregna o seu relato de subjetividade (*Ibidem*, p. 26).

---

人需要于他的孤独感，在那个午日消失殆尽。

<sup>41</sup> Versão original: 就像一个爱着一个女人的男人看见太阳每天都是新的一样。

<sup>42</sup> Versão original: 老人把头低埋在两腿上，腰骨弯塌下来，一动不动，像一只风干了的人形标本。

Os críticos chineses inscrevem, geralmente, a escrita de Chen Ran na linhagem da literatura intimista ou individualista, por vezes designada como "escrita de experiência psicológica feminina" (Liu, 2012, p. 3), sublinhando o facto de a autora revisitar assuntos geralmente considerados tabu, como, por exemplo, o erotismo feminino. A escrita da autora exhibe a intimidade e penetra no universo privado das mulheres. Segundo Wang Lingzhen, o trabalho ficcional de Chen Ran não é assumidamente autobiográfico, mas envolve «both a personal practice and a social engagement» (*apud* Schaffer et al., 2006, p. 163), isto é, não é pura ficção textual ou ensaio experimental, mas representa antes uma negociação entre a circunstância das mulheres e a sua subjetividade. As obras da autora apresentam, pois, uma investigação ficcional do «complex emotional territory of the female body, sexuality, homoeroticism, and fantasy» (*Ibidem*).

Neste conto, contudo, a autora sonda os contornos psicológicos e filosóficos da consciência feminina, descrevendo a intimidade da narradora, os seus traumas e a sua solidão, sem se deter no aspeto erótico que, com regularidade, comparece nos seus outros contos. A autora opta por reconstituir a história do viúvo por interposição do olhar analítico da narradora, cujos monólogos interiores evoluem à medida que se desenvolve a progressão linear dos acontecimentos da vida do protagonista. No que diz respeito à personagem secundária – a narradora –, é acentuado o sofrimento emocional que deriva do seu descaso amoroso e reconstituída a sua vida quotidiana através das representações implícitas, mas a tónica é colocada na história do protagonista masculino – o viúvo –, ao invés de se demorar na análise do fracasso amoroso experienciado pela figura feminina, como seria previsível no género de escrita intimista que a autora pratica.

O título do conto, “Janela vazia”, evidencia um claro viés simbólico que se projeta na diegese: se o signo “vazia” ativa semas de solidão e desesperança, “janela” convoca conotativamente sentidos associados à abertura, à luz e à possibilidade de futuro. Como o título do conto alegoricamente sugere, também os velhos se encontram nesse espaço ambivalente que é a janela vazia. Embora confrontados com a tentação de desistir, têm de reencontrar um impulso vital que os reconcilie com a sua existência.



Como o título permite antecipar, a solidão e o desejo são temáticas predominantes do conto. Por um lado, o idoso e a mulher cega são seres desamparados que vivem em situação de carência. A situação do idoso pode correlacionar-se com o signo “vazia”, metaforizando a sua solidão, enquanto a mulher cega se encontra ironicamente simbolizada na “janela”, objeto que não tem para ela qualquer utilidade. Os dois são figuras solitárias, supérfluas à sociedade e necessitam de proteção. Por outro lado, apesar de ambos se terem rendido ao desespero, acabam por recuperar a vontade de viver e a expectativa de futuro. Embora grande parte do conto acuse o predomínio de uma tonalidade disfórica, o seu epílogo parece sugerir uma possibilidade de redenção: "Vou recolher muitas histórias luminosas e escrevê-las em Braille para as pessoas na mesma situação que eu. Acredito que o idoso na Rua Rato me verá na janela vazia que eu já deixei"<sup>43</sup> (Chen, 2001, p. 257). A narradora, cega, relembra “as luzes” e sobrevive através da criação literária, partilhando a intenção de escrever para outros como ela. Dissuade, por fim, o viúvo do suicídio, contribuindo para que ele resista/persista.

Todo o conto explora, assim, a homologia entre a trajetória decetiva das duas personagens. Como observa Xu, “na superfície, há muitas alusões sobre a história do idoso que encontrou a esperança no meio do desespero. Mas na verdade, devido à existência da narradora, o enredo do idoso torna-se uma oportunidade de comunicação entre a narradora e os leitores e é também uma metáfora do seu discurso. Do começo ao fim, a narradora manteve-se sempre na sua posição original, guiando de maneira positiva as duas pessoas que estavam imersas na escuridão, com toda a paixão<sup>44</sup>”. (Xu, 2011, p. 85)

No discurso do conto – culto, complexo e de grande elaboração retórica – multiplicam-se alusões a muitos elementos culturais específicos. Como nota Song, a escrita de Chen Ran revela-se geralmente «infused with philosophic musings and psychic states of melancholy» (*apud* Schaffer et al. 2006, p. 14). Acrescenta ainda o mesmo autor:

---

<sup>43</sup> Versão original: 我会拾到许多光明的故事，用盲文写给我的同类。我相信，鼠街老人会在我离开的空窗子看到我。

<sup>44</sup> Versão original: 小说表面上对绝望中找希望的老人铺设很多，而实际上由于叙述者的存在，老人情节变为叙述者与读者对话的一个契机和她的话语隐喻。叙述者自始至终站在她的主体位置，对两位陷入黑暗的人进行光明引导，充满了鼓动者的激情。

Chen carves her words onto the wall of history. She does so with reference to Chinese history, culture, mythology and contemporary events – infused with reference to Eurocentric discourses from philosophy, psychoanalysis, feminism and deconstruction and transformed by her own poetic vision and embeddedness within but distanced from the currents of contemporary Chinese culture. (*Ibidem*)

### 1.1.3. TIE NING

As narrativas breves de Tie Ning, “Pote de fogo” (火锅子)<sup>45</sup> e “Tambor ao cair da noite” (暮鼓), dispensam à velhice e ao envelhecimento um tratamento ficcional de contornos distintamente simbólicos. No conto “Pote de fogo”, relata-se uma história singela sobre um casal de idosos que passa um dia de neve a comer *Huo Guo*, uma espécie de *fondue* característico da gastronomia chinesa. Depois de, durante décadas, terem partilhado a vida, recusam-se, quando chega a velhice, a ficar ao cuidado dos filhos, tanto por não quererem ser um fardo para eles, como por preferirem desfrutar da companhia um do outro em tranquilidade.

---

<sup>45</sup> “Pote de fogo”, *Hot Pot* ou *fondue*, em francês, é o prato conhecido como *Huo Guo* na China. O “Pote de fogo” é, sem dúvida, um dos pratos mais populares da culinária chinesa e dos restaurantes especializados que se espalharam por todos os cantos do país. O “Pote de fogo” é considerado uma “brisa de primavera” durante o inverno rigoroso na mesa dos chineses. Esta especialidade diversifica-se de região para região. O de Sichuan, sudoeste da China, é extremamente picante, deixando um sabor intenso na boca, mesmo após a refeição. O “Pote de fogo” de Guangdong, no sul, é confeccionado com frutos do mar. Já o de Beijing, é famoso pelo *Shuanyangrou*, isto é, um “Pote de fogo” com carnes de carneiro e bovino, que faz as delícias dos apreciadores. Além disso, são também conhecidos o de Hangzhou, que usa presunto e frango como ingredientes do caldo, o de Hubei, feito à base de caça, e o do nordeste, que junta carnes de porco com chucrute. A história do “Pote de fogo” remonta a, pelo menos, 1700 anos. O seu método de preparação ilustra ainda a cultura tradicional e os valores chineses. A fervura simboliza a ‘animação’, enquanto a forma redonda do pote é representativa da ‘reunião’, dois conceitos nucleares na tradição chinesa. O “Pote de fogo” aproveita o caldo para cozer os ingredientes, ilustrando simbolicamente a ideia antiga de vencer a dureza através da suavidade, e recebe todo o tipo de ingredientes, conforme o gosto dos comensais, como, por exemplo, carne, marisco, legumes, temperos diversos do norte ou do sul da China. É um prato que reflete o conceito tradicional de benefício para todos. A reunião de carnes e legumes e a combinação dos diferentes temperos enfatizam a harmonia das misturas. Acresce que o “Pote de fogo” é servido ao mesmo tempo a todos os que sentam ao redor da mesa, ou seja, é inteiramente compartilhado.

Na cultura chinesa, a designação do prato típico que dá nome ao conto (“Pote de fogo” ou *Hot Pot*, como é mais conhecido no ocidente) tem também o significado de “reunião familiar”, devido ao formato redondo da panela usada para cozinhar. Além disso, em virtude da atmosfera festiva que geralmente se associa à sua degustação, simboliza também a alegria da reunião e o espírito familiar e convivial. No conto de Tie Ning, contudo, o casal idoso come num ambiente tranquilo e calmo, num cerimonial reservado exclusivamente aos dois, por não quererem perturbar a vida de filhos e netos: "Os filhos têm a vida deles. O velho casal nunca exigiu a companhia deles, nunca arranjou nenhum pretexto para os incomodar."<sup>46</sup> (Tie, 2017, p. 155).

Importa lembrar que a China tem uma forte tradição de convívio familiar. No entanto, nas últimas décadas, tem aumentado o número de idosos que não vivem nos domicílios tradicionais. Tendo analisado os dados dos censos chineses de 1982, 1990 e 2002, Zeng e Wang (2003) descobriram que as percentagens dos idosos do sexo masculino, com 65 anos ou mais, que viviam separados dos seus filhos eram de 32,1%, 32,4% e 40,1% em 1982, 1990, e 2000, respetivamente, enquanto as percentagens correspondentes para as mulheres idosas, com 65 anos ou mais, eram de 26,4%, 26% e 31,3% (Zeng et al., 2003, pp. 98–99).

A China passou por uma enorme transformação a partir de 1979, quando foi promulgada a política de “Reforma e abertura chinesa”. As mudanças dramáticas ocorridas na sociedade não podiam deixar de determinar uma profunda alteração dos conceitos tradicionais com que as gerações mais velhas se encontravam familiarizadas. Além disso, devido à política de planeamento familiar do filho único, em vigor a partir de 1982, o número de nascimentos diminuiu significativamente.

Compreende-se, pois, que o casal de idosos do conto de Tie Ning não conviva nem com os filhos nem com os netos. Como aqueles estão absorvidos nos seus trabalhos e estudos, não é frequente visitarem-se. O título do conto pressupõe um jantar alegre e participado, mas, na realidade, o ambiente em que ele se desenrola é de tranquila e melancólica

---

<sup>46</sup> Versão original: 孩子们都有自己的生活，老两口从不要求孩子们一定要陪他们，从不以任何借口去烦扰孩子们。

intimidade. Numa clara reversão irônica do cenário previsível de bulício familiar, o conto acentua sobretudo a solidão acompanhada do casal.

O conto é relatado na terceira pessoa por um narrador onisciente. Embora o casal protagonize a narrativa, nenhum nome é atribuído à mulher ou ao homem, reveladoramente designados apenas por 'ele' e 'ela'. Ele tinha sido um dos primeiros engenheiros ferroviários na China e a mulher tinha desempenhado funções de professora. Tinham quatro filhos, já casados e também eles com filhos. No conto, surge uma outra personagem feminina, Dona Tian, empregada doméstica que trabalha em casa do casal. A figura de Dona Tian torna mais flagrante a ausência dos filhos, netos ou outros membros da família. Os serviços diligentes e a dedicação da empregada contrastam gritantemente com a invisibilidade da prole.

A ação decorre no domicílio do casal, num dia de neve e de manhãzinha: "eles sentam-se lado a lado num sofá duplo em frente à janela, esperando pela Dona Tian"<sup>47</sup> (Tie, 2017, p. 156). Logo que a doméstica chega a casa dos idosos, eles competem, dizendo a Dona Tian que "querem lavar a panela hoje"<sup>48</sup> (*Ibidem*, p. 157). Os comportamentos do casal revelam uma candura lúdica e quase infantil que se manifesta na espera ansiosa pela chegada da empregada. Dona Tian conhece os gostos e desgostos do casal, sabe quais os objetos domésticos que ambos consideram preciosos e, às vezes, "faz propositadamente brincadeiras com o casal"<sup>49</sup> (*Ibidem*). Mesmo não sendo um membro da família, dedica-lhes um afeto desinteressado que largamente excede a escassa atenção que os filhos estão disponíveis para lhes dar. Embora se preocupe com a vida dos filhos e netos, o casal idoso teme importuná-los, razão pela qual nunca dá conta das suas necessidades e evita contactá-los. Dona Tian, pelo contrário, vem "duas vezes por semana"<sup>50</sup> (*Ibidem*, p. 156) ao domicílio dos idosos, há já 20 anos, "sem falta, quer faça chuva, quer faça vento"<sup>51</sup> (*Ibidem*).

---

<sup>47</sup> Versão original: 他们就并排坐在窗前的一只双人沙发上等田嫂。

<sup>48</sup> Versão original: 他们抢着对田嫂说今天要刷锅子。

<sup>49</sup> Versão original: 故意闹出点儿没大没小。

<sup>50</sup> Versão original: 一星期来两次。

<sup>51</sup> Versão original: 风雨无阻。

À medida que a idade aumenta, os contactos intrafamiliares e sociais dos idosos tornam-se mais escassos, restando-lhes tentar manter uma autonomia que lhes permita planear rigorosamente o seu quotidiano despovoado de presenças humanas. O velho casal está habituado a comer sozinho o “Pote de fogo” e, na realidade, a refeição, laboriosamente preparada pela empregada doméstica durante cinco horas, torna-se um mero álibi para ocupar o tempo. Se o tempo para os jovens é o da vertigem desumana, para os mais velhos a sua passagem é lenta e custosa, como a voz narrativa já sublinhara no conto “A velha”, de Teolinda Gersão: “Escrevia de vez em quando aos filhos e aos netos, mas poucas vezes, porque percebera que eles não tinham tempo de ler as cartas. O que era natural, a vida de hoje era tão a correr, as pessoas sofriam muito, sobretudo as crianças, de um lado para o outro, saíam de casa de noite e entravam de noite. Mas ela estava livre dessa correria, tinha todo o tempo por sua conta”. (Gersão, 2002, p. 55)

Infinitamente disponíveis e compreensivos em relação às vidas dos outros, os idosos recebem, não raras vezes, como única retribuição o esquecimento por parte da família. Resta-lhes enfrentar sozinhos as adversidades que a vida lhes reserva, sobretudo no que diz respeito à saúde. No final do conto, enquanto jantam, os dois idosos conversam sobre uma ida ao médico: “ela quer saber se o internamento de oftalmologia pode ser misto, com homens e mulheres. O que ela deseja mais é estar no mesmo quarto com ele”<sup>52</sup> (Tie, 2017, pp. 164–165). Embora, no conto, o casal revele viver com relativo desafogo económico, tendo assegurados os meios de subsistência e conforto material, os problemas do envelhecimento são vividos em solidão, sem que lhes seja possível desfrutar do conforto do afeto e do apoio dos que supostamente lhe seriam mais próximos. O casal acompanha-se mutuamente em casa e no hospital, partilham um com o outro os momentos felizes e os tristes, preocupando-se sempre em não importunar os filhos.

Na China, o convívio com os filhos e netos durante a velhice é uma tradição antiga. Há um provérbio chinês – “Brincar com os netos com doces na sua boca” (含饴弄孙) – usado para descrever o ideal de vida familiar ambicionado pelos idosos. “Várias gerações de

---

<sup>52</sup> Versão original: 她想知道眼科病房是不是可以男女混住? 她最要的是和他住进同一个病房。

descendentes sob o mesmo teto” (儿孙满堂) é outro dito chinês, que alude à vida tranquila dos idosos que têm os membros da família em casa, sem terem de se preocupar com as refeições ou com o vestuário. O conceito tradicional chinês de felicidade na velhice consiste em levar a vida sem preocupações, convivendo regularmente com filhos e netos e sendo cuidado por eles. As personagens no conto, contudo, mesmo quando necessitam do seu amparo, temem ser um peso para aqueles que criaram. Com “Pote de fogo”, Tie Ning denuncia, assim, a solidão na velhice, um fenómeno cada vez mais frequente na sociedade contemporânea chinesa, sublinhando que o cuidado dos mais velhos é não só uma questão de amparo económico, mas também de compartilhada responsabilidade familiar.

O título de um outro conto da mesma autora, “Tambor ao cair da noite” (暮鼓), contém uma alusão a uma expressão idiomática chinesa: “O sino da madrugada e o tambor ao cair da noite” (晨钟暮鼓). Segundo esclarece o *Dicionário da Língua Chinesa* (2015, p. 89), a expressão é usada para descrever a vida dos monges e sacerdotes no templo, opondo a madrugada, que simboliza o tempo da juventude, à noite, representativa da velhice. A expressão metaforiza a passagem rápida do tempo, porque estabelece uma comparação entre o som do toque do sino de manhã e o rufar do tambor à tarde, estendendo-se o sentido ao facto de o som produzido pelos jovens e pelos idosos ser de volume idêntico. Segundo Yan, o título tem o sentido implícito de “o sol poente, quase declinando, está prestes a desaparecer, mas é ainda intenso e inspirador”<sup>53</sup> (Yan, 2017, p. 3). Embora estejam velhos, e até mesmo prontos para a morte, os idosos ainda conseguem produzir um som tão intenso como o que é emitido pelos jovens.

A diegese, ambientada numa área residencial afluenta duma metrópole, centra-se no passeio noturno de uma mulher de idade avançada, abastada e ociosa. Contrariamente ao que, regra geral, se verifica nas mulheres que entram no crepúsculo da vida, cuja beleza física e energia anímica se extinguem, a protagonista do conto mantém uma aparência jovial e tenta, por todos os meios ao seu dispor, contrariar o envelhecimento, cuja inexorabilidade se recusa a aceitar.

---

<sup>53</sup> Versão original: 日薄西山、临近结束、即将退场,而又坚强有力、引人觉醒,催人振奋。

Tie Ning opta por dissecar a interioridade da protagonista, mantendo-a, no entanto, anónima e tratando-a simplesmente por ‘ela’. Quando ‘ela’ ouve a pequena neta, que começa a pronunciar as primeiras palavras, a chamá-la de “avó”, sente um misto de choque e desolação: "Ela respondeu, sorrindo, mas o seu coração ficou estarecido: ela tinha-se realmente tornado uma avó?"<sup>54</sup> (Tie, 2015, p. 46); «Porque é que a neta não parava de lhe chamar avó, assim que começara a falar? Ela preferia que a criança a tratasse simplesmente pelo seu nome»<sup>55</sup> (*Ibidem*). Obcecada com a aparência e com a conservação da juventude, a mulher dedicara mais tempo a cuidar do rosto do que do próprio filho: "O seu filho tinha sido tratado pelas amas. Para manter a beleza, garantindo o sono, ela não passara uma noite sem dormir por causa da criança"<sup>56</sup> (*Ibidem*). A protagonista insiste numa rotina disciplinada que lhe permite iludir os efeitos do envelhecimento: dá uma longa caminhada todos os dias, ao fim da tarde, para manter a linha, pinta o cabelo a cada cinco meses e veste-se como as raparigas jovens. Por isso, "a sua pele ainda tem alguma elasticidade" (*Ibidem*)<sup>57</sup>, "com passos largos e uniformes, ela caminha com respiração calma, a cintura flexível e as costas retas" (*Ibidem*)<sup>58</sup> e muitos amigos comentam que "parece não ter mais de cinquenta anos"<sup>59</sup> (*Ibidem*). Embora tenha já ultrapassado os sessenta anos, o medo do envelhecimento leva-a a mimetizar o comportamento e a aparência dos jovens. Todas as características físicas e psicológicas da protagonista retratadas pelo narrador demonstram que ela é uma mulher que não aceita a realidade de que já entrou na terceira idade, esforçando-se por impedir a deterioração da aparência e não hesitando em tomar quaisquer medidas ao seu alcance para contrariar a degradação imposta pelo tempo.

No decurso do seu passeio, a mulher encontra um velho de aspeto bizarro:

---

<sup>54</sup> Versão original: 她勉强笑着答应着, 心中却是一惊: 难道她真的成了奶奶?

<sup>55</sup> Versão original: 孙女干吗一会说话就忙着叫奶奶啊, 她宁可让这个小人们对她直呼其名。

<sup>56</sup> Versão original: 她的儿子是保姆一手带大的, 为了爱惜容颜, 保证睡眠, 她没为孩子熬过一次夜。

<sup>57</sup> Versão original: 肌肤还算有弹性。

<sup>58</sup> Versão original: 走起来是弹性大步, 步幅均匀, 不喘不吁, 腰还柔韧, 背也挺直。

<sup>59</sup> Versão original: 看上去怎么也 不超过五十岁。

O cabelo cortado rente às orelhas, estava desgrenhado, o que o fazia parecer uma personagem dos tempos antigos<sup>60</sup> (Tie, 2002, p. 55).

Ele vestia um uniforme de estilo Zhong Shan, muito grande do qual nem se conseguia dizer a cor. Os quatro bolsos à vista causavam alguma perturbação aos seus passos. As mangas, demasiado compridas, quase cobriam a mão livre. Calçava um par de sapatilhas de cano alto de marca *Liberdade*. Quando caminhava, as sapatilhas caíam, fazendo muito barulho. Parecia que, lá dentro, os pés deslizavam vagarosamente para lados opostos. Talvez fosse uma ilusão dela, talvez as sapatilhas do velho servissem, as suas pernas pesadas é que não as conseguiam levantar. Quantos anos teria ele? Devia ter chegado à idade em que já lhe custava abrir as pernas para andar, uma arma velha, enferrujada<sup>61</sup>.

De facto, é um velho sujo, desarrumado e desleixado<sup>62</sup>. (Tie, 2002, pp. 55–58).

Seguindo no seu encalço, a protagonista acaba por descobrir que não era de um velho homem que se tratava, mas antes de uma mulher. O modo com esta personagem feminina surge representada é diametralmente oposto à descrição que é esboçada da protagonista: uma parece mais jovem e a outra aparenta ser mais velha do que a realidade; uma veste-se segundo a moda e a outra enverga vestuário masculino, sem qualquer preocupação de elegância.

O conto acentua, assim, a distância social que separa ambas as figuras femininas que, embora habitem na mesma zona da cidade, levam vidas radicalmente distintas. O jantar frugal da velha empregada é constituído por “Mantou”, um tipo de pão cozido no vapor, sopa e uma cenoura. A cenoura é, para ela, "como uma recompensa depois de uma refeição" (*Ibidem*: 57)<sup>63</sup>. No entanto, a mulher abastada, com quem esta se cruza, tem ao seu dispor várias iguarias por onde escolher e contratou uma empregada doméstica apta a cozinhar

---

<sup>60</sup> Versão original: 齐耳乱发让他显得像个旧时代的人物。

<sup>61</sup> Versão original: 他穿着一件辨不清颜色的肥大的中山式制服，老派的四个明兜更给他的行走增添几分累赘，过长的袖子几乎盖住了闲着的那只手。脚上是一双高靛解放球鞋，鞋的不跟脚使他的步子发出踏啦踏啦的响声，好像脚正在鞋里东一下、西一下地凄凉地游荡。也许这是她的错觉，也许老头的鞋原本合适，是他沉重的腿难以带动脚上的鞋。他有多大年纪了？肯定到了腿拉不开栓的岁数，一只老枪，长了锈的。

<sup>62</sup> Versão original: 他实在只是个邋遢的老头。

<sup>63</sup> Versão original: 好比是饭后打赏。



qualquer tipo de alimento. No seu caso, é ela quem se obriga a controlar os excessos alimentares para manter rigorosamente o peso.

A velha empregada pertence à massa de trabalhadores rurais migrantes que entram na cidade e que, na sociedade atual chinesa, são um dos grupos socialmente mais vulneráveis. Embora trabalhem e vivam nas grandes cidades, são ainda designados como ‘camponeses’, pois pertencem ao grupo dos habitantes rurais transplantados para meio urbano. São encarregados dos trabalhos sujos e árduos e, mesmo contribuindo decisivamente para o desenvolvimento, estão-lhes vedados os vários benefícios sociais da cidade a que têm acesso os que nela nasceram. Como se refere no conto, "para acabar as obras no menor tempo possível, a equipa de construção trabalha muitas vezes dia e noite. Quando trabalha à noite às escondidas, costuma receber reclamações dos proprietários"<sup>64</sup> (*Ibidem*:58). A velha empregada integra uma das equipas de operários. Pelo contrário, a idosa de classe privilegiada pertence ao grupo de proprietários. Assim, demonstrando o estilo de vida assimétrico das duas mulheres, a narrativa delinea o contraste flagrante entre os universos rural e urbano que coexistem na cidade, mas acentua, ao mesmo tempo, a inexorabilidade da lei do envelhecimento que afeta pobres e ricos de igual forma.

A representação da velha empregada é, através da focalização interna, moldada pela visão da protagonista que inicialmente a descreve como se de um homem se tratasse. A atitude da observadora alterna entre a curiosidade, a dúvida e a depreciação. O vestuário e os comportamentos da empregada são, aos seus olhos, inaceitáveis e desconformes, lembrando-lhe os momentos em que foi incomodada pelo ruído dos empregados ‘camponeses’. No final do conto, à medida que vai tomando conhecimento dos contornos da vida duríssima da velha empregada, a sua atitude distanciada transforma-se gradualmente em empatia.

Em “Tambor ao cair da noite”, delinea-se um cenário que opõe duas experiências contemporâneas do envelhecimento: a da afluência e a da pobreza. Embora coexistam num mesmo cenário urbano, elas desenrolam-se em universos paralelos e incomunicáveis. Tie

---

<sup>64</sup> Versão original: 为了抢工期, 施工队经常昼夜干活, 当他们鬼鬼祟祟在夜间施工时, 常遭业主投诉。

Ning chama a atenção dos leitores para as circunstâncias inóspitas da vida dos ‘camponeses’ assalariados, grupo socialmente marginalizado que inclui também idosos carenciados, como a personagem feminina no conto. Mas, nesta narrativa breve, nem só esta velhice desvalida solicita a nossa atenção compassiva, como nos é revelado através da situação da protagonista que, embora privilegiada, não se encontra imune a uma vida de desolada solidão.

A reconfiguração contemporânea do conceito de velhice, tornada inevitável em virtude do aumento da esperança de vida, não tem obstado à fragilização, marginalização, invisibilidade social, precariedade financeira e solidão que, como reiteradamente se tem sublinhado, marcam esta etapa final da vida. Muitos estudiosos se debruçaram sobre aquela que era, no passado, denominada de terceira idade (com início em torno dos 65 anos), mas que alguns estudiosos preferem já designar como quarta idade (situada a partir dos 75 anos ou mais): "Atualmente, já se alude à denominada 4.<sup>a</sup> idade, uma vez que a própria fatia da população idosa, além de ser cada vez maior em número, atinge idades cada vez mais elevadas" (Sousa, 2004, p. 150).

Por não aceitar a realidade inelutável do seu envelhecimento, a idosa rica do conto de Tie Ning fica exasperada com o facto de o neto a tratar por “avó”. Contrariamente ao que acontece com a mulher idosa no conto “Avó e neto contra vento e areia”, de Teolinda Gersão, ela não se vê forçada a cuidar do neto, podendo usufruir dos serviços prestados por uma empregada doméstica, e não mantém laços afetivos com a vizinhança. O conto refere que, ao longo de uma década, não chegou a estabelecer quaisquer vínculos. A sua vida é, pois, regida em função de um ócio solitário e improdutivo, uma vez que não precisa de fazer nada para assegurar a sua sobrevivência. Apesar de o discurso do conto ser silencioso em relação à condição emocional que nela gera esta existência árida e afetivamente desolada, os seus comportamentos traduzem os seus esforços repetidos para preencher o vazio dos dias e do coração: dedica-se ao voluntariado numa escola, frequenta o ginásio, passeia todos os dias ao cair da tarde, segue os estranhos que casualmente encontra no caminho. Ao contrário dela, na avó do conto de Teolinda Gersão parece intuir-se um sentido de pertença familiar e de

utilidade, principalmente por lhe ser permitido desfrutar da companhia, dar amor e prestar cuidados ao neto, numa relação de mutualismo afetivo que dá um sentido à sua vida.

Se, descontando as suas evidentes diferenças culturais e estilísticas, um denominador comum se pode encontrar a partir da análise comparativa das narrativas breves portuguesas e chinesas selecionadas, ele diz certamente respeito ao destaque que nelas se concede a um destino que parece ser comum a todos os protagonistas velhos – a solidão.

## **1.2. RETRATOS DA MULHER QUANDO JOVEM**

### **1.2.1. TEOLINDA GERSÃO**

O conto “Um casaco de raposa vermelha”, de Teolinda Gersão, inicia-se com uma descrição sumária da protagonista designada através do seu estatuto profissional: "uma pequena empregada bancária" (Gersão, 2016, p. 91). Um dia, ao regressar a casa, a jovem mulher repara casualmente num casaco de raposa vermelha exibido numa montra: "para diante da vitrine, com um calafrio de prazer e de desejo. Porque aquele casaco é o que sempre desejou na vida" (*Ibidem*). À primeira vista, é um objeto excitante e desejável: a mulher dorme pouco nessa noite e é numa espécie de furor irreprimível que, no dia seguinte, se dirige à loja para o experimentar, decidindo, logo depois, comprá-lo, mesmo estando ciente de não ter dinheiro bastante para o fazer. Combina com a vendedora um pagamento em prestações e compromete-se a levar o casaco consigo apenas quando liquidar a última parcela. Durante esse tempo, a mulher visita a montra da loja todas as noites, para contemplar o objeto do seu desejo. É nesse período que, paulatinamente, se dá a metamorfose da protagonista no mesmo animal que deu a pele ao casaco.

O narrador presente no conto é onisciente e o espaço físico dominante é, em primeiro lugar, o meio urbano onde a protagonista vive e trabalha e, posteriormente, na sequência da sua metamorfose, a floresta. Uma vez que o conto relata a história de uma metamorfose humano-animal, foram já vários os estudiosos a sugerirem uma analogia intertextual entre a narrativa de Teolinda Gersão e as *Metamorfoses* de Ovídio, que, segundo sustentam,

funcionaria como o seu modelo de referência clássica. Segundo Souto (2014), em “Um casaco de raposa vermelha” verifica-se “uma pista de transgressão” (p. 109). Acrescenta ainda o mesmo autor que “enquanto na obra do poeta latino Ovídio a metamorfose surge como uma espécie de punição dos deuses ao desejo e aos olhares transgressores, no conto de Teolinda Gersão ocorre justamente o contrário. A metamorfose sofrida pela personagem é o ponto máximo de fuga de uma vida ordinária para alcançar a liberdade e o prazer” (*Ibidem*).

O casaco surge, no conto, descrito com atributos superlativos que dão conta do deslumbramento da protagonista jovem: “aquele é uma peça rara, única, jamais vira um tom assim, fulvo, mesclado, com reflexos de cobre e brilhante como se estivesse a arder” (Gersão, 2016, p. 91). Aliás, “nenhum outro se lhe assemelha, pensa, percorrendo com os olhos os outros casacos, pendurados no varão de metal ou suavemente estendidos sobre o sofá de brocado” (*Ibidem*). Toda a narrativa se centra na descrição do objeto fetichizado pelo olhar da jovem e da relação que com aquele ela estabelece. São várias as passagens do texto em que é notória a euforia desejante da personagem e a sua ansiedade ao confrontar-se com a carência do bem ambicionado:

Dormiu pouco, essa noite, acordou inquieta, levemente febril. Contou os minutos que faltavam para abrir a loja, os seus olhos erravam do relógio de parede para o relógio de pulso [...] Tão cedo quanto pôde encontrou uma razão para sair e correu à loja de peles, tremendo com a ideia de que o casaco pudesse estar vendido. Não estava, informaram-na, e ela sentiu de repente o ar voltar-lhe, o coração bater com menos força, o sangue descer da face e retomar compassadamente o fluxo.

Passou a vir à noite, quando a loja estava fechada e ninguém a via, olhava através do vidro e de cada vez alegrava-se mais, de cada vez era mais brilhante, mais cor de fogo, labaredas vermelhas que não queimavam, antes eram macias sobre o seu corpo, uma pele espessa, ampla, envolvente, balançando com o seu andar. (*Ibidem*, pp. 91–92)

O casaco surge investido de contornos imaginários e simbólicos ligados ao fogo, evocando o desejo ansioso de posse. Disposta a sacrificar algumas das suas necessidades

básicas de sobrevivência, a fim de obter o ambicionado casaco, a jovem mulher conjectura que "seria admirada [...] seguida com os olhos quando passasse" (Gersão, 2016, p. 92). Assim, adquirir o objeto significava tanto a satisfação do seu apetite frívolo pelo supérfluo, como o seu desejo de exibição autoafirmativa: "[...] mas, não era só isso que a fazia sorrir secretamente, era antes uma satisfação interior, uma certeza obscura, uma sensação de harmonia consigo própria" (*Ibidem*).

Na leitura crítica proposta por Souto, o casaco de pele de raposa vermelha, "enquanto mercadoria, representa aquilo que há de mais palpável no capitalismo" (2014, p. 102). O tema central desta narrativa seria, pois, a relação obsessiva do/a homem/mulher com os bens de consumo, questão crucial nas discussões sobre a moderna ética capitalista. A essa luz poderia, então, ser lida a obsessão da personagem pelo casaco de pele de raposa vermelha, ou seja, por um objeto de consumo característico das classes afluentes e interdito, por se situar muito além das suas posses financeiras. Souto acrescenta ainda que o casaco "seria uma nova pele" (*Ibidem*) e a maneira como a bancária veste essa outra pele "representa, a essa altura, o sujeito em vias de expandir-se para além dos limites de sua estatura pequeno-burguesa" (*Ibidem*, p. 109). A metamorfose sofrida pela personagem é o ponto culminante do seu desejo de fuga a uma vida ordinária, em demanda da liberdade e do prazer. Com efeito, no final do conto, a protagonista evade-se, "uivando de prazer e de alegria e desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta" (Gersão, 2016, p. 95). Ao vestir o casaco, a "pequena empregada bancária" (*Ibidem*) escapa da sua "prisão de aparência burocrática" (*Ibidem*), para se conectar com a sua essência elementar, ou seja, com a sua natureza animal (Souto, 2014, p. 108).

O desenlace do conto coincide com a metamorfose da jovem mulher:

[...] saindo à pressa, receando que o tempo que lhe restava se esgotasse e as pessoas parassem alarmadas a olhá-la, porque de repente era demasiado forte o impulso de pôr as mãos no chão e correr à desfilada, reencarnando o seu corpo, reencontrando o seu corpo animal e fugindo, deixando a cidade para trás e fugindo - e assim foi com esforço quase sobre-humano que conseguiu entrar no carro e rodar até à orla da floresta [...] – antes do bater da porta e do verdadeiro salto sobre as patas livres, sacudindo o dorso

e a cauda, farejando o ar, o chão, o vento, uivando de prazer e de alegria e desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta. (Gersão, 2007, p. 94)

Segundo Souto, a metamorfose da personagem "está associada ao processo de alienação" (2014, p. 105) dela própria. No conto, relata-se:

Talvez sacrificando as férias, pensou. Ou desviando algum dinheiro do empréstimo do carro. Aquecendo menos o quarto, fazendo refeições mais ligeiras.

Seria admirada, também ela, seguida com os olhos quando passasse – mas não era isso que a fazia sorrir secretamente, era antes uma satisfação interior, uma certeza obscura, uma sensação de harmonia consigo própria. (Gersão, 2007, p. 92).

Souto salienta que a jovem mulher, sendo uma mera bancária, "fez sacrifícios no orçamento, ou seja, no salário, fruto do seu trabalho, estava preocupada simplesmente em ter um objeto de consumo na ideia de possuí-lo" (Souto, 2014, p. 105). No entanto, "adquirir o objeto era, além de uma questão pessoal atrelada ao supérfluo, um caso de autoafirmação e bem-estar psíquico" (*Ibidem*). De acordo com o estudioso, "o sacrifício de algumas de suas necessidades mínimas de sobrevivência revela um procedimento de desumanização representado, no texto, pela transformação da personagem em raposa. Portanto, há o mecanismo do sacrifício do bode expiatório também refletido no texto, sendo a própria personagem a vítima expiatória da engrenagem de consumo em que se insere. Indiretamente, também temos a raposa, sacrificada para confecção do casaco, objeto de desejo e consumo" (*Ibidem*).

Do ponto de vista da antropologia literária, outra estudiosa, Márcia Neves, afirma que "a figuração do animal na literatura tem funcionado como espelho projetivo do humano e tem-se metamorfoseado, ao longo dos tempos, por forma a representar as ansiedades humanas próprias a cada época" (*apud* Souto, 2014, p. 110), salientando que "a interação [do homem] com a outridade animal dá-se de três formas: compartilhamento, devir-animal e metamorfose" (*Ibidem*, p. 111). Aludindo a esta tipologia, Souto observa que, no conto em

análise, avulta a metamorfose, “o devir do humano em animal, implica igualmente em uma prática de espaço que se efetiva a partir da desterritorialização do indivíduo. Dito de outro modo, apenas este movimento de transformação do humano em não-humano é capaz de, conseqüentemente, gerar um deslocamento de perspectiva, levando o humano a compreender a alteridade” (*Ibidem*, p. 111). Conclui o autor que “a presente metamorfose retrata o desejo instintivo de cada ser humano em reconhecer e extravasar o seu lado não-humano” (*Ibidem*).

O conto revela, por outro lado, o recurso a vários expedientes de natureza simbólica. A cor vermelha simboliza convencionalmente “o fogo, a volúpia e o desejo” (*Ibidem*, p. 107), representado no conto tanto pela vontade de posse, como pela natureza indómita e animal do feminino que nele exuberantemente se manifesta.

Aliás, a metáfora cromática é muito semelhante à que encontramos no conto “A mesa vermelha” de Maria Isabel Barreno que a seguir analisamos.

### 1.2.2. MARIA ISABEL BARRENO

No conto “A mesa vermelha”, incluído na coletânea *Os Sentos Incomuns* de Maria Isabel Barreno, o enredo gravita em torno de uma mesa vermelha adquirida pela protagonista. Maria Armanda compra uma mesa vermelha, pois tinha o sonho de “arranjar uma casa de férias e de fins-de-semana” (Barreno, 1993, p. 105) para a colocar. A mesa é o objeto que profeticamente sinaliza a felicidade de uma vida por vir: “todas as manhãs, quando se levantava, olhava a mesa. Ficava alegre, saía para o emprego cantarolando, como se no dia seguinte fosse feriado” (*Ibidem*, p. 106). É um objeto perfeito, que dá prazer e bem-estar a quem o vê, precisamente por não ser funcional nem ocupar o lugar a que fora destinado, perdendo o seu valor escopofílico quando é naturalizado e reduzido à sua função de mesa, no máximo “uma fonte de celebração de memória” (*Ibidem*, p. 108). Maria Armanda comprou a mesa porque “teve uma oferta de um bom emprego. Melhorou de vida e conseguiu comprar uma casa de férias e fins-de-semana” (*Ibidem*). No desfecho, conversa

com uma amiga, asseverando-lhe que "sem esta mesa encarnada muitos momentos da minha vida não teriam existido" (*Ibidem*).

O narrador do conto, onisciente e heterodiegético, reproduz, com frequência, os diálogos mantidos entre a protagonista e os amigos. Estas conversas, cujos temas se relacionam com a vida da personagem após comprar a mesa, tornam explícitas as atitudes de Maria Armanda em relação à vida, revelando a sua faceta de mulher dinâmica, positiva e alegre. No final do conto, o narrador reconstitui o diálogo entre a protagonista Maria Armanda e a amiga Estela. Quando Estela refere que há objetos que nos recordam vários momentos importantes da vida, a protagonista não concorda, contrapondo que "há momentos e objetos cheios de futuro [...] Sem esta mesa encarnada muitos momentos da minha vida não teriam existido. Depois, a mesa cumpriu o sonho que eu lhe tinha destinado, e o seu futuro acabou" (*Ibidem*).

A cor vermelha perpassa simbolicamente toda a narrativa, conotando a paixão empreendedora, a energia criativa e transformadora e o desejo de posse que norteiam a vida de Maria Armanda. Para a jovem, a mesa vermelha constitui o seu primeiro desejo. Depois de tê-lo concretizado, ela é possuída por um outro desejo ainda mais ambicioso e tenta realizá-lo. Colecionando sucessivos objetos de desejo, a mulher está disposta a fazer sacrifícios para consegui-los, encontrando nesse sempre renovado projeto de conquista um motor de motivação:

O tempo passou, Maria Armanda teve uma oferta de um bom emprego. Melhorou de vida e consegui comprar uma casa de férias e fins-de-semana. A mesa foi para lá – não exatamente para o canto sonhado, do lado direito da lareira, mas para lugar equivalente. E uma vez aí instalada, a mesa vermelha perdeu a sua luminosidade. Nada de óbvio mudou nela. Mas desapareceu a sua capacidade de anunciar futuros, de assinalar presentes, e passou a ser só uma fonte de celebração de memórias. (*Ibidem*, p. 108)

A felicidade reside, no seu caso, numa sucessão de faltas a suprir e são elas que emprestam sentido e conferem rumo à sua trajetória vital. Essa insaciedade permanente parece, no conto, ser apanágio da mulher, que se revela capaz de colmatar eficazmente as



suas insuficiências. São elas que constituem a sua verdadeira motivação, fazendo perpetuamente ressurgir a sua pulsão de vida.

### 1.2.3. TIE NING

Nas narrativas de Teolinda Gersão e Maria Isabel Barreno, é a temática do desejo feminino aquela que parece aproximar os retratos ficcionais das duas jovens mulheres. No conto “Menina Xiang Xue”, de Tie Ning, (哦香雪), é também uma jovem, Xiang Xue, que procura ansiosamente concretizar o seu desejo, embora resida numa vila remota.

A protagonista é uma jovem inocente, oriunda do meio rural, singela e humilde, de apenas dezassete anos. O comboio passa pela vila Tai'er Gou, onde vive, todos os dias à mesma hora, onde se detém durante um minuto, para que os passageiros possam comprar algumas guloseimas. Xiang Xue, bem como outras jovens raparigas, aproveitam a breve paragem do comboio para ganhar algum dinheiro, vendendo doces na estação. Um dia, durante a paragem, a jovem fica irresistivelmente atraída por um estojo magnífico que pertencia a um passageiro. Não hesitou em apanhar o comboio, trocando o estojo por uma cesta de ovos. Saiu do comboio na estação seguinte e regressou a pé, seguindo os carris. Confinada a um ambiente rural, a paragem diária e fugaz do comboio é o único meio ao seu alcance de contacto com o mundo exterior. Por isso, pergunta insistentemente aos passageiros "se as universidades de Pequim aceitariam os estudantes de Tai'er Gou, qual era o significado de 'recitação de poema em música de fundo', que tipo de estojo é que abria e fechava automaticamente"<sup>65</sup> (Tie, 2015, p. 5). Era a paragem do comboio que permitia a Xiang Xue conhecer o mundo urbano e civilizado, construindo dele uma imagem mitificada, em nítido contraste com o atraso da sua terra natal. O estojo que conseguiu adquirir, metonímia da civilização por ela ansiada e da sua sede de conhecimento acerca do mundo exterior, consubstancia o seu sonho de evasão. Xiang Xue revela, pois, uma forte determinação, tentando mudar o seu próprio destino e a sua consciência desperta e

---

<sup>65</sup> Versão original: 打听北京的大学要不要台儿沟的人, 打听什么叫配乐诗朗诵, 打听到能自动关闭的铅笔盒。

insatisfeita impulsiona-a a perseguir os seus sonhos. A figura de Xiang Xue é sociologicamente representativa das jovens das regiões rurais chinesas, que se esforçam por mudar de vida e alcançar os seus sonhos, libertando-se do atraso e da pobreza da vida que lhes está por destino reservada na aldeia.

A linguagem do conto, de tonalidade poética, destaca-se pelo ritmo fluido do discurso, uma das características marcantes do registo estilístico da autora. Como nota Xu, a enunciação narrativa caracteriza-se por uma estética da clareza e da simplicidade, com traços predominantemente narrativos. Em “Menina Xiang Xue”, Tie Ning, recorre a uma lógica de associação à vida, em função da qual a autora investe os objetos apresentados no conto de sentidos implícitos de ordem figurativa, o que confere acentuado prazer estético ao leitor. (Xu, 2016, p. 2). No plano sintático da frase, a autora transgride a ordem habitual de sujeito e predicado, recorrendo ao quiasmo e à inversão, processos que permitem associar realidades prosaicas do quotidiano a novas esferas de sentido. Por exemplo, quando se relata o afastamento da vila em que vive a jovem Xiang Xue, refere o narrador: "A vila e as suas dezenas de famílias estão escondidas, de corpo e alma, nas dobras profundas das montanhas"<sup>66</sup> (Tie, 2015, p. 1). Através do emprego ao verbo “esconder”, conjugado com o sintagma especificador ‘de corpo e alma’, constrói-se uma imagem sugestiva de um território recôndito. Ao passo que ‘escondidas’ revela a situação remota da vila, que é difícil de ser encontrada, a expressão ‘de corpo e alma’ acentua a total conformação dos habitantes a uma existência tranquila e arredada da civilização.

Do mesmo modo, os carris do comboio são descritos nos seguintes termos pelo narrador: "Dois trilhos de comboio, finos e brilhantes, estendem-se, circundando bravamente sobre as encostas da montanha e tentando silenciosamente avançar, sinuosos e tortuosos, finalmente penetram ao pé da vila Tai'er Gou"<sup>67</sup> (Tie, 2015, p. 1). Para além de ser dispensado um tratamento personificante aos trilhos, este segmento descritivo acentua o perigo que resulta da situação geográfica da vila, destacando, por outro lado, a dificuldade

---

<sup>66</sup> Versão original: 它和它的十几户乡亲，一心一意掩藏在大山那深深的褶皱里。

<sup>67</sup> Versão original: 两根纤细闪亮的铁轨延伸过来了。它勇敢地盘旋在山腰，又悄悄地试探着前进，弯弯曲曲，曲曲弯弯，终于绕道台儿沟脚下。

da passagem do comboio. Recorrendo à personificação, o narrador enfatiza a vitalidade e o movimento da via ferroviária. A personificação constitui, aliás, um processo retórico predominante no conto, como se pode comprovar através dos exemplos seguintes:

Eles parecem ter ouvido o comando silencioso das montanhas ao mesmo tempo<sup>68</sup>.

As pequenas casas de pedra em Taier Gou ficaram completamente quietas ao mesmo tempo, num silêncio tão profundo e palpável, que pareciam exprimir silenciosamente à montanha a sua devoção<sup>69</sup>.

O comboio parou e deu um suspiro pesado, como se estivesse a queixar - se do frio da vila Tai'er Gou. Hoje, o comboio mostrou uma rara atitude de indiferença em relação a Tai'er Gou<sup>70</sup>.

O comboio apressou-se, levando implacavelmente a menina Xiang Xue por todo o caminho<sup>71</sup>.

O canto do riacho fica cada vez mais alto e as águas avançam alegremente<sup>72</sup>.

As montanhas antigas começaram finalmente a estremecer-se, comovidas, soltando um eco alto e forte, gritando de alegria com elas<sup>73</sup>. (*Ibidem*)

Os passos transcritos documentam o impulso animista que perpassa a narrativa. Como argumenta Xu, esta tendência da autora para a descrição personificante instaura uma dinâmica de ‘espiritualização’ (Xu, 2016, p. 4). Convocando atributos humanos para descrever as características dos objetos, empresta-se-lhes vitalidade e densidade metafísica. A linguagem do conto surge, assim, impregnada de lirismo.

---

<sup>68</sup> Versão original: 他们仿佛同一时间听到了大山无声的命令。

<sup>69</sup> Versão original: 台儿沟那一小片石头房子在同一时间完全静止了, 静得那样深沉, 真切, 好像再默默地向大山诉说着自己的虔诚。

<sup>70</sup> Versão original: 火车停了, 发出一阵沉重的叹息, 像是在抱怨着台儿沟的寒冷。今天, 它对台儿沟表现了少有的冷漠。

<sup>71</sup> Versão original: 列车无情地载着香雪一路狂奔。

<sup>72</sup> Versão original: 小溪的歌唱高昂起来了, 它欢腾着向前奔跑。

<sup>73</sup> Versão original: 古老的群山终于被感动地战栗了, 发出洪亮低沉的回音, 和她们共同欢呼着。

Comentando a narrativa breve de Tie Ning, refere Lei Da que a autora "gosta de fundir os elementos da poesia e da prosa nos seus contos, formando as imagens com uma profunda conceção artística [...], dando ênfase à expressão poética dos seus sentimentos subjetivos"<sup>74</sup> (*apud* He, 2005, p. 47). São, aliás, múltiplos os processos figurativos que concorrem para a poeticidade do discurso do conto, com destaque para a comparação, a metáfora ou a hipérbole:

Ela é como relva sem raiz<sup>75</sup>.

As montanhas estão envoltas sob o luar, como o peito sagrado e solene da mãe<sup>76</sup>.

Foi a primeira vez que ela as ouviu a cantar, vu-uu-uu. incitadas pelo vento<sup>77</sup>.

É um túnel, está lá, apaticamente, como um olho grande nas montanhas<sup>78</sup>.  
(*Ibidem*)

#### 1.2.4. WANG ANYI

Nos contos de Wang Anyi, são também inúmeros os retratos ficcionais de jovens mulheres que a autora pretende sejam representativos da condição feminina na sociedade chinesa contemporânea.

É o que se verifica no conto "Preocupações de uma jovem mulher" (一个少女的烦恼) que tematiza a escolha autónoma do casamento. Como o título explicitamente indica, o conto relata, em primeira pessoa, a história de uma jovem mulher de 27 anos, ainda solteira, que desempenha a função de narradora autodiegética. A sua mãe é uma mulher de valores

---

<sup>74</sup> Versão original: 她喜欢把诗歌、散文的因素融化到小说里, 形成一幅幅意境深邃的画面[...]偏重于主观感受的诗意抒发。

<sup>75</sup> Versão original: 她简直像一叶无根的小草。

<sup>76</sup> Versão original: 群山被月光笼罩着, 像母亲庄严、神圣的胸脯。

<sup>77</sup> Versão original: 她第一次听见它们夜晚, 在风的怂恿下“哗唧唧”地歌唱。

<sup>78</sup> Versão original: 是隧道, 它愣在那里, 就像大山的一只大眼睛。

tradicionais, apreensiva com o casamento da filha. Tendo informado a filha de que buscava o homem ideal para ela, anui em deixá-la contrair casamento com o seu atual namorado, caso não encontrasse cônjuge mais conveniente. A imaturidade da narradora alimenta nela a esperança pueril de descobrir o marido ideal. Virá, de facto, a encontrar um homem que, conquanto pobre, era esforçado e empreendedor. Embora estas qualidades atraíssem a narradora, a jovem não estava certa da natureza dos sentimentos que nutria por ele. Expirado o prazo imposto pela mãe, viu-se forçada a tomar uma decisão. Embora não se sentisse capaz de aceitar incondicionalmente o amor do homem que escolhera, recusou o casamento arranjado pela mãe. Já no final do conto, as suas dúvidas dissipam-se e vai, enfim, ao encontro do homem que escolhera.

Publicada em 1979, a narrativa integra a terceira coletânea de contos dada à estampa por Wang Anyi, que se estreara literariamente sob o signo da narrativa breve, género que, aliás, cultivará ao longo de toda a sua carreira. A data em que decorre a intriga é inferível através da alusão ao filme “O Primeiro-Ministro está junto connosco” (周总理和我们在一起), lançado na China nesse mesmo ano, a que a narradora declara assistir. O ambiente predominante do conto é urbano. A narradora é operária numa fábrica de carteiras e ela e as colegas queixam-se do trabalho árduo. Tal como ela, também as suas colegas são raparigas jovens que ultrapassaram já os 20 anos, que continuam solteiras e anseiam por encontrar um pretendente perfeito. Conversam sobre o Gaokao<sup>79</sup>, o único exame de acesso à universidade na China após 1952, quando foi promulgada uma nova política de educação. O exame foi, por determinação superior, suspenso durante dos anos de 1966 a 1976, na sequência da Revolução Cultural, e reimplementando a partir de 1977. Os exames de 1977, 1978 e 1979 foram realizados por um grande número de candidatos, respetivamente 5,7 milhões, 6,1 milhões e 4,7 milhões de estudantes, sendo considerado como o maior exame da história (Jiang, 2013, p. 55). Na sociedade chinesa da época, todos os jovens, entre os 16 e os 36

---

<sup>79</sup> Trata-se do Exame Nacional para ingresso no Ensino Superior, destinado a seleccionar os estudantes que serão admitidos nas universidades do país. O exame final é realizado após 12 anos de estudos. Por ser o único meio de ingresso numa universidade chinesa, a prova mobiliza toda a sociedade, sendo assim considerado o exame com o maior número de participantes à escala mundial.

anos, se prepararam esforçadamente para o exame, ambicionando tornar-se estudantes universitários, única oportunidade para alcançarem uma vida melhor através do acesso ao conhecimento. A mãe da narradora aspira a um estilo de vida em que a filha não seja forçada a trabalhar arduamente na fábrica, esperando que o casamento com um jovem estudante universitário lhe proporcione uma existência desafogada.

Embora reconheça as boas intenções da mãe, a jovem narradora reivindica energicamente o direito a decidir o seu próprio destino, não permitindo que outros tomem decisões por ela, evoluindo de uma atitude hesitante para a forte convicção que ditará a sua escolha final. O seu crescimento interior, dramatizado no conto, representa a maturidade da sua recém-conquistada autoconsciência. Manifestando a vontade de levar uma vida autónoma, sem intervenção da mãe, a jovem decide correr o risco de amar o homem que elegera, mesmo sem estar certa de ser ele a escolha acertada. Nas palavras de Tsui, «the significance of this story is that it shows the gifted potential in woman. The heroine demonstrates the need for women to gain independence, and be self-confident in making decisions» (Tsui, 1994, 62).

Partilhando uma visão otimista do futuro, a jovem protagonista revela a coragem de escolher e decidir a sua própria vida. Assim, ainda segundo o mesmo autor, o conto descreve o modo como uma jovem mulher «confirm her ideals and remain in control of her own life» (*Ibidem*, p. 60). O costume tradicional do casamento arranjado não deve, portanto, constituir impedimento para a felicidade individual aos olhos desta nova mulher, que não abdica de decidir o seu próprio destino, endossando a responsabilidade da sua própria escolha. Por interposta protagonista, Wang Anyi exorta, assim, as mulheres chinesas a tomarem o destino nas suas próprias mãos, assumindo o controlo da própria vida.

Como nota Tsui, vários contos de Wang Anyi, publicados entre 1980 e 1981, cujas protagonistas são jovens raparigas – por exemplo, Wenwen, nos contos “Chuvisco” (雨, 沙沙沙) e “Um canto do vasto mundo” (广阔天地的一角), ou Xiaofang, personagem do conto “Coisas vistas da janela do comboio de alta velocidade” (从疾驶的车窗前掠过的) – documentam o crescimento interior e o processo de aprendizagem feminino. A Revolução

Cultural é o pano de fundo histórico destas narrativas e o seu impacto é manifesto nas protagonistas. Embora as suas condições de vida sejam difíceis, no decurso deste período tumultuoso, estas mulheres não desanimam. Os contos acima referidos, incluindo a narrativa “Preocupações de uma jovem mulher”, são geralmente integrados pela crítica nas “Séries de Wenwen”, pois neles as personagens femininas compartilham convicções idênticas<sup>80</sup>. São jovens e acalentam sonhos para o futuro, são determinadas e têm valores próprios, mostrando-se dispostas a enfrentar os riscos e incertezas da vida que livremente escolheram.

Na perspetiva de Tsui, "Chinese women who hope to lead an independent life are standing on the verge of success. All they need to of is uphold firmly their ideals, and advance steadily" (Tsui, 1994, p. 63). Wang Anyi, acrescenta o mesmo autor, tenta reconstruir uma identidade feminina, através das inúmeras figuras de mulheres que povoam os seus contos:

---

<sup>80</sup> Emergindo como figura destacada nas primeiras obras literárias de Wang Anyi, publicadas entre 1979 e 1986, a personagem feminina denominada Wenwen é a protagonista de vários dos textos ficcionais desta autora. Wang Anyi elegeu, pela primeira vez, a personagem feminina de Wenwen como protagonista do seu conto “Chuvisco” (雨, 沙沙沙, 1980), que foi o seu primeiro sucesso e marcou o início da sua carreira literária. O nome de Wenwen surge novamente nos contos “Destino” (命运, 1980), “Canto do mundo” (广阔天地的一角, 1980) e “Ilusão” (幻影, 1981). A última vez que o nome surge nos textos da autora é no seu romance “Os estudantes formados em 1969” (69 届毕业生, 1986). Embora as personagens às quais se atribui o nome de Wenwen tenham idade e profissão distintas, exibem, de certa maneira, uma personalidade semelhante. Todas nasceram numa família de classe média, sofrendo os efeitos da Revolução Cultural (1966-1976). Quando a revolução deflagrou, frequentavam a escola secundária e, posteriormente, ao abrigo da chamada política de “ir à montanha, descer à aldeia”, foram forçadas a trabalhar em regiões rurais remotas. Após viverem durante vários anos nestas regiões rurais, regressaram finalmente à cidade de Xangai. Por isso, os outros textos ficcionais em que surgem personagens femininas integradas no contexto histórico-social daquela época foram também incluídas na “séries de Wenwen” pelos críticos literários chineses, embora as mulheres neles presentes não surjam designadas como “Wenwen”, com acontece, por exemplo, com a narradora anónima no conto “As tristezas de uma jovem mulher” (一个少女的烦恼, 1979), a menina Xiaofang no conto “Coisas vistas da janela do comboio de alta velocidade” (从疾驶的车窗前掠过的, 1980), a personagem Duanli no conto “O lapso do tempo” (流逝, 1982), a menina Nannan no conto “O destino final deste comboio” (本次列车终点, 1982). O termo “séries de Wenwen” foi cunhado pelo crítico Chang Depei, pela primeira vez, em 1981 no ensaio intitulado “O mundo emocional de Wenwen - leitura dos contos recentes de Wang Anyi” (雯雯的情绪天地-读王安忆的短篇近作, 1981). A partir daí, foi usado para designar as obras literárias que abordam a temática antes descrita.

[...] the growth of Wang's female characters is an internal advancement. Those women discern the pressing need for them to realize their individual human existence. They learn from life and their changes are natural and smooth. Their growth suggests their entering a free world which offers them more development and choices. (*Ibidem*, p. 63)

Os contos incluídos nas “Séries de Wenwen” apresentam o elenco das “necessary qualities needed by that growth of woman” (*Ibidem*). Por exemplo, em “Um canto do vasto mundo”, a jovem protagonista Wenwen, de 16 anos, é uma rapariga simples e inocente, à semelhança do que acontece com as restantes personagens femininas das “Séries de Wenwen”. Obedecendo à política do governo, despediu-se dos seus pais, foi para o campo e aventurou-se no mundo do trabalho, perdendo, desta forma, a oportunidade de frequentar a escola e aí receber educação formal, devido à Revolução Cultural chinesa. A vida ensina-lhe-á, contudo, uma lição única. No início do conto, Wenwen trabalha numa pequena quinta no campo, tendo a oportunidade de assistir a uma reunião na cidade, onde contacta com pessoas oriundas de diferentes lugares. Wenwen manifesta uma atitude de cândido otimismo relativamente às relações interpessoais, partilhando da vida uma visão idealizada que ignora toda a crueldade que dela vem a descobrir ser inseparável. Na sua ingenuidade e impreparação, Wenwen não constitui um modelo perfeito de mulher contemporânea. Como observa Tsui, ao mostrar o despertar e o processo de maturação de Wenwen, Wang Anyi sugere que apenas as mulheres que detêm uma compreensão plena da vida e que pensam autonomamente conseguem conquistar uma existência digna. Wenwen descobre as adversidades da vida durante a reunião na cidade. Embora se sinta frustrada, insiste em acreditar na virtude intrínseca dos outros, mesmo depois de ter descoberto que são muitos os que vivem de ardis desleais. Jing Guoqing, o protagonista masculino, que dedicava a Wenwen um afeto especial, tenta protegê-la, ajudando-a a viver o seu doloroso processo de crescimento. Com o seu ânimo, Wenwen manteve intacta a sua crença na essencial bondade da vida.



No final do conto, graças à sua transformação interior, a protagonista surge retratada como uma mulher madura que aprendeu mais sobre a vida e sobre como confrontar a realidade, tendo compreendido que era urgente crescer e libertar-se da proteção da mãe. Cancela, então, o seu plano de retornar a casa, após a reunião. Regressa ao seu local de trabalho, tornando-se uma mulher emancipada e preparada para enfrentar os desafios da vida. Como argumenta Tsui, "Wenwen shows the type of woman who is able to overcome any challenge. The lesson of life broadens her perspective on life that life is both virtuous and evil. She should be able to recognize the existence of these two extremes after all" (Tsui, 1994, p. 65). De facto, reusando a tutela paterna, aventura-se na exploração do mundo por conta própria, não admitindo qualquer ingerência que coarte da sua liberdade.

No conto, coexistem duas personagens principais, a jovem Wenwen e a figura masculina de Jing Guoqing. A história entre ambos decorre no final de 1971 e no início do ano seguinte. O tempo diegético encontra-se organizado segundo um princípio de progressão linear. O conto encontra-se segmentado em sete sequências narrativas que cronologicamente decorrem em dias consecutivos.

Na primeira, ambientada no comboio, Wenwen escreve uma carta a sua mãe, enquanto Jing Guoqing se senta a seu lado, tomando notas num bloco enquanto observa Wenwen e evoca as suas memórias de factos ocorridos há cinco anos. É Wenwen quem regista a data deste episódio no seu diário: 20 de outubro de 1971. A segunda sequência decorre no dia seguinte. Wenwen e Jing, nos seus respetivos quartos, tomam notas nos seus cadernos, registando-as em nome próprio. A ação da terceira sequência desenrola-se no dia 23: Wenwen permanece no quarto e escreve cartas a sua mãe, ao passo que Jing bebe com um amigo num pequeno restaurante ao lado da estação de comboios, discorrendo sobre a vida quotidiana, o trabalho, o Gaokao e os seus planos para o futuro. A ação da quarta sequência diz respeito ao dia 25: Wenwen escreve no seu livrinho a história ocorrida naquele dia entre ela e Jing. Na quinta parte, datada do dia 26, Wenwen escreve no seu diário e Jing escreve uma carta ao seu amigo. Na sexta parte, datada do dia 29, Wenwen escreve uma carta à mãe e Jing encontra-se com o amigo Laowang no porto, conversando com ele sobre Wenwen. Na

última sequência, ocorrida na primavera de 1978, num dia à noite, Wenwen e Jing viajam de comboio para destinos diferentes e ambos sentem saudades um do outro.

No conto, a representação da interioridade das personagens é reconstituída através de anotações, diários e cartas redigidas pelas duas personagens, endereçadas por Wenwen à mãe e por Jing ao seu amigo Laowang. Na época a que a diegese do conto se reporta, era habitual os chineses cultos manterem diários. É, portanto, frequente a interpolação, em textos ficcionais de autores chineses desse período, como Mo Yan, Mao Dun, Shen Congwen ou Chen Ran, autora do conto de que agora nos ocupamos, de pseudodiários mantidos pelas personagens. O diário ficcional permite simular as características de sigilo e intimidade típicas do género 'real', supondo-se que as confidências nele vertidas são sinceras, aparentando-se a solilóquios que permitem uma revelação direta e franca da interioridade das personagens.

Publicado em 1980, o conto vê a luz do dia quando a Revolução Cultural havia já findado. Através da descrição da vida quotidiana, dos impasses de consciência e das preocupações e anseios dos jovens naquele período, Wang Anyi chama a atenção para a necessidade imperativa de autocrescimento e autorrealização, instigando-os a perseguir os seus desejos. Assim se compreende que, no desenlace, embora exista reciprocidade afetiva entre Wenwen e Jing, ambos apanhem comboios com destinos diferentes, seguindo cada um o seu caminho no encalço da concretização dos seus sonhos pessoais.

Merece particular destaque a sintaxe da narrativa que, sem renunciar à linearidade cronológica, se baseia na colagem dos diversos registos dos blocos de notas, diários e cartas das personagens que constituem histórias dentro da história protagonizada por Wenwen e Jing. É no plano destas metanarrativas encaixadas que o leitor acede aos movimentos da interioridade das personagens e às oscilações da sua consciência.

No conto “Coisas vistas da janela do comboio de alta velocidade”, a protagonista é a jovem cidadina Xiaofang, que terminou já a sua reeducação no campo e que, por isso, abandona a aldeia. No caminho para a estação de comboios, relembra o que lhe acontecera e as pessoas que tinha conhecido no campo durante o período de reeducação. Evoca a

personagem da idosa com quem coabitara num mesmo quarto e que, em virtude dos valores tradicionais e conservadores que defendia, era da opinião que Xiaofang, rapariga solteira, não deveria manter contactos próximos com o sexo oposto. Xiaofang, jovem urbana, que no conto emblematiza os ideais renovados das novas gerações, considerava que o seu comportamento não merecia qualquer reparo. Quando chega o momento de partir, a jovem não sente qualquer remorso ou nostalgia em relação à idosa ou à sua vida no campo. Segundo Tsui, nada podia impedir Xiaofang de começar uma nova vida, o que enfatiza a sua determinação em libertar-se da coerção que sobre ela exercia a memória da tradição. A velha é, neste conto, o símbolo da mulher tradicional, imobilizada por uma visão do mundo conservadora, pretendendo, por isso, impor às gerações mais jovens restrições semelhantes àquelas a que ela própria tinha sido sujeita. Como nota o autor, Xiaofang constitui, por seu lado, a figuração paradigmática da nova mulher, consciente de que ao sexo feminino incumbe desempenhar um papel renovado na sociedade. Ela conquistou, pois, o acesso a um mundo mais vasto e inclusivo, capaz de lhe proporcionar um caminho para o desenvolvimento e realização pessoal. A nova mulher deve, deste modo, escolher abraçar uma nova vida, livre e independente (Tsui, 1994, pp. 67–68).

O conto é relatado em primeira pessoa e a focalização predominante é a de Xiaofang. O espaço dominante é o ambiente rural, onde a narradora se submete a um processo de reeducação, em sintonia com a chamada política governamental de “Subir à montanha, descer à aldeia”.

Esta política teve início em 1956 e, segundo Guan, os seus objetivos eram, por um lado, dar a conhecer a realidade rural chinesa aos jovens estudantes, para que aprendessem e moldassem as suas personalidades na vida prática e na experiência e, por outro, beneficiar os camponeses e os trabalhos agrícolas com os conhecimentos académicos dos jovens oriundos da cidade. Em 1968, o presidente Mao Zedong assina uma diretiva em que apela a todos os estudantes que tenham concluído o ensino secundário para participarem neste programa que mobiliza todos os jovens de origem urbana (Guan, 2010, p. 1). Os jovens que participaram neste programa foram denominados *zhiqing* (jovens educados), uma

designação que viria a tornar-se a senha identitária das gerações que foram transferidas para as zonas rurais durante a década da Revolução Cultural. Segundo os dados oficiais, esta política abrangeu, na época, mais de 17 milhões de jovens (*apud* Guan, 2010, p. 2) que foram enviados para três tipos de destinos diferentes: as aldeias, as quintas estatais e as quintas militares. Uma vez integrados nas comunas agrícolas já existentes, conviviam diretamente com os camponeses. Os trabalhos eram extremamente duros e incluíam construir barragens, limpar florestas, recuperar terra para cultivar, escavar canais e plantar sementeiras ou árvores, etc. (*Ibidem*). O ambiente em que se desenrola a vida de Xiaofang, narradora-protagonista do conto, era a aldeia, onde convivia com os camponeses da comuna em que foi inserida:

Os rendimentos dos *zhiqing* eram mais baixos, não tinham acesso a cuidados médicos, estavam inseridos em zonas muito pobres e isoladas, sem cuidados sanitários, sem alimentação assegurada, mal alojados, enfrentando a hostilidade dos locais. (Pinheiro, 2015, p. 50)

As condições de vida dos jovens citadinos transplantados para as aldeias eram extremamente hostis. Trabalhavam arduamente e usufruíam de períodos exíguos de descanso. Viviam nas aldeias, separados dos pais e dos familiares, apenas conseguindo visitá-los uma ou duas vezes por ano, devido ao afastamento geográfico. Os jovens, assim como os seus pais, ambicionavam regressar à cidade:

Com tanta insatisfação com a vida nas zonas rurais, o maior desejo de qualquer *zhiqing* era regressar para a sua cidade; desejo ao qual tudo era sacrificado, incluindo a vontade de casar e constituir família. As estratégias para regressar às cidades eram várias, desde as legais – ser contratado para um emprego na cidade ou entrar na universidade, que se tornou possível depois da abertura de todas as universidades em 1972 e da reintrodução dos exames como critério de admissão ao ensino superior em abril de 1973 – até às obtidas pelas “portas traseiras”, ou seja, conseguidas através de cunhas e de corrupção. A simulação ou o exagero de doenças era uma forma de tentar escapar para as cidades; para obterem certificados médicos das doenças, os jovens chegavam a automutilar-se nas mãos ou nos pés ou a engolirem parafusos para que algo se revelasse nas radiografias.

Relacionada com as desesperadas tentativas de regresso às cidades estava uma questão que causava grande ressentimento nos *zhiqing* e famílias: a corrupção dos quadros do PCC. Visto que os oficiais locais do PCC tinham a decisão final de quem regressava à cidade e de quem ficava nas zonas rurais, institucionalizou-se o costume de exigir subornos ou favores sexuais para a obtenção das permissões de regresso. (*Ibidem*, p. 53)

Tal como os outros jovens *zhiqing*, Xiangfang exprime um forte desejo de regressar à cidade. O conto abre com o *incipit* "Bem, finalmente está tudo pronto [...] tudo isto [os preparativos] é feito em apenas dois dias. Tão rápido, tão apressado, tão impaciente pela espera"<sup>81</sup> (Wang, 2015, p. 89). Quando a protagonista recebe a comunicação de que pode regressar à cidade, inicia os preparativos sem demora. Ao longo do conto, são várias as palavras e expressões que sinalizam a sua ansiedade pelo regresso anunciado: "Ajeitei a bagagem para levar melhor nos meus ombros, apressei os passos, e passei pela aldeia rapidamente"<sup>82</sup> (*Ibidem*), "Dei grandes passos até à entrada da vila"<sup>83</sup> (*Ibidem*, p. 90). No fim, a narradora despede-se da aldeia sem qualquer relutância.

Depois de abandonar a aldeia, no trajeto para a estação, observa um álamo na berma da estrada, notando que "cada ramo dela está a tentar endireitar-se, endireitando-se sem qualquer hesitação"<sup>84</sup> (*Ibidem*). O álamo, na cultura chinesa, simboliza convencionalmente a firmeza e a energia, sugerindo-se, por transposição sémica, que os indivíduos que, como ela, partem da aldeia e regressam à cidade podem crescer livres, vigorosos e robustos, como as árvores. A autora recorre, assim, a uma analogia de sentido personificante, através da qual alude às árvores para, na realidade, descrever as pessoas.

O conto de Wang Anyi constitui a demonstração inequívoca de que as mulheres chinesas de diferentes gerações partilham distintos sistemas de valores e mundivisões profundamente desiguais. A geração mais jovem, em nome da nova esperança de que é emissária, tem, pois, de desafiar os velhos códigos de valores. Por outro lado, a narrativa

---

<sup>81</sup> Versão original: 好了，总算都办妥了……这一切，都在短短两天办完了。多么迅速，多么匆忙，多么迫不及待。

<sup>82</sup> Versão original: 我把行李在肩上扛得更合适些，又加快了脚步，匆匆地从村前走过。

<sup>83</sup> Versão original: 我迈着大步走到村口。

<sup>84</sup> Versão original: 它的每一根枝丫，都是尽力地向上伸直、伸直，没有一点犹豫。

parece sugerir às jovens mulheres que, se pensarem livremente e escolherem o seu próprio caminho, alcançarão uma existência mais feliz.

A narrativa encerra com Xiaofang olhando pela janela do comboio de alta velocidade. Como, em analogia metafórica propõe Wang Anyi, a vida é semelhante ao comboio que segue inexoravelmente em frente, tal como a vida avança incessantemente. Embarcar no comboio significa que Xiaofang iniciou uma nova vida. Ao principiar essa jornada, não há lugar para o arrependimento de nada do que foi feito no passado; pelo contrário, aguarda-a um futuro promissor. Como sublinha Tsui, o contraste entre as mundivisões da idosa e de Xiaofang torna explícita a trajetória evolutiva descrita pela geração mais jovem. As mulheres chinesas deste novo tempo conquistaram o direito à autodeterminação, repetidamente negado às suas mães. A geração mais jovem não está, portanto, constrangida pela imobilidade da tradição, revelando coragem de começar uma nova vida (*Ibidem*, p. 68).

No conto “Chuvisco”, da mesma autora, o narrador onisciente faz uso de um conhecimento irrestrito acerca de todas as emoções, pensamentos e conflitos interiores desencadeados na consciência íntima da protagonista Wenwen e de um rapaz anónimo. Wenwen é uma jovem estudante que não atingira ainda a idade de participar no movimento de “Subir à montanha, descer à aldeia”. O rapaz, enviado para a aldeia durante alguns anos, consegue, graças ao seu esforço pessoal, uma oportunidade de regressar à cidade, para trabalhar na indústria de minas.

A protagonista, jovem obstinada e confiante, idealizou o amor, depois de ter encontrado casualmente, numa noite chuvosa, um rapaz desconhecido de bicicleta, que despertou o seu desejo. Embora nada neste encontro fortuito sugerisse qualquer possibilidade de concretização da sua fantasia, Wenwen insiste em acreditar nela, decidida a não abandonar o seu sonho para se submeter à realidade prosaica em que vivia o seu irmão. O irmão de Wenwen estudara oceanografia na universidade e tinha-se tornado professor de música após a formatura, optando por adiar os seus sonhos e ceder às solicitações mais imediatas e realistas da vida. Confrontado com a necessidade de subsistência, foi forçado a abandonar os seus projetos. Wenwen recusa seguir o exemplo do seu irmão, conservando ciosamente a

sua independência e a liberdade no que diz respeito ao amor, não consentido ser espoliada da sua esperança numa vida feliz. Para ela, prescindir do direito de sonhar significava retirar o sentido à existência. E, portanto, no final do conto, embora Wenwen soubesse que iria ser transferida para os campos, insistiu em perseguir a sua fantasia de amor ideal.

“Chuvisco” foi publicado em 1980, no mesmo ano em que foi dada à estampa a narrativa “Um canto do vasto mundo”. Também neste último conto a intriga se desenrola durante a Revolução Cultural. Ambas as narrativas se integram na denominada “literatura de trauma” (*scar literature*), uma das principais tendências da ficção chinesa. Segundo Guan, os autores associados a esta corrente literária são provenientes da geração *zhiqing* e as temáticas abordadas nas suas obras relacionam-se explicitamente com situações protagonizadas por estes jovens, com destaque para a sua vida quotidiana e as duras experiências das massas urbanas e rurais, no decurso daquele período histórico específico (Guan, 2010, p. 6). Como sustenta Pinheiro, é "um género literário que procurou sobretudo exorcizar o trauma, contando-o, expelindo-o, mais do que compreendê-lo" (Pinheiro, 2015, p. 62). A este ponto de vista, contrapõe-se o do ensaísta chinês Wang (2004, p. 107), para quem estes textos assinalam sobretudo um modo de "procurar uma linguagem, uma forma de articulação para que a história fizesse sentido" (*apud* Pinheiro, 2015, p. 63)

Na “literatura de trauma”, também designada como “literatura dos feridos”, predomina um tom disfórico ou mesmo trágico: Wenwen, em “Chuvisco”, apesar de insistir no desejo irrealista do amor, vai para a aldeia, separando-se do rapaz perfeito; Xiaofang, em “Coisas vistas da janela do comboio de alta velocidade”, suporta inúmeros padecimentos durante o período de “descer à aldeia”, e, portanto, estava ansiosa por partir; Wenwen, em “Um canto do vasto mundo”, enfrentava obstáculos no trabalho, sentindo-se frustrada, até finalmente encontrar Jing Guoqing; a narradora anónima em “Preocupações de uma jovem mulher”, tal como o título indica, exprime as suas mágoas em relação ao trabalho, à sua relação conflituosa com a mãe e à escolha do homem com quem casar. Todos os traumas estão, deste modo, relacionados com o período específico da Revolução Cultural:

Sendo um programa governamental muito contestado e que levou os jovens e as suas famílias a procurarem formas de fugir ou de encurtar as estadias nas zonas rurais, o *xia xiang* (“descer à aldeia”) teve também aspetos positivos e que foram importantes para a vida daqueles que nele participaram. Apesar da vigilância constante, os jovens usufruíam de maior liberdade nas quintas e nas aldeias do que nas cidades – onde além da vigilância política, eram também vigiados pela sua família. Havia mais oportunidades de contacto entre os sexos, o que proporcionava os namoros. De facto, muitos *zhiqing* tiveram as suas primeiras experiências amorosas e sexuais durante o *xia xiang*. Por esta razão, os afetos, o desejo e o sexo são temas importantes da grande maioria dos relatos literários ou cinematográficos sobre os jovens educados. (Pinheiro, 2015, p. 54)

Como salienta Pinheiro, a experiência histórica particular da revolução explica que o tema erótico-amoroso ou da afetividade entre os jovens *zhiqing* seja tão comum na literatura de trauma, como aliás exemplarmente documentam os contos de Wang Anyi.

As personagens femininas esboçadas por Wang Anyi são jovens e imaturas, conseguindo crescer como resultado da experiência de vida, muitas vezes tempestuosa, que acumulam. Mais importante, são detentoras de um pensamento próprio e insistem em perseguir o que, para elas, é prioritário. De acordo com Tsui (1994), "they will never submit their dreams to the practical goals of life" (p. 70). Embora estas jovens mulheres se confrontem com frustrações e obstáculos, mantêm intacta uma atitude de esperança em relação à vida e nunca desistem de qualquer oportunidade de autodesenvolvimento. No que diz respeito ao amor e ao casamento, não desistem nunca dos seus ideais.

Wang reconstitui, assim, um mundo de jovens mulheres que constantemente amadurecem através do amor, da experiência de vida e da rotina quotidiana. Tendo percebido a necessidade de preservar a sua liberdade, na sequência do despertar da sua autoconsciência, conseguem atingir um inédito crescimento espiritual. Sentem-se, assim, aptas para, em nome próprio, enfrentar qualquer desafio ou risco. Como bem sintetiza Hsu, estas jovens mulheres retratadas por Wang Anyi apresentam características de "contemplative female figures, full of vision, courageous in their seekings, externally soft but internally strong" (1988, p. 128).



## 2. INSTANTÂNEOS FAMILIARES E INTERSUBJETIVOS

Para muitas mulheres, as três etapas das suas vidas correspondem aos sucessivos papéis que são chamadas a assumir em contexto familiar: ser filha, ser esposa e ser mãe. Neste processo, a mulher não é, como é óbvio, um ser insulado, entrando em relação com os outros: os pais, o marido, os filhos, os amigos, os vizinhos. Nesta secção, analisaremos, portanto, tendo por base os contos de autoria feminina seleccionados, o tratamento ficcional da figura da mulher em cenários intersubjetivos – isto é, de relação com o outro –, tais como as relações conjugais, intrafamiliares ou de sociabilidade quotidiana.

De acordo com a narrativa bíblica apresentada no Génesis, quando uma mulher desempenha o papel de esposa, submete-se a uma relação “natural” de subordinação ao homem, já que ela é um seu sucedâneo, procedente da matéria-prima masculina. Em função desta narrativa religiosa das origens, explica-se, pois, a subjugação e o preconceito em relação à mulher, atribuindo-se ao homem o domínio da natureza e de todos os seres vivos, pois foi a partir deste que ela foi concebida.

Quanto ao papel feminino de mãe, também as Sagradas Escrituras facultam inúmeros modelos de perfeição maternal, como Sara, Raquel, Joquebede, Ana, Maria (mãe de Jesus), entre outras mulheres e mães que mantiveram a sua fé inabalável no Senhor e que, ao sacrificarem-se pela maternidade, demonstraram o seu amor abnegado pelos filhos, foram moralmente exemplares e desenvolveram uma poderosa força espiritual.

A relação conjugal, segundo a doutrina cristã, configura-se como uma combinação de corpo e alma, sendo a relação mais íntima de todas as relações sociais: "Desta vez, aqui está alguém feito dos meus próprios ossos e da minha própria carne" (Génesis, 3: 23), "O homem deixa a casa do pai e da mãe para viver com a sua mulher e ficam a ser como uma só pessoa" (Génesis, 3: 24). A estruturação da vida doméstica foi cimentada com base na diferenciação entre homens e mulheres, e este processo colocou o feminino sob o domínio do masculino, projetando o poder dos homens sobre as mulheres. No âmbito da relação conjugal, inscrita numa tradição patriarcal hegemónica, a violência contra a mulher torna-se comum. Sabe-se, aliás, que, ainda hoje, as mulheres são particularmente vulneráveis à violência exercida no

interior da família, para além de sofrerem frequentes atentados contra os seus corpos, mentes e dignidade humana, como a violência sexual, o tráfico ou práticas culturais de extrema brutalidade. Não são, porém, apenas as mulheres que são vítimas de violência doméstica, uma vez que também as crianças que nascem, crescem e são testemunhas desse terrorismo familiar são profundamente afetadas. E os contos não deixam de dar disso eloquente testemunho.

## 2.1. WANG ANYI

O conto de Wang Anyi intitulado “Irmãos” (弟兄们) relata uma história protagonizada exclusivamente por personagens femininas. As mulheres, três atraentes estudantes universitárias, suplantam em tudo os seus colegas masculinos, pois "elas eram as únicas estudantes de sexo feminino na turma, mas superavam os colegas masculinos em tudo o que faziam."<sup>85</sup> (Wang, 2013, p. 238). As três protagonistas femininas tratam-se mutuamente por “irmãos”, como se refere no *incipit* do conto: “na faculdade, elas [as mulheres] eram três “irmãos”: 老大 Laoda (a mais velha), 老二 Lao'er (a segunda mais velha) e 老三 Laosan (a terceira mais velha). Elas tratavam, respetivamente, os seus maridos por 老大家的 (Homem da Laoda), 老二家的 (Homem da Lao'er) e 老三家的 (Homem da Laosan)”<sup>86</sup>. (*Ibidem*).

Na língua chinesa, a palavra “家的” significa literalmente “alguém ou algo que pertence à família”; por isso, sob a tradição patriarcal chinesa, vigente ao longo de toda a história da China, os homens dominam os discursos de poder, e as mulheres, subalternizadas no contexto de uma sociedade patriarcal onde devem falar e agir subordinadas ao homem, são frequentemente denominadas pelo apelido do marido, antecedido pelo termo “家的”. Assim, quando uma mulher casa com um homem cujo apelido é Liu, esta mulher será designada como “mulher do Liu”. Esta prática não é muito diferente daquela que se verifica também em Portugal e noutros países ocidentais. Na Bíblia, são muitas as mulheres que não têm

---

<sup>85</sup>Versão original: 她们是这一班上仅有的仨女生，可是样样事情都做得比男生出色。

<sup>86</sup>Versão original: 在学校的时候，她们有兄弟仨，分别为老大，老二，老三，将各自的丈夫称作为老大家的，老二家的，老三家的。

nome, como acontece com a "mulher de Ló" (Gênesis, 19:26), a "mulher do senhor José" (*Ibidem*, 39:7–20), a "mulher de Jó" (Jó, 2:9–10), etc. A sua existência estava diretamente ligada a personagens bíblicas masculinas, o que é perfeitamente sintomático da sociedade patriarcal que imperava.

No entanto, no conto, Wang escolhe a palavra “irmãos”, em vez de “irmãs”. Segundo Zhang (2016), o anonimato dos três maridos traduz também a independência e o respeito próprio das mulheres, visto que, na tradição chinesa antiga, eram as mulheres que não tinham nomes, usando apenas o apelido dos maridos (p. 32). À luz do culto consagrado ao sexo masculino, ao longo do tempo, a escolha titular do conto é, pois, altamente simbólica (*Ibidem*).

Quanto às três protagonistas “irmãos”, todas eram estudantes de um curso artístico, vestiam-se e tinham comportamentos mais masculinos do que os seus colegas estudantes. Entre elas, trocavam confidências íntimas e existia inabalável confiança mútua. No conto, os maridos respetivos são figuras-modelo: são irrepreensivelmente atenciosos, executam as tarefas domésticas com diligência, tratam as esposas com respeito e valorizam as suas opiniões. As três mulheres, enquanto frequentavam a escola, escolheram não ter filhos,

As três tinham feito uma promessa ao rio Yangtze, na montanha Phoenix, que nunca na vida dariam à luz. Diziam que já eram casadas, e que, por isso, apenas uma metade delas era livre. Se tivessem uma criança, não poderiam manter essa metade de corpo livre. Que preciosa é a liberdade! As pessoas que vivem no mundo já têm tantas responsabilidades! Têm que desempenhar vários papéis diferentes e não é possível juntar-lhes mais um<sup>87</sup>. (Wang, 2013, p. 238)

No entanto, após a formatura, cada uma seguiu trajetórias diferentes. Lao'er tornou-se professora de arte numa escola secundária em Nanjing e Laoda vai ensinar numa escola normal em Xangai. Laosan, escolhendo cumprir as suas obrigações conjugais, abandonou a

---

<sup>87</sup>Versão original: 她们三人曾在凤凰山对着长江立下过誓言，这一辈子决不要孩子。她们说她们都已经是结了婚的人了，只剩半个自由身了，如若再有个孩子，这半个自由身也保不住了。自由是多么宝贵啊！人在世上，责任已经够多够重了。要扮演多重角色，不能再增添一点半点了。

oportunidade de ser professora em Nanjing e procurou um emprego na sua terra natal. Como se refere no conto, "ela [Laosan] pertence às mulheres que são extremamente responsáveis e com espírito de sacrifício"<sup>88</sup> (*Ibidem*). Ao ter que escolher entre uma vida numa metrópole ou numa pequena cidade, entre seguir uma carreira profissional ou formar uma família, ela escolheu as duas últimas alternativas. O marido de Laosan era funcionário público na sua terra natal e, na sua opinião, se um homem "anda atrás da mulher, seguindo o caminho dela, deixa de conseguir falar em voz alta"<sup>89</sup> (*Ibidem*).

Após alguns anos de separação, Laoda e Lao'er reencontram-se. Laoda ficara grávida e tornara-se mãe, confessando que "sentia um vazio no coração quando não tinha filhos"<sup>90</sup> (*Ibidem*, p. 252) e que, quando sentiu que uma outra vida estava a crescer dentro de si, se tinha tornado finalmente "uma mulher completa"<sup>91</sup> (*Ibidem*). Lao'er ia, algumas vezes, a casa da Laoda ajudá-la a cuidar do bebé. A casa estava sempre cheia de alegria e a amizade delas era sólida e profunda. No entanto, um dia, enquanto conversavam, o filho de Laoda caiu do carrinho e bateu com a cabeça; nesse momento, Laoda transformou-se, repentinamente, numa pessoa completamente diferente. Proibiu Lao'er de se aproximar do seu filho magoado, como se a culpa tivesse sido da amiga, e o marido de Laoda expulsou-a. A amizade antiga entre ambas tinha-se quebrado por causa do acidente do filho de Laoda. No conto, as três mulheres seguiram caminhos com destinos diferentes. De facto, a única protagonista que persiste na promessa de não dar à luz um filho é Lao'er. As suas amigas, pelo contrário, acabam por abandonar o discurso de poder, desistindo de tentar suplantar os privilégios do sexo masculino, e optam por regressar à família. No entanto, reveladoramente, também Lao'er se mostra, por vezes, hesitante e tenta rever as suas escolhas pessoais e o seu projeto de vida. No final do conto, refere-se que "ela mudava de emprego, sucessivamente, um após outro, mas nunca ficou satisfeita com nada, e acabou por não saber ao certo o que

---

<sup>88</sup>Versão original: 她属于那种最富有责任心又富有牺牲精神的女人.

<sup>89</sup>Versão original: 跟了女人走路, 说话再也不响亮了.

<sup>90</sup>Versão original: 没有小孩子, 她心里头空落落的.

<sup>91</sup>Versão original: 完整的自我.

queria"<sup>92</sup> (*Ibidem*, p. 284).

O conto foi publicado em 1989, embora o tempo da diegese se situe, aproximadamente, entre 1978 ou 1979 e 1989, se considerarmos que as protagonistas eram *zhiqing* que, tendo participado no movimento de “subir à montanha, descer à aldeia”, já tinham casado e, através do exame Gaokao, tinham conseguido ter acesso à universidade. A duração da história narrada no conto é de aproximadamente uma década, incluindo os quatro anos de vida universitária das protagonistas, o período de separação, o reencontro e a despedida. Estes dez anos, como observa Wei, ocorreram num "transitional period in Chinese socio-political history" (Wei, 2017, p. 39) e corresponderam, portanto, a um tempo de acelerada transformação histórica. Com a melhoria da situação sociopolítica, a sociedade tornara-se mais estável e aumentara o bem-estar material do povo chinês, o que abriu novas perspectivas de desenvolvimento individual. Como sustenta Wang:

Era uma era de liberdade que durou pouco, mas que derrubou todas as restrições. Não tínhamos lei, nem religião. Eramos alertados apenas pelas experiências do sofrimento das gerações mais velhas, o que nos fazia procurar a felicidade ainda com maior ansiedade<sup>93</sup>. (Wang, 2013, p. 240)

Wei argumenta, então, que o conto de Wang reflete "the new, post-1980s era of increased opportunity" (Wei, 2017, p. 39). As três protagonistas resistem, ativamente, a serem reduzidas a um papel anónimo e abnegado de esposa e/ou mãe e, no conto, refletem-se exemplarmente as suas "individual identities and struggles for autonomy in characters" (*Ibidem*, p. 40). Representam metonimicamente a geração de mulheres chinesas que, no final da década de 1960, frequentavam a escola secundária e foram recrutadas para trabalhar em quintas situadas em aldeias rurais remotas, por força da política governamental. Aí, de estudantes adolescentes passaram a estar sujeitas ao duro quotidiano das trabalhadoras rurais. Este episódio terminou, as universidades reabriram e as três protagonistas

---

<sup>92</sup>Versão original: 一直在调动工作, 调动来, 调动去, 始终不能满意, 调到后来, 自己都不知道自己是要什么了.

<sup>93</sup>Versão original: 这是一个推翻一切准则的短暂的自由时代, 我们没有法度, 没有宗教, 只有前辈们痛苦的经验警戒着我们, 使我们格外地向往快乐.

regressaram à sua vida prévia de estudantes. Esquecidos os sacrifícios passados, estavam empolgadas e com vontade redobrada de viver, em busca do autoconhecimento pessoal e desejosas de realizar as suas próprias conquistas.

Para as três mulheres, a única época em que tinham sido realmente livres e felizes fora durante os quatro curtos anos em que tinham frequentado a universidade, durante os quais escalavam montanhas, exploravam a natureza, apreciavam o nascer do sol e a beleza das paisagens. Conversavam longamente, durante toda a noite, sobre a vida, o universo e a humanidade, o casamento, o amor e os seus sentimentos profundos, com a forte esperança de que, no futuro, se sentiriam felizes e realizadas. No entanto, após a formatura, iniciam uma “vida normal” (isto é, cumprindo as expectativas sociais em relação ao seu género) que as restringe na expressão da sua individualidade e na concretização dos seus sonhos íntimos.

O espaço em que a diegese do conto se inscreve é o ambiente urbano, pois a universidade situa-se na cidade de Nanjing. Após a formatura, Laoda e Lao'er envidaram esforços para procurar emprego em grandes cidades e foram bem sucedidas: Laoda fixou-se em Xangai e Lao'er em Nanjing. As duas tentaram convencer Laosan a permanecer também na cidade, em vez de regressar à sua terra natal, Tongshan, uma pequena vila rural na província de Jiangsu. No entanto, Laosan desistiu do seu futuro auspicioso na cidade, porque o seu marido, por orgulho, se recusava a segui-la e a viver numa grande metrópole. No conto (que, aliás, reflete fielmente a realidade chinesa), as grandes cidades são consideradas espaços de progresso e autorrealização, pois simbolizam o desenvolvimento, a liberdade e a possibilidade de um futuro promissor e próspero. O retorno de Laosan à vida na aldeia representa um sacrifício a que voluntariamente se submete para não se opor à vontade egoísta do marido.

Na realidade, a vida nas grandes cidades está longe de ser ideal, como bem reconhece a jovem, antecipando as suas desvantagens: a pressão das multidões, o trânsito infernal ou o minúsculo apartamento onde teria que morar. Lao'er ambicionava fugir da cidade, "mas ela anseia profundamente pela liberdade, sonhando em ser um andarilho que deambula pelo

mundo até aos lugares mais recônditos"<sup>94</sup> (Wang, 2013, p. 246), "Cada vez que ficava exausta, a ideia de que um dia se tornaria um andarilho começava a incomodá-la sem aviso. Pensava: se um dia não conseguir aguentar, vou-me embora"<sup>95</sup> (*Ibidem*).

A focalização onisciente do narrador concede-lhe livre acesso aos sentimentos e pensamentos mais íntimos das três mulheres. Tal como acontece com outras personagens femininas nos contos de Wang, as três protagonistas passam pelas ilusões da puberdade e alimentam altas expectativas em relação ao seu futuro, esperando concretizar os seus desejos e sonhos próprios. Como salienta Zhang, no conto discutem-se os atributos e significado do sexo feminino: Laosan define-se por ser *esposa*, sacrificando-se em favor o marido; Laoda, caracteriza-se por ser *mãe*, colocando o filho acima da amizade de muitos anos com Lao'er (2016, p. 34).

Quando eram jovens, as três "irmãos" encontravam-se ligadas por profundos laços de amizade. No entanto, a partir do momento em que se dedicam aos papéis de esposa e mãe, a família passa a estar em primeiro lugar e a afeição que as ligava perde intensidade e relevância. As amizades diluem-se e acabam por se extinguir, perante as exigências dos seus novos papéis familiares. Enquanto as vocações de esposa e mãe parecem conduzir a um destino feliz, o projeto individual de Laoer, isto é, a sua vontade de ser ela própria e de não se submeter às convenções, contribui para o seu desnorte existencial, vagueando por diferentes lugares e mudando constantemente de emprego.

De acordo com Eliachef e Heinich, em face do projeto biológico e social da maternidade, as mulheres tendem, em geral, a tomar duas opções contraditórias. A primeira consiste em assumir o papel de mãe, tal como foi ditado e definido pela lógica falocêntrica; a segunda traduz-se na opção em trilhar o caminho da sua própria realização enquanto mulher:

---

<sup>94</sup>Versão original: 却又深深地向往自由, 梦想做一个浪迹天涯的流浪汉.

<sup>95</sup>Versão original: 在她精疲力竭的时候, 做一个流浪汉的念头便不时窜出来骚扰她。她想到:如有一天, 我受不了了, 我就走.

[...] toda a mulher que ascende ao “status” de mãe vê-se confrontada com dois modelos de realização correspondentes às aspirações, com frequência, contraditórias: seja mãe, seja mulher, seja elo numa linhagem familiar, seja indivíduo com uma personalidade específica, seja dependente, seja autónoma, seja respeitável, seja desejável, seja dedicada aos outros [...] seja reprodutiva, seja criativa (*apud* Boutchich, 2016, p. 29)

Nos romances e novelas de Wang Anyi, são muitas as figuras que desempenham o papel de mães, tal como se verifica em *Três amores* ou em três novelas publicadas em 1986 e 1987 – *Amor numa montanha estéril*, *Amor numa cidade pequena* e *Amor num vale belo* – ou ainda no romance *Canção da tristeza eterna*, de 1995. O paradigma de maternidade que predomina na ficção de Wang Anyi é distinto daquele que, regra geral, subjaz à literatura chinesa tradicional. De acordo com a tradição patriarcal, a literatura chinesa tende a projetar figuras de mulheres e mães obedientes aos homens, dedicando um amor abnegado e incondicional aos filhos, sacrificando-se voluntariamente pela família. Todavia, a maternidade surge, nos contos de Wang Anyi, associada à autorrealização e à salvação das mulheres de si próprias, isto é, do destino a que socialmente se encontram condenadas. Dissentindo desse destino feminino irrecusável, a autora sugere que as mulheres podem retirar vantagem as suas próprias características, por forma a ajudarem-se a si mesmas a adaptarem-se à vida. Por isso, no que diz respeito às mulheres de Wang, elas parecem mais inclinadas a valorizar os seus projetos pessoais de vida.

Num outro conto de Wang Anyi, cujo título é precisamente “A mãe”, relata-se, em primeira pessoa, a história da mãe da narradora no conto, que, durante alguns meses, veio morar com ela. O *incipit* anuncia: "A mãe chegou, trazendo consigo panquecas, camarões desidratados, medusas, caranguejos, pickles [...] talvez tenha vindo para chatear a minha cunhada"<sup>96</sup> (Wang, 2016, p. 1). De facto, a mãe vive com o filho, o irmão mais velho da narradora, e só vem a casa da filha quando se desentende com a nora. Como a casa onde a narradora mora é exígua, o lugar onde colocar a cama da mãe torna-se um problema: "na nossa casinha, após as chuvas que caíram todo o verão, começaram a cair pedaços do

---

<sup>96</sup>Versão original: 母亲来了。带着煎饼、虾干、海蜇、大蟹、酱瓜[...]大约又是和嫂子怄了气来的。



telhado<sup>97</sup>" (*Ibidem*). Então, o marido da filha pensa em pedir um dormitório na fábrica para a sogra morar, pois a mulher não os quer incomodar e insiste em ocupar o quarto onde o teto alúia. Nos dias seguintes, a mãe fazia já arrumações e três refeições por dia, não necessitando da ajuda da filha.

A narrativa permite ao leitor inferir a natureza dedicada e afetuosa da mãe, evitando incomodar os outros, mostrando-se compreensiva e diligente. Deduz-se que o tempo da história ocorre no outono e que o ambiente onde esta se desenrola é urbano, correspondendo à fábrica onde a filha e o seu marido trabalham e vivem. A narrativa reflete o contexto socioeconómico chinês da década de 80, quando muitos dos habitantes que se aglomeravam nas cidades moravam nos pátios das fábricas onde trabalhavam, evitando assim a deslocação diária para o local de trabalho. As casas onde os empregados moravam pertenciam à fábrica e, portanto, não detinham quaisquer direitos de propriedade sobre os imóveis. No conto, as personagens da filha e do marido moram numa casa acanhada que se situa no pátio de uma fábrica e, portanto, após a chegada da mãe, têm que pedir mais um dormitório para acomodá-la. Uma vez que a mãe mora com o irmão da narradora na aldeia, a filha espera persuadi-la a mudar-se para a cidade, mas a mãe recusa:

- Mãe, mude-se para cá, de uma vez por todas, para viver connosco.
- Porquê?
- Porque uma filha é um agasalho que aquece a mãe!
- Mas eu tenho um filho.
- E o seu filho trata-a muito bem, de facto! – disse eu sarcasticamente.
- Mas os filhos são assim, o que é que tu queres? – disse a mãe – É bom que o teu irmão não me trate bem. Se tratasse, alguma coisa estava mal.
- Porque diz isso?
- Perguntei a um astrólogo. Disse que o signo do teu irmão, que é o Cavalo, não se dá bem com o meu signo, que é o Búfalo.
- E acredita nisso?
- O astrólogo disse que és tu a que me trata melhor do que ninguém – os olhos da mãe demoraram-se em mim, sorrindo com satisfação.
- Então, mude-se para cá e venha viver comigo.

---

<sup>97</sup> Versão original: 我们的小屋，经了一夏的雨水，屋顶开始掉土。

– Mas eu tenho um filho – insistiu a mãe.<sup>98</sup> (Ibidem, p. 11)

O breve diálogo entre mãe e filha reflete a consciência tradicional em vigor na sociedade chinesa que, na atualidade, perdura ainda em regiões rurais, de acordo com a qual os idosos devem ficar ao cuidado dos filhos e não das filhas. Este conceito é um reflexo objetivo do atraso de desenvolvimento, pois, por um lado, o apoio dispensado pela previdência social aos idosos que vivem nas regiões rurais é escasso, ficando principalmente a cargo dos mais jovens da família; por outro, é uma manifestação flagrante da multissecular persistência da mentalidade patriarcal. De acordo com esta, os filhos podem transmitir a linhagem ancestral, ao invés das filhas casadas, que não pertencem à família original, mas, antes, à família do seu marido, não sendo, por isso, suposto que coabitem com as suas mães. A mãe, proveniente de um meio rural atrasado, é porta-voz da mentalidade tradicional e faz fé na astrologia. Apesar de ter frequentes desavenças com a nora, insiste em conviver com o filho e não se lamenta da sua falta de apoio e empatia. No final do conto, a mãe regressa a casa do filho: "Por melhor que seja a casa da sua filha, não pode ficar lá a passar o Ano Novo Chinês"<sup>99</sup> (Ibidem, p. 15). De acordo com os valores que defende, é imperioso que regresse a casa do filho. A figura da mãe no conto personifica exemplarmente muitos idosos, de origem rural e valores tradicionais, que ainda se encontram na sociedade chinesa atual.

---

<sup>98</sup>Versão original: “妈，您干脆搬到这里来，和我们过。”

“这又是为啥？”

“女儿是娘的小棉袄嘛！”

“我是有儿子的。”

“你儿子好孝啊！”我挖苦。

“儿子就那样，你要他咋样？”母亲倒反问我。

“你哥不孝是好的，要孝了，倒不好了。”

“这话怎么说？”

“我找先生算过命。你哥属马我属牛命该犯顶。”

“哪有这种事？”

“那先生说你是最孝的。”母亲瞥了我一眼，满足地笑了。

“那你跟我过。”

“我有儿子。”母亲强调。

<sup>99</sup>Versão original: 无论女儿家多么好，她总不能留在女儿家过年的。

Nos outros dois contos da mesma autora, publicados em 2002, “A Pequena Noiva” (小新娘) e “Boudoir” (闺中), as protagonistas desempenham idêntico papel, dado que ambas são filhas que vivem sob a proteção da mãe. O conto “A Pequena Noiva” relata a história de uma jovem ansiosa por ficar noiva. O narrador reconstitui, com recurso à focalização omnisciente, os movimentos emocionais da protagonista, devolvendo, em terceira pessoa, a ansiedade da rapariga em face da perspectiva do casamento e dando conta do seu desejo ardente de se vestir de noiva e realizar, com grande pompa, a cerimónia matrimonial. Sempre que via outras jovens vestidas de noiva, fantasiava sobre "quando chegaria a vez dela de se sentar ali?"<sup>100</sup> (Wang, 2015, p. 4).

Esse desejo obsessivo não era, contudo, acompanhado de uma opinião sólida e madura em relação ao casamento dos pais ou de outros. Dominada por esta obstinação conjugal, os seus estudos na escola atrasaram-se, desperdiçando em fantasias estéreis o tempo que devia dedicar ao estudo. Quando, a custo, terminou a escola secundária, instigou os pais a escolherem jovens rapazes, de entre os quais um iria decerto tornar-se seu marido. Como temia tornar-se uma solteirona, as suas exigências, no que diz respeito ao parceiro ideal de casamento, eram singelas: queria apenas um rapaz bonito. Logo que selecionou o pretendente ideal, a jovem mal conseguia conter a sua vontade de realizar a cerimónia de casamento, depois de namorarem por escassos meses. Como não tinha ainda atingido a idade legal do casamento, os pais opuseram-se ao matrimónio que consideravam prematuro, o que gerou acesa discussão no seio da família. Finalmente, no dia do casamento, a jovem não conseguia conter a sua excitação e, enquanto se penteava, refletia: "Dantes, era eu que via as outras noivas; desta vez, chegou finalmente à minha vez!"<sup>101</sup> (*Ibidem*). O conto termina quando chega o carro para transportá-la para a cerimónia. São vários os pormenores que, no discurso do narrador, sinalizam a ansiedade da menina:

---

<sup>100</sup>Versão original: 什么时候才能轮到她坐在那里呢.

<sup>101</sup>Versão original: 以前都是看别人的, 这一次终于轮到自已了.

Na verdade, ela conhecia o casamento a partir de fotos. Através das lentes com filtro, as noivas bonitas, que eram sempre misteriosas e gráceis, acenavam-lhe<sup>102</sup>.

Quando estava na escola secundária, pelos seus dezasseis anos, a mãe perguntou-lhe o que queria. Disse que queria fazer uma sessão de fotografias de casamento, da melhor qualidade que houvesse. A mãe naturalmente concordou. Como o estúdio de fotografia era muito famoso, tiveram que marcar a sessão com antecedência. No dia marcado, chegou muito cedo<sup>103</sup>.

Sempre que ouvia os ruídos do fogo de artifício no bairro, corria para a varanda e olhava para baixo. Se se tratasse de uma mudança de casa, voltava desiludida para o quarto, mas, se fosse uma noiva que se dirigia para a casa do noivo, ficava a observar o tempo que fosse preciso<sup>104</sup>.  
(*Ibidem*, pp. 3, 4, 7)

Finalmente, no dia do casamento, a mãe queria tomar o pequeno-almoço com a jovem, porque, nos dias de preparação da cerimónia, não tinha tido muito tempo para estar com a filha. Como se refere no conto,

A mãe sentia alguma amargura. Desde que a filha nascera, aprendera a falar e a andar, frequentara escolas e formara-se, e tinha-se mesmo tornado maior de idade. As imagens destes vinte anos passavam diante dos seus olhos. Com a idade da mãe, a paixão dela e do marido tinha naturalmente abrandado e o que ela mais desejava era o crescimento da filha, para esta lhe pudesse fazer companhia durante alguns anos<sup>105</sup>. (*Ibidem*, p. 12).

No entanto, a jovem estava apenas preocupada com o vestido e os sapatos, não se importando com a desilusão e desencanto da mãe. Mal chegou o carro que a levaria a casa do noivo, entrou nele sem hesitação. O conto ecoa as expectativas sociais preponderantes na

---

<sup>102</sup>Versão original: 说实在，她是从婚纱照来认识婚姻的。那种透过柔光镜，于是变得朦胧绰约的美人，都在向她招手。

<sup>103</sup>Versão original: 上高中的时候，十六岁的生日，妈妈问她要什么，她就说要拍一套豪华的婚纱照，自然是依她。因是一家著名的影楼，事先还要预约，到约定的这一日，她早早就去了。.

<sup>104</sup>Versão original: 听到小区有鞭炮响，她就奔到阳台往下看。倘若是搬家，便悻悻地回房间，要是接新娘，可就有看头了。.

<sup>105</sup>Versão original: 母亲心里很不是滋味的，女儿从一下地，到会说会走，上学，毕业，长大成人，二十年的情景从眼前历历走过。像母亲这样的岁数，夫妻感情多少淡了些，就等着女儿长大，好作伴几年。.

sociedade chinesa no que diz respeito à mulher, o que explica o desejo irracional que a jovem manifesta de se casar. Segundo a trajetória feminina socialmente codificada, a menina passa a mulher através do casamento e de esposa a mãe. São estas as etapas indeclináveis na vida de qualquer mulher. De acordo com a prática preceituada pela tradição chinesa, os diferentes papéis da mulher na sociedade definem-se em função da centralidade que nela se atribui ao sujeito masculino: “filha do pai”, “esposa do marido” e “mãe da criança”. O casamento, para as mulheres, é um ponto de viragem na sua vida pessoal, o momento em que deixam de ser filhas e passam a ser esposas e mães. É, portanto, um rito fundamental para as mulheres educadas segundo moldes tradicionais e esta convicção mantém-se inabalável para muitas mulheres, mesmo na atualidade.

Segundo Han e Sun, o sonho da protagonista do conto será inevitavelmente defraudado. Ingénua e impreparada, a jovem rende-se à ilusão falaz do casamento, temendo ficar solteira. Numa idade em que deveria estar disposta a aprender e a conquistar maturidade, apenas se concentra em frivolidades inúteis (Han et al., 2003, p. 2). Por outro lado, os pais da protagonista não se preocupam em orientá-la no seu projeto de vida. Devido ao carinho excessivo que lhe dedicam, satisfazem todos os seus caprichos e vontades e não a criticam nem orientam.

A diegese do conto desenrola-se em ambiente urbano. Embora, em aparência, a autora se limite a relatar uma história vulgar protagonizada por uma jovem cidadina, o conto constitui uma reflexão desencantada sobre os desequilíbrios e problemas da sociedade chinesa e, em particular, do seu segmento mais jovem. Em virtude da política do “filho único por casal”, promulgada e posta em prática há 80 anos, que tem sido seguida nas regiões urbanas, os jovens são tratados pelos pais e outros membros da família com zelo excessivo, sendo-lhes satisfeitas todas as vontades. Além disso, os pais têm a aspiração de que os filhos conquistem uma vida melhor através do casamento. Os progenitores da protagonista do conto dão, efetivamente, voz aos anseios partilhados pela maioria dos pais das regiões urbanas chinesas: resolvem todos os assuntos relacionados com o futuro da filha, conseguindo-lhe um emprego após a graduação, e cedem a todos os seus caprichos, como

procurarem um pretendente perfeito para que ela consiga realizar o casamento com que sempre sonhou. Por outro lado, o conto documenta também a pressão nociva que os *mass media* e o paradigma de luxo e frivolidade por eles disseminado exercem sobre os jovens, que valorizam apenas efêmero e o aparente, esperando conseguir uma vida de abundância com pouco esforço e dependendo do apoio dos pais para realizar os seus sonhos. Para muitos, contrair casamento com um rapaz ou rapariga com poder económico é o caminho certo para uma vida fácil.

O conto “Boudoir” (闺中) descreve a rotina simples de uma mulher que nunca se casou. A protagonista, solteira, vive com a mãe e é na companhia desta que leva uma vida previsível e monótona. Em casa, moram apenas filha e mãe: fazem constantes limpezas para passar o tempo, jogam póquer e veem televisão depois do jantar. Quando era jovem, também a protagonista tinha acalentado o sonho de se casar, mas, não tendo encontrado o homem ideal, acabou por ultrapassar a idade apropriada para o casamento. É educadora e trabalha num jardim de infância e a sua carreira tem decorrido de forma bastante calma, sem sobressaltos profissionais. Sem ter que enfrentar constrangimentos ou adversidades de monta, a sua vida desenrola-se normalmente, na sua banalidade sem história. Aos 20 anos, o tio tinha-lhe recomendado um rapaz para namorar, mas, como ele morava e trabalhava do outro lado da cidade, a considerável distância da casa da mãe, esta não concordara com o namoro nem com convívio entre os dois jovens. O tempo foi passando e com ela a vida, até chegar à idade de se aposentar.

A protagonista nunca havia saído da cidade onde vivia; no entanto, antes de se reformar, teve a oportunidade de ir até Zhangjiajie, numa viagem organizada, no seu local de trabalho, pelos seus superiores. Ela ficou excitadíssima, tendo, desde logo, preparado as refeições e a bagagem. Depois de chegar a Zhangjiajie, visitou todos os lugares de interesse turístico e comprou lembranças, escolhendo e regateando os presentes em várias lojas. Os objetos de má qualidade eram, aos seus olhos, cativantes, porque a relembavam da primeira vez que tinha saído da cidade onde morava. Enquanto assistia a um espetáculo em que se reconstituía a cerimónia típica de casamento, foi selecionada, de entre o grupo de turistas espetadores,

para desempenhar o papel de noiva, sentando-se na liteira chinesa transportada pelos empregados. Ela não era a mais nova nem a mais bonita de entre os turistas, e perguntava-se por que razão teria sido a escolhida. Teriam talvez os empregados percebido que ela era uma mulher solteira. Sentiu-se feliz por participar na cerimónia encenada e não conseguia deixar de rir. Os tambores soaram, a multidão dispersou, mas ela continuava ainda a rir. De repente, sentiu-se exausta, parou de rir e reparou que os seus olhos estavam húmidos de comoção. Assim termina o conto.

Na descrição das rotinas da protagonista, o narrador acentua que estas eram invariavelmente realizadas na companhia da sua mãe: ambas se vestiam de forma semelhante, "a mãe e ela eram praticamente iguais, diferiam apenas no penteado"<sup>106</sup> (*Ibidem*, p. 329). Nos anos 90, as danças de salão eram populares nas cidades chinesas e os habitantes costumavam dançar depois de saírem do trabalho, a fim de, por um lado, praticar exercício físico e, por outro, conhecer pessoas e conviver socialmente. No entanto, tanto a protagonista como a sua mãe "[...] não traziam parceiros com quem dançavam, dançavam as duas juntas, uma com a outra. E havia uma coordenação harmoniosa nos seus passos"<sup>107</sup> (*Ibidem*, p. 330). Para ocupar o tempo livre, jogavam póquer em casa. Na viagem que fez antes de se aposentar, levou a sua mãe. Na verdade, nunca na vida se tinha afastado dela.

Embora estivesse, portanto, acostumada à vida na companhia exclusiva da mãe, a viagem vai desencadear um processo doloroso de reavaliação das suas escolhas pessoais. A sua reação, no final do conto, quando ouve o som do tambor, é reveladora do balanço deceptivo e melancólico que faz da sua vida. Descobrimo-la uma mulher de 55 anos, solteira, toda a vida mantida sob a tutela da mãe, sem amigos e sem relacionamentos sociais, não tinha ainda experimentado as alegrias do amor, da amizade ou das viagens e, por isso, os seus olhos estavam "molhados" (*Ibidem*) de desencantamento.

Ambas as protagonistas dos dois contos – “A Pequena Noiva” e “Boudoir” – se encontram irmanadas num papel comum: o de serem ambas filhas, mantidas sob proteção

---

<sup>106</sup>Versão original: 她母亲基本和她一样，只是发型不同。

<sup>107</sup>Versão original: 她们谁也不带舞伴，就自己跳。她们彼此配合很和谐。.

materna. A primeira, ansiosa por casar, não se importava com a frustração da mãe, enquanto a segunda, vivendo sempre sob sua tutela, nunca se tinha emancipado do seu cuidado. Ambas as mulheres desejavam, contudo, um casamento feliz: uma colocava, desde pequena, todas as suas aspirações num casamento idealizado; já a outra não casou quando era jovem, em virtude da proteção excessiva da mãe, lamentando o sucedido já na meia idade.

Na verdade, as relações materno-filiais ficcionalmente retratadas nos dois contos não são raras na sociedade chinesa. Wang Anyi não deixa de, através da sua produção ficcional, traçar um retrato sociológico de uma geração jovem, excessivamente protegida pelos pais, e, portanto, imatura e impreparada para a vida, mostrando que a verdadeira autorrealização se obtém com esforço próprio.

O conto “Wang Hanfang” (王汉芳) descreve a vida quotidiana de Wang Hanfang, uma mulher casada, acompanhando o seu namoro, casamento, parto e divergência de opinião com o seu marido. Refere a autora, no prefácio da coletânea:

O verdadeiro rosto da história não é composto de uma série de grandes eventos, mas é antes uma evolução e acumulação de pequenas mudanças na vida, que se verificam dia a dia. Não me apetece descrever grandes acontecimentos históricos nos meus romances. A ficção, como forma artística, deve representar a vida quotidiana. A meu ver, por mais importante que seja o assunto, ele deve ser abordado, nos textos ficcionais, através da vida quotidiana, real e concreta.<sup>108</sup>. (Wang, 2015, p. 3)

A intriga surge ambientada em meio rural e o narrador adota uma perspetiva homodiegética, simulando, no entanto, deter um conhecimento ilimitado sobre a história e as personagens que nela intervêm. Mora na mesma aldeia da protagonista e das restantes personagens do conto, é conhecedor de todos os pormenores relativos à família delas, relatando, na terceira pessoa, os sucessos em que se veem envolvidas, ao mesmo tempo que

---

<sup>108</sup>Versão original: 历史的面目不是由若干重大事件构成的，历史是一复一日、点点滴滴的生活演变。我不想小说里描绘重大历史事件。小说这种艺术形式就应该表现日常生活。我认为无论多么大的问题，到小说中都应该真实、具体的日常生活。



convoca, em primeira pessoa, o cenário histórico-social, cultural e geográfico, aludindo à “nossa aldeia” e à “nossa região”, mas sem nunca revelar ao leitor o seu nome.

Pela sua função prefigurativa do tema do conto, vale a pena reproduzir o seu *incipit*:

Naquela época, as mulheres não tinham nomes próprios na nossa aldeia. Eram chamadas pelo apelido antecedido de “xiao”, que significa “pequena” em chinês. Por exemplo, “Pequena Qian”, “Pequena Sun”, “Pequena Ma”. Após darem à luz os filhos, também podiam ser designadas por “Mãe de alguém”, como “Mãe da Xiaomei”, “Mãe do Xiaoping”. Só a Wang Hanfang as pessoas a tratavam pelo seu nome completo<sup>109</sup>. (*Ibidem*, p. 219)

Tendo em consideração o que antes se mencionou, observa-se que, segundo a tradição antiga, as mulheres se encontravam subordinadas aos homens e, portanto, não possuíam nomes próprios, sendo designadas pelo apelido transmitido pelo pai ou pelo nome do marido. A protagonista do conto, contudo, difere, neste particular, das restantes mulheres da aldeia, dispondo de nome próprio e sendo chamada através dele.

Refere-se, no conto, que "Wang Hanfang é a esposa de Sun Shaozhou"<sup>110</sup> (*Ibidem*). O seu irmão mais novo chama-se Wang Hanming. Note-se que, nos nomes da protagonista e do seu irmão, Wang é o apelido, sendo Hanfang e Hanming os seus nomes próprios grafados com o mesmo carácter chinês – “Han” – que, na tradição chinesa, diz respeito à nomeação da geração e dos membros da família. Como sintetiza Irena Kałużyńska, são os seguintes os métodos de atribuição de nomes na tradição chinesa:

(1) creating names with one word/character in common, (2) using in names characters for different ideas but having the same radicals, (3) using characters/words, selected according to the concept based primarily upon the ancient Chinese theory of Five Elements, (4) using in names component parts of one composed Chinese character, (5) using words that

---

<sup>109</sup>Versão original: 那时候, 我们庄上, 媳妇都是没有名字的。在她们的姓前冠以“小”字, 就这么称呼。比如, “小钱”, “小孙”, “小马”。等她们有了孩子, 也可以称呼为“什么人的妈”。比如“小梅妈”, “小平妈”。只有王汉芳, 人们是叫名字的。.

<sup>110</sup>Versão original: 王汉芳是孙绍周的媳妇。

are synonyms or antonyms, (6) using words/characters from the same phrase. (Kałużyńska, 2015, p. 114)

Até hoje, os chineses dão nomes aos filhos seguindo esta tradição; porém, desde a década de 80, com a introdução da política do filho único na China, raramente um casal tem mais de dois filhos.

Note-se que a figura feminina de Wang Hanfang, apesar de ter nascido no seio de família rural, foi enviada pelos seus pais, ainda pequena, para a cidade mais próxima, a fim de receber educação adequada. Depois de concluído o ensino secundário, regressou a casa para se ocupar de trabalhos agrícolas. É esta a razão pela qual se distingue das restantes mulheres. Com efeito, a protagonista recebeu educação, pois, apesar de ser oriunda de uma região rural, os seus pais sempre concederam particular importância à educação dos filhos, tendo, por isso, enviado a filha para a cidade, para que esta pudesse prosseguir estudos. Nas zonas rurais, imperava a convicção de que o homem é superior às mulheres, e que, portanto, era inútil investir na educação das jovens.

De acordo com o conto, o casamento da protagonista com Sun Shaozhou foi por amor: "depois de se julgarem acertados um para o outro, os dois pediram à casamenteira para falar com os respetivos pais. Como os pais de ambos eram pessoas de bom senso e os consideravam bem comportados, ninguém levantou problemas. Naturalmente, tudo correu bem e casaram-se"<sup>111</sup> (Wang, 2015, p. 222). Apesar de ser comum a prática do casamento arranjado pelos pais, o casal casou-se por sua livre vontade, o que teremos que considerar como culturalmente incomum, se se tiver em mente o contexto rural em que decorre o conto.

Quando, em ocasionais rixas conjugais, discutiam, era geralmente o homem que gritava para que as vizinhas ouvissem, "como se confirmasse que ele era homem"<sup>112</sup> (*Ibidem*). A mulher disfarçava o seu embaraço, sorrindo e cedendo com tolerância. Uma vez, a filha do tio de Sun Shaozhou contou que este tinha fechado a porta e agredido a mulher que, contudo,

---

<sup>111</sup>Versão original: 他们彼此相中后, 请了媒人到达人跟前说亲, 两家大人都是通情达理的人, 孩子又是好孩子, 没什么不满意的。顺顺当当, 安安稳稳地成了婚。.

<sup>112</sup>Versão original: 像是证明他是男人.

não gritava nem falava, "ouvia-se apenas o som abafado da mesa e do banco a chocarem um contra o outro"<sup>113</sup> (*Ibidem*, p. 223). Este gesto de violência parece incongruente com o que a narrativa permite deduzir acerca da família de Sun, cuja civilidade se torna patente em vários aspetos, tais como a união livre de Wang Hanfang e do marido ou a educação recebida pela maioria dos membros jovens da família. No entanto, mesmo no seio de uma família civilizada, é suposto que a mulher tolere os desmandos do marido, obedecendo-lhe cegamente e sacrificando-se para elevar a dignidade do homem. O marido quis confirmar, através da violência exercida sobre a mulher, a sua força e poder perante o olhar de vizinhos e conterrâneos. Como explica Yao, o comportamento do homem tem como objetivo preservar a sua “face”, entendida aqui como conceito sociológico que, na esfera das relações sociais, diz respeito à dignidade e ao prestígio que uma pessoa detém na cultura chinesa. A perda da “face” pode, pois, conduzir à quebra de confiança, resultando numa diminuição da autoridade (Zhao, 2010, p. 20). O significado mais próximo deste uso figurativo de “face” corresponde, em português, às noções de respeito, *status* ou reputação. Sun quis, deste modo, evidenciar o seu ascendente sobre a esposa e sancionar a sua dignidade masculina, com recurso à violência que exercia sobre a mulher.

A história simples de Wang Hanfang, bem como a sua anódina rotina quotidiana, são, no plano do discurso, objeto de sumária reconstituição. A protagonista retrata as mulheres chinesas de origem rural, nascidas à volta de 1950. Nela se tornam perceptíveis as exigências que lhes eram impostas, de acordo com o destino de esposa virtuosa e mãe atenta que lhes estava confiado na sociedade chinesa, e destacando-se por ser bondosa, trabalhadora e gentil. Devia cuidar devotadamente dos pais e dos filhos, conviver em harmonia com os irmãos e, sobretudo, ser tolerante e submissa na relação conjugal. Embora, como antes se salientou, tivesse recebido educação formal e os seus pais fossem compreensivos, todos subscreviam ainda a crença tradicional de que “quanto mais filhos há, mais abençoada e feliz é a família” – provérbio chinês já mencionando no capítulo anterior –, assim como a consciência de que a mulher deverá ser condescendente, transigindo com o marido. A aceitação voluntária desse

---

<sup>113</sup>Versão original: 就听板凳桌子碰得闷响.

estatuto de sujeição representa a única maneira de honrar os espíritos dos seus antepassados e resguardar a dignidade da sua família.

Referindo-se ao tempo em que decorre a diegese do conto de Wang Anyi – os anos 90 –, salienta Zhao Xin:

Na época em que vive Wang Anyi, a independência económica contribui para que as mulheres se libertem gradualmente da sua posição de obediência absoluta, sob o controlo do marido. Mas a influência do patriarcalismo e do machismo continua a ensombrar a vida das mulheres. Por isso, mesmo que usufruam de maior liberdade, muitas continuam presas a conceções ultrapassadas e preconceituosas, mas muito arregadas, não conseguindo libertar-se, emocional e economicamente, dos homens. Por conseguinte, não conquistaram uma verdadeira independência.<sup>114</sup> (Zhao, 2000, p. 86).

Já em data anterior, na década de 40, Bing Xin concedera importância ficcional às temáticas do casamento e da família, observadas sob um ângulo feminino, na sua obra *A Minha Senhora* (我的房东). Aí se salientava que "os homens não perdem nada quando se casam; se eu me casar, perco a minha vida profissional e a minha saúde"<sup>115</sup> (Bing, 1982, p. 376), uma situação que, apesar das indiscutíveis conquistas da mulher chinesa contemporânea, ainda se verifica nos dias de hoje.

## 2.2. MÃES: MARIA ISABEL BARRENO E TIE NING

O conto "As três bonecas de papel", de Maria Isabel Barreno, incluído em *Os Sentos Incomuns*, centra-se na história de uma jovem mãe abandonada pelo marido. A protagonista feminina, Filomena, é mãe de dois filhos, tem trabalho e ganha bem e, por isso, pode "sozinha sustentar os filhos e a casa" (Barreno, 1993, p. 57). Deixada pelo marido, sente pena de si própria e adia a sua própria vida. No entanto, em virtude das responsabilidades e

---

<sup>114</sup>Versão original: 王安忆身处的时代，经济上的相对独立是女性逐渐摆脱了绝对服从男性统治的地位，此时的女性生存环境改善，但是男权制带给女性的阴影挥之不去，因此即使在相对增大的生存空间下，女性仍无法摆脱所固有的意识缺陷，在情感上、经济上仍然没有摆脱对男性的依赖，没有获得真正的独立。。

<sup>115</sup>Versão original: 男人结婚并没有失去什么，我如果结了婚，失去的是事业、健康。

do amor pelos filhos, tenta preservar a harmonia doméstica, pois "sentia-se na obrigação de manter os seus filhos felizes" (*Ibidem*).

Ela é, porém, uma mulher amargurada pela deserção do marido, frustrada e sofrida. Quando os filhos a interrogam sobre a ausência do pai, não se contém, irrita-se e grita, mas, logo depois, sente-se culpada e chora. Quando começava a chorar, os filhos acompanhavam-na, proporcionando "o primeiro oásis naqueles dias conturbados" (*Ibidem*, p. 58). A metáfora presente no termo "oásis" indicia a anterior frustração da protagonista, mas representa também a transformação emocional motivada pela presença afetuosa dos filhos. A jovem mãe recobra o ânimo e dedica-se, com os filhos, a recortar bonecos de revistas, vivendo à sombra do abandono pelo marido.

Inclui-se, no conto, uma metanarrativa de enquadramento fantástico, em que intervêm três destas bonecas recortadas de revistas. São elas que fazem a protagonista recordar-se das memórias da sua própria infância, quando tinha a idade dos filhos. As três bonecas revestem-se de contornos simbólicos na vida da protagonista, como se insinua no conto: "[...] naquele período conturbado em que ela também se acolhia nos filhos, aí ficavam os três na presença das mulheres sorridentes. A paz e a garantia que provinham daquelas figuras era inexplicável, incedível" (*Ibidem*, p. 60). De facto, para a jovem mãe, as três bonecas constituem desdobramentos metonímicos da força do amor materno, por meio do qual consegue manter os filhos felizes. Desta forma, o título do conto — "As três bonecas de papel" — é indicativo do sentido simbólico e afetivo de que as figuras recortadas de revistas surgem simbolicamente investidas.

No que diz respeito à sintaxe narrativa do conto, ele inicia-se com a evocação do abandono da protagonista pelo marido, sentido por ela como "uma falta, um buraco, algures, no peito, no coração, na trama da vida" (*Ibidem*, p. 57). No final do conto, "aquela memória forte foi preenchendo os vazios, os buracos, no peito, no coração, na vida de Filomena" (*Ibidem*, p. 60). O desenlace do conto é justaposto, em simetria invertida, à sequência de início: se, após ter sido abandonada pelo marido, a jovem mãe sente desaparecer a alegria de viver, os filhos e as bonecas papel devolvem-lha já no epílogo.

No conto, observa-se a relação de carinho mútuo e a cumplicidade afetiva entre mãe e filhos. Embora necessitem do cuidado da mãe, são eles que, inversamente, a reconfortam e a ajudam a recobrar ânimo de viver. Embora, ao longo do conto, o discurso do narrador não se detenha, de forma explícita, no amor que a mãe dedica aos filhos, ele encontra-se implícito nas circunstâncias ficcionais relatadas.

A diegese tem lugar em meio urbano, na casa onde coabitam a mãe e os filhos, e decorre, em grande medida, mais especificamente no leito do casal. A mulher brinca com os filhos na sua cama, à hora em que eles já deveriam estar deitados nas suas, "em vez de manter a disciplina e qualquer coisa de senso comum na tarefa de minimizar a dor que cada um está a passar pelo abandono do pai" (Ferreira, 2017, p. 196). É nesse espaço simbolicamente reinventado da cama de casal que a ação decorre; como bem observa Ferreira, é no "espaço que tinha sido de algum modo fundador da sua sujeição e conseqüente rejeição, que a mulher-mãe abandonada inventa o jogo terapêutico e libertador das bonecas referidas no título do conto" (*Ibidem*, pp. 196–197). Como assinala ainda a mesma autora, o universo ficcional de Maria Isabel Barreno concede especial importância às relações familiares, especialmente de natureza conjugal. As obras publicadas até meados da década de 1980 refletem, de modo nítido, a perpetuação de uma condição feminina subalterna, que começa, contudo, a questionar a mentalidade monolítica de uma sociedade incapaz de aceitar um contrapoder ao discurso masculino, estabelecido por séculos de incontestado domínio patriarcal. O insólito que ressalta deste conto, e que se pode encontrar em muitos outros da autora, é a utopia. Argumenta Ferreira que a protagonista feminina do conto de Maria Isabel Barreno

[...] seria preterida pelo que vem a ser um dos sentidos comuns que de modo mais insidioso produzem o feminino na cultura ocidental: a mulher como enigma, imagem superficial e distante e, por isso mesmo, figura da sedução. Apropriando-se da contraditória, mas não menos opressiva, versão da mulher como mãe dolorosa e criança irresponsável, a protagonista manipula habilmente a ambivalência entre as atribuições polarizantes do referido mito. (*Ibidem*, p. 196)

Aliás, o nome da personagem – Filomena – não é apenas um símbolo que evoca a lenda da mártir incorruptível, mas "adiciona uma parcela a mais à história familiar em que rondam fantasmas da substituição de mulheres reais e concretas por imagens da feminilidade perfeita, imagens anónimas e em série" (*Ibidem*). Na cena em que Filomena constrói uma espécie de imagem constituída pelas três fotografias de mulheres recortadas de revistas, repetindo aquelas que o seu avô já teria no seu escritório, a ação da mulher, nas palavras de Ferreira,

[...] desmistifica um modelo consumista-patriarcal de substituição de mulheres em série, modelo que a integra também a si. Ao representar de modo gráfico a redução das mulheres a figuras de bonecas de papel num imaginário cultural masculino que venera o mito do feminino, Filomena aponta para o poder libertador da criação lúdica. (*Ibidem*)

Também num dos contos da autora chinesa Tie Ning, “A grávida e a vaca” (孕妇和牛), se revisita ficcionalmente o conceito da mulher como mãe. O espaço em que a intriga se desenvolve é, agora, rural e os acontecimentos relatados no conto ocorrem durante o outono, como se deduz dos informantes temporais presentes logo no início da narrativa: "Já passou o dia de Queda de Geadas"<sup>116</sup> (Tie, 2016, p. 145). A protagonista é uma mulher, referida anonimamente como “mulher grávida”, que não se preocupa com o seu estado social nem se sente oprimida pelo bebé que carrega, refletindo antes sobre o seu passado e o futuro da criança que irá nascer, enquanto guia a sua vaca, também prenhe, do mercado para casa.

A mulher grávida tinha, em tempos, sido uma bela jovem, nascida numa aldeia remota.

---

<sup>116</sup>Versão original: 节气已过霜降. Trata-se de uma referência aos 24 termos solares que dividem o ano em 24 fases, de acordo com as mudanças climáticas verificadas na Terra, devidas à alteração da distância em relação ao sol. Cada fase dura aproximadamente meio mês e as 24 fases perfazem 12 meses. A China, desde tempos antigos, criou um sistema único para assinalar as diferentes fases do ano, distinto da classificação do ano em vigor no mundo ocidental. Ao longo da história, os 24 termos solares foram um guia de vital importância na vida quotidiana dos povos antigos, na produção agrícola e no cronograma anual, porque permitiam aos indivíduos situar-se no tempo, indicando-lhes, por outro lado, as tarefas agrícolas que deveriam ser desempenhadas em cada época do ano. O sistema foi estabelecido com base na experiência multissecular e nas mudanças sazonais verificadas na agricultura. Sendo parte da cultura tradicional chinesa, este sistema desempenha ainda um papel importante na vida do povo chinês, especialmente nas áreas rurais. Como a história do conto se desenrola no campo, a autora descreve o tempo, tendo em conta os hábitos dos agricultores.

Impedida de estudar ou trabalhar, os pais tinham-na criado por ver nela a única possibilidade de conseguir uma vida melhor, tornando-se noiva adequada para uma família nas planícies mais prósperas. Depois do casamento, a mulher foi bem tratada pela nova família e cumpriu a sua obrigação procriadora, ficando grávida. Como o título sugere, o conto estabelece uma analogia metafórica entre a mulher e a vaca, ambas gestantes, ambas criadas para dar à luz os filhos, única função que lhes dá valor e justifica a sua existência. A mulher não é, no entanto, uma vítima, já que tanto ela como o animal são repetidamente retratados, não como seres subservientes, mas como “generais” que escrutinam os arredores. Destaca-se o paralelismo na construção das figuras da mulher grávida e da vaca, num processo correlativo de animalização da mulher e humanização do animal. A vaca também está grávida e o narrador sublinha explicitamente que "cada uma delas tem uma pequena vida no seu corpo, como se as duas sofressem da mesma desgraça e compartilhassem o mesmo orgulho"<sup>117</sup> (*Ibidem*, p. 34).

O bebé permanece, nesta narrativa, num plano puramente sonhado, revelando-se apenas o ventre protuberante da mãe. Contudo, o bebé imaginado, mas ausente, assume um papel central no conto, quando a mãe observa as crianças que regressam da escola e começa a sentir uma necessidade premente de se tornar digna do bebé que transporta dentro de si. Como não sabia ler os caracteres escritos numa velha tábuca, fica apreensiva. Embora o marido lhe dissesse que a esbatida inscrição da tábuca se tinha já tornado indecifrável, a mulher sentiu-se incomodada com o seu analfabetismo. Concretamente, a sua insatisfação derivava do facto de ela não aceitar que, quando o filho lhe perguntasse o que as palavras significavam, ela não fosse capaz de lhe responder:

Ela não podia dizer à criança que não sabia; não estava disposta a decepcionar o seu filho. Mas não reconheceu as palavras na inscrição. A grávida ficou aflita, era como se a criança já lá estivesse, a exigir uma resposta.<sup>118</sup> (Tie, 2010, p. 32)

---

<sup>117</sup>Versão original: 她和它各自怀着一个小生命, 仿佛有点同病相怜, 又有点共同的自豪感。.

<sup>118</sup>Versão original: 她无法告诉孩子她不知道;她不愿意让她的孩子失望。但她实际上并没有认出铭文上的文字。孕妇充满焦虑, 就好像孩子已经在那里在寻求答案。.



Tendo determinado dar ao seu filho uma resposta satisfatória, transcreveu laboriosamente a inscrição, contando e recontando algumas vezes os dezassete caracteres. Ao copiar as palavras, sentia-se pronta para enfrentar as perguntas hipotéticas do filho futuro. De acordo com a análise do conto proposta por Wang, o simples desejo da mulher em adquirir o poder da linguagem escrita converte a narrativa numa metáfora do progresso da humanidade de um passado de incultura para a civilização moderna, dando testemunho da sucessão das gerações: se a vaca se pode considerar uma presença perene e imutável na paisagem rural, a criança não irá já ocupar o mesmo lugar da mãe (Li, 2017, p. 2). Ela ambicionava, pelo contrário, que o seu filho, a próxima geração, se libertasse da lei da ignorância que a ela fora reservada. Como acrescenta Wang, "a gravidez desperta o instinto materno de uma mulher"<sup>119</sup> (*Ibidem*). Apesar de o bebé ainda não ter nascido, a mulher grávida demonstra já o seu amor materno, "sempre que via miúdos a correr e a saltitar na rua, ela sentia o corpo cansado... como se fosse o bebé dentro da barriga que também se tivesse cansado; por isso, correu em direção à laje que se encontrava na beira de estrada, segurando a barriga com as duas mãos, a fim de a descansar"<sup>120</sup> (Tie, 2010, p. 33). Com efeito, embora no conto não sejam analisadas as relações entre mãe e filho, é claramente mostrado o amor materno, expresso na ambição de que a criança que irá nascer se torne melhor do que ela. A maternidade é, pois, implicitamente concebida como o mais poderoso laço afetivo e como profundíssima ligação física e emocional.

No plano retórico-estilístico, a autora recorre ao paralelismo sintático para dar ênfase reiterativo às preocupações da protagonista: "Não há dúvida de que o seu filho se juntará a esta fila para ir para a escola e sair da escola; não há dúvida de que o seu filho conhecerá muitos caracteres; não há dúvida de que o seu filho lhe fará muitas perguntas"<sup>121</sup>(*Ibidem*). Por isso, a mulher grávida e analfabeta copiou, com a previsível dificuldade de quem escreve

---

<sup>119</sup>Versão original: 怀孕,让女性身上的母性苏醒.

<sup>120</sup>Versão original: 每当她看见在地上跑跳着的孩子,就觉出 身上累.....干脆就是肚里的孩子在受累,她双手 托住肚子直奔躺在路边的那块石碑,好让这肚子歇歇。.

<sup>121</sup>Versão original: 她的孩子无疑要加入这上学、放学的队伍;她的孩子无疑要识很多字;她的孩子无疑 要问她许多问题。

pela primeira vez, os dezassete caracteres escritos na pedra, pois só assim considerava ter as necessárias qualificações para ser mãe: "Só assim é que ela consegue ganhar a coragem necessária para conhecer o bebé que aí vem. Aquilo era a sua preparação. Ela queria dar ao seu filho uma resposta satisfatória"<sup>122</sup>(*Ibidem*).

No que diz respeito ao discurso da narrativa, e tal como se verifica no conto “Menina Xiang Xue”, da mesma autora, de que já antes nos ocupámos, a linguagem utilizada caracteriza-se pela simplicidade poética e pela inspiração bucólica que se presente na descrição das paisagens rurais. Neste conto, considerado representativo da trajetória estético-literária da autora e revelador da maturidade dos seus processos de escrita, facultase uma perspectiva bastante original sobre a condição da mulher enquanto mãe (He, 2005, p. 128), aqui corporizada na imagem da mulher grávida, rara na literatura chinesa. Em vários textos ficcionais, as mulheres retratadas surgem como figuras humilhadas, vítimas de discriminação e manipuladas pelo discurso masculino. Todavia, a mulher grávida converte-se, no conto de Tie Ning, no fulcro da diegese (*Ibidem*). É em torno da sua beleza, da sua consciência e dos seus sonhos que gravita a história que, neste caso, evolui à margem do discurso masculino e da ordem patriarcal.

Noutro conto da mesma autora, “Mundo” (世界), apresenta-se também a história de uma mãe forte e corajosa. A protagonista da narrativa teve um pesadelo de que ocorreria um terramoto quando ela retornasse a casa para passar o Ano Novo Chinês. No caminho de regresso à sua terra natal, foi assaltada por um pressentimento nefasto e, querendo pedir socorro, era incapaz de falar em voz alta e, portanto, levou o filho ao colo. Depois de ocorrer o desastre, a mãe caiu numa fenda e, ferida mas suportando as dores lancinantes, arrastou-se para fora desta e apertou o filho no colo. Sem força para andar, sentiu, desesperada, que não conseguiria salvar a criança. Contudo, ao ver o seu sorriso inocente, conseguiu recuperar coragem e continuou a caminhar, cambaleante, sem água nem comida. Para poder amamentar o filho, comeu neve e algodoeiro<sup>123</sup>, não se poupando a esforços para salvá-lo.

---

<sup>122</sup>Versão original: 她似乎才敢与她未来的婴儿谋面。那是她 提前的准备,她要给她的孩子一个满意的回答 .

<sup>123</sup> O algodoeiro, cujo nome científico é *Gossypium Herbaceum*, é uma planta medicinal, consumida geralmente para estimular a produção de leite materno.

No *incipit* do conto, relata-se um episódio ocorrido durante um sonho seu:

Mesmo no seu sonho, a jovem mãe sabe que vai comemorar o Ano Novo. Mesmo no seu sonho, a jovem mãe sabe o que deve colocar na sua mala de viagem: são todas as coisas necessárias para comemorar o ano, ela vai com o bebê para a casa dos pais na aldeia. Entra numa camioneta com a criança ao colo [...].<sup>124</sup> (Tie, 2007, p. 81)

A repetição permite enfatizar a circunstância de que toda a história se passa num plano onírico. Assim, a intriga desenrola-se na camioneta que se dirige à aldeia e os protagonistas são a jovem mãe e o seu bebê recém-nascido. Após o terramoto, a reação da mãe é de pânico:

O medo explodiu no coração da mãe. Ela quis gritar, como perante um grande desastre.<sup>125</sup>

A mãe gritou na escuridão sem fim. Ela não conseguia ouvir a sua voz e não conseguia mexer os pés. Sabia que estava a gritar “Meu bebê”, mesmo que o bebê estivesse nos seus braços e fosse abraçado com toda força por ela.<sup>126</sup>

Enterrou a cabeça no bebê e começou a chorar silenciosamente.<sup>127</sup> (*Ibidem*, pp. 82; 84)

A reação do bebê, porém, contrasta flagrantemente com a da mãe:

Ela olhou para o bebê, que lhe sorria, nos seus braços.<sup>128</sup>

Com as luzes dos relâmpagos no céu, ela viu que o bebê estava a sorrir para

---

<sup>124</sup>Versão original: 即使在梦里，年轻的母亲也知道要过年了。即使在梦里，年轻的母亲也知道她应该往旅行袋里装什么了——都是些过年的东西，她将要与她的婴儿同行，去乡下的娘家团聚。就这样母亲怀抱着她的婴儿坐上了一辆长途汽车.....

<sup>125</sup>Versão original: 母亲心中轰炸开一股惊惧。她想呼喊，就像大难临头一样呼喊。

<sup>126</sup>Versão original: 母亲在无边的黑暗里叫喊。她听不见自己的声音，也无法移动自己的双脚。她知道她在呼喊“我的宝贝”，尽管婴儿就在她怀中，被她紧紧地拥抱着。

<sup>127</sup>Versão original: 她把头埋在婴儿身上，开始无声地嚎啕。

<sup>128</sup>Versão original: 她低头察看臂弯里的婴儿，婴儿对她微笑着。

ela.<sup>129</sup>

Ela não sentiu dor porque o bebê nos seus braços estava a sorrir para ela.<sup>130</sup>

O bebê ainda estava a sorrir para a mãe nos seus braços. O sorriso constante do bebê fez com que a sua mãe ficasse muito surpreendida. Ao mesmo tempo, sentiu que uma das suas mãozinhas estava a segurar a sua roupa com força, porque depositava nela toda a confiança, como se estivesse a segurar o mundo inteiro com firmeza.<sup>131</sup>

O bebê nos braços dela continuava a segurar a roupa da mãe com toda a força e a sorrir para a mãe.<sup>132</sup>

O leite da mãe voltou a sair, gota a gota, e o bebê estava a sorrir para a mãe nos braços dela.<sup>133</sup> (*Ibidem*, pp. 82–84)

O bebê, recém-nascido, ignora obviamente o perigo e não sente qualquer medo. É justamente o sorriso do filho inocente que inspira à mãe a coragem para sobreviver e salvar-se a si e ao seu bebê.

No fim do conto, quando a jovem mãe acorda do seu sonho, pergunta ao marido: "sabes onde fica o mundo?"<sup>134</sup> (*Ibidem*, p. 85). É ela própria quem dá a resposta, olhando para o bebê no seu colo: "aqui é o mundo"<sup>135</sup> (*Ibidem*). Em seguida, perguntou: "sabes quem é o mundo?"<sup>136</sup> (*Ibidem*) e, mais uma vez, foi ela a responder: "o mundo sou eu"<sup>137</sup> (*Ibidem*). A jovem mãe compreendeu que, para o filho indefeso, era ela o seu mundo, tomando consciência da sua responsabilidade para com ele. No diálogo entre o casal, todas as perguntas e respostas são, num processo de reconhecimento induzido pelo sonho, colocadas

---

<sup>129</sup>Versão original: 借着闪电，她看见婴儿对她微笑着。.

<sup>130</sup>Versão original: 她并不觉得疼痛，因为怀中的婴儿对她微笑着。.

<sup>131</sup>Versão original: 婴儿依旧在母亲的怀中对着母亲微笑。婴儿那持久的微笑令嚎啕的母亲倍觉诧异，这时她还感觉到他的一只小手正紧紧地无限信任地拽住她的衣襟，就好比正牢牢地抓住整个世界。.

<sup>132</sup>Versão original: 怀中的婴儿始终死死抓住母亲的衣襟，并且对着他的母亲微笑。.

<sup>133</sup>Versão original: 乳汁点点滴滴又涌了出来，婴儿在母亲的怀中对她微笑。.

<sup>134</sup> Versão original: 知道世界在哪儿吗？

<sup>135</sup>Versão original: 世界就在这儿。

<sup>136</sup> Versão original: 知道谁是世界吗？

<sup>137</sup> Versão original: 世界就是我。

e respondidas pela mulher. No final do conto, é-nos dito pelo narrador que "a mãe [se] apercebeu que o sonho era inerentemente um tipo de realidade<sup>138</sup>" (*Ibidem*).

Celebrando o poder insuperável do amor materno, o conto representa-o como doação consciente, dedicação inquebrantável e perpétua presença. Energia inesgotável que não conhece limites, a maternidade constitui uma força intraduzível e, por isso, é dificilmente compreendida por quem não tem dela experiência em primeira mão.

No ensaio intitulado *A escrita de mulheres chinesa contemporânea e o género social* (中国现代女性创作及其社会性别), Le Shuo sustenta que a temática desenvolvida pela ficção chinesa contemporânea de autoria feminina se organiza em torno de dois vetores fundamentais: um diz respeito às experiências erótico-afetivas das mulheres; o outro centra-se no amor materno (Le, 2002, p. 73). Nos contos de Tie Ning antes mencionados, as figuras femininas que desempenham um papel materno constituem evidentes simbolizações desse amor abnegado, incondicional e altruísta. Como sintetiza Erich Fromm refere, "Mother's love is peace. It need not be acquired, it need not be deserved" (*apud* Yuan, 2010, p. 12).

A composição de ambos os contos de Tie Ning remonta aos anos 90, época em que a própria autora trabalhava no campo. Em entrevista, relembra as circunstâncias que desencadearam a escrita do conto "A Mulher grávida e a vaca":

Uma vez, fui a um lugar, durante a época das colheitas de outono, e uma mulher grávida estava ao pé do campo, com uma barriga enorme, cheia de orgulho. A imagem dela tocou-me; por isso, quis escrever um romance sobre ela.<sup>139</sup> (*apud* He, 2005, p. 127)

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, argumenta que à mulher se associa, inevitavelmente, o "destino fisiológico" representado pela maternidade: "É pela maternidade que a mulher realiza integralmente o seu destino fisiológico; é a maternidade a sua vocação 'natural' " (Beauvoir, 1980, p. 248). Com efeito, como salienta ainda a autora, as mulheres

---

<sup>138</sup> Versão original: 她忽然发现, 梦境本来就是现实之一种啊。

<sup>139</sup> Versão original: 有一次, 我到地方去, 当时是秋天丰收时节, 一个怀孕的女子站在地头, 挺着大肚子特别自豪。那个景象特别打动人, 我就想把它写成小说。.

não geram apenas os filhos, mas assumem também a responsabilidade inicial pelo cuidado das crianças, dedicando mais tempo aos bebês e às crianças do que aos homens, e mantendo com os primeiros laços emocionais estreitos. Assim, para se tornar uma “boa mãe”, acrescenta ainda Simone de Beauvoir, é fundamental que a mulher tenha experimentado, quando criança, "uma evolução sexual e psicológica satisfatória, junto de uma mãe também relativamente equilibrada" (*Ibidem*, p. 247). Para a psicanálise, "quando uma mulher se torna mãe, ela reproduz as atitudes inadequadas que foram as da sua própria mãe" (*Ibidem*).

As figuras ficcionais criadas por Tie Ning obedecem a esta lei inescapável do afeto materno, anulando-se voluntariamente para viverem em função dos filhos.

### **2.3. TEOLINDA GERSÃO**

No conto de Teolinda Gersão “Pranto da mãe mentirosa”, surge igualmente a imagem da mãe e o amor materno é explicitamente tematizado. Trata-se de um relato autodiegético que corresponde a uma oração proferida pela protagonista em primeira pessoa. Ambientado num espaço rural, a narradora-protagonista do conto é uma mãe doméstica que, desesperada por ver o filho doente, suplica a Nossa Senhora que o cure, prometendo que, em troca, ofereceria uma cabra em Sua honra. Não chega, no entanto, a cumprir a promessa e o filho acaba por morrer. Dirige-se, de novo, à capela para orar a Nossa Senhora, suplicando arrendimento. O conto reflete a situação das mulheres que, no espaço doméstico e nos meios rurais, se encontram duplamente sujeitas à opressão patriarcal e ao soberano (e despótico) poder divino.

O conto abre inesperadamente com a oração da mãe: "Ó senhora, vossemecê bem sabe que o que se passou, sabe até mais do que eu, e por isso escuso de estar para aqui a remoer as mágoas. Vossemecê bem viu daquela vez, quando aqui cheguei [...]" (Gersão, 2016, p. 17). Toda a narrativa se desenrola como uma longa prece, cujo destinatário é reiteradamente designado pelo vocativo "Senhora Mãe". O conto estrutura-se, portanto, como uma súplica oral endereçada, em estilo interpelativo, à Virgem. Integralmente constituído, do ponto de

vista enunciativo, pela oração da protagonista, na narrativa predomina um estilo oralizante e uma dicção pitoresca reveladoras da origem humilde da locutora.

A oração da mãe, cândida e sincera, permite deduzir a vida miserável da mulher e o amor incondicional que dedica ao filho. A morte deste cravou-lhe "no peito essas sete espadas que nunca ninguém pôde arrancar" (*Ibidem*, p. 18). A mulher acredita que foi a promessa não cumprida de levar à Senhora Mãe uma cabra que tinha precipitado a morte do filho, entendendo-a como punição divina. Da sua oração infere-se, todavia, que a falha no cumprimento da promessa não lhe é imputável, por não ter ela, mulher sob a tutela pelo marido, poder para decidir acerca de assuntos domésticos:

O menino estava melhorzinho e na minha cabeça havia uma voz a dizer que eu tinha sido tola, que o meu homem ia gritar comigo, o rebanho era o nosso ganha-pão e eu não tinha pedido ao meu António para dar a cabra à Senhora, no meio da aflição eu prometia tudo, sem olhar se era só meu ou se não era, e não disse nada ao meu António, e ele fica muito bravo quando eu faço alguma coisa sem ele saber, nem que seja uma coisinha de nada logo ele desata aos gritos, até parece que foi desfeitoado e que lhe pus os cornos ou outra coisa assim [...] . (*Ibidem*, p. 19)

Submetida à autoridade patriarcal, colocada na dependência da vontade suprema do marido, não é reconhecido à mulher o direito de tomar decisões em nome próprio.

Assim se justifica a oração, bem como o seu sentimento de remorso pela morte do filho, razão pela qual "só queria morrer para não sentir mais nada" (*Ibidem*, p. 19). A oração da mãe protagonista é reveladora das suas condições de vida, que aliás são sociologicamente representativas do estatuto de muitas mulheres na sociedade portuguesa. Não é, por outro lado, casual que a oração seja dirigida à Senhora Mãe. Como explica a protagonista,

As mulheres só umas com as outras é que se entendem, vossemecê sabe como é, passamos pelas mesmas coisas, sabemos o que é a dor de parir os filhos, e depois cuidar deles e apegar-se a eles como se não houvesse mais nada no mundo, a gente tira a mastiga da boca para a dar aos filhos. E o pior que pode acontecer é começaram a definhar e gemer e não dar acordo, e a gente desespera dia e noite sem poder fazer nada, o pior que pode acontecer a uma mãe é morrerem-lhe os filhos [...] . (*Ibidem*, p. 17)

Uma vez que dependia do marido, quando encontrava dificuldades, não restava outra solução à protagonista senão apelar à intercessão benévola da Mãe de Deus. Trata-se, pois, de um pedido dirigido a Deus, pela intermediação da figura materna, num evidente jogo de duplicação: por serem ambas mulheres e mães, a protagonista apela à solidariedade feminina transcendentemente corporizada na Virgem, na esperança de que nela encontre uma especial empatia.

Num outro conto de Teolinda Gersão, “A Ponte na Califórnia”, o narrador é o filho mais velho de pais separados que, em primeira pessoa, relata a sua vida com a mãe e o irmão. A mãe foi abandonada pelo pai e este, por seu turno, constituiu nova família com outra mulher e teve outro filho. O conto inicia-se precisamente com o resumo destes acontecimentos, relatados em analepse, por esse filho mais velho:

Foi no ano em que o meu pai nos deixou e ficámos a viver só nós três, a minha mãe, o meu irmão e eu [...] Eu senti muito a falta do meu pai e fiz toda a espécie de perguntas, a que a minha mãe respondia, por vezes com impaciência, deitando sempre ao meu pai todas as culpas. Não percebi muito do que me disse, mas percebi, pelo menos, que ela estava exausta. Dizia que trabalhava o mais que podia, queixava-se de que o meu pai não mandava dinheiro e gritava connosco por qualquer coisa. Às vezes eu olhava para ela e pensava que o meu pai nos tinha deixado porque ela era má. Ou porque ele assim a julgava. (Gersão, 2016, p. 83)

O tempo do discurso reporta-se, neste passo, ao período em que "o meu pai nos deixou" (*Ibidem*) e o narrador era ainda uma criança, incapaz, portanto, de compreender as transformações familiares e as atitudes da mãe. Como esta se recusava a responder às perguntas dos filhos sobre o abandono do marido, aos olhos do narrador esta era uma figura profundamente negativa, queixando-se constantemente do marido, sempre impaciente com os filhos e ausente no trabalho. Só mais tarde percebeu que o comportamento irascível e exasperado da mãe se devia facto o pai os ter abandonado.



No conto, delineiam-se, assim, duas imagens antagônicas da mãe construídas pelo narrador. No início, ela é retratada a uma luz desqualificante, faltando-lhe afabilidade e proximidade com os filhos. Referindo-se a esse tempo, observa o narrador que "algumas vezes ouvi um ruído leve no quarto dela, e tive a certeza de que ela estava a chorar" (Gersão, 2016, p. 84). Solitária e exausta para poder prover o sustento dos filhos, a mãe trabalhava arduamente e exprimia a sua raiva incontida em relação ao marido, que descrevia sempre como "aquele bandido do teu pai" (*Ibidem*), ou simplesmente "aquele bandido" (*Ibidem*). Na conversa com Celina, sua colega, a mãe queixava-se das razões da separação e do descaso do marido:

Aquele bandido tem do bom e do melhor, faz trabalhos por fora e diz que o dinheiro é da outra. Até carro têm, imagina, e a gente que se dane, eu e os filhos, como se fôssemos cães.

O que ele ganha na empresa é pouco, onde ganha mais de certeza é por fora, por debaixo da mesa. E agora têm um bebê, portanto mais uma boca. Onde é que aquele bandido vai ter dinheiro para duas famílias? Alguma fica sem nada, e é a nossa, ele julga que a família dele é só a outra. (Gersão, 2016, pp. 86–87)

Outra figura central no conto é o cachorrinho *Tilby*, com quem o narrador mantém uma relação de funda cumplicidade. Depois de ter *Tilby* na sua vida, "passou a haver dois grupos, na casa, dois planos e quase duas famílias: a minha mãe, e nós três. Nós três passámos a ser uma unidade" (Gersão, 2016, p. 84). O animal preenchia a vida monótona dele e do seu irmão, dando-lhes o calor e o carinho do lar:

Dormia na mesma cama que eu e Rafael, comia do nosso prato, agasalhávalo em peças de nossa roupa. Na verdade, ele só ganiu na primeira noite, enrolado no tapete, mas calou-se quando o meti debaixo dos lençóis.

– Vai molhar-te a cama, avisou a minha mãe. Mas eu tinha experiência do assunto e não me assustava com lençóis molhados.

– Não te preocupes, vou tratar de tudo, respondi com ar entendido, de criador de cães. Boa noite, mãe. (*Ibidem*, pp. 84–85)

O clímax do conto ocorre após a perda do cão. Suspeitando da responsabilidade da mãe nesse desaparecimento, o narrador não esconde a sua raiva perante o que considera ser a sua inaceitável crueldade. Se, para a mãe, o cão implicava somente um encargo, já para ele, os laços afetivos que estabelecera com animal traduziam-se numa verdadeira *parceria* emocional.

No conto desenha-se, assim, o retrato de uma mulher, cuja crueldade deriva da vida penosa que leva depois da partida do marido. A história afetiva desta mulher permite reequacionar a uma outra luz a sua perversidade, apesar das palavras do filho-narrador que acreditava que "o meu pai nos tinha deixado porque ela era má" (*Ibidem*, p. 83). Segundo Santos (2009), entre os acontecimentos passados e a formulação narrativa dos factos "tece[-se] a escrita de um entretempo. Constata-se um tempo ficcional marcado por proposições de um sujeito narrador sobre a personagem da enunciação" (p. 3), como se verifica nos passos seguintes:

Às vezes eu olhava para ela e pensava que ela era má. Ou porque ele assim a julgava.

Na verdade, embora o pensasse, eu não acreditava realmente nisso. Ela apenas parecia má, pensei algumas vezes, quando ela perdia a paciência conosco ou comigo. (Gersão, 2016, p. 83)

Com expressões como "embora pensasse, eu não acreditava" (*Ibidem*) ou "parecia" (*Ibidem*), a história passa, assim, a "deslizar em um campo de impressões" (Santos, 2009, pp. 3–4), como acontece também no decurso da contemplação das fotografias nas quais o narrador surge, levando-o a um movimento de rememoração: "Havia fotos desta altura, lembrava-me inclusive de uma em que meu pai estava em fato-de-banho [...] eu era do tamanho que o Rafael tinha agora" (Gersão, 2016, p. 84). Como refere Santos, neste passo, "a personagem mira a sua própria história nas fotos, resquícios do que houve e não pode mais ser resgatado" (Santos, 2009, p. 4). Através da fotografia, o narrador reativa perante o leitor as suas memórias, fixadas na foto, evocando os estados emocionais do momento em que foi captada a foto.

No final do conto, refere-se, a propósito da perda do cão, que

Durante muito tempo, não falei disso. Só anos mais tarde desenhei um cão, dentro de um cesto, a cair abaixo de uma ponte vermelha, e quando o Horácio, na carteira ao lado, não percebeu o desenho, contei-lhe que havia pessoas que todos os anos atiravam os animais da ponte abaixo, antes das férias do Verão. Mas isso não tinha nada a ver connosco, nem sequer com Lisboa, disse-lhe, acontecia muito longe, na Califórnia, portanto na costa mais distante da América, numa cidade chamada São Francisco. (Gersão, 2016, pp. 89–90)

Segundo Santos, a conclusão do conto "formula-se em termos metalinguísticos" (Santos, 2009, p. 7): a narrativa atingiu já o seu clímax, mas insinua-se uma nova história, "o menino passa de testemunha a intencionalmente criador de uma narrativa expressa em seu desenho [...] desloca o problema para uma geografia imaginária – Califórnia – de modo a retornar a si mesmo e à sua cidade, que ele queria expurgada de todo mal, à imagem e semelhança de sua alma pura de menino" (*Ibidem*). Como acrescenta o mesmo ensaísta, verifica-se "uma escolha ficcional não gratuita pelo espaço de ponte na Califórnia" (*Ibidem*), uma vez que as localidades de Califórnia e São Francisco são "[a] promessa de um estado de sonhos" (*Ibidem*). E esclarece ainda:

[...] a transferência singular, provocada pelo narrador de Gersão do espaço dos fatos para o espaço do imaginário, resultante de seu trabalho de luto, termina, em última instância, por “desnaturalizar”, através da narrativa, o que de fato não pode ser apenas naturalizado: a História, as estórias. (*Ibidem*)

Num outro conto de Teolinda Gersão, “Mal-entendidos”, reconstitui-se a história da relação difícil entre o protagonista e a sua mãe, uma viúva de 70 anos. O narrador é autodiegético, impregnando de patente subjetividade o seu relato parcial. A narrativa é um monólogo do protagonista, incomodado com a resistência da mãe em relação às suas propostas sobre como ela deveria viver. O filho é um homem que considera ter uma vida perfeita, tem uma esposa que ama e que o ama, duas crianças, um trabalho cativante e bem

remunerado. Nesta existência sem dissonância, falha, contudo, a comunicação com a sua mãe. Tanto ele como Jill, a mulher, e os seus filhos procuram relacionar-se harmoniosamente com a idosa, embora sem sucesso.

Viúva e solitária, nas palavras do narrador, a mãe "não aceita[va] viver connosco, nem com mais ninguém" (Gersão, 2016, p. 74), "tornava-se negativa" (*Ibidem*), "não conseguia aceitar a vida" (*Ibidem*). Rejeitava sistematicamente as companhias sugeridas pelo filho, Jill ou os netos, evitando conviver em ocasiões festivas. Mostrava desinteresse por tudo o que lhe apresentavam: "A única coisa que parecia agradar-lhe era sentar-se na cadeira de balanço, diante da televisão, e adormecer" (*Ibidem*, p. 76).

Como sublinham Silva e Feitosa, no conto, é o filho quem expõe o modo como lida com tal conflito e é a sua perspetiva exclusiva aquela que a narrativa nos devolve. Sendo a sua a única voz presente no texto, o leitor acompanha a sua busca de uma explicação, levantando hipóteses e tentando confirmá-las (Silva et al., 2019, p. 4). O percurso das conjeturas é marcado por expressões que atestam a sua incerteza, como "Houve um ano em que", "Acho que foi", "Creio que", "Não sei se foi", "Pensei que", que, contudo, deixam de ocorrer quando chega a uma conclusão:

Só mais tarde me apercebi de que havia na minha mãe um crónico ressentimento. Tornava-se negativa porque não conseguia aceitar a vida, tal como ela é. Vitimizava-se por ter perdido meu pai (embora eu nunca sentisse que tivessem sido, alguma vez, felizes), por viver sozinha (embora não aceitasse viver connosco nem com mais ninguém, muito menos, uma residência assistida, ou partilhada), por se sentir isolada no mundo rarefeito, uma vez que quase todas as pessoas que conhecia tinham mudado de cidade ou morrido. Ressentimento porque não queria nem podia dispensar uma mulher-a-dias que lhe fizesse as compras e o trabalho, mas não se entendia com nenhuma. Estava sempre a despedir a última e à procura da seguinte. Em seu entender, todas tinham defeitos em absoluto impossíveis de argumentar. Ressentimento finalmente, contra mim, contra a Jill e as crianças, como se fôssemos culpados por ser felizes, ao contrário dela. (Gersão, 2016, p. 74)

Como salientam os mesmos autores, esse trecho permite evidenciar um aspeto central na vida da idosa – as suas perdas afetivas (Silva et al., 2019, p. 4):

[...] perda de pessoas estimadas por morte ou mudança de moradia, perda da vitalidade física e a perda de seu papel social de mãe como a detentora do poder familiar, além das perdas de autonomia e de liberdade. Todas essas situações contribuíram para a síntese de algo profundo: a perda da sensação de bem-estar, de segurança e acolhimento no seu lugar no mundo. (*Ibidem*)

Diante do ressentimento apático da mãe idosa, o filho e a esposa sugerem-lhe "jardinagem, animais de companhia, livros, cinemas, espetáculos, visitas, idas a restaurantes, excursões, museus" (Gersão, 2016, p.74), encarregam "duas amigas nossas, da sua idade, de a convidar para tomar chá, jogar bridge ou entrar num grupo de trabalho voluntário" (*Ibidem*) e tentam "levá-la ao melhor restaurante da cidade" (*Ibidem*) ou "mandar-lhe a casa um ramo de rosas" (*Ibidem*). Segundo Silva e Feitosa, o filho e a nora imaginam o que a idosa gostaria de viver, de receber de presente, de vestir, de fazer para se divertir, com quem gostaria de estar. Tudo é, contudo, inferido a partir das suas próprias opiniões e suposições, sem nunca lhes ocorrer considerar os sentimentos e ideias da sua mãe (Silva et al., 2019, p. 6). Com efeito, o conto centra-se exclusivamente na perspetiva única do filho, apresentada em primeira pessoa, constituindo-se em relato sobre a interioridade subjetiva deste e sobrepondo o seu discurso à voz (silenciada) da mãe. Por isso, as ações dele e da sua mulher, apresentadas através da perspetiva parcial do narrador como bem-intencionadas, "escondem certa imposição de decisões unilaterais e vazias de sentimento de amor em relação à mãe" (*Ibidem*, p. 9), o que se evidencia no passo em que se propõem oferecer-lhe rosas:

Como único trabalho, poderia sorrir, como quando se recebe um ramo de rosas, disse a minha mulher, sem ironia.  
Setenta e cinco rosas cor de salmão (as que a Jill achava mais bonitas), presas com um laço de seda e embrulhadas em celofane e papel de prata.  
Nem sempre tinha dado flores à minha mãe, no aniversário, em geral optávamos por outras pequenas lembranças. Mas dessa vez, não sei porquê, as rosas pareciam-me evidentes. (Gersão, 2016, pp. 76–77)

A ideia do presente não foi, como o passo subtilmente insinua, um ato pensado para realmente agradar à mãe; pelo contrário, a mãe e o seu aniversário são esvaziados de sentido, convertendo-se num objeto ou numa obrigação a cumprir. Além disso, nota-se que, paradoxalmente, as flores que o filho escolheu são as favoritas da esposa e não da mãe, pois, como se refere no conto, eram "as [flores] que a Jill achava mais bonitas" (*Ibidem*).

No que diz respeito ao plano técnico-compositivo da narrativa, Silva e Feitosa (2019) observam que "há um interessante paralelo entre as cenas do início e do final do conto" (p. 10). No início do relato, o narrador evoca um episódio da sua infância, quando tinha à volta de sete anos: "o meu presente de aniversário, um kit de ferramentas brilhantes com cabo de plástico vermelho, foi parar às mãos do filho da mulher-a-dias, porque na véspera ao fazer experiências com reagentes e tubos de ensaio, deixei um buraco na alcatifa do meu quarto" (Gersão, 2016, p. 71). No desfecho, quando o filho pensa que "a minha mãe iria ficar, como sempre contrariada, e diria que era absurdo comprar flores" (*Ibidem*, p. 77), ele oferece as flores a "uma simpática vizinha idosa" (*Ibidem*). Na sequência inicial, a mãe agira com indiferença em relação aos sentimentos do filho e desfaz-se também de algo que ele considerava muito especial, no intuito de castigá-lo por não ter dado ouvidos às suas advertências. Na sequência final, num gesto subtilmente simétrico, o filho presume que a mãe não apreciará o presente e decide oferecer o presente de aniversário a uma estranha. O início do conto ecoa ou rima com o seu desfecho, em nítida ironia estrutural.

O título do conto, "Mal-entendidos", antecipa a relação de ressentimento e conflitualidade que opõe o narrador à mãe. Embora tente várias vezes e de diversas maneiras agradar-lhe, o filho não tem qualquer sucesso, por não compreender o que a mãe pensa e aquilo de necessita. Como nota Simone de Beauvoir,

[...] os adultos tendem a neutralizar o poder de decisão e autonomia do idoso, infantilizando-o por meio do controle de suas ações através de excessivos cuidados, indiferença ao seu pensamento e discursos fingidos [...] tudo e todos que estão no entorno do idoso e que a ele pareçam hostis

ou ameaçadores, por não poder suprimi-los, levam-no a romper ou a minimizar a comunicação. (*apud* Silva et al., 2019, p. 13)

A um tempo eufemístico e irónico, o título do conto elide o facto de nele a mãe ser remetida ao mais absoluto silêncio e o discurso ser inteiramente monopolizado pelo filho, o narrador que detém a palavra. Segundo Silva e Feitosa, o conto é um texto que,

[...] por meio de uma sensível elaboração, aborda duras faces da luta silenciosa da mulher contra a opressão operada por forças autocráticas: tanto da mulher real que luta lançando mão do poder denunciador de sua escrita a respeito de realidades esmaecidas pelo convencionalismo das relações humanas, quanto a ficcionalizada que se rebela contra o apagamento de seu lugar existencial, lutando com aquilo que lhe resta na velhice, a própria subjetividade (Silva et al., 2019, p. 15).

Ainda segundo a leitura destes críticos, a mãe idosa do texto

[...] instaura uma rutura com o seu papel social esperado a partir de uma visão estereotipada dos idosos. Ao adotar um comportamento de intenso afastamento em relação às propostas dos familiares, ela vivencia uma peculiar experiência de lugar: o estar no mundo com uma interação intermediada pelo bloqueio emocional sob a forma de exílio interior. Com tal comportamento, intenciona proteger-se em meio ao apinhamento e à necessidade de reafirmação da autonomia e da liberdade. No conto, a mulher não tem qualquer ato que comprometa o seu bem-estar, o que denota a lucidez da sua luta (*Ibidem*).

O conto de Teolinda chama, pontualmente, a atenção para o facto de a mãe, ou seja, os idosos lúcidos, como é o seu caso, poderem, em decorrência de preconceitos e/ou da insensibilidade generalizada, não serem considerados como seres humanos ainda detentores de uma personalidade e com direito a exercerem livre autodeterminação sobre a sua própria vida. Numa perspetiva mais ampla, tal observação indica que, em pleno século XXI, urge ainda consolidar um humanismo integrativo, que considere o indivíduo em todas as fases da vida, respeitando a sua liberdade, sem preconceitos ou idealizações, pois, assim como a criança não se reduz a um adulto incompleto, a velhice não deve implicar a anulação da

subjetividade do indivíduo. O que parece estar desumanizado, portanto, é o olhar do outro sobre os idosos e disso decorrem, como bem ilustra a narrativa de Teolinda Gersão, graves mal-entendidos (*Ibidem*, pp. 14–15).

O conto “História Antiga”, da mesma autora, encena diegeticamente a situação histórica tradicional da mulher portuguesa. O narrador do conto é onisciente. A história decorre claramente em Portugal, porque, no final do conto, refere-se, em remate irónico, que "esta história passou-se num pequeno país à beira-mar, no sul da Europa, e nesse país, pelo que vejo e ouço, as leis, quando convém, não são cumpridas, e a justiça é uma prática bizarra" (Gersão, 2016, p. 59). O espaço narrativo é o da casa, um cenário que aliás assume evidente relevância em muitos outros contos de Teolinda Gersão. Como sublinha Duarte, a propósito da cumplicidade entre a mulher e o espaço doméstico,

A casa sempre foi tida como um espaço das mulheres e foi em torno da casa que elas desenvolveram as suas áreas de acção, o seu conhecimento e o seu poder. A casa como um espaço interior, foi o lugar onde a mulher construiu a sua identidade, sendo também símbolo de protecção de um mundo exterior pouco sensível à alteridade. A casa, como espaço fechado e espaço de intimidade, foi o motor das transformações da sociedade contemporânea. As mulheres quiseram confrontar-se com o exterior e sair do silêncio a que estavam aprisionadas. O tema da casa como lugar de opressão é recorrente nas suas obras, no sentido de dar voz às mulheres, que, durante séculos, ficaram silenciadas num espaço fechado – o espaço doméstico. (2005, p. 80)

No conto, a protagonista, casada há duas décadas e meia com o marido, sempre foi tratada como escrava no espaço asfíxiante da casa. No final do conto, ainda que procure evadir-se para um espaço exterior, o seu destino inelutável é a morte. Como se refere o conto, ela coabitou na casa como se fosse “mãe” do seu marido, sendo forçada a "cozinhar, lavar, esfregar, arrumar, passar-lhe a roupa antes de ir trabalhar, mulher-a-dias noutra casa onde fazia o mesmo" (Gersão, 2016, p. 57). Trabalhava oito horas fora de casa, "com mais uma hora de autocarro de manhã e outra à noite" (*Ibidem*) e, quando chegava a casa, tinha ainda a incumbência de fazer o jantar. O conto reconstitui exhaustivamente as manhãs da



protagonista: todos os dias, ela "levantava-se pelo menos vinte minutos antes de o despertador dele tocar" (*Ibidem*, p. 58). Depois de o marido sair e antes de sair para o trabalho,

Ela limpava o chão molhado da casa de banho, estendia as toalhas e metia na máquina a roupa suja que ele tinha atirado para o chão. A seguir lavava a louça do café, sacudia as migalhas da mesa, deitava fora as borras e o papel de filtro, arrumava finalmente o quarto, puxando os lençóis e os cobertores, e estendia a colcha, que alisaria à pressa com a mão. O que não lhe deixaria tempo para se maquilhar, passava só a escova à pressa no cabelo, apertava os botões da blusa, e descia a escada a correr para apanhar o último autocarro possível, que ainda lhe permitisse chegar à hora certa. (*Ibidem*)

A labuta diária da protagonista contrasta com a inércia comodista do marido que "se sentava no sofá, a ver televisão, e depois se sentava à mesa e comia com ela o jantar, que quase nunca achava suficientemente bom, para logo a seguir se sentar de novo a ver televisão, enquanto ela arrumava a cozinha e lavava a louça" (*Ibidem*, p. 57). Não ousava reclamar, porque "havia quem achasse que a culpa era dela" (*Ibidem*), por exemplo, as vizinhas. Naquela época, as vizinhas bem como os outros "não tinham uma vida muito diferente, porque, ao que consta, no país onde se passa a história este tipo de relação era comum" (*Ibidem*).

O conto denuncia a exploração sistemática a que as mulheres portuguesas, num passado intencionalmente indeterminado, se encontravam, submetidas: vítimas de violência na família e na sociedade, o único papel que lhes era restava era o de cuidarem do marido e da casa. Empregadas domésticas no seu próprio lar, não podiam desobedecer às ordens do *pater familias*. A protagonista do conto, contudo, não se move apenas no espaço doméstico, uma vez que trabalha também fora de casa. Nesse sentido, podemos considerá-la paradigmática da mulher portuguesa que, com o dealbar do século XX, e em virtude da industrialização crescente, se vê forçada a abandonar o lar para se empregar como assalariada em fábricas ou em casas particulares.

Representa-se, no conto, a procura da liberdade por parte da protagonista, uma vez que tenta uma alternativa amorosa à vida que lhe era proporcionada pelo marido. Prevenido pelas vizinhas, o marido "apanhou-a em flagrante e matou-a, com um tiro de caçadeira" (*Ibidem*). O leitor é informado pela narradora que o marido "esteve preso alguns meses e foi julgado, mas o juiz acabou por o mandar em paz" (*Ibidem*), uma vez que "não era crime matar a própria mulher, quando apanhada em flagrante" (*Ibidem*).

O conto encerra com um explícito comentário narrativo:

Disseram-se que entretanto a lei mudou, e que esta é portanto uma história antiga. Se fosse hoje, dizem-me, o homem teria uma longa pena a cumprir. Tenho, no entanto, as minhas dúvidas. Mesmo que a lei tenha mudado, estou em crer que o homem só cumpriria a pena se não tivesse meios de fortuna. (*Ibidem*, pp. 58–59)

A voz narrativa não se inibe de exprimir abertamente a sua posição judicativa, sublinhando que, na sociedade portuguesa atual, as mulheres, tradicionalmente reclusas no espaço doméstico, ainda ocupam um lugar manifestamente inferior aos homens. Embora a sociedade tenha evoluído, o caminho rumo à igualdade está longe de ter sido inteiramente percorrido. A protagonista do conto procura corajosamente o amor, ou seja, a libertação e a reconquista da sua identidade. São, sintomaticamente, outras mulheres (as vizinhas) a impedir-lhe o caminho, numa sugestão implícita de que as mulheres não podem lutar individualmente pela sua dignidade, mas que urge construir uma consciência coletiva que as una solidariamente em torno de uma causa comum.

#### **2.4. VIOLÊNCIA DE GÉNERO: LÍDIA JORGE E CHEN RAN**

O conto “Marido”, de Lídia Jorge, relata a trágica história de Lúcia, uma porteira, cuja rotina diária é preenchida pelas tarefas domésticas e pelas orações dirigidas à Virgem para que interceda por ela e pelo marido. Como refere Ari Francisco de Abreu, Lúcia "vive na fronteira entre o público e o privado, no entrelugar. Em sua profissão, é atravessada pelo

público, mas não consegue interagir com ele" (2009, p. 17). A porteira é vítima de violência doméstica às mãos do marido alcoólico, para quem, no entanto, constantemente solicita proteção divina. Os vizinhos, cientes dos maus-tratos a que o marido a sujeita, dão-lhe conselhos sobre uma eventual separação. Lúcia, no entanto, recusa terminar o seu casamento que, à luz da sua fervorosa religiosidade, considera um sacramento indestrutível.

O narrador do conto é heterodiegético, relatando, na terceira pessoa, a história brutal da relação entre a protagonista e o marido. Num notável jogo de cruzamento intertextual, confunde-se, no discurso do conto, a voz da protagonista Lúcia com a oração da Salve-Rainha, que, na narrativa, introduz uma ladainha fluente e aflitiva, que a mulher vai recitando desde o início:

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo spes, imensa doçura, salva e vem. Vem, e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com o teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem e chama da vela até ele vir. Abafa o sim, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar. Esconde-te invisível, acocora-te, vita, advocata, mãe suprema, minha Regina, para que não me deslargues, não desesperes, não me desconfies. Porque esperas? Abre as asas e protege já, protege de seguida, protege contínuo, sem intervalo, sem desfalecimento. Protege desde hoje, desde ontem, desde as duas, desde as dez da noite, desde as cinco, protege baixo, protege alto, protege depois, protege ora, dentro de dois minutos, daqui a duas horas, protege à tarde, et nunc, et sempre, et amanhã, et seculorum, bem como agora e na hora da nossa morte, ámen. (Jorge, 2008, p. 11)

O conto explora magistralmente as emoções contraditórias de Lúcia em face da chegada iminente do marido. Por um lado, através da sua oração, ela roga proteção imediata e constante para o homem de quem não quer separar-se; por outro, o regresso do marido alcoolizado e violento é sentido como uma ameaça sinistra. O discurso do narrador surge sobreposto à oração da protagonista: "Protege-a bem. Protege-a a ela e ao marido dela [...]" (*Ibidem*, p. 12). A história de Lúcia surge, por outro lado, entrecortada pela do marido, mecânico numa oficina de automóveis, alcoólatra e violento.

Aos olhos benévolos de Lúcia, contudo, o marido "tinha um bom carácter" (*Ibidem*, pp. 18–19) e, por isso, insistentemente o desculpabiliza:

[...] porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há. Depois, porque sempre podia ralar com ele, que nunca ele respondia como tantos respondem. E o dinheiro? Que sorte tinha com o dinheiro. Ela era o cofre de tudo, com excepção do dinheiro que ele gastava quando ficava por lá, e como esse não chegava a vir, infelizmente, ela não podia amealhar. (*Ibidem*, p. 19)

Lúcia absolve, assim, o marido alcoólico da sua constante brutalidade, atribuindo-a à bebida e enaltecendo as vantagens de um casamento que só lhe trouxe vantagens. Outros trechos do conto elogiam o papel crucial do marido em contexto doméstico:

E quem atarrachava as lâmpadas do tecto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carros com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. (*Ibidem*, p. 18)

A sucessão de interrogações retóricas reveste-se de um alcance nitidamente irónico, uma vez que as virtudes masculinas que Lúcia engrandece corroboram o comportamento agressivo do marido que o conto se encarregará de tragicamente ilustrar. Assim, os comportamentos do marido, que Lúcia ironicamente valoriza, prefiguram os atos violentos que serão responsáveis pela sua própria morte. Como salienta Ari Francisco de Abreu, a vida de Lúcia é marcada pelo medo: "medo de perder as 'vantagens' no casamento, medo da agressividade do marido quando bebia, medo de incomodar os vizinhos com o barulho proveniente do seu apartamento" (2009, p. 17).

A personagem feminina de Lúcia remete, por extensão metonímica, para a condição da mulher na sociedade portuguesa. A sua vida restringe-se ao espaço doméstico, advoga uma

visão tradicional do casamento como sacramento inviolável, "as suas atitudes apresentam-se submissas a essa conceção de matrimónio e ao papel conservador e restrito que se espera da mulher na sociedade" (*Ibidem*, p. 18). Pode dizer-se que Lúcia, defendendo uma visão profundamente conservadora das relações conjugais, se submete à arbitrariedade de um marido violento, preferindo suportar a sua violência à alternativa inaceitável de viver sozinha. Não concebia sequer a hipótese de separar-se do marido, por antecipar que, sem ele, a vida seria intolerável, como a voz heterodiegética, no conto sobreposta à focalização da protagonista, se encarrega de sublinhar:

A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo. Se mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimónia. (Jorge, 2009, p. 18)

Além das personagens de Lúcia e do marido, o conto convoca outros figurantes designados pelas suas profissões – os vizinhos que moram no mesmo edifício que a protagonista –, formando um painel sociológico onde se inscreve o episódio doméstico relatado. Como observa Ari Francisco de Abreu, os vizinhos "têm em comum o facto de serem todos profissionais liberais, o que sugere um maior prestígio e autonomia" (Abreu, 2009, p. 18). Eles simbolizam uma postura liberal relativamente ao casamento, oposta à visão retrógrada de Lúcia. O casamento, para eles, é "só uma questão de papéis" (Jorge, 2008, p. 16) e insistem, em vão, em aconselhar Lúcia a separar-se do marido. Como refere Abreu, "estabelece-se então o conflito entre Lúcia e os seus vizinhos, o tradicional e o moderno [...] entre os valores transcendentais e os terrenos" (*Ibidem*).

O tempo e o espaço convocados pela narrativa são os da sociedade tradicional e a protagonista Lúcia constitui a figuração emblemática do estatuto das mulheres portuguesas, confinadas ao espaço doméstico e destituídas de qualquer autonomia, para quem a perspetiva de se separar do marido era altamente improvável. Por um lado, como a porteira, comungam da visão tradicional do casamento como sacramento indissolúvel; por outro, vivem em

situação de total dependência económica. A protagonista do conto de Lídia Jorge é, assim, nas palavras de Abreu, «vítima da ideologia salazarista e de uma relação conjugal trágica», revelando a «condição oprimida e silenciosa/silenciada da mulher portuguesa contemporânea e, por extensão, das mulheres de um modo geral» (Abreu, 2009, p. 24). As outras personagens são tipos sociais com função sociologicamente representativa, através das quais se representa a mentalidade liberal na sociedade portuguesa.

No conto, é intensivamente explorada a simbologia da vela, do fogo, do fósforo e da chama, assim como do nome da protagonista, Lúcia. Conforme esclarece o *Dicionário de Nomes Próprios*<sup>140</sup>, o nome Lúcia tem origem no latim *Lucius*, derivado dos elementos *Lyke*, *Luc* e *Luk*, que deram origem à palavra em latim *Lux*, que significa “luz” e, por extensão “a luminosa”, “a iluminada” ou “aquela que nasceu com a manhã”. O nome encontra-se, portanto, associado à insistente presença da vela, mencionada repetidamente no conto quando a mulher dirige as suas preces à Virgem.

A morte de Lúcia também se encontra simbolicamente associada ao fogo, uma vez que ela é causada pelo facto de marido usar um isqueiro para lhe incendiar o cabelo: "Como acende o isqueiro, como os olhos dele brilham sem ruído sob o isqueiro aceso. Lambe os lábios sob a chama, o marido da porteira, sem ruído" (Jorge, 2008, p. 23). O isqueiro aceso e a chama precipitam a morte de Lúcia; os olhos brilhantes do marido reforçam a associação metafórica entre a luz e a morte da porteira, a iluminada. No entanto, para a mulher imolada pelo fogo, "afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo, mas apenas acender a vela" (*Ibidem*). Até na morte, que se revela uma via de libertação trágica, Lúcia defende o marido. Na verdade, se, em busca da liberdade do corpo, o marido se liberta através da bebida, já a mulher só o consegue através da morte.

Uma outra linha semântica que repetidamente surge convocada no conto é relativa ao silêncio. Com efeito, são recorrentes às alusões à ausência de ruído, geralmente associadas a um cenário sinistro e ameaçador, que evocam o ambiente de terror psicológico do *thriller*:

---

<sup>140</sup>Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/lucia/>

Vejam como ele procura o casaco, como se senta na cama sem o menor ruído. Como procura nos bolsos. Mesmo a chave que cai não faz barulho, como numa cena longínqua, aproximada, a que se tirou todo o som. Como acende o isqueiro, como os olhos dele brilham sem ruído sob o isqueiro aceso. Lambe os lábios sob a chama, o marido da porteira, sem ruído. Nem ela produzirá uma única palavra. (*Ibidem*, pp. 22–23)

Também no conto chinês “O nascimento de um homem oco” (空心人的诞生), de Chen Ran, se relata a história trágica de uma mãe vítima de violência conjugal. O narrador do conto é onisciente, contando, em terceira pessoa, a história protagonizada por um rapaz calado que, por ter crescido numa família hostil, não gostava de conversar com ninguém. Desde pequeno, mantinha apenas uma relação estreita com a mãe. Quando esta tinha dezanove anos, casara-se com o pai do rapaz, um homem dezassete anos mais velho. Após o casamento, sofrerá inúmeras sevícias sexuais às mãos do marido:

Naquele tempo, ela era uma rapariga sem qualquer experiência sexual. Na primeira noite do casamento, ele atou-lhe os braços e as pernas aos quatro pés da cama, rasgando-lhe a roupa em mil pedaços, mordeu-lhe o corpo com os dentes como um lobo, gritando e gozando de excitação. Ele ameaçou-a, dizendo que as mulheres faziam todas o mesmo ou divorciavam-se. Naquela altura, naquela vila isolada, a palavra “divórcio” era muito estranha e vergonhosa.<sup>141</sup> (Chen, 2013, pp. 25–26)

O menino cedo passou a reconhecer no pai um homem arbitrário e cruel, "a cheirar a tabaco"<sup>142</sup> (*Ibidem*, p. 25), e "como a mãe, ele detesta este homem a quem chama pai"<sup>143</sup> (*Ibidem*, p. 26). Segundo relata a mãe, "a primeira coisa que o filho aprendeu ao crescer foi a procurar um esconderijo na sala onde o pai não o conseguisse ver. Sempre que o pai estava fora de casa era, para o filho, um dia de festa"<sup>144</sup> (*Ibidem*). Depois do seu nascimento, "ela

---

<sup>141</sup>Versão original: 那时, 她还是个毫无性经验的女孩儿, 结婚的第一天夜里, 他就把她的四肢捆在床的四条腿上, 把她的衣服一条条撕碎, 他像狼那样用牙齿咬她的身体, 并尖声嘶叫, 他享受着在她身体上得到的亢奋。他威胁她, 说女人都是这样的, 不干就离婚。那时候, 在这个闭塞的镇子里, 离婚这个词还令人感到陌生和羞耻。.

<sup>142</sup>Versão original: 有股烟草味儿。

<sup>143</sup>Versão original: 他和母亲一样厌恶这个被他称作父亲的男人。

<sup>144</sup>Versão original: 儿子长大后学会的第一件事就是在房间里找一个父亲看不见的角落把自己藏起来, 儿子的节日就是父亲外出不在家的日子。

desviou maciçamente todas as emoções que uma mulher deveria sentir para o seu filho"<sup>145</sup> (*Ibidem*).

O caráter irascível e violento do pai torna-se evidente em passos como o seguinte:

A janelas e a porta tinham sido trancadas pelo pai e lá dentro não se ouvia nenhum ruído nem movimento. A mãe bateu gentilmente à porta, sete ou oito vezes, mas ninguém respondeu. O menino antecipava vagamente o horror deste silêncio, a pequena pausa antes de o leão atacar a presa, a ilusão de paz que precede a batalha. O luar envelhecido iluminava os seus olhos horrorizados e a cara cansada da mãe. A sombra longa dos seus corpos hesitava, demoradamente, à frente da porta. A mãe ergueu finalmente, sem força, o guarda-chuva preto na mão. O cabo de ferro prateado da guarda-chuva deslizou, trémulo, sobre o vidro da porta. Um ruído agudo e cortante rasgou a noite pesada. O corpo do menino tornou-se tão tenso como um arco antes de ser despedido pela flecha. De repente, uma sombra preta disparou do quarto, como se fosse um relâmpago. Sem o menino perceber o que estava a acontecer, um barulho ainda mais pesado ecoou no rosto da mãe. Ao ver a mãe cair, deitada no chão, enfureceu-se. Ergueu, por fim, o guarda-chuva preto para a sombra sádica, com o ódio e o medo que se tinham acumulado por muitos anos pelo pai. Contudo, a fragilidade, que fazia parte da sua natureza, impediu-o de acertar qualquer alvo. Num gesto vão, o guarda-chuva preto descreveu um arco no ar e caiu no chão. Ele desatou a chorar em voz alta. Toda a sua coragem se petrificou neste choro, como se se encontrasse defronte da morte <sup>146</sup> (*Ibidem*, pp. 26–27).

Testemunha da violência do pai contra a mãe, ser frágil e passivo, o menino tentava ir em seu auxílio, contra-atacando o pai e arremessando-lhe o guarda-chuva. Foi esta a primeira

---

<sup>145</sup>Versão original: 她把她作为一个女人所应有的感情全都施放在儿子一个人身上。

<sup>146</sup>Versão original: 窗子与屋门全被父亲在里边反锁起来，房间里没一丝动静。妈妈轻轻叩响了门，敲了七八下，里边没人应声。他似乎预感到这宁静的可怕，那是雄狮捕捉猎物之前短暂的静止，是激战前息事宁人的假象。苍老的月亮照着他惊惶的大眼睛和妈妈疲乏的脸颊。他们长长的影子在门前徘徊了好一阵，妈妈终于软绵绵地举起手里黑色的雨伞，银白色的铁质伞头在空中犹豫着滑向房门的玻璃上。一声清脆动人的破碎声划破沉甸甸的夜。男孩的身体绷得像张满的弓一样紧。忽然，一条黑色的影子风驰电掣般从屋里冲出，不及他弄明白怎么回事，一声更加响亮的击打声便重重地响在母亲的脸颊上。当男孩儿看到妈妈一头歪在地上时，他被激怒了，他终于调动起积蓄了多年的对父亲的仇恨与恐惧，举起那柄黑伞向那条虐待狂黑影儿砸去。他的脆弱的天性终于使他无法击中什么，黑伞空空洞洞在空中划了条弧线，便落在地上。他大声哭泣起来，他所有的勇敢全部凝聚在这死亡般的哭声里。。



vez que a criança tentou retaliar contra o pai, o que deixa transparecer a sua revolta crescente contra a tirania paterna.

Depois deste episódio de violência, o casal separa-se e o menino passa a conviver apenas com a mãe, levando ambos uma vida feliz e serena. No entanto, já no desenlace do conto, esta suicida-se, ao descobrir que se encontra grávida de três meses. O conto assume um registo elíptico e não enuncia abertamente nenhuma hipótese, mas os leitores podem facilmente deduzir que a mãe fora brutalmente violada pelo pai, quando se encontrara com ele para receber a pensão do menino. Após o suicídio da mãe, o menino foge para a floresta ao fim do dia, num pranto convulsivo. Assim termina a narrativa.

O conto desenrola-se em meio urbano, numa pequena cidade, próxima da floresta. A mãe, bastante mais jovem do que o pai, era imatura quando o conheceu, ao invés dele que era já um homem experiente, tanto no trabalho, como no amor. Devido ao seu sucesso profissional e à sua influência, o pai do menino consegue encontrar para a mãe um emprego na pequena cidade onde moravam e, porventura graças a esse ascendente social, consegue conquistar a jovem mulher. Só depois de casar e dar à luz a criança, a mulher teve consciência da inclinação perversa do marido. Embora tenha tolerado o abuso do homem durante muito tempo, acaba por decidir divorciar-se, dispondo-se a cuidar do filho sozinha.

Chen Ran aborda, neste conto, a ausência do pai e o fenómeno da dissolução contemporânea do modelo de família tradicional. Atualmente, tanto na sociedade chinesa como na portuguesa, a proporção de famílias monoparentais, em especial das que envolvem mães solteiras, tem aumentado, o que se tem traduzido numa profunda reconfiguração do sistema familiar. As famílias de mães solteiras têm sido indicadas como exigindo recursos adaptativos intensos, devido aos aspetos relacionados com a ausência paterna, considerados como importantes para o desenvolvimento familiar, sobretudo das crianças. Segundo um relatório de 2014<sup>147</sup> acerca do desenvolvimento das famílias na China, o número de núcleos familiares sem cônjuge com filhos, em 2010, era de 23,96 milhões e a proporção de mulheres solteiras com filhos era de 70%. Este panorama será, possivelmente, explicável à luz de

---

<sup>147</sup>Disponível em: <https://zhidao.baidu.com/question/687663268807706604.html>

diversos fatores, tanto culturais como sociais, que carecem ainda de uma mais profunda averiguação. Na tradição chinesa, a designação de chefe de família (一家之主) refere-se à geração mais velha ou ao homem, por exemplo ao avô, ao pai ou ao marido. Nas famílias monoparentais, esbate-se a figura do provedor e responsável pela família do sexo masculino, dominando a mãe solteira.

A outra personagem feminina no conto, a Tia Miao, amiga da mãe, desempenha um papel decisivo no universo emocional do menino:

A Tia Miao era a mulher mais gentil do mundo. Sabia como cuidar de uma mulher doente, cozinhando a sopa de arroz mais mole para a doente, ajudando-a trocar e lavar as roupas, fazendo-lhe suaves festinhas nas costas e massagens no corpo todo <sup>148</sup>.

A mãe e a Tia Miao eram mais próximas do que irmãs de sangue. As duas iam para o trabalho e voltavam para casa sempre juntas. Os temas de conversa nunca se esgotavam entre elas. Silenciosamente, disputavam a preparação das refeições, aconselhando a outra a descansar ou a deitar-se por algum tempo. Se ambas diziam que não estavam cansadas, cozinhavam juntas. Se a mulher de preto cozinhasse, a mulher de roxo iria, de certeza, buscar a água; se a mulher de roxo lavasse a louça, a mulher de preto varreria o chão<sup>149</sup>. (Chen, 2013, pp. 225; 227)

O conto sugere uma analogia invertida entre a relação de proximidade afetiva da mãe com a Tia Miao e a relação conjugal. Com efeito, ao passo que as duas mulheres se estimavam e entreajudavam, o pai agredia e ofendia a mãe. Como sustenta Wang, em face da incompreensão masculina e do abuso patriarcal, as mulheres estabelecem sólidas redes de solidariedade e de entreajuda:

---

<sup>148</sup>Versão original: 苗阿姨是世界上最温存的女人, 她那么会照料病中的另一个女人, 她给病人煮最软最烂的米粥喝, 她给病人换洗衣服, 她给病人轻轻地捶背、按摩肢体。.

<sup>149</sup>Versão original: 妈妈和苗阿姨比亲姐妹还亲。两个人一同上班, 一同下班, 总有说不完的话。她们无声地抢着烧饭, 总是让另一个人去休息, 去躺一会儿, 两个人都说不累, 就一起做饭, 倘若黑衣女人烧饭, 那么紫衣女人肯定去打水, 倘若紫衣女人洗碗, 那么黑衣女人肯定扫地。.

O conforto que as mulheres encontram com mais facilidade é-lhes dado por uma pessoa do mesmo sexo. Não é fácil encontrar nos homens este tipo de entendimento que se verifica entre mulheres. Como esse conforto tem que vir de uma outra pessoa, as mulheres devem unir-se, usando esse entendimento que nasce com elas como estratégia para aliviar e curar as suas dores interiores.<sup>150</sup> (Wang, 2018, p. 16)

Como nota Wang, o conto de Chen Ran, publicado no início dos anos 90, reflete o tempo em que foi composto e a persistência de valores culturais tradicionais. Como a atitude, na sociedade chinesa, em relação à representação do amor homossexual era (e continua a ser) fortemente conservadora, Chan Ran sugere que a amizade feminina pode representar uma alternativa existencial para as mulheres insatisfeitas com a relação conjugal. Deste modo, esta afetividade substitutiva entre iguais permite mitigar a incompreensão afetiva a que as mulheres se encontram sujeitas no casamento. O conto é, no entanto, discreto no modo como retrata a relação de reciprocidade entre as duas mulheres, expressa em tarefas como cozinhar, conversar ou desempenhar tarefas em conjunto. Na verdade, embora coabitem na mesma casa, a autora nunca alude ao seu eventual relacionamento erótico ou sexual. Como defende Wang,

[...] as duas mulheres têm medo da posse do corpo e dos sentimentos uma da outra, o que demonstra a reserva e a hesitação de Chen Ran ao tratar do tema da homossexualidade numa fase inicial. Nos seus trabalhos posteriores, a autora libertou-se das limitações impostas pela tradição e pela moralidade e começou a abordar o assunto com franqueza e coragem. Em muitas outras obras, alude, de forma ousada, ao amor físico entre mulheres, descrevendo as suas paixões, saudades e desejos, e retratando, sem rodeios, as suas fantasias sexuais.<sup>151</sup> (Wang, 2018, pp. 21–22)

---

<sup>150</sup>Versão original: 女性最容易寻求的安慰是来自同性的, 这种女人之间的默契是男性身上找不到的, 更是自己一个人无法完成的。因此女性之间要团结一致, 用这种天然的默契作为支撑, 去化解、去抚平内心的伤痛。

<sup>151</sup>Versão original: 两个女性对相互拥有对方身体和感情还有怯惧心理, 显示了陈染在初涉同性友情这一话题时的谨慎和犹豫。在她之后的作品中, 她抛开了传统和道德的束缚, 开始大胆直白地面对和处理这一话题。在她的其他作品中, 她大胆描绘女性之间的肌肤之爱, 大胆描绘女性之间的爱慕、思念和渴望, 甚至大胆描绘一个女人对另一个女人的性幻想。

Como, sobre o mesmo assunto, salienta He, no conto de Chen Ran "the sisterhood in the form of female trust and friendship injects the heroines with maternal love and a strong will to struggle in an oppressive world no longer alone" (2012, p. 207). A sólida irmandade construída pelas duas mulheres proporciona-lhes um refúgio da realidade agreste, garante-lhes ajuda mútua em tempos de dificuldade e permite-lhes compartilhar sonhos e segredos com empatia afetiva e uma consciência da sua autoidentidade. Deste modo, "in their portrayal of sisterhood is woman identification realized through the heroines' shared dreams and secrets with their female friends as mirroring models or the ideal ego of themselves" (He, 2012, p. 208).

A representação do homoerotismo feminino era, com efeito, incomum na cena literária chinesa durante os anos 80. Os autores chineses evitavam, cautelosamente, a expressão do desejo erótico na descrição de relações homoafetivas, ainda que, na sociedade chinesa, fosse já amplamente divulgada informação sobre a sexualidade ocidental, incluindo as práticas homoeróticas. Assumindo a influência que sobre a sua obra exerceram as ideias feministas ocidentais, Chen Ran aborda ficcionalmente as possibilidades redentoras desta "irmandade" afetiva, apresentando-a como alternativa à hegemonia patriarcal e heterossexista, apresentada como responsável pelo aviltamento e anulação da subjetividade especificamente feminina.

Chen Ran tenta, assim, ao conceber esta comunidade feminina de afetos, dar corpo e voz a desejos sexuais silenciados ao longo da tradição chinesa, através de uma escrita que "goes beyond pure spiritual love based on women's shared fate of subjugation to incorporate female sexual awakening and same-sex erotic desires as an essential component of women's identity construction" (He, 2012, p. 214).

## **2.5. AS MENINAS DE MARIA TERESA HORTA**

No volume de contos intitulado *Meninas*, Maria Teresa Horta coloca em cena várias personagens femininas que se movem em distintos contextos familiares. As figuras descritas

são geralmente crianças do sexo feminino que crescem em ambientes hostis e disfuncionais e que se encontram expostas a diversas formas de violência intrafamiliar, quer física, quer psicológica.

No conto “Estrela”, um narrador heterodiegético relata a história da protagonista homónima, situada na casa onde vive com os seus pais, e, mais tarde, no bosque, para onde se deslocam com o objetivo de pôr termo à vida. A casa e o bosque definem-se como ambientes diametralmente opostos: o primeiro é um lugar onde a jovem se sente inerte e sufocada; o segundo um lugar de irrestrita liberdade.

Entre o nome Estrela, que conota perfeição, luz e esperança, e a vida da personagem estabelece-se uma relação de antífrase irónica. De facto, desde criança, a protagonista foi sexualmente violentada pelo pai, e, por isso, se remeteu a um silêncio reativo, primeiro por medo, e depois por indiferença em relação aos outros. Para Estrela, a única forma de resistir ao abuso paterno era o suicídio. Imersa num ambiente familiar hostil e conflituoso, a jovem temia o pai e era ignorada pela mãe.

No conto, traça-se um retrato sumário da protagonista – “menina calada, amedrontada e esquiva” (*Ibidem*, p. 281) –, que contrasta com a descrição eufórica do pai, apresentado como um “homem generoso, bondoso e delicado” (*Ibidem*). É sobretudo pelo comportamento verbal do pai abusador que se manifesta o seu carácter perverso, numa contradição explícita entre ser e parecer: “Será a minha palavra contra a tua... Quem irá acreditar em ti, esquivosa que és, estranha, bicho-do-mato?” (*Ibidem*, p. 281), “És tu que me levas a fazer isto, porca!” (*Ibidem*, p. 282).

No que diz respeito à estrutura narrativa, a intriga do conto é linear e fechada. O relato abre com a descrição pormenorizada do estupro da menina pelo pai e das reações da protagonista, descrevendo o ambiente, os comportamentos, o estado psicológico e a linguagem do abusador:

A mão dela apoia-se mais na maçaneta do que tenta fazê-la rodar, agarrando-a com os dedos finos e trémulos, a sentir a frescura da porcelana mate onde pequenas flores pintadas se organizam em círculo, o azul-cobalto dos amores-perfeitos temperado pelo amarelo esvaído das rosas

entrelaçadas umas nas outras, grinaldas que apresentam as pétalas miúdas e rosadas de um tom indeciso, esbatido pelo uso.

O bater do próprio coração sobressaltado apreze a Estrela ressoar em todo o quarto onde o silêncio engrossa no negrume profundo, já que a claridade da lua, sem conseguir vencer as nuvens que a partir do crepúsculo começaram a amontoar-se num pesado céu de borrasca, fica para lá das portadas entreabertas da janela.

Encolhida na cama estreita, cobertor subido até ao queixo pelas mãos aflitas que arrepelam a renda de bilros da dobra do lençol de linho, ficava tremendo, olhar fixo na obscuridade, a querer detectar no silêncio os mais pequenos ruídos da noite, às horas em que ele sempre chega, mansidão fingida e opaca num dissimulado deslizar cosido ao longo das paredes de escada.

Estrela engoliu o queixume apavorada, como se já estivesse na sua presença, a sentir-lhe o cheiro de água-de-colónia inglesa cortado pelo fio ácido do suor que se escapava enfurecido das aberturas do pijama grande demais para o corpo que ele tinha magro, mas que despido parecia mais forte, mais firme, mais ávido. Sufocando-a, cruento, enquanto a esmagava, primeiro de lado dominando-lhe o esbracejo de quem tenta fugir, e logo depois de frente, puxando-a para debaixo do seu peso, a forçar-lhe as pernas que teimavam em permanecer fechadas enquanto ele lhe ordenava ao ouvido:

– Deixa! Deixa! Abre as pernas que é bom! (Horta, 2014, p. 275–276)

As descrições dos cenários de violência sexual exercida pelo pai sobre a menina acentuam, num paralelismo antitético, a vulnerável fragilidade da criança e a violenta brutalidade do pai violador. A menina ainda pensa pedir ajuda – "No início ainda pensara queixar-se à mãe, dizer ao padre confessor o que estava a acontecer, pedir ajuda, chorar, gritar, até que a salvassem" (*Ibidem*, p. 281) –, mas cedo compreende que ninguém acreditaria nela, optando, por isso, por ficar calada e tolerar a repetida violação do pai.

O clímax do conto é precipitado por nova violação paterna:

Os dois distanciando-se aos tropeções diante do evasivo olhar da mãe, que se limita a observar a menina que em vão tenta agarrar-se ao corrimão encerado, demasiado largo para as palmas das suas pequenas mãos escorregadias, olhos azuis espavoridos, saliva sanguinolenta a escorrer pelo queixo, corpo mole fazendo-se pesada, fardo que ele puxa e impele e

arrasta, lívido de desejo e de raiva em direção ao quarto. (*Ibidem*, pp. 292–293)

Vítima da violência do pai e da indiferença cúmplice da mãe, Estrela compreende que ninguém poderia afinal salvá-la. Opta, então, pela única saída ao seu alcance: o suicídio. No final do conto, a menina entra na água, afogando-se e aparecendo, pouco depois, a "voga[r] à tona" (*Ibidem*, p. 299). O conto fecha com a seguinte descrição macabra: "[...] cabeça virada a esconder-se da vida, corola debruçada para o seu próprio fundo" (*Ibidem*). A menina liberta-se, finalmente, como uma trágica Ofélia.

Noutro conto, intitulado “Erzsébet”, a protagonista é uma jovem que cresce no seio de uma família incompleta, sem mãe e com um pai ausente, e que, por isso, foi confiada aos cuidados da sua futura sogra, Orsolya Kanizsay. A jovem era noiva de Ferencz Nádasdy desde os 11 anos e a união havia sido concertada pelas duas famílias poderosas. Tendo sofrido a negligência e o abandono dos pais depois do "contrato de casamento firmado entre as famílias quando a menina completou onze anos" (Horta, 2014, p. 159), ela cumpriu a obrigação sem protesto. Como se refere no conto, "ao ver nos lábios da menina um sorriso de triunfo e troça apertou-se o coração de Orsolya, que acreditava na felicidade do casamento" (*Ibidem*). Embora a menina estivesse satisfeita com o casamento, o marido negligencia-a, deixando-a sozinha no castelo que ela tanto abominava, enquanto ele participava nas batalhas, regressando ao castelo apenas esporadicamente: "que contravontade já anda nas batalhas em que o pai lhe experimenta a coragem, na aprendizagem do uso do nome e do brasão dos Nádasdy" (*Ibidem*). Por isso, a jovem esposa ficava frequentemente sozinha. A vida no castelo sufocava-a, preferindo correr na floresta e passar o tempo imersa na natureza, em vez de ficar entregue a si própria nos quartos sumptuosos, onde se entediava. Embora se sentisse solitária e privada da atenção do marido, na ausência deste, podia, por outro lado, usufruir de maior liberdade.

No que diz respeito ao retrato que no conto dela se esboça, avulta a sua crueldade sanguinária e insaciabilidade, patentes no fragmento que abaixo se transcreve:

Erzsébet guarda na manga de punho alto de cetim franzido rolinhos de papel marfim escrito com o sangue dos pequenos animais que mata, para lhes chupar a linfa, buraquinhos abertos pelos dentes acerados e certos, a cravarem-se ávidos por entre o pelo curto que afasta com a seta da língua impaciente, presa de uma sede pertinaz que não lhe dá descanso. (*Ibidem*, p. 157)

Não só Erzsébet bebe o sangue dos pequenos animais que mata, como o usa para escrever, num ritual que confirma o seu intenso interesse na magia, uma vez que era

[...] precoce aprendiz de feiticeira, num trato especial com os duendes e as bruxas que a aprimoram no tratamento das infusões, dos feitiços, das poções e dos filtros; nos esconjuros e na decifração dos presságios, esquecida para todo o sempre das fadas das brumas das histórias de encantar. (*Ibidem*, p. 156)

A jovem jura a si mesma que "um dia ter[á] poder e ser[á] o que desej[a]" (*Ibidem*). Oferecida pelo pai e abandonada pelo marido, só a sua futura sogra, Orsolya Kanizsay, lhe dedica algum afeto. Embora tente várias vezes educar Erzsébet, não consegue evitar que a jovem "caminh[e] na direcção do pedimento, voraz, atroz e devoradora, cada vez mais sob o domínio do lobo. Ela mesma loba, ela mesma nascida sob a nefasta influência da escuridão" (*Ibidem*, p. 163). Sofrendo um processo de metamorfose animal, Erzsébet torna-se incapaz de controlar o seu instinto selvagem, cometendo atos desumanos, como nos informam as últimas linhas do conto: "Não referindo Erzsébet a sua imensa sede de sangue, que desde a infância a consumia, levando-a aos actos mais tresloucados no cumprimento do seu ofício de feiticeira do negrume" (*Ibidem*, p. 164).

No final da história, a jovem deixa escrito "não sei de onde venho, não sei realmente de onde venho, sou incapaz de imaginar de onde possa ter vindo. Vós que não conheceis o vosso misterioso poder, vós que haveis nascido tal como sois, conservai-me assim, tal como hoje sou. Porque não sei de onde venho, não sei para onde vou: apenas existo e estou". (Horta, 2014, p. 164). A ambiguidade destas palavras demonstra que a protagonista desconhecia a sua verdadeira natureza animal, até então reprimida. Privada de amor e de afeto, criada numa



família desestruturada e sujeita ao abandono e à alienação, essa animalidade insurgente manifesta-se com toda sua brutalidade. O espaço físico do conto, que compreende os cenários simetricamente opostos do castelo e a floresta, duplica aliás essa antinomia entre humano e animal. Se o castelo assume, no conto, o significado simbólico de limite e repressão, a floresta, pelo contrário, metaforiza a liberdade. Na mesma linha, destacam-se os presságios indiciais da perversidade da protagonista:

[...] mal ela chegara no meio da tempestade, trazida pela rica carruagem de seu pai, nela detectara o negrume, o verrume insuportáveis.

Rosto mais inclinado para as pedras das quais o seu coração toma os traços endurecidos do que sabido para o céu bordado de cirros carregados de chuva [...].

Orsolya Kanizsay presente nela o abismo, e sem conseguir discernir no vazio da menina o menor laivo de claridade [...] apercebendo-se da cobra pronta a desenrolar-se, preguiçosa no peitinho quase liso, para ir matar a sede no rubi da sua pequena boca. (Ibidem, pp. 155–156; 161–162)

Segundo Ovšonková, a figura feminina de Erzsébet foi inspirada na personagem histórica de Erzsébet Báthory, uma condessa húngara da célebre família Báthory, que viveu no século XVI e que entrou para a História devido a uma suposta série de crimes hediondos que teria cometido, motivados pela sua obsessão pela beleza (Ovšonková, 2018, pp. 39-40)<sup>152</sup>. A vida de Erzsébet Báthory foi várias vezes retratada no grande ecrã e contada em

---

<sup>152</sup> Como consequência, ficou conhecida como “A condessa sangrenta” ou “A condessa Drácula”. Devido aos supostos crimes que teria perpetrado, Báthory converteu-se numa das personagens históricas mais revisitadas pela arte, nomeadamente de inspiração gótica: incontáveis referências lhe têm sido feitas no cinema, na literatura e na música, entre outras expressões artísticas. Ainda criança, a jovem começou a padecer de convulsões e ataques de raiva descontrolada, cuja causa provável seria a epilepsia, visto que havia precedentes familiares da doença. Com apenas onze anos, foi entregue para casar com um jovem cinco anos mais velho, Ferencz Nádasdy, herdeiro do título de barão. Desta forma, passa a viver no castelo de Sárvár dos Nádasdy. Depois do casamento, Erzsébet ficava frequentemente sozinha por causa das guerras otomano-húngaras, nas quais Ferencz combatia. Durante a ausência do marido, teve numerosos amantes, tanto homens como mulheres. Era mãe de quatro filhos. Desenvolveu um gosto especial por torturar as suas criadas; costumava bater-lhes com um chicote ou derramar água fria sobre elas, deixando-as nuas na neve para que congelassem até a morte. Em 1610, o rei Matias II ordenou a sua detenção e foi condenada à prisão domiciliar perpétua, no castelo de Csejte. Morreu em 1614. (Ovšonková, 2018, pp. 39-40)

contos, romances e poemas por todo o mundo. Segundo Ovšonková, "ao contrário de muitos escritores que se dedicaram a transpor ficcionalmente a vida adulta de Erzsébet Báthory, Maria Teresa Horta concentrou-se na sua infância, baseando-se em factos históricos verdadeiros" (*Ibidem*, p. 40).

Um outro conto da mesma autora, "Inocência perdida", baseia-se também numa personagem histórica, Carlota Joaquina, a infanta espanhola que desposou o príncipe do Brasil, D. João. Era a filha primogénita do rei D. Carlos IV de Espanha e foi por este entregue para casar ainda muito jovem, quando contava apenas dez anos de idade, devido a interesses de negócios. Também neste caso, Maria Teresa Horta opta por concentrar-se na fase infantil da trajetória biográfica de Carlota Joaquina.

O conto inicia-se com o surgimento da primeira menstruação da menina. Em virtude da sua terna idade, o matrimónio arranjado não foi logo consumado, tornando-se necessário esperar alguns anos até que ela se tornasse uma adolescente. Logo na abertura do conto, presenciamos a cena em que a governanta, D. Anna Miquelina, despe a Carlota o seu saíote sujo de sangue. Carlota fica em silêncio porque temia a chegada desse dia. A sua reação foi a de "tenta[r] compactuar com as suas damas, de modo a impedir que a notícia" (Horta, 2014, p. 247) se espalhasse, porque ela estava "consciente de que a sua passagem de menina a mulher significa a perda de liberdade na Corte portuguesa, defendida apenas pelo seu corpo impúbere de ter qualquer contacto carnal com D. João" (*Ibidem*). Como sublinha Ovšonková, a menstruação, por um lado, anunciava que já era capaz de conceber um filho, mas, por outro, significava que a sua vida despreocupada terminara e teria de iniciar uma vida sexual com o seu marido (Ovšonková, 2018, p. 36). Portanto, não é de admirar que, em desespero, tente encobrir a notícia. No entanto, a novidade espalhou-se rapidamente pelo palácio e foi conhecida de todos. Ao receber a novidade, o príncipe D. João fica radiante e mal podia esperar por passar a noite com Carlota. Embora não quisesse consumir o casamento arranjado, Carlota Joaquina cumpria as suas obrigações, e no dia do ajuntamento, coordenou todos os rituais. À noite, quando D. João a conduz ao leito conjugal, fica deitada em silêncio: "[...] sem um gemido de reclamação ou dor nem qualquer movimento, dentes

cerrados e olhar cego e prisioneiro o tecto com os seus medalhões pintados." (Horta, 2014, p. 252). Embora sinta dor, aceita passivamente o que, para ela, é sentido como uma verdadeira tortura física e psicológica.

No final do conto, Carlota ouve um sussurro de asas e uma voz suave que murmura "Adeus, minha atormentada!" (*Ibidem*, p. 252). A voz que lhe segreda ao ouvido é a sua própria, porque, apesar de ser desobediente e arrogante, e mesmo não sendo sua vontade, cumpria as suas obrigações de princesa sem resistir.

O narrador do conto, de tipo heterodiegético, utiliza invariavelmente a palavra “princesinha”, em vez de “princesa”, para nomear Carlota. Como nota Ovšonková, esta denominação destaca "a imaturidade e a pequena aparência" (Ovšonková, 2018, p. 45) da protagonista que é ainda uma criança, e que, embora tenha a primeira menstruação, não amadureceu ainda psicologicamente. A narrativa coloca em destaque a pureza e a inocência da jovem, evidentes quando descobre o seu próprio sangue: "um pequeno saio ensanguentado, que com um mal disfarçado trejeito de nojo D. Anna deixa tombar enrodilhado no tapetado da China, junto do espelho de corpo inteiro diante do qual a princesinha sempre se despe, olhando-se no próprio reflexo como se nele visse outra que não ela" (Horta, 2014, p. 247). Quando contempla o seu próprio reflexo no espelho, julga-se uma outra menina, por já não ser o que era. Na opinião de Ovšonková, esta atitude deve-se ao facto de a menina não se identificar com a mulher em que se tornou, através da menstruação, porque ainda não detém qualquer poder que acompanhe essa transição para o estado de mulher (Ovšonková, 2018, p. 45). Assim, no final do conto, a “mulher” despede-se da identidade de “menina”. Torna-se, a este respeito, oportuno sublinhar o sentido abstrato do título do conto, “Inocência perdida”. Se o termo “inocência” alude à virgindade da menina, o qualificativo “perdida” implica, por um lado, tornar-se mulher e, por outro, violentar a sua identidade de menina.

O casamento arranjado, tema presente nos contos “Erzsébet” e “Inocência perdida”, é uma forma de opressão patriarcal imposta a ambas as protagonistas. Tanto Erzsébet, como a princesa Carlota foram prometidas, ainda crianças, em casamento pelas suas famílias, como

era habitual acontecer com as raparigas de origem nobre, para, em seguida, passarem a adolescência na residência dos seus futuros sogros. É fácil adivinhar que os casamentos foram planeados por razões políticas ou económicas. As meninas eram consideradas como meros instrumentos de negócio, sem que ninguém atendesse à sua opinião ou aos seus sentimentos: "Meninas usadas, negociáveis, sem que ninguém tivesse compaixão por elas" (Horta, 2014, p. 248). Privadas do direito de escolher o seu futuro marido, é óbvio que a união que lhes estava destinada não se baseava no amor entre os noivos.

Cumprindo uma espécie de sina ancestral, as meninas de Maria Teresa Horta deveriam ser submissas e obedientes, ou seja, subordinadas aos maridos, e cumprir o seu dever de conceder-lhes filhos. Maria Teresa Horta coloca em evidência a falta de liberdade destas jovens e a total ausência da paixão amorosa nos enlaces, em que nada mais são do que peças de um xadrez. Na leitura dos contos, são inexistentes os sinais de afeição entre os esposos, emergindo pontualmente a atração física unilateral, como se verifica em relação a D. João, ansioso por tomar posse do corpo da sua esposa: "Do outro lado da Sala do Trono, D. João aparenta espíá-la, num resguardo de marido ávido, ainda desapossado de tudo o que nela é seu por direito" (Horta, 2014, p. 179). O corpo feminino é entendido como propriedade do homem. Assim, à mulher nada mais resta senão deixar-se subjugar pelo marido: "Nesse momento ela cede, tira a camisa de dormir cor de cera, e nuinha deixa-se possuir sem um gemido de reclamação [...]" (Horta, 2014, p. 252).

### 3. INSTANTÂNEOS GEOGRÁFICOS E LABORAIS

No que diz respeito à representação ficcional do espaço geográfico nos contos chineses e portugueses das oito escritoras que integram o nosso *corpus*, optámos por nele distinguir dois macrocenários – rural e urbano –, naturalmente contemplando os distintos contextos que subjazem às duas sociedades, nos domínios geográfico, social e cultural. Como se sabe, as assimetrias entre espaço rural e urbano repercutem-se nas mais diversas esferas da experiência humana, como por exemplo nos modos de vida, nas maneiras de pensar e agir,

nas atividades profissionais, nas formas de ocupação dos tempos livres ou na educação recebida.

De um modo geral, nos meios rurais, onde predomina a agricultura, as mulheres não exercem atividades profissionais remuneradas, sendo habitualmente incumbidas da gestão doméstica e responsáveis pelo cuidado de toda a família. Devido ao afastamento geográfico, os indivíduos que habitam em meio rural tendem a adotar maneiras de pensar e agir mais tradicionais e conservadoras e os tempos livres e as atividades de lazer são escassos. Pelo contrário, no meio urbano, as mulheres têm, regra geral, acesso a melhor educação e maiores oportunidades de emprego. Aliás, com os horários de trabalho, os diferentes ritmos de vida e a existência de uma série de equipamentos de cultura, de desporto e de entretenimento, a população das cidades tem à escolha uma gama mais alargada de atividades de lazer para a ocupação dos tempos livres. No que diz respeito ao acesso à educação, são mais as mulheres urbanas que têm possibilidade de recebê-la, em comparação com as que vivem em sociedades rurais e, portanto, o nível de escolaridade nas cidades é, regra geral, mais elevado.

Como já foi referido anteriormente, nos contos de Teolinda Gersão (“Conversa”, “Vizinhas”, “As tardes de um viúvo aposentado”, “Avó e neto contra vento e areia” e “Um casaco de raposa vermelha”), de Maria Isabel Barreno (“A mesa vermelha” e “As três bonecas de papel”), de Wang Anyi (“As tristezas de uma jovem mulher”, “Chuvisco” e “Os irmãos”), de Tie Ning (“Pote de fogo” e “Tambor ao cair da noite”) e de Chen Ran (“Janela Vazia”), o espaço geográfico predominante é o meio urbano. Excetuam-se os contos “Pranto da mãe mentirosa”, de Teolinda Gersão, “Canto do mundo”, “Coisas vistas da janela do comboio de alta velocidade” e “Wang Hanfang”, de Wang Anyi, e “Menina Xiangxue”, “Mundo” e “A mulher grávida e a vaca”, de Tie Ning, em que o enquadramento que prevalece é de tipo rural.

Em ambas as sociedades, portuguesa e chinesa, as regiões rurais, devido à sua situação geográfica periférica, ao ambiente tendencialmente conservador, ao estilo de vida e aos hábitos históricos, tendem a perpetuar muitos costumes tradicionais, alguns deles ancestrais. É, pois, natural que, retomando uma antiga convenção pastoril que opõe o campo e cidade

(ou a natureza à civilização), o cenário rural e a condição existencial a ele associada constituam um vetor temático recorrente nas contistas estudadas. Contudo, com o processo de crescente urbanização das sociedades e com a intensificação do êxodo da população rural para as cidades, são cada vez mais numerosas as pessoas que afluem ao espaço urbano. Este fenómeno de macrocefalia urbana e de desertificação rural surge ficcionalizado na narrativa breve, tanto portuguesa como chinesa, o que se torna patente no facto de as circunstâncias da vida urbana tenderem a dominar a intriga de grande parte dos contos analisados. Partindo deste quadro sociogeográfico, optámos por abordar o tratamento ficcional dos modos de viver, pensar e agir das mulheres no meio rural, nos contos portugueses e chineses seleccionados. Deste modo, nesta secção do trabalho, ocupar-nos-emos sobretudo das narrativas “Casamento imortal” (天仙配), de Wang Anyi, “A beleza” (秀色) e “Décima segunda noite” (第十二夜), de Tie Ning e “A Instrumentalina”, de Lúdia Jorge.

Wang Anyi argumenta que a nova geração de escritores chineses tende a privilegiar a representação literária da vida nas cidades, numa ótica cada vez mais psicológica e individual. Em entrevista concedida durante uma visita a Macau, onde participou no Festival Literário Rota das Letras, defendeu que "os escritores mais jovens [se] focam mais na vida urbana, dão muita atenção à personalidade, muita importância à emoção individual e não se preocupam tanto com o que se encontra à volta deles"<sup>153</sup>. Na sua opinião, os autores chineses que, como ela, nasceram entre as décadas de 1950 e 1960, tinham já literariamente amadurecido nas décadas de 1980 e 1990, consideradas como a “época de ouro” da literatura contemporânea chinesa, pois, nas suas obras literárias, "o respeito individual estava em ascensão" (*Ibidem*). Como já antes se salientou, baseando-se na sua experiência pessoal de “subir à montanha e descer à aldeia” quando era jovem, Wang Anyi escreveu diversos contos ambientados nas regiões rurais do sul da China. Aliás, como a autora nasceu e vive em Xangai, várias obras suas elegem como cenário ficcional o espaço urbano desta gigantesca metrópole, considerada a mais próspera da China. Tal como Wang Anyi, Tie Ning nasceu

---

<sup>153</sup> Disponível em: [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/nova-geracao-de-escritores-chineses-e-mais-urbana-e-individualista-afirma-wang-anyi\\_n815926](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/nova-geracao-de-escritores-chineses-e-mais-urbana-e-individualista-afirma-wang-anyi_n815926).

na década de 50 do século XX, e, como ela, experimentou também “subir à montanha e descer à aldeia”, o que permitirá explicar a presença insistente, na sua ficção, de cenários rurais do norte da China, onde a autora, aliás, viveu durante vários anos. O meio urbano que Tie Ning reproduz nos seus contos é o da sua cidade natal, Pequim. Também as escritoras Chen Ran e Xu Kun, pertencentes a uma geração mais jovem e, portanto, com estreia literária em data posterior, representam principalmente nas suas obras literárias espaços urbanos da China.

Já nos contos portugueses, o espaço urbano tem também comparecido, nas escritoras contemporâneas, com crescente assiduidade. Os textos literários não revelam apenas as reflexões dos escritores sobre o espaço da cidade, mas demonstram também a experiência vital das personagens que nele se movem.

Assim, na obra literária de Teolinda Gersão, verifica-se a exploração ficcional de um amplo repertório de espaços. Para além dos contextos geográficos rural e urbano, as mulheres surgem inscritas no espaço doméstico ou no mundo laboral, como acontece, por exemplo, com as mulheres domésticas em “Detrás dos sonhos” e “Pranto da mãe mentirosa” ou as profissionais de “Um casaco de raposa vermelha” e “Noctário”.

No que diz respeito aos espaços representados na ficção de Lídia Jorge, as mulheres tendem a ser retratadas "dentro de casa ou de outros espaços fechados", o que parece ser "ilustrativ[o] da sua não intervenção social" (Trilho, 2016, p. 268). Por exemplo, no romance *O Vale da Paixão*, o espaço encontra-se basicamente circunscrito à casa de Valmares, num ambiente rural do sul; em *A Costa dos Murmúrios*, as mulheres ficam em casa à espera dos maridos, enquanto eles combatem na guerra colonial; e em *A Instrumentalina*, a história desenrola-se numa grande casa, onde se encontravam mulheres e crianças, incluindo a narradora, bem como a sua avó e tio. No conto “Marido”, integrado na coletânea *Marido e Outros Contos*, a protagonista feminina, Lúcia, está confinada à casa enquanto espera que o marido alcoólico regressasse do trabalho, como se, na realidade, se encontrasse presa num cárcere doméstico, onde virá a ocorrer a sua fatídica imolação sacrificial. Esta prevalência, na obra ficcional de Lídia Jorge, da casa como espaço de confinamento e reclusão reflete,

em larga medida, a condição das mulheres num regime opressivo herdado da ditadura salazarista, quando elas “não deviam trabalhar fora de casa, sob pena de se desagregar a família, e deviam submeter-se ao marido como chefe de família. A exclusão das mulheres da vida pública e a conseqüente não intervenção social correspondia a uma valorização da sua função biológica, remetendo-as para o lar, a casa, que era o local onde deviam exercer tal função” (*Ibidem*, pp. 267–268).

O espaço feminino assume igualmente particular destaque na escrita literária de Maria Isabel Barreno, cujo nome se encontra ligado à denúncia militante da condição subalterna da mulher na sociedade portuguesa. No que diz respeito aos seus contos, a autora representa, com frequência, mulheres empregadas ou com uma carreira profissional bem sucedida, como se verifica, por exemplo, nos contos “A secretária humilde” e “Os princípios morais”, inseridos na coletânea *Os Sentos Incomuns*, nos quais surgem inscritas nos lugares diferenciados que ocupam na sociedade portuguesa.

Ainda na linha de uma escrita de nítida filiação feminista, Maria Teresa Horta publicou, em 2014, a já mencionada coletânea *Meninas*, que inclui 31 contos, onde representa mulheres de várias épocas e contextos históricos, oriundas de diferentes famílias e provenientes do espaço rural e urbano, retratando as injustiças cometidas e a incompreensão histórica da condição da mulher, num projeto ficcional de explícita denúncia da violência patriarcal a que tem sido exposta.

Tanto nas narrativas literárias chinesas como portuguesas, as personagens femininas oriundas de diferentes contextos geográficos figuradas pelas escritoras demonstram a situação desigual da mulher na sociedade, ilustrando as suas condições sociais no presente e ao longo da história. Durante vários séculos, em ambas as sociedades, ela viveu sob o jugo patriarcal, vigorando uma nítida divisão entre os domínios público e privado. Os homens “pertenciam” à esfera pública, desempenhando, de forma predominante, o papel de provedor da família; as mulheres, por seu turno, encontravam-se circunscritas à esfera privada, uma vez que o cuidado da família funcionava como contrapartida doméstica do sustento financeiro assegurado pelo marido.



Em Portugal, durante anos, as mulheres encontravam-se em situação flagrantemente inferior à dos homens, submetendo-se ao marido, considerado como o chefe de família, um *status quo* que era fortemente apoiado pela Igreja Católica. A partir da década de 60, em virtude do forte êxodo migratório e da guerra colonial, diminuiu o número de homens ativos e as mulheres portuguesas passaram a assumir um papel socialmente mais interventivo, acedendo ao mundo do trabalho, especialmente na área da indústria e dos serviços, para substituir a mão de obra masculina que se ausentara para o estrangeiro e para África. Em 1966, o Código Civil decretou remunerações iguais para trabalhos iguais e concedeu à mulher o direito de receber os proventos do seu trabalho.

Após a Revolução de 25 de abril, em 1974, deu-se início a um processo de transformação desta situação de desequilíbrio entre géneros, reivindicando-se a igualdade da mulher perante a lei e criando condições de efetiva paridade nas diferentes dimensões da vida humana: familiar, social, política e profissional. A Constituição de 1976, que consagrou a liberdade e a igualdade entre homens e mulheres em todos os domínios, tornou imperativo o ajustamento do Código Civil de 1966, em matéria de direitos, liberdades e garantias, para que refletisse a equiparação jurídica entre homem e mulher, retirando preponderância ao homem, enquanto marido, e passando cada cônjuge a poder exercer qualquer atividade profissional. O princípio da igualdade, da família, do casamento e da filiação e a participação na vida pública são artigos que a nova Constituição consagra. A mulher conquista ainda o direito ao trabalho e à sua segurança, à liberdade de escolha de profissão e acesso à função pública, à saúde, ao ensino e à participação política por parte de todos os cidadãos, independentemente do sexo a que pertencem.

Quanto à situação sociopolítica da sociedade chinesa – que viveu o domínio feudal por mais de dois mil anos, desde a metade do Período dos Reinos Combatentes (475 a.C) até ao final da Dinastia Qing (antes da Guerra do Ópio, em 1840) –, o principal ponto de viragem situa-se em 1912, quando a China dinástica deu oficialmente lugar à República chinesa. Antes do Movimento de Quatro de Maio, em 1919, vigorava uma absoluta segregação de géneros nos vários domínios da vida social e as mulheres tinham que interromper os estudos

depois do ensino médio, uma vez que o acesso à universidade lhes estava vedado. Todavia, apenas dois meses depois do Movimento, a Universidade de Pequim pôs fim a essa interdição e, dois anos volvidos, as mulheres podiam já ser admitidas na maioria das universidades, mantendo livre contacto social com o sexo oposto.

Como lembra Sun, no chinês clássico não existia a palavra “mulher” (妇女), mas apenas os termos “esposa” (妇) e “filha” (女). A língua é um sintoma evidente de que as mulheres que integravam a sociedade chinesa eram consideradas como seres inferiores e que, por isso, não detinham qualquer autonomia em relação à tutela masculina. A designação “sexo feminino” (女性) surge formulada apenas a partir do Movimento de Quatro de Maio, implicando que as mulheres deveriam ser tratadas como indivíduos independentes, em vez de submetidas ao sistema patriarcal. A palavra “mulher” (妇女) será altamente valorizada pelo discurso comunista de exaltação do sexo feminino, surgindo em associação com outros termos revolucionários como “proletariado” e “relações laborais”, representando um grupo internacionalmente oprimido. Com o fim da era da integração política, o termo “mulher” passa a desempenhar apenas um papel relevante no discurso oficial, constituindo uma forma mais solene de designar o género feminino. Na língua quotidiana, contudo, a palavra permanece frequentemente associada às mulheres domésticas, ou seja, às mulheres adultas e casadas, de educação tradicional e às que não têm um emprego fixo (Sun, 2007, pp. 1–2). Neste contexto, o poder patriarcal era particularmente reafirmado face às mulheres, porquanto o feminino era visto como a encarnação de um perigo que deveria permanecer fechado num lugar isolado do espaço doméstico.

O desenvolvimento social é acompanhado de uma crescente inserção das mulheres no mercado de trabalho, nos âmbitos social, político e económico. Assim, são outras as dificuldades por elas enfrentadas, essencialmente relacionadas com o preconceito, a discriminação e a persistência de estereótipos. Em comparação com a antiga ordem social, ocorreram já mudanças de relevo que conseguiram reverter, em larga medida, a condição subalterna das mulheres. Contudo, a despeito desta mudança, não tem sido fácil esbater de

forma significativa a discriminação feminina, mantendo-se ainda uma profunda assimetria entre géneros.

Em ambos os países, o discurso político oficial propala a igualdade de oportunidades entre homens e mulheres. Porém, será esta a verdadeira realidade das mulheres? Se, indubitavelmente, já conquistaram direitos que as aproximaram dos homens, qual é o seu real estatuto nos contextos laboral e doméstico em que se movem? Representando mulheres (rurais e urbanas, domésticas e assalariadas) nos contos que escrevem – e autorrepresentando-se através delas –, as autoras portuguesas e chinesas de que nos ocupamos ajudam-nos a esclarecer ficcionalmente estas interrogações.

### 3.1. WANG ANYI

#### 3.1.1. MULHERES DO CAMPO

No que diz respeito ao meio rural, lembra-se, no conto “Bengbu” (蚌埠), de Wang Anyi, que “o campo é outro mundo, brutalmente exposto à nossa frente, com a sua extrema esterilidade, desolação, desorganização e imprevisibilidade”<sup>154</sup> (Wang, 1999, p. 9). Com efeito, as mulheres chinesas que, ainda hoje, vivem nas regiões rurais tendem a ser depositárias de uma educação e valores fortemente tradicionais, designadamente em comparação com as que vivem no meio urbano. A geografia ficcional de Wang Anyi é predominantemente rural, incluindo sobretudo cenários campestres da província de Anhui, para onde a autora foi enviada durante a Revolução Cultural, em virtude da política de “Ir para o Campo” (下乡). Expressamente integradas nesta fase, a autora compôs duas novelas, cujos títulos retomam os nomes das aldeias onde viveu: “Pequena Vila Bao” (小鲍庄) e “Grande Vila Liu” (大刘庄).

A intriga do seu conto “Casamento imortal” (天仙配) gravita em torno do ritual tradicional chinês do “casamento fantasma”. A história desenrola-se numa aldeia

---

<sup>154</sup> Versão original: 农村是另一个世界，它如此突兀地展现在我们眼前，以它极度的贫瘠，荒凉，没有组织，令人猝不及防

montanhosa e afastada, Xiajia Yao, uma antiga zona revolucionária. No entanto, apesar de o enredo se situar já na época contemporânea, subsistem ainda na aldeia valores antigos e convenções ancestrais que condicionam fortemente o estilo de vida e o comportamento da comunidade local. Durante várias gerações, a população assegurara a sua subsistência através da exploração de carvão. A única rua que conduzia ao exterior da aldeia era um caminho tortuoso, aberto em épocas remotas, utilizado para transportar o carvão. A povoação permanecia, assim, isolada do mundo exterior e em situação de quase total incomunicabilidade com a civilização.

Neste universo concentracionário, imerso no mais profundo atraso, conjugam-se pobreza material e ignorância obscurantista. Os habitantes regulam a sua consciência moral e comportamento ainda em função de uma anacrónica ética feudal, que os impossibilita de se libertarem do atraso endémico e do subdesenvolvimento civilizacional:

A aldeia Xiajia Yao não tem medo da pobreza. Desde que tenha um filho, qualquer família é rica... Xiajia Yao tem de pagar, todos os anos, incontáveis multas por causa do número excessivo de nascimentos. A pobreza da aldeia deve-se, sobretudo, a estas multas. Não tivesse filhos a mais, e o chefe da aldeia não teria sido expulso do partido. Por isso, os jovens daqui combinam o mais cedo possível o casamento, receando que as raparigas não queiram vir para este lugar pobre. E os pais do rapaz pagam previamente uma fortuna aos pais da rapariga, a que chamam prenda, para garantir a realização do casamento.<sup>155</sup> (Wang, 2015, p. 351)

Os habitantes locais, incluindo o chefe da aldeia, professam o hábito antigo de perpetuar a linhagem familiar através do nascimento de uma prole abundante e, por isso, empobrecem cada vez mais. Como se considerava que o nascimento dos filhos podia contribuir para alterar esta situação de crónica pobreza, as mulheres davam à luz mais bebés, instalando-se, assim, um círculo vicioso.

---

<sup>155</sup> Versão original: 夏家窑不怕穷，只要有儿子，就是个富户.....夏家窑每年都要欠下大笔的超生罚款，村子的穷一半是罚穷的。村长，要不是因为超生，怎么会丢了党籍。所以这里的青年，定亲都早，怕人家女儿不肯来着穷地，就下大彩礼。

Na mais profunda penúria, resistia, contudo, entre os habitantes unidos na miséria, um forte sentido de humanidade e entreajuda. Segundo Liu (2015),

Xiajia Yao não conseguiu acompanhar os avanços da civilização industrial, à medida que a importância da agricultura ia decrescendo. Encontrava-se num espaço intocado pela civilização moderna marcada pela industrialização. Devido ao confinamento em que vivia a comunidade de Xiajia Yao, a aldeia dificilmente desfrutava das vantagens deste progresso. Como também não eram expostos à sua influência nociva, os seus habitantes conseguiam ainda criar e manter um lar espiritualmente puro e aprazível<sup>156</sup> (p. 1)

Nessa aldeia recôndita, vivia a família de Sun. O filho Sun Xixi, protagonista do conto, tinha frequentado a escola secundária e, por ser caso raro na aldeia, os pais, assim como os restantes habitantes, depositavam nele grandes esperanças. O jovem acabou, contudo, por morrer num acidente quando trabalhava na exploração de carvão. Antes dele, há muitos anos, também uma menina-soldado anónima tinha já morrido. Embora ambos os protagonistas do conto tenham já desaparecido no tempo em que decorre a diegese, os seus nomes e histórias pessoais são referidos, em analepse, nos relatos dos seus pais, do chefe da vila e dos restantes habitantes.

O narrador do conto, adotando uma focalização omnisciente que lhe permite evidenciar um conhecimento ilimitado sobre os dois protagonistas, relata o sucedido na aldeia após a morte de Sun Xixi, assim como os acontecimentos ocorridos, muitos anos antes, por ocasião da morte da menina-soldado. As outras personagens da narrativa são os pais de Sun Xixi, o chefe da aldeia, os outros habitantes e um administrador vindo da cidade. Uma vez que o conto elege como protagonistas duas personagens "fantasmáticas", que se encontram paradoxalmente ausentes da diegese, são estes atores que, através da sua evocação, impulsionam o relato.

---

<sup>156</sup> Versão original: 夏家窑在农业文明衰败之际又未和工业文明接上轨，是现代工业文明的真空地带。夏家窑的封闭性决定了它几乎享受不到工业文明的优越感，也没有遭遇到工业文明的某些不良思想的污染，乡民们依然能营造空灵美好的精神家园。

O conto abre com o chefe da aldeia a tentar, aflito e depois de matutar dia e noite, pôr fim à agitação causada pela morte de Sun Xixi junto da população. O relato do narrador demonstra a importância de que o rapaz usufruía na aldeia e demora-se no esclarecimento do motivo do profundo abalo sentido pelos locais. De acordo com o conto, Sun Xixi era um rapaz bonito, inteligente e estudioso e o único da sua aldeia com possibilidades de frequentar a universidade, onde, todavia, não tinha sido admitido. Todos os que o conheciam tinham, no entanto, a certeza de que a ela teria acesso a breve prazo, após mais um ano de estudo. O rapaz não era apenas a esperança dos seus pais, mas também a de todos os habitantes da aldeia. Com a sua morte, extinguiu-se também o sonho por todos acalentado. Como era filho único e os habitantes da aldeia valorizavam a tradição ancestral de “dar continuidade à linhagem familiar”, decidem, então, celebrar um “casamento fantasma” para o rapaz. A mulher escolhida foi a menina-soldado, também já falecida.

A narrativa encaixada da menina-soldado, interpolada como extensa analepse no nível diegético principal, situa-se, deste modo, num plano metadieético. Há muitos anos, a jovem, bonita e frágil rapariga, tinha aparecido na aldeia com ferimentos graves causados por balas, sangrando abundantemente. Os populares quiseram ajudá-la, mas a jovem não se mexia nem falava. Acabou por morrer, sete dias depois da sua chegada, não sem antes ter chamado, com voz débil, pela mãe. Os habitantes compadeceram-se da menina morta, por ser muito jovem, mas firme e corajosa como um soldado, e sepultaram-na na aldeia.

A morte de Sun Xixi fez o chefe da aldeia reavivar a memória da menina-soldado desaparecida e, por isso, afigurou-se-lhe perfeita a união dos dois jovens, decidindo-se que ambos seriam ligados através de um casamento fantasma. Os habitantes escavaram a tumba da menina-soldado e sepultaram os dois jovens juntos. Após o casamento, como se refere no conto, todos se sentiram pacificados. A família de Sun Xixi recuperou a tranquilidade e o chefe da aldeia sentiu-se aliviado por ter levado a sua missão a bom porto. A realização do casamento, por um lado, significou devolver um destino feliz a Sun Xixi e à jovem e, por outro, o apaziguamento da família Sun.

Segundo Liu, Wang Anyi exalta, nesta narrativa breve, a comovente humanidade da população da aldeia, revelando uma evidente empatia em relação às suas ações. Embora sejam pobres e vivam com grandes privações, os seus habitantes são trabalhadores, resilientes, generosos e determinados. Estão dispostos a ouvir o chefe da aldeia para arrecadar fundos e voluntariam-se para ir ao poço ou construir estradas. Além disso, acalentam sonhos e projetos, ansiando por uma vida feliz e, em momentos críticos, apoiam-se mutuamente com o objetivo de superar os obstáculos (Liu, 2015, p. 2). Para eles, a união dos dois jovens mortos corresponde à concretização de um projeto de vida feliz *post mortem*, não hesitando em chamar a si, portanto, a missão moral de ajudar a família Sun a realizar o sonho de casar o seu filho com a jovem. A realização do “casamento fantasma” entre os dois nubentes mortos obedeceu ao ritual do matrimônio: enterrar os dois na mesma sepultura e, em seguida, “queimar o dinheiro fantasma” (烧纸). Tendo por base o culto ancestral chinês da veneração fúnebre dos familiares desaparecidos, queimar o dinheiro fantasma consistia em oferecer folhas de papel para que, nos feriados e em ocasiões especiais, fossem queimadas. O objetivo era garantir que o espírito do falecido poderia dispor delas na sua vida no Além.

A realização de “casamentos fantasma” corresponde, assim, à concretização dos desejos dos espíritos desses homens em casar. O “casamento fantasma” significa que o filho tem uma companheira e esposa no mundo subterrâneo. De acordo com a tradição, os chineses acreditavam que a vida depois da morte era uma réplica da realidade terrestre, que tinha lugar num mundo subterrâneo, mas no qual as demandas materiais e emocionais eram idênticas às dos vivos. As famílias dos que partiam para o Além tinham a obrigação de suprir essas necessidades, sob pena de serem assombradas ou mesmo punidas pelos espíritos. Se os pais e os conterrâneos não realizassem o “casamento fantasma” para o filho que morreu solteiro, esta negligência seria considerada sinal de que não tinham cumprido as suas obrigações em relação ao falecido, podendo ser, por esse facto, castigados.

O título do conto “Casamento imortal” tem origem numa antiga lenda mitológica. De acordo com a mitologia chinesa, o Imperador de Jade era senhor dos céus e de todos os

domínios terrestres, incluindo o homem e o próprio Inferno. É um dos mais importantes deuses da religião tradicional chinesa. Tinha sete filhas e a sétima delas, chamada Fada Sete, viajou, uma vez, para o mundo mortal e apaixonou-se por um jovem pobre, Dong Yong. O rapaz tinha dívidas elevadas para pagar, devido ao custo do funeral do pai, e a Fada Sete ajudou-o a saldá-las, exigindo-lhe, para isso, que ele levasse com ela uma vida simples no mundo dos mortais. Recebidas as notícias, o Imperador de Jade fica furioso e obriga a filha a regressar ao mundo dos deuses. A Fada Sete, apesar de ter já um filho de Dong Yong, não consegue contrariar a ordem do pai e regressa ao Céu. Todos os dias pensava no seu marido e chorava. O pai condeou-se, então, da filha e decidiu erguer uma ponte no rio que separava o mundo dos deuses e o mundo dos mortais. Uma vez por ano, no sétimo dia do sétimo mês do calendário lunar chinês, a Fada Sete podia encontrar-se com Dong Yong na ponte sobre o rio. Aliás, a história refere-se a constelações no céu noturno. O rio era a via-Láctea. A Fada Sete era a estrela Vega na constelação de Lyra, a leste da Via Láctea. Dong Yong era a estrela Altair, na constelação de Aquila, a oeste da Via Láctea. No sétimo dia do sétimo mês do calendário lunar chinês, as condições de luz no céu faziam a Via Láctea parecer menor e assim os dois amantes separados poderiam encontrar-se nesse dia particular todos os anos. Na cultura chinesa, o sétimo dia do sétimo mês do calendário lunar é um feriado dedicado aos jovens amantes, celebrado como o Dia dos Namorados.

A lenda em torno do casamento imortal entre Dong Yong e a Fada Sete é muito popular e conhecida pela larga maioria dos chineses e representa o anseio pela liberdade de amar e a paixão sem restrições, enfrentando os obstáculos impostos pelo Imperador de Jade que impossibilitavam um final feliz. No conto de Wang Anyi, o casamento imortal entre Sun Xixi e a menina-soldado representa também um sonho coletivo da população que, contudo, se dissipará em confronto com a dureza da realidade.

Pouco tempo após a cerimónia do “casamento fantasma”, chegou um jipe à aldeia que transportava três líderes vindos da cidade, incluindo o Sr. Yang, chefe do Departamento de Estado Civil. Ao compulsar os registos antigos, encontrou aquele que se referia à menina-soldado e contactou o seu namorado de juventude, o Sr. Fan, que era agora um dos líderes



mais poderosos da província. O Sr. Fan decide, então, trasladar o esqueleto da menina-soldado para a cidade, a fim de sepultá-lo novamente. Como tem mais poder, o chefe da aldeia não teve outra hipótese senão obedecer às ordens dos líderes. Os pais de Sun Xixi foram postos ao corrente do sucedido e, no dia da cerimónia entre Sun Xixi e a menina-soldado, os pais de Sun Xixi, o chefe da aldeia e os habitantes presentes queimaram uma grande quantidade de dinheiro fantasma, dizendo para si próprios em nome da menina-soldado, "Vou-me embora, deixando Sun Xixi e os filhos; por favor, ajudem-nos se eles precisarem."<sup>157</sup> (Wang, 2015, p. 363).

O conto termina com o esqueleto da menina-soldado a ser transportado para a cidade para ser novamente sepultado, num jipe que progressivamente se desvanece no horizonte, através do único caminho que conduzia ao mundo exterior. Os habitantes da aldeia continuaram a enterrar, no solo à volta da sepultura de Sun Xixi, o dinheiro fantasma queimado.

A intriga e o desenlace do conto de Wang Anyi são muito semelhantes aos que se verificam na lenda que lhe serve de texto-matriz. A união dos dois jovens falecidos, considerada perfeita pela população local, foi quebrada devido à vontade arbitrária dos líderes urbanos, que não se lembravam da menina há mais de cinquenta anos, mas que, na sequência da consulta dos registos pelo Sr. Yang, foram, de novo, conduzidos até à jovem e se apoderaram do seu esqueleto. Esta imposição não deixou de evocar, na consciência dos habitantes da aldeia, o desenlace da história de amor entre Dong Yong e a Fada Sete, impedida por ordem do Imperador de Jade.

Numa leitura de superfície, o conto documenta a credulidade ingénuas das populações rurais, arreigadas a crenças e valores tradicionais, acreditando em fantasmas e na vida após a morte. Na China dinástica, enquanto ritual fúnebre de celebração dos mortos, o “casamento fantasma” poderia também ser celebrado quando apenas um dos parceiros estivesse morto. Segundo Tan, os chineses exaltavam este cerimonial, vendo nele um ato de suprema virtude e sacrifício. Quando o noivo morria após a combinação do casamento, a mulher deveria,

---

<sup>157</sup> Versão original: 我走了，撒下喜喜和孩子，还请多多相帮。

ainda assim, contrair casamento com ele, assegurando a realização do enlace já planejado. No entanto, a nubente ficaria viúva imediatamente após o casamento. Tal como as outras viúvas, deveria viver em reclusão na casa do marido a partir de então, submetendo-se ao ritual de “Voltar para casa para fazer luto pela morte dos pais” (归门守孝). Quando um homem morre, a mulher deve cumprir a sua promessa de casar, continuar viúva durante toda a vida e ser fiel ao marido, até, depois da morte, ser enterrada na sepultura junto do marido. Pelo contrário, quando uma mulher morre, o homem pode contrair novo casamento, pois essa era uma prerrogativa exclusivamente masculina (Tan, 2018, p. 7). Observe-se que a tradição do “casamento fantasma” defende os privilégios e direitos dos homens, enquanto as mulheres chinesas, desapossadas de qualquer livre-arbítrio, nele desempenham um papel meramente passivo.

O conto retrata ainda os conflitos entre a vontade das populações rurais e os líderes urbanos, ou seja, a coerção da autoridade oficial sobre a comunidade. Os líderes detêm um poder discricionário que os povos temem questionar e as suas palavras e ações são consideradas ordens indiscutíveis.

A sintaxe narrativa do conto é particularmente hábil. No nível diegético principal – em que se relata a preparação e a realização do casamento imortal entre os dois jovens, a razão da chegada dos líderes urbanos à aldeia e as suas ações e se reproduzem os monólogos do chefe da aldeia e dos habitantes locais –, são interpoladas as histórias das mortes de Sun Xixi e da menina-soldado. O clímax do conto coincide com a realização do “casamento fantasma”, após sepultarem os dois jovens juntos. Trata-se de um desenlace feliz, tanto para as personagens da narrativa, como para o próprio leitor, que só a chegada dos líderes converterá em epílogo sombrio.

O discurso do conto assume, com frequência, nítida tonalidade poética, sobretudo quando se descreve a beleza da paisagem rural ou a tocante bondade das gentes simples do campo. Apesar da situação geograficamente periférica e da ignorância do povo, são enaltecidas as suas demonstrações de carinho, generosidade e abnegação. A representação empática das condições de vida miseráveis das gentes rurais atravessa o conto, surgindo

personificadas nos pais de Sun Xixi, no chefe e na população da aldeia, que revelam total subserviência no seu relacionamento com os líderes urbanos, obedecendo cegamente às suas ordens. A narradora aborda o tema com um tom indisfarçavelmente irônico, optando por sugerir um desenlace dramático, em vez de compor uma comédia feliz. Destaca-se ainda o paradoxo contido no título “Casamento imortal”, que, se literalmente conota um destino perfeito e feliz, tanto no conto de Wang Anyi como na lenda mitológica tradicional, termina com um desenlace doloroso.

Assume, no conto, destaque a personagem anónima – a menina-soldado, falecida há muitos anos –, sendo a única figura feminina com quem todas as personagens do conto se relacionam. É retratada como uma mulher corajosa que morreu heroicamente. Difere, portanto, das mulheres da aldeia, que se casaram muito jovens e aceitaram enlances arranjados, uma vez que teve acesso a educação, é livre e progressista, participando na revolução, guerreando contra os inimigos e contribuindo para a libertação dos povos chineses. Não tinha medo de morrer e enfrentou, com bravura inquebrantável, os ferimentos infligidos. No entanto, o seu nome e a sua história tinham sido esquecidos pelos seus camaradas revolucionários e, durante cinquenta anos, ninguém contara a sua história. Só depois da morte de Sun Xixi, a população se lembrou novamente dela, escavando a sua sepultura e enterrando-a junto do jovem para realizar o casamento fantasma. Embora fosse uma jovem mulher emancipada, não conseguiu libertar-se do destino feminino do casamento arranjado, mesmo após a morte. Parece, pois, não ter palavra na morte quem não a teve também em vida.

### **3.1.2. ESTRANHAS, ESTRANGEIRAS: MULHERES DO CAMPO NA CIDADE**

Na ficção de Wang Anyi, um dos traços mais marcantes reside precisamente na presença dos ambientes rurais, embora, em paralelo, nela seja também frequente como cenário ficcional a cidade de Xangai. Nas histórias em que se representa Xangai, a cidade é, regra geral, retratada como um local de retorno após a Revolução Cultural e é

constantemente confrontada com as experiências autobiográficas da própria autora que viveu no campo quando era jovem. O crítico Huang Fayou enfatiza, num estudo sobre a obra ficcional de Wang Anyi e a sua relação com ao espaço citadino, o facto de que, devido à complexidade da cultura urbana e à evolução ideológica da própria autora, as declinações literárias da cidade são, nos anos 90, marcadamente díspares.

Huang Fayou identifica, assim, três tipos de ficção de ambientação urbana em Wang Anyi:

1. **Escrita contra a cidade:** nestes textos ficcionais, a cultura urbana é representada como encorajando a civilização material e da modernização, colocando em risco a base espiritual da civilização;
2. **Escrita neutra ou ambígua:** trata-se de textos ficcionais que revelam um profundo interesse pela cidade, mas mantêm uma postura de prudência vigilante em relação à filosofia materialista por ela representado;
3. **Escrita de sedução pela cidade:** nestes textos ficcionais, não se verifica qualquer resistência à cidade, visto ser ela o único ambiente euforicamente conotado. Nas grandes metrópoles, as personagens levam vidas em perpétua errância e encontram-se imersas numa espécie de vertigem intoxicante. (2005, pp. 78–79)

Wang Anyi relata sempre a vida urbana diária, a par da vida privada e da experiência individual das personagens, linhas temáticas que faz confluír nos seus textos ficcionais. Escritos na década de 90, os contos da autora retratam personagens presas às suas circunstâncias materiais, descrevendo os dilemas dos indivíduos escravizados pela civilização urbana e as condições alienantes da vida contemporânea. Em conjunto, as suas narrativas facultam-nos um retrato vivo do ambiente social da China dos anos 90, que não era particularmente favorável às mulheres.

De facto, com a reestruturação económica chinesa, a posição social das mulheres deteriorou-se significativamente. Foram elas as primeiras a serem forçadas a deixar os seus empregos, tornando-se desempregadas, sendo, em chinês, literalmente designadas como “trabalhadoras em *lay off*” (下岗职工). Desenvolvem-se novos “papéis” sociais atribuídos à mulher, por exemplo, o de “caçadora de fortunas” (傍大款), o de “secretária-amante” (做

小蜜) ou o de “amante mantida por um homem rico” (被包养). As mulheres ficam na dependência económica dos homens e trocam favores sexuais pelo apoio económico que estes lhes providenciam ou por uma vida ociosa e relativamente desafogada. Estas “novas mulheres”, ricas e desocupadas, proliferam nas cidades, especialmente nas zonas economicamente mais prósperas. Ao passo que a China estava a atravessar uma mudança rápida, conquistando um cada vez maior progresso económico, Wang Anyi escolhe concentrar o seu olhar nas mulheres marginalizadas.

Muitos dos textos ficcionais de Wang Anyi contam as histórias dos trabalhadores migrantes, deslocados, por razões laborais, do campo para a cidade. Por exemplo, a novela “Terra de Tristeza” (悲恸之地) conta a história de uma protagonista que parte da zona rural de Shandong para vender gengibre em Xangai. Ao chegar à metrópole, a personagem fica horrorizada com os prédios, centros comerciais e praças da cidade e, no epílogo do conto, acaba por suicidar-se, saltando de um edifício. Apesar de todos os esforços para se integrar na cidade, a personagem de Liu Yiping, da novela “Terra fria” (冷土), entra em rota de colisão com a violência brutal da vida urbana. Inversamente, Fu Ping, personagem da novela homónima, também ela uma trabalhadora oriunda das regiões rurais, consegue integrar-se plenamente no *modus vivendi* urbano. Estas duas novelas refletem a forte assimetria entre as regiões urbanas e rurais. Constituem também relatos sobre a experiência dos trabalhadores migrantes os seus contos “Empregadas domésticas” (保姆们), “Liu Jianhua, um trabalhador migrante” (民工刘建华) e “Seduções no salão de cabeleireiro” (发廊情话), que glosam a forte tenacidade dos trabalhadores de classe baixa na sua labuta quotidiana para conquistar um lugar ao sol na cidade. Cada conto representa metonimicamente um grupo social distinto e, em conjunto, estas narrativas breves permitem esboçar uma visão panorâmica e multiforme da experiência dos trabalhadores migrantes na cidade, que, com espírito de sacrifício e resiliência, desempenhavam as suas funções com zelo inquebrantável.

No conto “Liu Jianhua, um trabalhador migrante”, o narrador autodiegético é um habitante originário de Xangai que acabou de comprar um novo apartamento e decide fazer acabamentos na construção. É ele quem expõe, em primeira pessoa, pormenores do seu

relacionamento com Liu Jianhua, o trabalhador migrante na cidade e carpinteiro responsável pelos acabamentos no apartamento. Ao longo da narrativa, não se determina o gênero, feminino ou masculino, do narrador, mas ele é inquestionavelmente alguém que vive na cidade. O retrato que é traçado de Liu Jianhua e da sua vida é nitidamente tributário de uma visão do mundo urbana. Através da descrição que dele é feita por interposto narrador, deduzimos que Liu Jianhua é trabalhador, inteligente e autoconfiante. Embora o proprietário do imóvel seja o narrador e seu cliente, é ele quem insiste no rumo que o trabalho deve tomar, sob pretexto de ser ele o especialista neste domínio. O seu caráter firme e a sua segurança refletem-se em vários seguintes aspectos.

Em primeiro lugar, "quando os trabalhos iam a meio, chegou o Ano Novo Chinês. No início, Liu Jianhua tinha dito que não iria a casa nas férias do Ano Novo Chinês"<sup>158</sup> (Wang, 2015, p. 285), para alívio do proprietário que tinha urgência em mudar-se para o novo apartamento. Com a promessa do carpinteiro de não voltar para a terra natal, a relação entre ambos torna-se amistosa. No entanto, "na véspera do Ano Novo Chinês, informou-nos que iria regressar a casa. Perguntámos: mas não tínhamos já combinado que não iríamos no Ano Novo Chinês a casa?"<sup>159</sup> (*Ibidem*). Perante a insistência do proprietário, ele sorri e responde: "Como poderia não ir a casa? Saí de lá no início do ano e, desde aí, não voltei a ver nem os meus pais nem as crianças "<sup>160</sup> (*Ibidem*). O proprietário concordou, então, que ele regressasse a casa no Ano Novo Chinês, comprovando a astúcia de Liu Jianhua que assim consegue alcançar o seu objetivo. Em segundo lugar, no final do conto, o leitor é informado que "os trabalhos foram mais ou menos concluídos dentro do prazo combinado e os salários pagos. Nesse momento, Liu Jianhua já tinha contratado o seu próximo trabalho e levado com ele as máquinas"<sup>161</sup> (*Ibidem*), o que não deixa dúvidas sobre a sua diligência.

---

<sup>158</sup> Versão original: 活做到一半时分, 旧历年也要到了。起初, 刘建华是说旧历年不回家的

<sup>159</sup> Versão original: 临到小年夜, 他才通知我们他要回家。我们说, 当初不是说好的, 不回家过年吗?

<sup>160</sup> Versão original: 他怎么能不回家呢? 年初出来, 一年没有见到老人, 也没有见到孩子

<sup>161</sup> Versão original: 基本上在约定的期限内完了工, 结清工钱。此时刘建华已经寻到下一单生意, 机器也搬过去了

A personagem feminina que intervém no conto é a esposa de Liu Jianhua, Xiaopan, empregada doméstica e, como ele, migrante rural na cidade. O seu retrato torna óbvias as suas afinidades com o marido. Os informantes relativos à sua aparência — "Ela vestiu o uniforme de trabalho distribuído pela loja, um casaco azul, e amarrou o cabelo num rabo de cavalo. A simplicidade na forma de se arranjar fê-la parecer confiante, com um ar bondoso"<sup>162</sup> (Wang, 2015, p. 284), "Usa um par de brincos de ouro de boa qualidade e pesado nas orelhas"<sup>163</sup> (*Ibidem*), "Tem um olhar calmo e, quando fala com alguém, olha diretamente nos seus olhos"<sup>164</sup> (*Ibidem*, p. 285) — são reveladores da autoconfiança de Xiaopan que, apesar de ser uma empregada doméstica de origem rural, não se sente inferior nem se deprecia. Através do diálogo de Xiaopan com outros interlocutores, deduz-se que ela e o marido estão já a construir uma casa de três andares na sua terra natal e que o seu salário na cidade é satisfatório, "muito melhor do que o dos trabalhadores em *lay off*"<sup>165</sup> (*Ibidem*). Este discurso demonstra a confiança da personagem, ainda que o narrador não deixe de ressaltar que Xiaopan "apresenta algumas características de saloia"<sup>166</sup> (*Ibidem*). Sendo uma mulher do campo que labuta na cidade para ganhar o pão, ela já não é, em rigor, uma camponesa, por ter abandonado a sua terra natal, mas antes uma assalariada que se dedica a trabalhos não qualificados, na área das limpezas, da construção ou dos serviços. Se, por um lado, num eventual regresso à terra natal, ela passaria a deter uma posição de maior privilégio pelo facto de ter conseguido assegurar a sua subsistência graças ao seu trabalho na cidade, por outro, não consegue integrar-se verdadeiramente na vida citadina, situando-se, portanto, à margem do universo urbano, ao qual nunca virá a pertencer de pleno direito.

Outro conto da mesma autora, "Empregadas domésticas", relata a história das mulheres rurais que trabalham na cidade na área dos serviços. A intriga desenrola-se num hospital em Xangai, como, desde logo, se pode deduzir pelo *incipit* do conto: "No quarto do doente,

---

<sup>162</sup> Versão original: 穿了商场发给的夹克式蓝色工作服，长发在颈后束起一把马尾。这样的朴素反使她显得自信，有了一种坦荡的风度

<sup>163</sup> Versão original: 耳垂上一对成色很足，分量也很重的金耳环

<sup>164</sup> Versão original: 她有着沉着的眼神，与你说话时，对直了看着你的眼睛

<sup>165</sup> Versão original: 比下岗工人强

<sup>166</sup> Versão original: 流露出一些乡气

existem tanto cuidadores e empregadas domésticas, como médicos e enfermeiras. Os cuidadores normalmente são do hospital [...] As empregadas domésticas são trazidas pelos doentes de casa".<sup>167</sup> (Wang, 2015, p. 269). Neste quarto de quatro camas, existem três empregadas domésticas que acompanham os pacientes.

As figuras principais do conto são as três empregadas domésticas que se cruzam neste quarto de hospital. A empregada mais velha, Xiaolin, que "na verdade, tem apenas 30 anos de idade"<sup>168</sup> (*Ibidem*), "é uma pessoa sossegada, com cabelo curto. É alta e veste um casaco cinzento. Parece uma professora de escola secundária do interior"<sup>169</sup> (*Ibidem*). É uma mulher de poucas palavras e, ao longo da narrativa, nunca fala, mas "sorri para todos"<sup>170</sup> (*Ibidem*). Cuida desveladamente da sua patroa, com método e dedicação insuperáveis:

Entrando no quarto e sorrindo para todos, dirigia-se diretamente para a cama da sua patroa que ficava na outra extremidade do quarto, ao pé da janela. Pousava a lancheira, abria-a, dispunha-a por forma a servir a patroa, depois virava-se e sentava-se na beira da cama e sorria para todos. Depois de a patroa comer, levantava-se para arrumar as coisas. Se fosse hora de jantar, lavava ainda os pés da idosa e fazia uma trouxa com as roupas sujas que esta tirava, depois sorria para todos e ia-se embora.<sup>171</sup> (*Ibidem*, pp. 269–270)

A segunda empregada, Xiaoliu, tem 24 anos e trabalha há já cinco anos na casa da sua patroa. Contrariamente a Xiaolin, Xiaoliu é uma jovem conversadora e alegre, que consegue animar, com a sua boa disposição, a atmosfera no quarto. Embora seja inteligente, como a idosa de quem cuida, são nela evidentes os desajustes cognitivos motivados pela degeneração espinocerebelar de que padece. Por vezes indolente, a descrição da sua

---

<sup>167</sup> Versão original:病房里面，和医生护士一样多的，是护工和保姆。护工通常是医院提供的..... 保姆是病人自己从家带来的

<sup>168</sup> Versão original: 其实也不过三十岁

<sup>169</sup> Versão original: 这是一个文静的人，短发。身材比较高，穿一件灰呢外套。看上去，像一个内地中学教师。

<sup>170</sup> Versão original: 朝大家笑笑

<sup>171</sup> Versão original: 走进病房，朝大家笑笑，就径直向最靠里，窗户边的，她东家床位走去。放下饭盒，打开，摆好，转过身去，在床沿上坐下，再朝大家笑笑。东家的饭吃完了，起身收拾东西。若是晚饭，再服侍老太洗脚，将换下的衣裤卷好，向大家笑笑走了



aparência demonstra que Xiaoliu gosta de se cuidar e seguir a moda, embora faça escolhas estéticas duvidosas:

Ela tinha um rosto oval, com bochechas cheias e covinhas. Os olhos brilhantes ficavam bem abertos quando fitavam os outros e em bico quando se ria. Conservava a pele branca. O cabelo preto com brilho caía-lhe até aos ombros. A parte por cima das orelhas era apanhada por um gancho de cabelo vermelho. Ela adorava vermelho, tinha lenços vermelhos, luvas vermelhas e a mochila era também vermelha. Combinava tudo com um blusão azul real berrante, bonito, ainda que um pouco fora de moda. Quando não se arreliaava, tratava as idosas de forma polida.<sup>172</sup> (*Ibidem*)

Uma vez que a idosa que contratou Xiaoliu é generosa e compassiva, a empregada encontra-se bem nutrida e a sua tez é clara, sintomas de não precisa de trabalhar arduamente fora de casa, como acontecia na sua vida anterior no campo. A estima que a patroa lhe dedica explica que Xiaoliu não receie criar conflitos com os outros, adotando, por vezes, um comportamento altivo e conflituoso.

Das três personagens femininas, a empregada mais jovem é uma rapariga anónima, de dezasseis anos, originária da província de Sichuan e, por isso, referida pelo narrador através do designativo perifrástico de “empregada doméstica de Sichuan”. Como a patroa que serve é uma idosa irascível e desequilibrada, embora a jovem seja muito trabalhadora e dedicada, é-lhe sempre imputada a culpa de tudo. Ainda assim, não se lamenta e continua a trabalhar afincadamente. Prestável e generosa, mostra-se sempre pronta a colocar as suas competências ao serviço dos outros. Por exemplo, quando Xiaoliu se atrasa a dispensar os cuidados necessários à sua patroa, a empregada de Sichuan encarrega-se dela, trazendo-lhe água para beber e amparando-a quando precisa de ir à casa de banho. Às escondidas, a patroa de Xiaoliu propõe-lhe trabalhar para ela, depois de aquela voltar para a sua terra natal como planeia. Cansada de suportar as críticas constantes da sua primeira patroa, a jovem decide

---

<sup>172</sup> Versão original: 她长了一张鹅蛋脸，脸颊挺丰腴，像有酒窝的样子。眼睛亮亮的，瞪起来圆，笑起来却是弯的。肤色养白了，头发黑漆漆的，披到肩下，两边挑起一些发，挽到后边，别一个大红发卡。她很爱红，大红围巾，大红手套，背的包也是红的，配着宝蓝色的滑雪衫，鲜亮，乡气，好看。她不生气的时候，对老太们还是有礼貌的。

mudar-se para a casa da ex-patroa de Xiaoliu, para trabalhar ao seu serviço. Uma vez sob as suas ordens, desempenha as tarefas com alegria, adotando um comportamento totalmente oposto ao da sua predecessora:

A jovem aparecia no quarto do hospital de manhã e, antes disso, tinha já lavado as roupas de toda a família e limpado o chão. Ao anoitecer, depois de servir o jantar à idosa, lavava-lhe os pés e ajudava-a a deitar-se. Como o jantar do hospital era servido cedo, por volta das cinco e meia, podia então ir para casa cozinhar para os outros membros da família.<sup>173</sup> (*Ibidem*)

As micronarrativas da vida destas empregadas domésticas encontram-se interpoladas na diegese principal, que decorre no mesmo quarto de hospital onde todas se encontram para cuidar das idosas doentes. Xiaolin é reservada e permanece em silêncio, limitando-se a sorrir, e a sua história é relatada de modo indireto, por interpostas conversas mantidas por outros, como se refere no conto "[...] ela vem da província de Henan e tem uma criança. O marido também está a trabalhar fora da terra e quem toma conta da criança são os sogros"<sup>174</sup> (*Ibidem*, p. 270). Xiaoliu, pelo contrário, gosta de conversar, alardeando a sua superioridade, enaltecendo o carinho que recebe da patroa rica de quem cuida e as virtudes do noivo que tem na sua terra natal e com quem vai casar. Quanto ao relato sobre a rapariga de Sichuan, diz-nos o narrador:

Numa idade em que deveria frequentar a escola secundária, ela saiu da terra natal para trabalhar. O seu irmão mais velho tinha saído alguns anos antes, para trabalhar na construção em Xangai. Ela seguiu o irmão e arranjou um lugar num restaurante de um conterrâneo que servia comida de Sichuan. À noite, ajudava a servir às mesas, enquanto, durante o dia, esperava na agência que a chamassem para trabalhar.<sup>175</sup> (*Ibidem*, pp. 272–273)

---

<sup>173</sup> Versão original: 这孩子早上来病房, 来以前, 已经将全家的衣服洗了, 地也扫了。近晚, 将老人伺候了吃饭, 洗脚, 上床。病房的饭早, 此时大约也不过五点半, 赶回家, 还要炒菜。

<sup>174</sup> Versão original: 她从河南来, 家里有一个小孩, 男人在外面打工, 小孩由公婆带着

<sup>175</sup> Versão original: 本该读中学的年龄, 却出来做工了。她哥哥早几年出来, 在上海建工队, 然后她跟着出来, 在一个同乡开的川菜馆落脚。晚上帮着端盘子, 白天在保姆介绍所, 等待有人来挑选

Além das três empregadas domésticas, uma outra personagem feminina surge no conto: trata-se de Xiaochen, a nova empregada doméstica da patroa para quem a rapariga de Sichuan trabalhava. Diferente da sua antecessora, conversa com desenvoltura e, apesar de a dona para quem trabalha ser intolerante e criticar continuamente as empregadas domésticas, Xiaochen ripostava, defendendo-se com firmeza. Depois de recalcitrar algumas vezes com a patroa enfurecida, esta é forçada a concluir que Xiaochen não se deixa maltratar, e por isso, entre ambas acaba por instalar-se uma amistosa cumplicidade.

A autora retrata, assim, quatro empregadas domésticas e duas patroas, internadas num hospital, entregues ao cuidado daquelas. Observe-se que a narrativa constitui uma exemplar ilustração do dito “maltratar os fracos e temer os fortes” (欺软怕硬): a patroa de Xiaoliu tem caráter afável, e por isso, Xiaoliu é indolente e desleixada; a patroa da rapariga de Sichuan e Xiaochen é temperamental e as suas cóleras repentinas encontram como resposta a obediência submissa da empregada; pelo contrário, a patroa teme entrar em confronto com Xiaochen que não hesita em defender-se das agressões que aquela lhe dirige.

Neste conto, Wang Anyi retrata, através das quatro figuras principais que tipificam o grupo de empregadas domésticas na sociedade chinesa, personagens subalternas e desapossadas da sua capacidade de autodeterminação. Na sociedade chinesa, as mulheres que trabalham como empregadas domésticas nas cidades são, geralmente, oriundas das regiões rurais, mas encontram-se deslocadas nas grandes urbes por razões de ordem profissional. Como moram nas cidades, convivendo com as patroas a cujo serviço se encontram, assimilam alguns traços de caráter e tiques comportamentais típicos dos indivíduos nascidos e criados em contexto urbano, como a valorização da aparência e do ócio, a valorização da fruição da vida, a competição entre pares ou a inveja do sucesso alheio. No conto, a figura de Xiaoliu, que já trabalha há cinco anos na cidade, corporiza todas as características mencionadas: é pouco diligente nos cuidados que dispensa à patroa, preferindo preocupar-se com a sua própria aparência. A rapariga de Sichuan, pelo contrário, recém-chegada à cidade, ainda preserva as virtudes associadas ao mundo rural, mostrando-se genuína, bondosa e trabalhadora. No entanto, tanto a rapariga de Sichuan, como Xiaolin

são pacientes e resignadas e, portanto, vítimas da arbitrariedade temperamental das suas patroas, ao invés de Xiaochen e de Xiaoliu, que manifestam força de caráter e não hesitam em defender energicamente os seus direitos. Na realidade, pelo seu estatuto de dependência e por se encontrarem privadas de voz, todas as empregadas retratadas no conto são relegadas, numa cidade que realmente não lhes pertence, para uma posição de marginalidade.

Da mesma autora, o conto “Seduções no salão de cabeleireiro” é também largamente protagonizado por personagens femininas, de origem rural, deslocadas na grande cidade. A ambientação é urbana e a ação tem lugar num salão de beleza gerido por um patrão anónimo, oriundo do campo, que contrata como empregadas duas jovens provenientes do meio rural. A intriga do conto revolve em torno da rotina quotidiana do salão. As duas empregadas são conversadoras e, como a maioria dos clientes do salão são do sexo feminino, discutem animadamente com elas vários temas de interesse comum. O patrão, por seu turno, é mais reservado e nunca participa nas conversas nem emite qualquer opinião, limitando-se a ouvir sem intervir.

Na abertura do conto, o microcosmos do salão surge minuciosamente situado na geografia labiríntica da grande cidade:

É um pequeno salão de cabeleireiro instalado numa construção provisória encostada à parede dum outro edifício, ocupando o passeio destinado aos peões na esquina. Mais à frente, fica a entrada de uma rua muito barulhenta. O destino deste lugar nunca se cruzará com o da classe alta. O espaço é um cantinho numa grande cidade.<sup>176</sup> (Wang, 2015, p. 366)

Relatada na terceira pessoa por um narrador omnisciente, a diegese do conto centra-se no dia em que uma empregada deixa acidentalmente espuma entrar nos olhos de um cliente, enquanto lhe lavava o cabelo. Furioso, o homem reclama, com agressividade, e uma outra cliente, que aguardava para ser atendida, vem em auxílio das empregadas, aplacando a fúria do homem agravado. Como cedo se descobre, é esta cliente a verdadeira protagonista do

---

<sup>176</sup> Versão original: 这是一间窄小的发廊，开在临时搭建的偏厦里，借人家的外墙，占了拐角的人行道，再过去就是一条嘈杂小街的路口。这里注定是与上流社会绝缘的，这个空间就是大城市的一个角落

conto: "Se observarem com atenção, podem reparar que está grávida [...] A mulher é de Xangai e fala o dialeto. Não parece a idade que tem, aparenta um pouco mais de vinte, trinta anos, ou um pouco mais de trinta"<sup>177</sup> (Wang, 2015, p. 368).

Num nível metadieético, enxertam-se, assim, na narrativa as experiências desta cliente, relatadas em primeira pessoa por ela própria, com destaque para os diálogos que mantém com as duas empregadas, bem como os outros clientes do salão. Também ela era responsável pela gestão de um salão de beleza, um restaurante e um pronto-a-vestir e, portanto, estava habituada a privar com empresários de sucesso, detentores de grande riqueza e poder. Relata, então, as suas experiências com os homens que tinham assumido importância marcante na sua vida, como o Careca e o Mestre.

O primeiro foi o homem que conheceu quando abriu o salão e por quem se apaixonou à primeira vista. Fortemente atraída por ele, acalentou a esperança de que a sua beleza fosse suficiente para seduzi-lo. Assumindo o seu compromisso com outra mulher com quem acaba por casar, o Careca recusará o seu amor. O Mestre, por seu turno, era um homem maduro, elegante e culto, que gostava de discorrer sobre autores clássicos. Inteligente e laborioso, tinha granjeado grande sucesso no seu "trabalho" e conseguido amealhar riqueza. Esta foi, contudo, conquistada através de meios ilícitos, acabando por ser preso. Além disso, era volúvel nos amores e colecionava raparigas jovens que, por seu turno, se divertiam com ele sem esperar qualquer compromisso estável. O leitor é informado que o Mestre, que hedonisticamente fruía a vida enfeitando responsabilidades, era efetivamente o marido desta cliente e pai do filho que ela esperava.

Num efeito de ironia calculada, os dois retratos que a mulher traça dos homens que amou desconstroem os estereótipos que, na cultura chinesa, se cristalizaram em torno das figuras do Careca e do Mestre: se o primeiro se identifica, regra geral, com o homem de caráter duvidoso e sem ética, ao Mestre associam-se as virtudes da sabedoria e da honestidade. No conto, contudo, a aparência física pouco auspiciosa do Careca é colocada

---

<sup>177</sup> Versão original: 仔细端量, 才会看出她怀着身孕 [...] 这女人是上海女人, 她说一口上海话。她甚至不像她那个年龄, 二十多, 三十, 或者三十出头

em contraste com a sua natureza circunspecta e a sua verticalidade moral. O Mestre é, pelo contrário, dissimulado e indigno de confiança. Mesmo assim, é com ele que a mulher casa em segredo, atraída pela opulência dos presentes aquele lhe oferece e pelo estilo de vida que lhe conseguiria proporcionar.

No final do conto, o patrão, que até esse momento se definira pela sua reserva silenciosa, caracteriza depreciativamente a cliente como “galinha”, um termo injurioso que, em chinês, se associa ao de “prostituta”. A tonalidade crítica de que o patrão investe o epíteto torna-se evidente, reduzindo a complexidade das experiências amorosas da mulher a um mero comércio sexual. Com efeito, a protagonista é uma jovem urbana, consciente da sua beleza, a que não hesita a recorrer como arma de sedução, com gostos dispendiosos e aspirações de vida luxuosa. Recusando-se a trabalhar arduamente para conquistar, por meios próprios, o estilo de vida a que ambiciona, não hesita em colocar-se na dependência de um homem afluente por quem, contudo, não está apaixonada e de cuja conduta eticamente reprovável é conhecedora.

O conto desenha, assim, uma nítida oposição, nos planos social, ético e axiológico, entre dois núcleos de personagens femininas. O núcleo rural, constituído pelas duas empregadas do salão, define-se pela ética do trabalho e pela diligência. Ambas labutam arduamente para ganharem a vida na cidade. Através do seu trabalho dedicado, contribuem positivamente para o desenvolvimento do negócio, para além de terem um impacto positivo na vida dos clientes do salão. O núcleo urbano, personificado na cliente, define-se pelo materialismo frívolo e pelo oportunismo sem ética. Para conseguir granjear a riqueza a que aspira, a mulher não hesita em aproveitar-se da sua beleza física, do seu corpo, e até do casamento e do dom da maternidade.

A personagem masculina do dono do salão representa uma espécie de placa giratória que se move entre estes dois mundos. Embora permaneça em silêncio durante grande parte da narrativa, não deixa de se manifestar, lançando uma inesperada injúria contra a cliente. Como argumenta Huang (2005), a ofensa do patrão duplica a opinião da autora, Wang Anyi, criticando abertamente as atitudes e comportamentos da protagonista (p. 45).

Num registo frequentemente metafórico e com recurso constante à ironia, o conto ficcionaliza as condições de vida adversas e a luta quotidiana pela sobrevivência dos migrantes rurais deslocados na cidade, criticando o *ethos* urbano da vida fácil e do luxo dissipador que nega toda a moral do esforço individual que a autora implicitamente valoriza. A descrição meticulosa, por vezes hiper-realista, de Wang Anyi escrutina o espaço urbano e o estado emocional das pessoas que vivem na margem da cidade, demonstrando evidente empatia com a vida árdua deste grupo de trabalhadores.

No plano retórico-estilístico, importa destacar o coloquialismo e a intensidade dialética dos diálogos entre as personagens. A protagonista exprime-se no dialeto de Xangai, enquanto as empregadas jovens usam os dialetos do norte da província de Jiangsu, o que demonstra a origem urbana da primeira e a proveniência rural das segundas. A variação dialetal assume-se, pois, como uma importante estratégia estilística de demarcação da identidade das personagens femininas.

Os contos de Wang Anyi antes analisados reproduzem assuntos triviais da vida quotidiana, convertendo-os em veículo para uma profunda reflexão da autora sobre a vida e a realidade social. Constituem, deste modo, uma expressão de solidariedade da autora em relação às condições de vida das pessoas que migram do campo para as cidades, movidas pelo instinto de sobrevivência. Como salienta Zhang,

In 1955, Wang Anyi, as the generation after the “comrades”, moved with her parents from Nanjing to Shanghai, and became a Shanghainese immigrant after the founding of the nation. As a political immigrant after the revolutionists' victory, Wang Anyi's heart was filled deeply with feelings of loneliness, always searching to find recognition from the city. (2005, p. 19)

Também Wang Anyi tentou encontrar o seu lugar na cidade e, provavelmente, a essa demanda que foi também a sua podemos atribuir esse sentimento de solidária empatia para com os trabalhadores urbanos oriundos de regiões rurais. Partindo das suas próprias experiências pessoais, a autora desenvolve uma sistemática investigação ficcional dos

problemas enfrentados pelos trabalhadores do campo transplantados na cidade, resultantes, por um lado, da natureza defensiva da cultura urbana em relação a interferências externas e, por outro, dos desequilíbrios entre as regiões rurais e urbanas. A apreciação que Wang Anyi faz da vida na cidade é, em suma, inequivocamente decetiva. Embora a riqueza material da cidade e as condições de vida por ela proporcionadas sejam positivas, na fria impessoalidade dos arranha-céus é impossível encontrar o calor humano que só no campo existe. A despeito da sua flagrante pobreza, é no campo que as pessoas conservam ainda um fervoroso amor pela vida.

### 3.1.3. MULHERES DA CIDADE

No conto “O decorrer do tempo” (流逝), Wang Anyi problematiza a imagem da mulher doméstica. A protagonista, Duanli, era uma mulher casada e uma dona de casa exemplar, típica da classe média na China anterior à Revolução Cultural. Recebeu formação universitária e casou com um marido rico e, portanto, não tinha especiais preocupações de ordem pessoal ou familiar. No entanto, as transformações precipitadas pela Revolução Cultural abalaram o seu pequeno mundo bem protegido e toda a família ficou pobre. O estilo de vida de Duanli mudou drasticamente, vendo-se forçada a enfrentar a dureza da vida antes desconhecida. O empobrecimento abrupto e a necessidade de cuidar da família aceleraram o amadurecimento da protagonista, permitindo-lhe desenvolver uma autoconfiança, até aí insuspeitada, nos seus próprios poderes. Como observa Tsui, "life provides her [Duanli's] training to evolve from a dependent woman to a strong woman" (1994, p. 73). A dona de casa teve, assim, de se transformar numa mulher independente e forte, com coragem para enfrentar as adversidades da vida e resolver os problemas que ameaçavam a estabilidade da vida familiar. A mudança do seu papel na família repercutiu-se necessariamente no seu crescimento interior e as dificuldades com que teve que se debater fizeram-na amadurecer e descobrir o verdadeiro sentido da vida. O respeito próprio que recuperou permitiu-lhe reconquistar um sentido de utilidade, tanto no interior da sua família, como na sociedade



envolvente. Como nota Tsui, "to meet the challenge of life, Duanli changes her role and character. Her inner growth is a process of forming a new identity of independence for her. This new identity makes Duanli's life full of meanings" (*Ibidem*, p. 75).

No final do conto, a antiga ordem social é reposta e a família de Duanli reconquista a sua qualidade de vida, pelo que ela já não precisaria de voltar a trabalhar e poderia recuperar o seu estatuto antigo de dona de casa. Este, contudo, já não a satisfazia. A dura experiência que vivera na última década tinha-lhe conferido um poder e um sentido para a sua existência que antes desconhecia. A vida ociosa e confortável que outrora levava parecia-lhe agora estéril e frívola.

Publicado em 1982, este conto, tal como vários outros publicados por Wang Anyi na mesma década, revela a preocupação das escritoras deste período em averiguar as mutações da consciência feminina. De acordo com Lu, num momento crítico da Revolução Cultural, as escritoras chinesas, como Wang Anyi, manifestaram frequente interesse em explorar o universo e as condições de vida femininos, exprimindo preocupações quanto ao estatuto social das mulheres e afirmando assertivamente a sua presença, os seus valores e a sua consciência própria. Wang Anyi foi uma das autoras pioneiras desta tendência ficcional centrada no futuro e no papel a desempenhar pela mulher na nova sociedade nascida com a revolução. Veiculando, regra geral, uma perspetiva de esperança no futuro das mulheres, os contos da autora documentam a emergência de uma nova identidade feminina, nascida do seu esforço de autossuperação e resiliência, em face dos desafios colocados pelo seu novo modo de vida. A ficção de Wang Anyi torna evidente que as mulheres já não são o sexo inferior, mas dispõem da mesma força, talento e capacidade de resistência dos homens (Lu, 1989, p. 157). A figura feminina do conto "O decorrer do tempo" revela uma audácia ao subverter a ordem vigente, procurando uma via para a sua própria autorrealização, que documenta exemplarmente este novo empoderamento feminino.

O próprio título do conto permite antecipar a estreita relação entre a temática da narrativa e a problemática do tempo. Como salienta Zhang (2019, p. 118), a autora aborda a íntima relação entre os tempos cronológico, individual e histórico, procurando, através do

tempo subjetivo que transforma a protagonista Duanli, refletir mais amplamente sobre o tempo histórico que, por sua vez, altera indelevelmente a sociedade e as condições da vida dos povos chineses. No que diz respeito ao tempo histórico, a diegese do conto abarca três momentos: o período pré-Revolução Cultural, o período de dez anos em que decorre a Revolução Cultural e o período pós-revolucionário. O tempo que passa é representado por intermédio da consciência de Duanli e pelas transformações por ele impostas na sua vida e na da sua família. Antes da Revolução Cultural, e dado que tinha nascido no seio de uma família burguesa, a sua existência era despreocupada e o seu estilo de vida ocioso e opulento. Durante a Revolução, as adversidades que se viu forçada a enfrentar levaram a que passasse e depender apenas de si própria, aprendendo novas capacidades, por forma a tornar-se autónoma. Quando a Revolução termina, a vida de Duanli melhora significativamente, conseguindo recuperar uma situação semelhante à que era a sua antes da Revolução. Embora já não se visse forçada a trabalhar arduamente para sobreviver, a sua perspetiva sobre a vida tinha-se transformado, de forma drástica, e dificilmente poderia regressar ao seu antigo modo de existência.

No decurso do conto, a experiência subjetiva do tempo individual prefigura o tempo cronológico que regula a História. Por um lado, a narradora relata a vida quotidiana de Duanli, restituindo os pormenores do seu dia a dia, com vista a esclarecer a personalidade e os comportamentos da protagonista. Por outro, através de descrições contrastivas que resultam da passagem do tempo, são sugeridas as transformações históricas tanto da sociedade, como das consciências individuais.

O conto abre com o *incipit*, "O relógio de parede no quarto ao lado tocou quatro vezes. Eram quatro horas. Ouyang Duanli abriu os olhos no escuro com receio de adormecer outra vez"<sup>178</sup> (Wang, 2015, p. 1). O mesmo informante temporal – “Às quatro horas da manhã” – repete-se também nos parágrafos seguintes, permitindo estabelecer uma comparação com a vida anterior da protagonista: "Nunca se tinha levantado tão cedo para sair da casa e nunca tinha pensado que poderia ser difícil acordar e sair tão cedo. Às vezes, quando a Tia Abao

---

<sup>178</sup> Versão original: 隔壁房间里的自鸣钟当当地打了四点，欧阳端丽在黑暗中睁开眼睛，再也不敢睡了。

não conseguia comprar legumes frescos, dizia: não consegues acordar um pouco mais cedo? A Tia Abao foi-se embora e chegou a vez dela de acordar cedo"<sup>179</sup> (*Ibidem*, p. 2). A narrativa representa aqui diferentes situações vivenciadas pela protagonista. Dantes, ela era uma dona de casa abastada que tinha ao seu serviço uma empregada doméstica chamada Abao; agora, necessitava de se levantar às quatro da manhã, o que permite supor uma mudança drástica da sua situação social e económica. O conto estabelece uma nítida simetria opositiva entre a vida anterior da protagonista e a sua situação presente, tornando explícita a profunda alteração da sua situação familiar.

Os parágrafos que a seguir se transcrevem condensam a vida da protagonista durante a Revolução, assumindo neles evidente destaque os informantes temporais. Constrangida a ganhar dinheiro para pagar as dívidas, Duanli viu-se forçada a trabalhar dia e noite. Por isso, o tempo é, para a protagonista, especialmente precioso, encontrando-se diretamente relacionado com o dinheiro que consegue acumular, e não podendo, portanto, desperdiçá-lo:

Com toda a concentração, dedicou-se a fazer tricô dia e noite. Em menos de uma semana, ganhou quatro yuan e conseguiu pagar a conta do gás a tempo. Sentia-se desorientada, mas decidida.<sup>180</sup> (*Ibidem*, p. 41)

Levantou-se a meio da noite para varrer o chão, preparar o pequeno-almoço e ir às compras ao mercado. Quando ouviu o toque das seis horas no relógio do mercado, não arriscou demorar-se mais, por medo de deixar passar a hora. Durante muito tempo, ninguém lhe impusera um horário rigoroso. Podia adiar as coisas das sete para as oito. Mas agora tudo tinha mudado. Se tivesse que entrar ao serviço às sete e meia, não podia atrasar-se nem meio minuto.<sup>181</sup> (*Ibidem*, p. 44)

---

<sup>179</sup> Versão original: 她从来不曾起这么早并且出门, 她也从不曾以为早起出门时什么难事。有时, 阿宝阿姨没买到时鲜菜, 她会说: 你不能起早一点吗? 阿宝阿姨走了, 轮到她早起了。

<sup>180</sup> Versão original: 专心专意, 日赶夜赶地织了一个星期不到, 收入四元, 正好赶上付掉煤气帐。她觉得自己狼狽, 可又有一种踏实感

<sup>181</sup> Versão original: 半夜里她就起来了, 扫地、烧早饭、买菜。在菜场听到喇叭里嘟嘟响了六点, 她就再不敢逗留了, 怕错过了时间。很久以来, 她没被时间严格地约束过, 七点钟的事放在八点钟做也可以。现在可不行了, 七点半上班, 晚半分钟也不行。

Toda a existência da protagonista durante a Revolução Cultural se resumia à necessidade imperiosa de ganhar dinheiro para fazer face às despesas básicas do quotidiano. Para suportar estes gastos, trabalhava persistentemente dia e noite, com o único objetivo de conseguir uma vida melhor. Como nota Ge (2013, p. 50), o conto descreve com grande pormenor estas necessidades essenciais, concedendo expressiva atenção a atos como comer ou fazer compras na feira, insinuando que necessidades vitais como a alimentação se sobrepõem a quaisquer outras dimensões da existência.

Predomina, na narrativa, uma linguagem oralizante e coloquial, típica dos dialetos de Xangai usados nos diálogos entre os membros da família de Duanli e os seus vizinhos e amigos, assim como nos monólogos da protagonista. Este registo revela não apenas as relações de estreita harmonia entre os membros da família e os vizinhos de Duanli, como constitui um indicador de verosimilhança, pelo realismo discursivo com que se retrata a família de Duanli, típica em Xangai, durante a Revolução Cultural.

Outra característica peculiar deste conto reside modo como nele a diegese se institui como veículo de transmissão de verdades filosóficas, uma tendência que Zhang resume nos seguintes termos: "a passagem do tempo, com ressonâncias filosóficas, é ilustrada através da descrição da transformação de uma mulher oriunda de uma família abastada, durante a Revolução Cultural"<sup>182</sup> (2001, p. 4). Pela história interposta contada pelo narrador onisciente, a autora aproveita, muitas vezes, para exprimir impressões subjetivas e posicionamentos filosóficos sobre a vida e as pessoas, como se verifica no seguinte passo: "Uma pessoa anda à procura do sentido da vida ao longo de toda a sua existência e só no final é que percebe que a verdade essencial é muito simples: ser capaz de sobreviver pelos seus próprios meios"<sup>183</sup> (Wang, 2015, p. 45). Este discurso abstrato e moralizante explica a frequência com que se recorre a uma sintaxe aforística, baseada em simetrias e paralelismos. Na frase "A vida demasiadamente descontraída torna-se pesada; a vida demasiadamente fácil

---

<sup>182</sup>Versão original: 时间流逝, 但却给人留下哲学印象, 通过描绘一个富有家庭的女人在文化大革命期间的转变

<sup>183</sup>Versão original: 有一个人, 终生在寻求生活的意义, 直到最后, 他才明白, 人生的真谛实质是十分简单, 就是自食其力。

torna-se difícil."<sup>184</sup> (*Ibidem*), por exemplo, verifica-se o recurso ao paralelismo e o paradoxo, através dos quais se formula uma filosofia de vida assente numa ética do trabalho árduo. Na sinestesia presente em "Toda a doçura e amargura que ele provou é o sabor da vida"<sup>185</sup> (*Ibidem*) são figurativamente traduzidas as adversidades e alegrias que uma pessoa experienciava no decurso da vida, apontando para a natureza dúplice de qualquer existência:

No passado, a vida era como um reбуçado de ameixa: punha-se na boca, trincava-se um pedacinho, deixava-se mais algum tempo na boca, para ser saboreado. O sabor mudava a cada minuto, assim como o prazer. Mas agora, a vida tornara-se a tigela de arroz frio que está a comer. Engole tudo de um trago sem degustar. Só quer matar a fome, só quer passar o resto da vida o mais rapidamente possível.<sup>186</sup> (*Ibidem*, p. 7)

A metáfora e o paradoxo desempenham, nesta passagem, uma função retórica complementar. Pelo recurso às metáforas gustativas semanticamente antagónicas do “reбуçado de ameixa” e da “tigela de arroz frio”, contrastam-se as vidas passada e presente da protagonista, marcadas, respetivamente, pelo desafio e pela adversidade.

Em “O decorrer do tempo”, o crescimento da protagonista representa metonimicamente o processo de desenvolvimento da sociedade chinesa. A mulher chinesa retratada por Wang Anyi era o arquétipo da doméstica burguesa que não precisava de trabalhar, e por isso, não sabia como o fazer. Durante a Revolução Cultural, a mulher chinesa passa a confrontar-se com dificuldades económicas que até aí desconhecia e, na ausência do marido e não dispondo já da ajuda de empregadas, aprende dolorosamente a sobreviver pelos seus próprios meios. Findo este período, a situação de Duanli altera-se de novo, não necessitando já de continuar a trabalhar para subsistir. Não obstante, o sentido de autoestima e de respeito

---

<sup>184</sup>Versão original: 人生轻松过了头反会沉重起来, 生活容易过了头又会艰难起来。

<sup>185</sup>Versão original: 他尝到的一切酸甜苦辣, 便是人生滋味

<sup>186</sup>Versão original: 过去, 生活就像在吃一只奶油话梅, 含在嘴里, 轻轻地咬一点儿, 再含上半天, 细细地品味, 每一分钟, 都有很多味道, 很多愉快。而如今, 生活就像她正吃着的这碗冷泡饭, 她大口大口咽下去, 不去体味, 只求肚子不饿, 只求把这一辈子都尽快地打发过去。

próprio que o trabalho que lhe havia infundido explica que ela tenha continuado a procurar realizar-se profissionalmente.

O conto de Wang Anyi integra-se na designada “literatura de introspeção” (反思文学), compondo um retrato ficcional da sociedade chinesa da época da Revolução Cultural. O olhar especificamente feminino que nele se lança sobre a vida quotidiana da mulher chinesa surge enquadrado pela paisagem social em transformação.

O conto termina com a seguinte frase em que são evidentes as ressonâncias filosóficas: "O grande relógio da sala estava a tocar. O tempo passa. Silenciosamente, passa ontem e passa amanhã. O tempo deixa-nos o orvalho, o nevoeiro, o desabrochar e murchar das flores. Na verdade, deixa-nos sempre alguma coisa, porque não passa em vão"<sup>187</sup> (*Ibidem*, p. 69). Com efeito, não é casual que um conto que expressamente glosa a passagem do tempo abra e termine com a referência ao som do relógio. O "orvalho", o "nevoeiro", "o desabrochar e murchar das flores" são símbolos que representam a diversidade de experiências da vida e a sua transitoriedade. O tempo passa, o mundo transforma-se e, com ele, as pessoas.

Num outro conto da mesma autora, “Perseguição nas ruas da cidade” (逐鹿中街), a protagonista é também uma mulher doméstica oriunda de Xangai. No início da narrativa, conta-se a história de Chen Chuanjun, e do seu casamento: "Chen Chuanqing, uma professora de inglês da Escola Secundária n.º 12, conheceu o marido Gu Ziming por intermédio de um casamenteiro. Na altura do encontro, ele era funcionário público e ocupava um cargo importante no Departamento da Construção Municipal. Tinha 50 anos e ela 38".<sup>188</sup> (Wang, 2013, p. 77). O conto situa-nos num tempo histórico bem definido: "Foi na primavera de 1978"<sup>189</sup> (*Ibidem*). Na sociedade chinesa dos anos 70, o facto de esta mulher se ter casado pela primeira vez com Gu Ziming, quando contava já 38 anos, significa que casou muito tarde para os padrões da época. Como se refere no conto, quanto aos "critérios para a seleção

---

<sup>187</sup> Versão original: 客厅里的大钟当当当打着。时间在过去，悄悄地替换着昨天和明天。它给人们留下了露水，雾，蓓蕾的绽开，或者凋谢。然而，它终究要留给人们一些什么，她不会白白的流逝。

<sup>188</sup> Versão original: 十二中的英语教师陈传清是经人介绍和市建局的科级干部古子铭结婚的。见面的时候，陈传清已经三十八岁，古子铭则五十岁了。

<sup>189</sup> Versão original: 那一年正是一九七八年春天

de um marido, ela tem ideias muito fixas"<sup>190</sup> (*Ibidem*). A protagonista nunca tinha namorado até encontrar Gu Ziming. Para ela, ele era o homem que inteiramente correspondia aos seus critérios, apesar de já ter sido casado. Com efeito, a esposa tinha morrido há um ano e desse casamento nascera um filho que era soldado em Pequim. Apesar disso, Chen Chuanqing considerava-o um pretendente perfeito, por ser um funcionário público com algum poder, que morava sozinho numa grande casa, e que, apesar de ter mais de 50 anos, tinha uma aparência jovem e elegante. O narrador dá-nos acesso às reflexões da protagonista acerca do casamento:

Chen Chuanqing achava que podia ser caprichosa perante Gu Ziming, que tinha mais doze anos do que ela [...] Ele tinha casado uma vez. Mas Chen Chuanqing pensava que, se não o tivesse feito, com a idade dele, seria muito estranho [...] Ainda por cima, o filho dele já era independente e não dava trabalho nenhum. Como tinha feito uma vasectomia, o facto de não poder ter filhos era, pensava dela, culpa dele, e assim, sentia que podia controlá-lo com maior facilidade. Contudo, lá no fundo, ela sabia que ele tinha melhores condições para casar do que ela.<sup>191</sup> (*Ibidem*, p. 78)

Saliente-se que o interesse da protagonista no potencial marido e a ansiedade em contrair casamento a faziam aceitar todas as falhas e inconvenientes da situação do homem, considerando-o superior a ela em todos os planos. Tendo já ultrapassado a idade considerada ideal para casar, a sua inquebrantável persistência em encontrar o marido ideal compensou. Depois de encontrar Gu Ziming, casa com ele, após apenas seis meses.

Depois do casamento, pede demissão do seu cargo de professora, a fim de se poder dedicar ao marido, aos filhos e a toda a família, atendendo a todas as necessidades básicas da vida quotidiana do seu marido. O amor que tinha pelo marido parecia suficiente para assegurar a sua satisfação pessoal:

---

<sup>190</sup> Versão original: 择偶标准，她的意志非常坚决

<sup>191</sup> Versão original: 陈传清觉得，只有在比自己大了一旬的古子铭面前，她是可以任性任性的 [...] 虽然古子铭结过一次婚，可陈传清倒以为，在他这个年纪的男人，如若不结过婚，就一定怪癖了 [...] 再说他的儿子已经工作，不需他们负担，至于他已经做了绝育手术，她则看得很透彻。她想是他的原因不能生育，可使她更能拿住他了。因她心里隐隐的，总以为他的条件要高过自己一些。

Chen Chuanqing, com os seus 38 anos, só agora é que conseguiu mostrar o seu talento. Dedicava a esta casa toda a criatividade que tinha cultivado durante muitos anos. E a sua criatividade era, de facto, muito rica. Desde o minuto em que abria os olhos de manhã, começava a criar. Levantava-se, lavava-se, preparava o pequeno-almoço, acompanhava-o até ele ir para o trabalho, limpava o quarto, comprava comida e fazia o almoço. Cada tarefa, por mais ínfima que fosse, era para ela um quadro pintado sobre a vida.<sup>192</sup> (*Ibidem*, p. 85)

Confinada à vida doméstica que tinha voluntariamente abraçado, Chen Chuanqing dedicava-se inteiramente ao marido. A sua vida confundia-se, pois, com o seu amor por ele: "Ao ver Gu Ziming tornar-se cada vez mais elegante e requintado, Chen Chuanqing sentia-se muito orgulhosa, como se visse a sua obra ficar cada vez mais completa e madura"<sup>193</sup> (*Ibidem*).

No que respeita a Gu Ziming, o marido mostrava-se, de início, satisfeito e agradecido com os cuidados da esposa. Sendo um viúvo de 50 anos, o facto de ter conseguido encontrar uma mulher que nunca tinha casado e construir uma nova família com uma esposa doze anos mais jovem do que ele e que o amava incondicionalmente tornou-o um homem confiante. No entanto, cedo se cansa da habitual circunspeção da esposa e começa a sentir-se entediado. Tenta, então, seduzir mulheres mais jovens e, impulsionado pela ambição, inicia um relacionamento com uma mulher anónima. A esposa de Gu Ziming converte-se, assim, em obstáculo aos seus relacionamentos clandestinos.

Wang Anyi descreveu, com meticolosa mestria, as relações entre os dois protagonistas. Quando Chen Chuanjun fica doente e tem de permanecer no hospital, continua a preocupar-se com as refeições do marido que ficara em casa, e, portanto, antes de ser internada, diligenciou para que a empregada preparasse as refeições e cuidasse da roupa de Gu Ziming. Todavia, do marido diz-se que se sentia "livre como um preso posto em liberdade. Parecia

---

<sup>192</sup>Versão original: 三十八岁的陈传清直到今天,才表现出她的才干。她培养和积蓄多年的创造力全注入在这个家里。她感觉到了自己的创造力是那么丰富。当她从早晨睁开眼睛的第一分钟起,她便开始创作了。她起床,梳洗,做早餐,送他上班走,收拾房间,买菜,再做午饭,每一件琐细的事务于她都是在描绘一幅生命的图画。

<sup>193</sup>Versão original: 看见古子铭日益变得斯文潇洒,就好像看到自己的作品日益完整成熟,陈传清内心是十分骄傲的。



um homem pobre que, de repente, ganha uma fortuna e não sabe como gastá-la"<sup>194</sup> (*Ibidem*, p. 94). Durante aquele período, o marido usufruía da sua liberdade, divertindo-se com os amigos até tarde e encontrando-se com jovens mulheres. O conto sublinha a total divergência comportamental dos protagonistas: ao passo que a mulher hospitalizada continua a demonstrar idêntico desvelo no cumprimento dos seus deveres domésticos e conjugais, o marido vê na ausência da esposa uma oportunidade única para gozar a vida sem impedimentos conjugais.

A omnisciência do narrador permite-lhe sondar, sem reservas, mentes dos dois protagonistas. Assim, rapidamente se deduz que a mulher ama mais o marido do que ele a ela, porque Gu Ziming era o homem ideal por quem ela pacientemente tinha aguardado durante 38 anos. O conto enfatiza repetidamente o seu amor pelo marido, anotando, por exemplo, que, quando andam juntos na avenida, "Ela, inevitavelmente, queria alardear a sua sorte. Agarrava-lhe os braços e andavam juntos lentamente na rua, observando furtivamente o olhar dos outros"<sup>195</sup> (*Ibidem*, p. 85). Por se sentir tão orgulhosa do marido, gostava de exibí-lo aos olhos dos desconhecidos, na expectativa de neles poder ler a sua admiração aprovadora. Observando mais atentamente o marido, Chen Chuanjun repara, contudo, que o seu comportamento se tinha alterado desde a época em que se tinham casado e, por isso, decide segui-lo:

Comprou um par de sapatos rasos para caminhar com maior facilidade. Começou a prestar atenção à dieta e ao estilo de vida, na esperança de ficar em forma. Comprou mesmo um passe mensal, pois pensou que seria preciso apanhar o autocarro [para o perseguir].<sup>196</sup> (*Ibidem*, p. 108)

A partir daí, todos os dias, saía da casa no encalço do marido. Como se refere no conto, "Perseguir Gu Ziming tornou-se o objetivo de Chen Chuanqing; desta forma, sentia-se

---

<sup>194</sup> Versão original: 如同获释一般得了自由。他好像一个突然发了横财的穷人，不晓得如何享用。

<sup>195</sup> Versão original: 她很难免地带了一点炫耀的心情，挽了他的手臂在街上姗姗走过，暗中留心人们投来的目光。

<sup>196</sup> Versão original: 她去买了一双平跟的皮鞋，为了便于走路。她开始注意饮食起居，希望身体能够强健起来。她甚至还办了一张公共汽车月票，她想出门坐车是必不可少的。

estranhamente mais segura".<sup>197</sup> (*Ibidem*, p. 117). No que diz respeito a Gu Ziming, ele ficou vigilante desde esse momento e "parecia ter olhos abertos pregados nas suas costas"<sup>198</sup> (*Ibidem*, p. 109). Sempre que Chen Chuanqing o seguia, ele apercebia-se:

Ria-se às escondidas, pois sabia que Chen Chuanqing, sendo burra, pretendia armar-se em esperta. Estava, por outro lado, convencido da sua inteligência superior: Chen Chuanqing não era uma adversária de peso. Sentia-se à vontade neste jogo de perseguição e contra-perseguição.<sup>199</sup> (*Ibidem*)

O conto relata, então, o jogo que se instala entre perseguidora e perseguido:

A caminho do trabalho, Gu Ziming apercebia-se de Chen Chuanqing escondida atrás de um poste de eletricidade; quando andava de autocarro, conseguia avistar a mulher do outro lado da carruagem, ao pé da porta, mostrando o seu passe; quando descia as escadas do prédio para ir buscar água quente para fazer chá, vislumbrava-a na sombra da árvore, do outro lado da rua.<sup>200</sup> (*Ibidem*, p. 117)

O paralelismo sintático presente na passagem acima transcrita acentua a omnipresença de Chen Chuanqing, que persegue infatigavelmente o marido por ruas e avenidas. Marido e esposa entregam-se, pois, a um cómico jogo de gato e rato, alternadamente perseguindo ou evitando o outro. Pontualmente, o relato é interrompido por breves monólogos reflexivos das personagens:

Chen Chuanqing olhava para Gu Ziming e pensava com seus botões: "Gu Ziming, escondeste bem o teu rasto!" Gu Ziming olhava para Chen Chuanqing, sorria secamente e pensava: "Chen Chuanqing conseguiste alguma coisa hoje?"<sup>201</sup> (*Ibidem*, p. 112)

---

<sup>197</sup> Versão original: 追踪古子铭变成了陈传清的目标，她的内心反感到踏实了。

<sup>198</sup> Versão original: 背后好像张着眼睛

<sup>199</sup> Versão original: 他心里暗暗笑着陈传清笨了还要装聪明，同时也很为自己的机智折服，觉得陈传清根本不是自己的对手。他已经将这种反追踪游戏玩得得心应手。

<sup>200</sup> Versão original: 古子铭走在上班的路上，会看见陈传清闪进身后的电线杆后面；古子铭乘在公共汽车上，会看见陈传清站在另一头的车门口一晃月票；古子铭下楼去泡水，会看见她正在大楼对面的树荫下。

<sup>201</sup> Versão original: 陈传清望着古子铭心里暗暗说道：古子铭你行动果然十分诡秘！古子铭望了陈传清则冷笑着

Chen Chuanqing, muito ressentida, pensava: "Gu Ziming, olha o que me fizeste, já não pareço nem uma mulher, nem um fantasma". Gu Ziming, muito ofendido, pensava: "Chen Chuanqing, o que queres fazer de mim? Um homem ou um fantasma?"<sup>202</sup> (*Ibidem*, p. 121)

O desfecho do conto é semanticamente aberto. Já no final da narrativa, num dia chuvoso, Gu Ziming caminhava, na avenida, com uma jovem, debaixo do mesmo guarda-chuva. Quando avistou Chen Chuanqing que o seguia, Gu Ziming riu-se e perguntou: "Chen Chuanqing, apanhaste alguma coisa?"<sup>203</sup> (*Ibidem*, p. 126) Por seu turno, quando reconheceu o marido, Chen Chuanqing pensou: "Gu Ziming, apanhei-te, ainda queres fugir?"<sup>204</sup> (*Ibidem*). Finalmente, a mulher tinha conseguido apanhar o marido em flagrante com outra mulher. O conto encerra com a frase: "Contudo, sorriam os dois e atravessaram a rua molhada"<sup>205</sup> (*Ibidem*). A reação das personagens é, deste modo, deixada à imaginação dos leitores e é sob o signo do não-dito que o conto termina.

Depois de casar, Chen Chuanqing desistira de si própria, passando a fazer depender a sua felicidade pessoal do serviço que dedicava ao marido, advogando o conceito de casamento ideal como “男主外女主内” (o homem trabalha fora de casa para sustentar a família, enquanto a mulher cuida do lar e assegura as tarefas domésticas). Entendendo o bem-estar do marido como sua responsabilidade prioritária, servia-o com zelo e abnegação, na esperança de que, desse modo, ele sentisse apego à família e amor por ela. Em troca, contudo, recebeu apenas desamparo e decepção.

Relegadas para as margens da sociedade e da família, à maioria das mulheres só restava demonstrar o seu valor por intermédio do serviço ao homem que amavam e que as amava, não hesitando em nele investir todos os seus esforços. No entanto, como sublinha Shen, "o

---

想：你陈传清今日究竟有何收获？

<sup>202</sup> Versão original: 陈传清在心里恨恨说道：古子铭，你害得我呀，人不像人，鬼不像鬼的。古子铭在心里恨恨说道：陈传清，你是不让我？做人，也不让我做鬼呀

<sup>203</sup> Versão original: 陈传清，你抓住了什么

<sup>204</sup> Versão original: 古子铭，你还想跑啊

<sup>205</sup> Versão original: 两人确依然微笑着，越过一条湿漉漉的街道

casamento é a mais difícil das artes e requer sabedoria e estratégia excepcionais"<sup>206</sup> (2005, p. 61). Mesmo entregando-se de corpo e alma à missão de servir o marido, a protagonista do conto não consegue fazer perdurar o amor que este antes lhe dedicava. Wang Anyi parece insinuar que, ao conquistar o amor do homem pela anulação da sua personalidade e pela abdicação da sua dignidade, a mulher acabará por, inevitavelmente, perder o amor do marido.

### 3.2. TIE NING

#### 3.2.1. MULHERES DO CAMPO

O conto “A beleza” (秀色), de Tie Ning, relata os acontecimentos ocorridos numa aldeia afastada, situada perto da montanha Taihang, na província de Shanxi, no interior da China. Devido à falta de água, a pouca que existia neste lugar tornava-a um bem extremamente precioso. Os habitantes sofriam com a falta de água há mais de um século, sobretudo quando o fogo assolava a vila. Ter um poço comunitário era, pois, um sonho antigo para a população da vila, uma aspiração acalentada de geração em geração. O conto relata as duas ocasiões em que se tentou abrir um poço: a primeira vez, ocorrida há 20 anos, na geração da mãe da protagonista, Zhang Pin; e a segunda, já no presente da narração que corresponde ao tempo da própria protagonista.

O título do conto “A beleza” está também presente no nome da aldeia em que as personagens viviam: “Aldeia Bela” (秀色村). A palavra chinesa 秀色, que significa “bela / beleza”, é usada para descrever tanto paisagens naturais, como mulheres. Há um provérbio chinês (山清水秀) com o mesmo morfema 秀, que significa belas montanhas e águas, e que exalta a beleza perene e insuperável das paisagens naturais. Neste provérbio, este morfema associa-se a beleza característica das águas presentes na natureza, ou seja, dos rios e dos lagos. No conto, contudo, assume destaque a escassez de água que afeta a Aldeia Bela. A

---

<sup>206</sup>Versão original: 婚姻是最难的艺术，它需要杰出的智慧和策略

antífrase que implicitamente se estabelece entre o topónimo e a situação real da Aldeia Bela desempenha uma evidente função irónica, opondo os planos da beleza ideal e da adversidade real, acentuando, desse modo, a dureza das condições de vida dos seus habitantes.

Toda a diegese do conto se centra no objetivo único de alcançar água. Para esse fim, de geração em geração, os homens têm de "descer cinquenta quilómetros pela montanha para ir buscar água, trazendo-a num barril às costas"<sup>207</sup> (Tie, 2015, p. 301). Como se informa no conto, "há uma fonte do tamanho dum junco no meio da montanha a cinquenta quilómetros de distância. Para as pessoas da aldeia, ela significa vida"<sup>208</sup> (*Ibidem*). São, pois, recorrentes as passagens da narrativa em que, como acontece naquela que a seguir se transcreve, se acentuam os efeitos dramáticos da escassez da água, considerada um bem precioso:

A água trazida com tanto trabalho pelos homens é guardada a sete chaves. Na Aldeia Bela, a única coisa que vale a pena ser guardada num sítio trancado é a água. Todas as casas têm um armário de água, onde é colocado o balde e trancado com uma fechadura de ferro. A fechadura, com três polegadas de comprimento, é pendurada à cintura dos homens de cada família, mostrando a dignidade de quem manda em casa e a importância sagrada da água. As pessoas desta Aldeia Bela sabem as regras de convívio com os vizinhos: pode-se pedir arroz e farinha emprestados, mas nunca água. As pessoas de fora, quando vêm visitar os seus familiares e amigos, sabem todas que não é necessário trazer nem arroz nem farinha como presente, apenas água. A água é a dádiva mais preciosa.<sup>209</sup> (Tie, 2015, p. 302)

As dificuldades em abrir o poço, contudo, eram inúmeras e até à data todos os esforços tinham sido gorados. Uma primeira tentativa tinha sido feita há muitos anos, ainda no tempo da mãe de Zhang Pin, quando o chefe da aldeia tinha trazido uma equipa de perfuração de uma aldeia a 150 km de distância, e os membros eram tratados "como se fossem

---

<sup>207</sup> Versão original: 走一百里路下山去背

<sup>208</sup> Versão original: 一百里外的半山腰有一股芦苇粗细的泉眼, 是秀色人的命根子

<sup>209</sup> Versão original: 水被男人长途跋涉带回家来, 是要上锁的。在秀色, 值得上锁的东西只有水。家家都有水橱, 水桶放进水橱, 水橱用铁锁锁住。三寸长的铁锁挂在一家之主的腰间, 显示着主人的尊严, 也显示着水的神圣不可侵犯。秀色人都知道那条与邻人相处的规矩: 借米借面不借水。外村人来秀色串亲戚, 也都知道不带米不带面只需带水, 水就是最珍贵的礼。

imperadores"<sup>210</sup> (Tie, 2015, p. 304). Como se refere no conto, "Os homens, com barris nas costas, viajavam centenas de quilômetros em grupos, para trazer a água para que os membros da equipa de perfuração de poços a usassem à vontade, e as mulheres arranjavam mil e uma maneiras de cozinhar os melhores pratos para eles"<sup>211</sup> (*Ibidem*). Os obstáculos revelaram-se, contudo, intransponíveis. Vinte dias volvidos sem qualquer êxito, a equipa decidiu desistir da abertura do poço e partir. Na tentativa de persuadi-los a ficar mais alguns dias, as mulheres da vila decidiram sacrificar-se, oferecendo-lhes os seus corpos:

[...] durante dias e noites, as mulheres ofereciam o seu corpo de livre vontade. Sacrificavam-se enquanto pensavam nos seus maridos que também, com enorme sacrifício, carregavam às costas os barris de água, atravessando rios e montanhas. Regressados a casa, os homens viam a fechadura partida do armário de água e compreendiam o ar das suas esposas, fechavam os olhos, e, sem pensar em mais nada, atiravam-se ao trabalho ingente de ajudar a equipa a perfurar poços.<sup>212</sup> (Tie, 2015, p. 305)

A equipa de perfuração aceita permanecer, então, mais vinte dias na aldeia, alternando o trabalho no poço que realizavam durante o dia com a diversão noturna na companhia das mulheres. Conscientes da humilhação que os forasteiros infligiam às suas mulheres, os homens sofriam silenciosamente o agravo e continuavam a transportar a água para a equipa usar. Por fim, apesar de as mulheres terem oferecido os seus corpos e os homens abdicado da sua dignidade, os trabalhadores não conseguiram abrir o poço de água.

Embora homens e as mulheres observassem a tradição que prescreve a castidade e fidelidade femininas, o sacrifício justificava-se, tendo em vista a importância vital do objetivo que, através dele, pretendiam alcançar. De acordo com Zhao (2017), se o comportamento das mulheres se revela, por um lado, moralmente absurdo, por outro, mostra

---

<sup>210</sup> Versão original: 像皇上一樣供着他們

<sup>211</sup> Versão original: 男人們成群結隊地背上木桶遠征百里之外專為打井隊背水回來，盡他們吃喝洗滌；女人們則變着法兒地為打井隊琢磨秀色最好的飯菜。

<sup>212</sup> Versão original: 晝夜心甘情願地貢獻着自己的身體。她們出着大力思念着她們那背着水桶跋涉在山間也出着大力的男人。背水回來的男人們看看水櫥上砸落的鎖，看看女人的氣色，他們閉一閉眼，把心一橫，只拼了命似地去幫把式們打井

grande altruísmo, pois são elas que se sacrificam para beneficiar toda a aldeia (p. 20). Como nota a autora, numa situação da falta de recursos materiais, as mulheres viram-se forçadas a lutar para escaparem da pobreza e da morte, numa ilustração superlativa da sua luta histórica pela sobrevivência (*Ibidem*). A Aldeia Bela ficou, assim, conhecida em virtude da ação heroica das suas mulheres e o topónimo conserva a memória de que a beleza dos seus corpos foi sacrificada em nome de um bem maior.

A segunda tentativa de abrir o poço tem lugar no presente da narração, quando o chefe da aldeia se dirigiu à Secretaria de Recursos Hídricos, para pedir ajuda para empreender a obra. Quando o técnico Li se deslocou à vila, para realizar uma primeira inspeção no terreno, Zhang Pin, a protagonista, achou-o semelhante aos outros homens que, num passado recente, tinham sido persuadidos pelos corpos das mulheres. Por isso, a jovem opta por recorrer à mesma estratégia que, duas décadas antes, tinha sido a de sua mãe, dispondo-se a oferecer o seu corpo a um forasteiro. Nascida e criada na aldeia, Zhang Pin tinha consciência da importância vital da água para os seus habitantes e, portanto, decide oferecer o seu corpo em nome de uma causa superior identificada com o bem coletivo.

No entanto, desta vez, a sua proposta foi recusada por Li que se manteve, ainda assim, firme e imperturbável no seu propósito de abrir um poço na aldeia, objetivo que concretiza com sucesso: "nove vezes nove, durante oitenta e um dias, ninguém desceu a montanha para regressar a casa; nove vezes nove, depois de oitenta e um dias, finalmente abriram um poço com água"<sup>213</sup> (Tie, 2015, p. 311). Os jogos de sintaxe e as remissões alusivas deste passo merecem esclarecimento adicional. Com efeito, por meio da repetição anafórica de "nove vezes nove e "oitenta e um dias" enfatiza-se o longo período em os trabalhadores não repousaram para arduamente conseguir abrir o poço. Aliás, "nove vezes nove oitenta e um" é, em chinês, uma perífrase, usada para descrever dificuldades e obstáculos. A expressão chinesa 九九八十一难 ("nove vezes nove oitenta e uma dificuldades") encontra-se registada na romance mitológico clássico *Viagem ao Oeste* (西游记), de Wu Chengen, composto na segunda metade do século XVI. As personagens principais conseguiram chegar à terra de

---

<sup>213</sup>Versão original: 九九八十一天, 打井队没人下山回家; 九九八十一天, 他们终于把井打出来了

Buda, após terem superado oitenta e uma dificuldades no caminho, vencendo todos os obstáculos. Na narrativa de Tie, o eco intertextual presente em “nove vezes nove” e “oitenta e um dias” sugere que o técnico e os seus companheiros trabalharam infatigavelmente para, enfim, conseguir abrir o poço na aldeia, destacando tanto o seu esforço persistente, como a dureza dos obstáculos que tiveram que superar.

As duas protagonistas no conto são a jovem Zhang Pin e a mãe. A personagem da mãe, que no conto permanece anónima, é designada por “a mulher de Zhang Er”, dado ser viúva e viver com a filha: "a mulher de Zhang Er tem uma filha chamada Zhang Pin. Com os seus dezassete ou dezoito anos, é uma das raparigas mais bonitas da aldeia".<sup>214</sup> (Tie, 2015, p. 306). O técnico Li ficou hospedado na casa que Zhang Ping partilhava com a mãe e a sua permanência prolongou-se, uma vez que, vinte dias passados, ainda não tinha conseguido abrir um poço com água:

Enquanto cozinhava, a mulher de Zhang Er disse à filha Zhang Pin: "Já passaram tantos dias e não se vê a água a sair. Tenho receio de que eles se vão embora". Zhang Pin inquiriu: "Quem disse isso?" A mulher de Zhang Er disse então: "Deixa estar, dizia a minha mãe". Zhang Pin respondeu: "Bem, não é preciso dizer. Todas os habitantes da aldeia, velhos ou novos, qual deles se atreve a apontar-vos o dedo?" A mulher de Zhang Er perguntou à filha: "O que achas?"<sup>215</sup> (*Ibidem*, p. 307)

Note-se como, no decurso do diálogo entre as duas protagonistas, a mãe de Zhang Pin, já viúva há muito, ainda é designada através do nome do seu marido, em vez de ser chamada pelo seu próprio. Como era prática corrente na aldeia, as mulheres não possuíam qualquer autonomia e o seu estatuto definia-se, portanto, em relação ao do seu marido. Por outro lado, o sacrifício das mulheres pertencentes à geração da mãe, ocorrido há muitos anos e conhecido de todos, não é considerado causa de ignomínia, mas, ao invés, digno de elogio.

---

<sup>214</sup>Versão original: 张二家的有个十七八的大闺女叫张品, 是秀色的姑娘里出众的人物

<sup>215</sup>Versão original: 做饭时, 张二家的对闺女张品说, 一天天的不见出水, 怕是留不住他们呢。张品说, 谁说的? 张二家的说, 别提了, 从前的娘。张品说, 不提我也知道。可全村老幼, 谁敢戳你们脊梁? 张二家的说, 你怎么想?



O dito da jovem “quem se atreve a apontar-vos o dedo” (*Ibidem*) insinua o silêncio que se abateu sobre esse sacrifício coletivo, um silêncio que aliás a filha respeita, preferindo, quando inquirida pela mãe, agir em vez de falar: à noite, dirige-se ao quarto do técnico Li e oferece-lhe o seu corpo, que ele recusa.

No conto, as mulheres – mãe e filha –, representando embora gerações diferentes, optam por uma mesma estratégia para conseguir para a vila o poço desejado. As respostas à oferta sacrificial dos seus corpos são, contudo, distintas: na geração da mãe, as mulheres não só veem os seus corpos usados, como será frustrada a sua aspiração de a aldeia poder dispor de um poço; na geração seguinte, a filha vê a sua proposta recusada pelo técnico Li, conquistando, com isso, o respeito do homem; por outro lado, a vila pôde, finalmente, ver realizado o sonho de ter água em abundância. O conto sinaliza, assim, a dinâmica de transformação social, contrapondo simetricamente a geração da mãe, que genericamente coincide com a década de 50 e com a fundação da República Popular da China, ainda profundamente arreigada a princípios éticos arcaicos, e a geração de Zhang Pin, correspondente à década de 90, em que se verifica uma franca renovação de valores morais e normas de comportamento.

Ao oferecerem os seus corpos, tanto Zhang Pin, como a sua mãe transgridem claramente a moral tradicional chinesa, sobretudo se se considerar o contexto de uma aldeia remota, onde certamente prevaleciam códigos inflexíveis de comportamento feminino. No conto, contudo, as mulheres autodeterminam-se, sacrificando-se voluntariamente, sendo a sua atitude apoiada pelos maridos e restantes habitantes. Trata-se, pois, de conceber ficcionalmente uma situação-limite, na qual assume precedência o instinto de sobrevivência. Por isso, embora o comportamento das mulheres seja, em abstrato, moralmente condenável, ele é, enquanto gesto de heroísmo trágico, merecedor de aplauso.

A diegese do conto, que explicitamente convoca a ancestral associação do universo feminino com a simbologia aquática, evoca um provérbio chinês, cuja origem remonta ao clássico chinês *Sonho do Pavilhão vermelho* (红楼梦), segundo o qual “A mulher é feita de água” (女人是水做的). Como explica Yue Qiang, este provérbio admite várias

interpretações, relacionadas, por um lado, com a pureza e a castidade e, por outro, com a presumível fragilidade das mulheres, que, perante a adversidade, mais facilmente reagem através das lágrimas. Acresce que, uma vez que não há vida sem água, as mulheres são, tal como ela, vitais para os homens, incapazes de sobreviver sem o sexo feminino (Yue, 1994, p. 4). O provérbio é ainda suscetível de uma outra leitura: a água flui em toda a parte, nutrindo os seres vivos, e a mulher assemelha-se a ela, no seu altruísmo e generosidade (Zhou, 2013, p. 2). Subordinadas à autoridade dos maridos e privadas de vontade própria, a única ação possível das mulheres consistiu em poder dispor dos seus corpos, assumindo ativamente o sacrifício voluntário pelo bem da comunidade. Como salienta Zhang,

Na nossa sociedade, em que se apela à igualdade do género, datam de há décadas os movimentos feministas. Contudo, existem ainda muitas mulheres que vivem em regiões remotas e fechadas, que sofrem e aguentam a amargura em silêncio. Há muitas tragédias, como aquela que se abateu sobre Zhang Pin e a sua mãe.<sup>216</sup> (Zhang, 2015, p. 82)

De acordo com Zhao, Tie Ning aborda no conto as iniquidades que subsistem sobretudo nas regiões rurais. Isoladas de qualquer dinâmica civilizadora e ainda largamente dominadas por valores anacrónicos, nas regiões rurais são clamorosas as injustiças e desumanidades que a autora não hesita em denunciar (Zhao, 2017, p. 24).

É ainda esse o tema de que Tie Ning se ocupa no conto “Décima segunda noite” (第十二夜). Nele se relata, em primeira pessoa, a história da narradora, uma funcionária pública que trabalhava como desenhadora artística, e que desejava comprar uma casa antiga numa aldeia, para poder fruir dos prazeres bucólicos da vida no campo. Durante a sua estadia de doze dias com Ma Laomo, o vendedor da casa, a narradora tem oportunidade de conhecer a antiga proprietária da casa, designada como a tia de Ma Laomo ou apenas Tia, como era por todos conhecida. A Tia era uma viúva que nunca voltou a casar-se e que, durante a permanência da narradora na aldeia, estava já com a saúde muito debilitada. Desejosos de

---

<sup>216</sup>Versão original: 在我们大呼男女平等的社会,女权主义运动也已经有几十年的历史,其实还是有很多生活在闭塞地区里面的女人们,仍然默默承受着很多难言的痛苦,上演着如张品母女一般的悲剧故事。

concretizar o negócio de venda da casa, todos os membros da família aguardavam ansiosamente pela sua morte. Incapaz de ocupar a casa da Tia, a narradora desiste da intenção de a adquirir. Ma Laomo, o vendedor, continua, ainda assim, a tentar angariar outros compradores, recusando-se a desistir de vender o imóvel. No último dia de permanência da narradora na aldeia – precisamente o décimo segundo –, a Tia acaba por morrer.

No conto, a personagem da Tia assume um evidente destaque, simbolizando a condição infeliz da mulher em contexto rural. Na juventude, «tinha sido a rapariga mais prendada e distinta»<sup>217</sup> (Tie, 2013, p. 180) da aldeia, e apaixonara-se por um rapaz vindo de Pequim que trabalhava como técnico de reparação do órgão da igreja local. Os dois jovens namoraram e eram admirados pela população local. A Tia era bonita e virtuosa, exímia nos bordados e sobressaía pelas suas qualidades, enquanto o rapaz era da cidade e tinha trabalho seguro. Os dois jovens eram, aos olhos de todos, perfeitos para casar um com o outro. Contudo, quando a Tia fica grávida, o rapaz foge para Pequim e nunca mais regressa à aldeia. Desonrada e só, a Tia dá à luz um bebé que morre pouco depois do nascimento. Condenada a uma existência solitária, foi proscrita pela comunidade que, a partir daquele momento, a rejeitou inapelavelmente. A Tia levou, então, toda a sua vida naquela casa antiga e "nunca abriu a boca durante dezenas de anos"<sup>218</sup> (*Ibidem*, p. 181), acabando por morrer, tão silenciosamente como tinha vivido.

Moldada nos valores da comunidade rural onde nascera e crescera e com acesso apenas a uma educação rudimentar, a Tia tinha plena consciência da virgindade como expressão da honra feminina. O seu "pecado" antigo permite compreender que a Tia estivesse sempre em silêncio, não só quando a narradora tentava conversar com ela, mas também quando esta a espreitava às escondidas. A taciturnidade da protagonista era, por um lado, devida às ásperas críticas que enfrentara pela perda da castidade, mas também ao remorso pelo erro cometido na juventude, pelo qual se punia incessantemente. Incapaz de estabelecer qualquer vínculo significativo com os que a rodeavam, o arrependimento mudo da Tia condicionara toda a

---

<sup>217</sup>Versão original: 是出了名的人尖子

<sup>218</sup>Versão original: 近几十年来从不开口

sua trajetória de vida. Com efeito, subjugada e dependente, a mulher, nas sociedades rurais, era propriedade exclusiva de um só homem. Por isso, embora efetivamente não tivesse casado com o rapaz da capital, a perda da virgindade e subsequente gravidez implicavam que, a partir desse momento, a Tia mantivesse estrita castidade, estando-lhe interdito novo casamento que, de resto, nenhum outro homem aceitaria contrair com uma "mulher caída". A Tia opta, assim, levar uma existência solitária e silenciosa.

Embora fosse proprietária da casa que habitava, o sobrinho Ma Laomo decide vender o imóvel para ganhar dinheiro, ignorando a vontade da Tia que, sem protestar, insistia em nela permanecer até que isso lhe fosse permitido. Embora, há já há muitas décadas, o modelo tradicional da autoridade patriarcal tenha entrado em declínio, ele sobrevive ainda em algumas regiões rurais. De acordo com a antiga tradição chinesa, o destino reservado às mulheres consiste em resignar-se e sofrer em silêncio. Como sintetiza Larson (1998), a virtude das mulheres chinesas tradicionais, assegurada através de restrições que lhes eram impostas como a castidade ou o agrilhoamento, era valorizada como "the essential, orthodox marker of femininity" (p. 2).

O título do conto, "Décima segunda noite", justifica-se pelo facto de a narradora passar doze noites na aldeia, regressando só depois da décima segunda à cidade de que é oriunda. Esta simbologia temporal prolonga-se na estrutura da narrativa que se encontra dividida em sequências às quais se atribuem subtítulos, como a "A primeira noite", "A segunda noite", "A terceira noite", etc.

O conto demonstra-nos, deste modo, que "as diferenças entre o campo e a cidade eram manifestas"<sup>219</sup> (Xu, 2016, p. 2). A narradora e a Tia são as personagens através das quais se representam os polos antitéticos da condição feminina representada no conto: urbana e educada, a primeira exerce uma profissão reconhecida e pode, portanto, ombrear em direitos com os homens de quem em nada depende; a segunda, inversamente, vê-se forçada a aceitar passivamente as decisões do sobrinho oportunista, por ter sido vítima das limitações impostas ao seu género e não ter capacidade de alterar o seu modo submisso de existir. Não

---

<sup>219</sup>Versão original: 城乡差异是显而易见的

é casual que este contraste surja inscrito numa mais ampla oposição cidade/campo, correlativa de outras que no conto avultam: preconceito/ vontade individual, tradição/progresso, arcaísmo/modernidade.

Tie Ning parece, pois, manter uma relação ambivalente ou mesmo contraditória em relação aos espaços rurais que predominam na sua ficção breve. Como observa Zhao Qian, "por um lado, Tie Ning escreveu sobre o lado poético e luminoso da região rural. Por outro, refletiu racionalmente sobre o atraso das aldeias, assim como a sobre a ignorância e o vazio espiritual das gentes do campo"<sup>220</sup> (2017, p. 27). Se, por um lado, o desenvolvimento social e a prosperidade económica proporcionaram às comunidades rurais um conforto material até então desconhecido, por outro, essas conquistas são acompanhadas de uma certa deriva ética, motivada pela derrocada de um sistema de valores que novos hábitos sociais tornaram anacrónicos. O mesmo crítico salienta ainda que Tie Ning é "uma escritora com um forte sentido de responsabilidade social e de missão histórica"<sup>221</sup> (*Ibidem*), invariavelmente atenta ao desenvolvimento das sociedades rurais e às condições de vida dos camponeses. Como afirmou a própria autora em entrevista, "se não entendermos os camponeses chineses, não entenderemos a sociedade chinesa"<sup>222</sup> (*apud* Zhao, 2017, p. 28).

Fortemente constrangidas pela ética social e familiar, as mulheres chinesas ocupam invariavelmente numa posição subalterna em relação aos homens, sobretudo nas zonas rurais, onde não se lhes reconhece direito ao seu espaço privado ou a uma personalidade independente e a sua sobrevivência as obriga a colocarem-se na dependência dos sujeitos masculinos. A persistência de uma moralidade feudal tradicional priva as mulheres do seu pleno direito de procurar a felicidade e realizar os seus próprios desejos. A história da opressão das mulheres, sobretudo as de origem rural, é, pois, também uma história de violenta auto-opressão.

---

<sup>220</sup>Versão original: 铁凝一方面书写乡村的诗意与温情，一方面又以冷峻的笔调对乡村的愚昧落后和村民的精神世界给以理性的关照。

<sup>221</sup>Versão original: 一位具有很强社会责任感是使命感的作家

<sup>222</sup>Versão original: 不了解中国的农民，就不了解中国社会

### 3.2.2. MULHERES DA CIDADE

Tanto em virtude do atraso do processo de industrialização na China, como da enorme extensão das áreas rurais do país, grande parte dos textos ficcionais que, nas décadas de 80 e 90, empreendem um elogio do feminino são ambientados em meio rural, destacando a diligência, a paixão, a tolerância ou o sofrimento das mulheres. A já mencionada experiência de Tie Ning numa comunidade rural ajudará a explicar a insistência com que a vida no campo surge figurada nas suas narrativas, ainda que, em alguns contos, a inserção da personagem feminina num ambiente urbano permita, numa perspectiva complementar, abordar essa nova subjetividade feminina em confronto com o estilo de vida citadino.

É o que acontece com a figura feminina de An Ran que, no conto – ou novela, como, devido à sua extensão, a considerou alguma crítica – “A blusa vermelha sem botões” (没有纽扣的红衬衫), reivindica a sua individualidade e direito ao amor, insurgindo-se contra preconceitos e convenções. Publicado em 1983, o conto desenrola-se numa escola secundária da cidade e passa-se nos primeiros anos da década de 80, quando na China tinha já terminado a Revolução Cultural e, graças à política de Reforma e Abertura, todos os setores na sociedade começavam a desenvolver-se. No domínio da criação literária, muitos autores escolhiam revisitar ficcionalmente o passado, num exercício de revisão crítica da História que permitisse iluminar caminhos futuros.

An Ran, a protagonista do conto, é uma adolescente de dezasseis anos, perfeitamente sintonizada com a nova modernidade urbana: faz compras, anda de autocarro, é filha de um pintor e de uma mãe assalariada. A cidade é, para An Ran, uma oportunidade de encontro (mas também de conflito) interpessoal e o seu quotidiano de jovem cidadina é ocupado pelas exigências do sucesso académico ou a relação frontal e impiedosamente crítica com os colegas de escola.

Como refere He, originalmente designado pela autora como “Dezasseis anos sagrados” (神圣的十六岁), só posteriormente o conto recebeu o título de “A blusa vermelha sem botões”. Como explicitamente se menciona no conto, An Ran gostava de se vestir de acordo com a moda e uma das suas peças preferidas era justamente uma blusa vermelha sem botões

à frente e apenas com um fecho de correr nas costas. Nos primeiros anos da década de 80, a originalidade desta peça de vestuário diferenciava-a dos outros colegas vestidos de forma convencional. Extensão metonímica da personagem que a usa, a blusa de An Ran prolonga o carácter irreverente e inconformado de uma jovem que não se ajusta ao formato previsível da aluna exemplar e que, por isso, entra em constante conflito com os valores impostos em casa e na escola, pelos pais, pela irmã mais velha, por professores e colegas.

An Jing, a irmã mais velha, também estudante no ensino secundário, é a narradora do conto e, portanto, é o seu ponto de vista que prevalece no relato, reconstituindo e comentando criticamente as ações e comportamentos de An Ran. São, com efeito, frequentes os conflitos e fricções entre An Ran e os outros, quase sempre provocados por circunstâncias triviais: enquanto todos os alunos cumpriam os regulamentos em vigor na escola, só ela se recusava a acatá-los; enquanto todos respeitavam os professores e obedeciam às suas ordens, ela hostilizava os primeiros e ignorava as segundas; enquanto todos respeitavam a distribuição dos alunos imposta pela escola e as regras dos pais, ela recusava seguir o caminho dos outros, resolvida a traçar por si própria a sua vida e o seu futuro.

A rebeldia e espírito de contradição da protagonista manifestam-se sobretudo nos diálogos que mantém com as restantes personagens. Aliás, o diálogo é, neste conto, o modo de expressão literária privilegiado, ilustrando-se, através dele, o perfil psicológico da protagonista em interação dinâmica com Anjing, os pais, os professores e colegas. Os diálogos revelam, em estilo direto e registo coloquial, as suas características, atitudes e comportamentos:

- Tenho algo a dizer! – An Ran avançou até à frente dos pais, – a mãe está errada!
- Estou errada como? Quem te deu o direito de falar dessa forma? – A mãe levantou-se do sofá de repente.
- A mãe não passou bem as calças a ferro. Por que razão não posso criticar?
- Consegues passar melhor?
- Eu? Não percebo nada sobre passar a ferro.
- Então não tentes ensinar-me!

– Essa lógica é falsa! O facto de eu não saber passar a ferro não significa que não possa criticá-la.<sup>223</sup>. (Tie, 2014, p. 6)

Nesta breve discussão entre An Ran e a mãe, torna-se clara a sua rejeição de uma autoridade abstrata que não aceita contraditório. Embora o seu permanente espírito de contradição revele uma evidente infantilidade, a sua atitude é corajosa, atrevendo-se a desafiar a autoridade paterna:

- Como se porta An Ran nas aulas? – perguntei.
- Bem, na verdade, estava a pensar fazer-te uma visita para falar sobre o assunto – disse solenemente Wei Wan, como se estivesse a imitar o semblante de um de nossos professores. – Ela é inteligente e trabalhadora. Mas...
- Já estava à espera que houvesse um “mas...”. (*Ibidem*, p.8)<sup>224</sup>
  
- Usando termos adultos, ela não tem uma boa relação com os outros.
- Por ser sarcástica? – tentei entender.
- Bem ... como hei de explicar? – parecia ter adquirido o hábito de dizer sempre isto – An Jing, na qualidade de irmã mais velha de An Ran e minha antiga colega de turma, deves ajudar-me a orientar An Ran para o caminho certo.
- Estás a querer que ela... – o meu coração acelerou. Quando era criança, costumava considerar as palavras dos professores como regras infalíveis e Wei Wan fez-me regressar àqueles tempos.
- Provavelmente estou a levar isto a sério demais. Mas, quando se trata de combater fogos, há um ditado que diz: “mais vale prevenir do que remediar”.<sup>225</sup> (*Ibidem*, p. 9)

---

<sup>223</sup> Versão original: “我有看法!”安然走到二老面前,“妈妈不对!”

“怎么不对?你有什么资格说这种话?”从沙发上猛地站起来。

“熨不好裤子,为什么不让人说?”

“你熨得好吗?”

“我?根本不会熨。”

“那就少教训我!”

“你的逻辑是错误的。我不会熨不等于没有资格批评你。”

<sup>224</sup> Versão original: “安然在班里表现怎么样?”我问。

“怎么说呢,其实我是准备专门去家里和你谈谈的。”韦婉语气郑重,像是在模仿着我们哪位老师的神情。“她很聪明,也很用功。就是.....”

当然我等的就是这个“就是”。

<sup>225</sup> Versão original: “用形容成人的话来说,就是群众关系不怎么好。”



No fragmento acima, a professora de An Ran, Wei Wan, antiga colega de escola primária de An Jing, comenta criticamente o comportamento de An Jing na escola. Conservadora e antiquada, Wei Wei exprime-se com recurso a uma retórica antiquada, ainda devedora da atmosfera fortemente politizada das décadas de 50 e 60. A atitude contestatária e progressista da aluna é, como é natural, diametralmente oposta ao *statu quo* simbolizado pela professora.

Embora no conto, sobretudo em virtude da frequência do diálogo, predomine um estilo de informalidade coloquial, o discurso da narradora é ocasionalmente pontuado pelo recurso à linguagem figurativa, designadamente a metáforas e personificações de grande originalidade. De entre elas, merece destaque o seguinte exemplo: "Na sua cara redonda, de pele lisa, havia dois sinais pretos um ao lado do outro, junto à orelha direita, como se fossem um sinal da pontuação, os dois pontos “:”. Parecia mesmo que, por causa deles, An Ran era tão faladora<sup>226</sup>" (Tie, 2014, p. 4). Ao serviço da caracterização psicológica da protagonista, a comparação acentua a sua natureza expansiva e contestatária. Na frase "Se descrevermos com mais detalhe a nossa cidade, devemos mencionar os pequenos altos-fornos, erguidos nos passeios para peões. Mas o que está a ser fundido lá dentro já não é o aço idealista, mas a comida realista para as pessoas comuns: a batata-doce"<sup>227</sup> (*Ibidem*), note-se que os adjetivos “idealista” e “realista” são aqui impropriamente aplicados a “aço” e “batata-doce”, visto serem habitualmente usados para descrever pessoas ou sistemas de pensamento. Na mesma frase, é ainda de ordem metafórica a referência ao “pequeno alto-forno” para designar

---

“她爱讽刺人。”我试探着。

“怎么说呢？”这似乎是她新添的口头语，“安静，你作为安然的姐姐，作为我的老同学，应该协助我帮安然把路子走正。”

“你是说安然她……”我的心一阵紧跳。小时候我从来都是把老师的话作为金科玉律的，韦婉又让我回到了那个时代。

“也许我用词严重了一些，但消防知识里有句话叫防患于未然。”

<sup>226</sup>在安然胖乎乎的、光洁的圆脸上，紧靠右边的耳朵，有两颗并排的黑痣子，就像排在铅字里的冒号：“：”，仿佛安然爱说话都是它的缘故

<sup>227</sup> Versão original: 如果再花点笔墨来描写我们所在的城市，就该算矗立在人行便道的小高炉了。不过那里面冶炼的已不是理想主义的钢铁，而是实事求是的大众食品——白薯。

a máquina para assar batatas-doces, uma expressão formada por analogia com o "alto-forno" usado, no movimento do Grande Salto Adiante<sup>228</sup>, para fabricar o aço. Naquela época, para levar a cabo o programa de industrialização baseado na produção de aço, mandou-se construir “fornalhas de quintal”. Para alimentar esses fornos, as pessoas foram coagidas a doar praticamente todas as peças de metal que possuíssem, mesmo aquelas que fossem usadas como alfaias ou instrumentos de uso indispensável. Durante o grande movimento siderúrgico, o aço simbolizava a sociedade ideal a edificar pelos povos chineses, alicerçada na industrialização e no desenvolvimento económico. A batata-doce, por seu turno, era um alimento muito popular e prático. Ao formular a dicotomia “aço idealista”/ “batata-doce realista”, a autora sintetiza a atmosfera mental daquela época da história chinesa.

O conto de Tie Ning propõe, pois, através da figura da protagonista An Ran uma reflexão sobre a modernidade e os seus impasses. Bai argumenta que, na literatura de temática rural do passado, as figuras femininas exprimiam com frequência a sua tenacidade e rebeldia através do casamento. Nas obras clássicas de ambientação urbana, por outro lado, a cidade é o cenário onde se desenvolvem relações interpessoais baseadas na desconfiança e no engano mútuo ou se conduz uma vida de luxo e ostentação, como acontece nos romances *Sonho do pavilhão vermelho* (红楼梦) ou *Flor de ameixa no jarro de ouro* (金瓶梅). No conto “A camisa vermelha sem botões”, de Tie Ning, contudo, An Ran é uma protagonista cidadina e moderna, que revela uma perspicaz racionalidade crítica e que propõe uma reflexão lúcida sobre a realidade, tentando contribuir para a sua transformação. É, pois, uma jovem urbana, porta-voz do otimismo e da combatividade da sua geração (Bai, 2014, pp. 173–174).

O conto foi distinguido, em 1985, com um importante galardão literário chinês, por se considerar que nele são abordados, de modo rigoroso, os modelos de comportamento típicos do período histórico que revisita, refletindo transformações da sociedade e da consciência individual. A sua publicação teve considerável impacto social, o que se justifica, segundo

---

<sup>228</sup> O Grande Salto Adiante foi uma campanha lançada por Mao Zedong entre 1958 e 1960, que pretendia converter, em ritmo acelerado, a República Popular da China numa nação desenvolvida e socialmente igualitária, estimulando a coletivização do campo, através de uma Reforma Agrária forçada, e a industrialização urbana.

He, porque "An Ran é uma personagem inesquecível da literatura contemporânea. Ela tem a inocência de uma criança e é marcada pela sua época".<sup>229</sup> (He, 2005, p. 57). Referindo-se ao efeito do conto junto do público-leitor, salienta Tie Ning:

Naquela altura, alguns jornais criaram um fórum específico para que os leitores pudessem expressar as suas opiniões livremente. [...] Ela [An Ran] tocou as pessoas, porque, naquela época e naquele contexto histórico, os chineses acabaram por conquistar alguma liberdade de pensamento. A figura de uma jovem pura deu asas à imaginação das pessoas que, durante muito tempo, tinha sido reprimida, varrendo a poeira que se encontrava acumulada no seu coração.<sup>230</sup> (*apud* He, 2005, p. 56)

### 3.3. XU KUN

De forma semelhante ao ditado popular português "Pelo estômago se governam os homens", um provérbio chinês garante que "para conquistar o coração de um homem, deve primeiro agarrar-se o seu estômago"<sup>231</sup>. O argumento do conto "Cozinha" (厨房), de Xu Kun, bem poderia considerar-se uma ilustração narrativa deste provérbio. Nele, como expressamente se declara, "A cozinha é o ponto de partida e ancoradouro de uma mulher" (Xu, 2014, p. 4). No conto, avulta a íntima relação que as mulheres estabelecem com o espaço fechado da cozinha, microcosmos que serve de cenário a grande parte da sua vida quotidiana. Como justamente lembram Wang e Liang, "in a sense, the kitchen is feminine, full of trivial, ordinary tones, but requires a tough character to handle all kinds of small things" (2018, p. 181). A cozinha é, pois, um espaço que materializa a situação simbólica das mulheres no espaço familiar. Na cozinha, as mulheres instabilizam a regra da hegemonia masculina, transcendem, pelo devaneio criativo, a opressão mental que lhes é imposta, num

---

<sup>229</sup>Versão original: 安然是新时期文学中一个富有童真和时代色彩的难忘形象

<sup>230</sup>Versão original: 当年一些报纸特意为这部作品开辟专栏供读者畅所欲言 [...] 她之所以打动人们, 是因为在那个时代背景下的中国人, 刚刚释放心灵的禁锢, 而一个未经污染的少女, 振奋了人们麻已久的想象, 也清洗了人们心头多年的灰尘

<sup>231</sup>Versão original: 要想抓住男人的心, 先要抓住男人的胃

confronto de consciências tradicionais e modernas. Neste conto, Xu Kun desloca o seu olhar para este espaço feminino simbolicamente denso, relatando a história de uma mulher com uma profissão de sucesso que cozinhou para o homem perfeito. Como sustentam Wang e Liang,

As a woman who is struggling on the edge of the patriarchal society, not only she is rejected by the social public space, but in the labor position of the kitchen, she plays the role of a cook while most men play the role of resource supervisor and controller, which make it become a physical course of cooking. Men help producing women who meet social standards, and women only need to be responsible for producing food. (*Ibidem*)

Saturada da vida doméstica que leva, consumindo os dias a arrumar a casa e a cozinhar para o marido, Zhi Zi, a protagonista do conto, decide divorciar-se e investir todos os seus esforços numa carreira profissional de sucesso que lhe permitisse reconquistar a autoestima perdida. Converte-se, assim, numa mulher poderosa, conseguindo ascender a um alto cargo na empresa em que trabalha. Embora a vida que sempre desejou estivesse agora ao seu alcance e não precisasse de cuidar de marido ou filhos, é invadida por um inexplicável sentimento de frustração: "Sem saber porquê, ela só desejava voltar para casa e voltar para a cozinha"<sup>232</sup> (Xu, 2014, p. 3). Profissionalmente bem sucedida, o ritmo vertiginoso do quotidiano de Zhi Zi era marcado pela agressiva competitividade do mundo empresarial. Ao chegar a casa, contudo, eram-lhe insuportáveis a solidão e o silêncio.

Apaixona-se, então, por Song Ze, um pintor sofisticado e talentoso, e decide voltar a cozinhar para o homem que amava. No dia do seu aniversário, preparou pacientemente uma refeição deliciosa, para lhe demonstrar que desejava casar com ele e voltar a ser dona de casa. Ao preparar a refeição na cozinha do amante, Zhi Zi toma simbolicamente posse de um espaço que passou assim também a pertencer-lhe. Embora compreendesse o significado do gesto de sedução que a ato de cozinhar implicava, Song Ze procurava um envolvimento emocional passageiro e não iria alimentar ilusões de amor e de uma promessa de casamento.

---

<sup>232</sup> Versão original: 不知为什么，就是想回到厨房，回到家。

Mandada regressar a casa por Song Ze, ainda entorpecida pela bebida, Zhi Zi surgirá, já no final do conto, retratada, em tons grotescamente melancólicos, segurando ainda o lixo da cozinha na mão. Não lhe foi, afinal, possível concretizar o sonho de regressar à família, um ideal que não era compartilhado pelo pintor, volúvel e sedutor, por quem se apaixonara.

O ato de cozinhar é, no conto, um equivalente metafórico ao ato de amar, como bem compreendeu Song Ze, para quem tudo não passava de uma estudada encenação:

Embora dele faça parte, parece um espectador a assistir um drama romântico que não tem nada a ver com ele, como um realizador que controla tudo ao encenar uma atriz. Considera o amor verdadeiro dela como um divertimento, e tem vontade de ver mais e praticar mais. Descobriu que é bastante fácil entrar nesse papel! <sup>233</sup> (*Ibidem*, p. 20)

Nas suas trajetórias opostas, Zhi Zi e Song Ze ilustram a convicção de que "women need specific men, while men need only abstract women" (Wang, & Liang, 2018, p. 181). No artista, a protagonista reconhecia, uma vez conquistado o êxito profissional que ambicionava, a possibilidade de recuperar a dimensão do afeto familiar a que tinha renunciado ao dedicar-se inteiramente à carreira. Descobrimo-se incompleta, Zhi Zi procurava, assim, por seu intermédio, restaurar a sua subjetividade feminina amputada. Para Song Ze, contudo, o amor era um espaço lúdico de fruição inconsequente e um jogo predatório de conquista: uma vez seduzida, o pintor não hesita em recusar o amor que a mulher lhe oferece quando cozinha, repudiando estabelecer com ela qualquer vínculo emocional. Uma vez que, no conto, se verifica o recurso a uma focalização omnisciente, a reprodução do discurso de consciência das duas personagens permite dar dos seus universos psicológicos em rota de colisão. Enjeitada pelo homem, Zhi Zi chora, no final do conto, transportando o lixo da cozinha na mão, materialização metafórica dos seus sonhos

---

<sup>233</sup>Versão original: 现在他虽然置身其中，但却又像抽身其外一样观看着一场感情戏的上演，有点像一个把持全局的导演在陪练一个女演员。他已经将她的真情当做了好玩的事情。他还很有兴致再看一看，再陪练陪练。他发现自己倒也是很能进入角色嘛！

arruinados. Como referem Wang e Liang, Xu Kun parece sugerir que "women who lose their self-identity can only dance alone with their ankles shackled" (*Ibidem*).

O conto “Cozinha” confirma a preferência de Xu Kun pela representação ficcional de personagens cultas e emancipadas, como acontece sobretudo com as figuras femininas educadas e profissionalmente ativas que povoam as suas narrativas, sejam elas professoras, funcionárias públicas ou empresárias. Nascida em 1965, a autora pertence à geração de escritores pós-Revolução Cultural e, desde a sua estreia literária no início dos anos 90, a sua obra tem merecido notável atenção crítica, talvez porque "her stories embody vividly the mood of Chinese society at that time, especially the rise of popular culture and the decline of elitism" (Yue, 2015, p. 1).

Com efeito, na sua ficção, Xu Kun problematiza o lugar social da mulher contemporânea, refletindo sobre as mudanças e contradições da sua nova condição. Com expectativas já muito diferentes da mulher tradicional, totalmente dependente do marido, a mulher contemporânea aspira à autorrealização e à autoestima. Contudo, o precário equilíbrio entre a família e o trabalho é agora uma questão que tem que enfrentar. Como assinala Li, a autora não só dá voz à necessidade de autonomia da mulher profissionalmente realizada, como testemunha a sua desorientação e perplexidade num mundo em que já não existe o abrigo seguro da família (Li, 2013, p. 11).

As mulheres contemporâneas ficcionalmente representadas por Xu Kun ocupam, assim, uma posição transicional: embora tenham já adquirido direitos e se sintam suficientemente empoderadas para tomarem as rédeas do seu próprio destino, a sua situação é ainda subalterna, visto não se ter ainda extinguido o dogma da superioridade masculina. Apesar de a igualdade de género se impor em aspetos legislativos e morais, as mulheres habituaram-se ideologicamente a depender dos homens (*Ibidem*, p. 26).

Num outro conto da mesma autora, intitulado “Porra! Futebol” (狗日的足球), a diegese é também protagonizada por uma mulher profissionalmente independente que vive em contexto urbano. O espaço do conto é agora um estádio frequentado maioritariamente por homens, tanto jogadores como apoiantes. Liu Ying, a protagonista, é uma professora

universitária que, mesmo não tendo qualquer interesse particular por futebol, frequenta o estádio para acompanhar o namorado. O narrador faculta abundantes pormenores sobre o seu conhecimento exaustivo deste sobre futebol, relatando depois a ocasião em que Maradona veio jogar a Pequim e a namorada comprou bilhetes para ambos. No estádio, a jovem descobre, incrédula, que os homens se exaltavam, berrando palavrões – "Naquele momento, Liu Ying não acreditou nos seus olhos e muito menos nas suas orelhas"<sup>234</sup> (Xu, 2014, p. 44) –, gerando um coro gigantesco de improperios que "formam uma onda de gritos com um ímpeto capaz de derrubar montanhas"<sup>235</sup> (*Ibidem*).

Em choque, a protagonista repara, contudo, que as palavras injuriosas arremessadas, com raiva descontrolada, pelo público masculino contra os jogadores eram quase exclusivamente ofensas dirigidas às mulheres. Exasperada pela misoginia dos insultos, tenta contrariá-los erguendo a sua própria voz: "Ganhou coragem para se levantar, abriu a boca, e tentou soltar um pouco da própria voz"<sup>236</sup> (*Ibidem*). Cedo descobre, todavia, que o seu repertório de palavrões insultuosos era limitado e que, ironicamente, ela própria só conhecia uma injúria não expressamente dirigida às mulheres: “Porra” (狗日的). Chocada com o sexismo dos insultos dos homens, foi, contudo, incapaz de encontrar um termo ofensivo com que pudesse contra-atacar os agressores. A razão era simples: desde tempos imemoriais, as mulheres chinesas, mesmo quando desempenhavam relevantes papéis sociais, tinham sido privadas de uma língua que só aos homens historicamente pertencia. Todos os palavrões tinham sido, por isso, criados por homens para, através deles, depreciarem as mulheres.

Liu Ying grita, por fim, o único palavrão não misógino que conhecia, mas o som da sua voz é, de imediato, abafado pela algazarra estridente dos homens. Em comparação com os palavrões vociferantes destes, o seu grito foi débil e, portanto, quase inaudível. Indignada, “soprou com toda a força um pequeno apito que trazia pendurado ao pescoço”<sup>237</sup> (*Ibidem*, p. 47), dando, assim, expressão à sua raiva.

---

<sup>234</sup>Versão original: 此刻的柳莺比不相信自己的眼睛更不相信自己的耳朵。

<sup>235</sup>Versão original: 汇成一股排山倒海的声浪。

<sup>236</sup>Versão original: 勇敢地站起来，张大嘴巴，试图发出一点自己的声音

<sup>237</sup>Versão original: 拼命吹胸前的小喇叭

Na leitura de Guo, a utilização do apito foi o protesto possível de Liu Ying. O conto demonstra que as mulheres chinesas se encontram já cientes de que a sua voz é sufocada numa sociedade em que só o discurso hegemónico masculino se faz ouvir. Representa, assim, a emergência da autoconsciência dessa conspiração de silêncio que as próprias mulheres durante longo tempo ignoraram (Guo, 2010, p. 25).

Numa sociedade ainda profundamente androcêntrica, às mulheres só resta agir de acordo com os valores e os códigos forjados pelos homens. Embora, cada vez mais, a lei lhes reconheça direitos e poderes iguais aos homens, as mulheres não conquistaram ainda uma consciência livre e emancipada da dominação masculina. A personagem de Liu Ying é, a este respeito, exemplar. Apesar do seu estatuto de profissional urbana e independente, também ela se encontra irremediavelmente "colonizada" pelo discurso masculino, submetendo-se à sua lógica de dominação. Apesar de não apreciar futebol, assiste assiduamente aos jogos em casa e no estádio, confraternizando com os outros fãs homens, apenas para agradar ao namorado. Torna-se, pois, evidente o conflito que opõe a sua condição emancipada de mulher urbana e educada às formas de pensamento tradicionais que determinam o estatuto da mulher e que subsistem ainda na sociedade chinesa. Transigindo nos seus gostos por amor ao namorado, não deixa de sentir-se vexada na sua dignidade de mulher quando ouve os insultos no estádio. Não consegue, contudo, fazer ouvir a sua voz.

O conto “Ao encontrar o amor” (遭遇爱情), igualmente da autoria de Xu Kun, gravita em torno das relações assimétricas entre sexos em contexto laboral. O conto abre com o seguinte *incipit*:

Vamos supor que o protagonista Dao Sun encontra o amor no final da primavera, num belo momento de chuvisco delicado. Vamos supor ainda que o primeiro instante em que o seu coração se agita com a paixão é depois de atender o telefone daquela mulher, Mei Na.<sup>238</sup> (Xu, 2014, p. 62)

---

<sup>238</sup>Versão original: 我们假设男主人公岛村遭遇爱情的日子是在暮春时节，一个细雨微蒙的美妙时刻。我们再假定岛村最初怦然心动的时刻是在接到梅那女人的电话之后



Em articulação com o título do conto, o breve parágrafo de abertura permite supor que os dois protagonistas do conto são um homem (Dao Sun) e uma mulher (Mei Na) e que ambos se encontram implicados num encontro amoroso que tem lugar na primavera. Contudo, a modalização do narrador ("vamos supor") demonstra que este encontro se situa no plano da mera hipótese e que é de um amor conjectural, e não real, que a narrativa irá tratar. Assim, embora o título do conto seja "Ao encontrar o amor", cedo o leitor descobre que não existe nele verdadeiro amor.

Gerente de uma empresa, Dao Sun é incumbido de concretizar um negócio com Mei Na, uma gestora atraente e astuta que trabalha ao serviço de outra companhia. Com larga experiência no campo, Mei Na planeia meticulosamente a negociação com o único intuito de assinar um contrato vantajoso. Dao Cun, contudo, sente-se eroticamente atraído por ela quando, pela primeira vez, ouve a sua voz, e conquistar o seu corpo torna-se o seu objetivo prioritário. Sensual e cético quanto à possibilidade de amar, Dao Cun inicia as suas investidas libidinosas, esperando consumir o seu desejo. Por seu turno, Mei Na, consciente das armas de sedução que tem ao seu dispor e que não hesita em colocar ao serviço dos seus interesses, não hesita em pactuar com um jogo de sedução, esperando dele retirar vantagens negociais. Assim, depois de acicatar a luxúria do homem, e uma vez concertado o contrato comercial entre as empresas, Mei Na gratifica o seu parceiro de negócio com 3.000 yuans em vez de lhe oferecer o seu corpo, como era sua expectativa. Defraudado nas suas aspirações, o homem cancela vingativamente o contrato previamente acordado.

O conto capta, com magistral subtileza, as modulações do discurso de sedução a que ambas as personagens recorrem, onde predominam meias-palavras e sentidos implícitos. É o que se verifica, por exemplo, quando Dao Cun pergunta maliciosamente à mulher "Se eu vendesse por um preço mais baixo, o que ganharia?"<sup>239</sup> (*Ibidem*, p. 72), insinuando que esperava receber o corpo dela em troca. No decurso das conversações acerca do negócio, por seu turno, Mei Na pergunta ao empresário: "Se não são suficientes os 50, 000 yuan, quanto

---

<sup>239</sup>Versão original: 如果我压低价位卖给你, 我将得到什么呢?

é que eu valho, Sr. Dao Cun?"<sup>240</sup> (*Ibidem*). A ambiguidade deliberada da questão sugere que o seu próprio corpo serviria para abater no pagamento devido, numa clara insinuação de teor sexual. Assim, embora ambos recorram a esta retórica de sedução, os objetivos que os movem são de natureza diversa: se, no caso do homem, se trata de satisfazer o seu desejo sexual, no caso da mulher, é o puro interesse financeiro que determina a sua conduta. Mesmo que, por vezes, a expressão recíproca de atração pareça sugerir um afeto sincero, é óbvio que os dois são atores emocionalmente experientes, para quem a sedução não passa de uma estratégia ao serviço dos interesses respetivos:

– Mei, tu mexes comigo...

– Ah, sim? Mei respondeu numa voz baixa, sem levantar a cabeça. Mas continuava a fitar o contrato que tinha na mão.

– Sim, consegues tocar no coração de qualquer homem. Ninguém é capaz de resistir ao teu encanto.

– O senhor também é um homem irresistível – disse Mei, suavemente.

– Ah, é verdade? Dao Cun considerou a resposta de Mei como um sinal de cedência. Com o rosto a arder, completamente ruborizado, aproximava-se dos lábios quentes de Mei, ignorando a sua expressão manhosa e confiante.<sup>241</sup> (*Ibidem*, pp.74-75)

De natureza coloquial e oralizante, os diálogos entre ambos revelam uma sugestiva flutuação de formas de tratamento. Assim, Dao Cun trata alternadamente a mulher por “tu”, “Mei”, ou “Sr.<sup>a</sup> Mei”, enquanto ela se lhe dirige por “você”, “o senhor” ou “Sr. Dao Cun”. No sistema chinês de formas de tratamento, esta escolha não é aleatória, visto depender de critérios estritos de hierarquia, estatuto, idade, género ou relações de proximidade. O tratamento por “tu” deve reservar-se para pessoas com quem se tem mais intimidade, enquanto o tratamento por “você” revela maior formalidade, mais marcada ainda no uso de expressões como “o Sr.” e “a Sr.<sup>a</sup>” colocadas antes do nome. Por esse motivo, a oscilação

---

<sup>240</sup>Versão original: 五万不行, 那么岛村先生, 您觉得我值多少钱呢?

<sup>241</sup>Versão original: 梅, 你让我心动. 是吗? 梅轻轻地回答?, 头也不抬, 仍盯住手中的合同书. 是的, 你会让任何一个男人心动. 谁也抗拒不了你的魅力. 您也是个不可抗拒的男人. 梅细细地说. 噢, 是吗? 岛村已经把这当成某种允诺的信号, 脸颊通红的燃烧着, 换换趋近梅那温热的双唇, 不在意梅那欲擒故纵胸有成竹的表情

das formas de tratamento usadas pelos protagonistas do conto representa as subtis inflexões da relação que entre eles se estabelece e sinaliza, no plano do discurso, as variações da intimidade entre ambos.

No início do conto, no diálogo que ambos mantêm por telefone antes de se terem encontrado, – "Sr. Dao Cun, posso convidá-lo para jantar comigo? –Sr.<sup>a</sup> Mei, o seu jantar não é uma armadilha, pois não?"<sup>242</sup> (*Ibidem*, p. 62) –, os dois adotam o tratamento formal de "Sr." e "Sr.<sup>a</sup>". Mais tarde, durante o encontro combinado no restaurante, em que o empresário de imediato se sente atraído pela beleza da mulher com que irá negociar, ambos insistem, num primeiro momento, no tratamento cerimonioso: "– Se não estou enganado, deve ser a Sr.<sup>a</sup> Mei? – É o Sr. Dao Cun?"<sup>243</sup> (*Ibidem*, p. 65). Já no decurso do jantar, entusiasmados com o vinho que, entretanto, ambos tinham bebido e com o ambiente de recíproca sedução, o diálogo assume uma tonalidade inesperadamente mais familiar: "– Sr. Dao Cun, está satisfeito com isso? – Mei segurou graciosamente o copo nos dedos e perguntou a Dao Cun, com os olhos a brilhar – De que estás a falar? Do jantar ou da pessoa? – Dos dois."<sup>244</sup> (*Ibidem*, p. 66). A forma de tratamento mais familiar a que o homem recorre – mas não a mulher, que continua a tratá-lo por "Sr. Dao Cun" – coloca a relação num novo patamar de intimidade que se justifica por ambos terem já trocado confidências sobre a sua vida familiar e estado sentimental. Como sublinha a voz narrativa, "Sem ninguém perceber, já se tinham passado três ou quatro horas. Até então, Mei nem sequer mencionara o negócio"<sup>245</sup> (*Ibidem*, p. 68).

As investidas eróticas do homem, ao longo do jantar, têm como resposta da mulher um silêncio conivente, através do qual ela estrategicamente pretende alimentar o seu desejo, esperando que este jogue a seu favor no momento de concretizar o negócio ambicionado. Uma vez terminado o jantar, a mulher paga a conta e convida-o a acompanhá-la ao hotel

---

<sup>242</sup>Versão original: 岛村先生, 可以请您共进晚餐吗? 梅小姐设的不是鸿门宴吧?

<sup>243</sup>Versão original: 如果我没认错的话, 一定是梅小姐喽? 是岛村先生吧?

<sup>244</sup> Versão original: 岛村先生, 还满意吗? 梅的手指优雅地托着杯子, 目光盈盈地盯着岛村问。你指的是什么? 是这桌酒菜还是人? 两者都有。

<sup>245</sup>Versão original: 不知不觉三四个钟头已经过去。到目前为止, 梅对生意的事闭口不提

onde se encontra hospedada, onde continuariam a discutir pormenores do negócio: "Sr. Dao Cun, será que pode... – Posso o quê? – Pode ajudar-me..."<sup>246</sup> (*Ibidem*, p. 71), "Acha que valho quanto?"<sup>247</sup> (*Ibidem*, p. 72), "Pode dar-me uma resposta?"<sup>248</sup> (*Ibidem*). Mais uma vez, ao passo que a mulher insiste em tratar o homem por “você”, ele responde-lhe utilizando o “tu” de proximidade.

Uma vez conseguido o acordo comercial, combinam que a assinatura do contrato teria lugar no dia seguinte, na casa onde Dao Cun morava sozinho. Aí chegada, Mei interroga o homem, apontando para uma foto em cima da mesa, "É a tua esposa? É tão bonita!"<sup>249</sup> (*Ibidem*, p. 74). Ao tratá-lo, pela primeira vez, por tu, Mei simula uma intimidade estratégica momentos antes da formalização do negócio, esperando, através dela, persuadir o homem a assinar o contrato sem vacilar. Por seu turno, ele dirigia-se já a ela pelo nome próprio Mei, diminuindo ainda mais a distância entre ambos. Logo que Dao Cun assina o contrato e se torna indisfarçável que a mulher irá recusar os seus avanços sexuais, ambos voltam a tratar-se formalmente por “você”: “– Porque é que está a hesitar, Sr. Dao Cun? – Sr.<sup>a</sup> Mei não precisa de ler novamente com mais atenção”<sup>250</sup> (*Ibidem*, p. 76).

Logo após a saída da mulher, e tendo ela já comunicado ao seu chefe do sucesso do negócio, Dao Cun liga-lhe para informá-la da nulidade do contrato que ambos tinham assinado. Ao telefone, trata-a, de novo, por “Sr.<sup>a</sup> Mei”: "Preparei um contrato mais cuidado, não sei se a Sr.<sup>a</sup> Mei está interessada em voltar a fazer tudo de novo?"<sup>251</sup> (*Ibidem*, p. 77). Numa reviravolta inesperada, em que aquele que se julgaria manipulado se converte agora em manipulador, o homem sai, como sempre, vitorioso neste jogo de frio calculismo. Assim, o trunfo que parecia ser a capacidade de sedução de Mei Na só provisoriamente a coloca numa posição de vantagem em relação ao homem. A propósito deste conto, lembra Fan que

---

<sup>246</sup>Versão original: 岛村先生，您，愿不愿意.....什么？愿不愿意帮我.....

<sup>247</sup>Versão original: 您觉得我值多少钱？

<sup>248</sup>Versão original: 您能给我个结果吗？

<sup>249</sup>Versão original: 这是你的妻子吗？她可真漂亮

<sup>250</sup>Versão original: 岛村先生您还犹豫什么？梅小姐不再仔细阅读了？

<sup>251</sup>Versão original: 我重新准备了一份比较完善的合同，不知梅小姐是否有兴趣一切重来？

difícilmente as mulheres conseguem escapar ao controlo masculino e à ordem patriarcal, no contexto da qual que são também obrigadas a afirmar-se profissionalmente.

Numa sociedade onde homens e mulheres não são verdadeiramente iguais, são as segundas as relegadas para a posição do elo mais fraco, sendo-lhes exigido, em contexto profissional, que redobrem os seus esforços, suportem a dupla pressão dos papéis familiares e sociais, enfrentem a discriminação de género e o assédio sexual, entre vários outros obstáculos (Fan, 2017, p. 15). O conto de Xu Kun demonstra ficcionalmente a convicção de que, só aceitando as regras que os homens para elas estabelecem, será possível às mulheres sobreviver em contexto laboral.

Privilegiando personagens femininas sociologicamente homogéneas – urbanas, cultas, profissionalmente ativas e com aspirações de ascensão social –, as mulheres que povoam os contos de Xu Kun, mesmo quando ocupam uma posição social ou profissional de destaque, confrontam-se com a solidão emocional, a falência do projeto familiar ou o amor malogrado. Os homens que lhe servem de contraponto não estão, regra geral, dispostos a abdicar da sua liberdade erótica e recusam-se a ser amarrados e reprimidos pela família e pelas responsabilidades. Embora provenham de elites sociais ou culturais, essa posição de privilégio não parece torná-las imunes ao sofrimento.

### **3.4. MARIA ISABEL BARRENO: MULHERES DE CARREIRA**

Nos contos de Maria Isabel Barreno são também frequentes as histórias protagonizadas por mulheres de elite ou que exercem altos cargos profissionais. No conto “A secretária humilde”, interagem duas personagens femininas – Eva, uma mulher poderosa e a sua secretária anónima – e duas masculinas: Ivo e Adão. O relato, apresentado em focalização omnisciente, desenrola-se em ambiente urbano. Eva, tinha uma carreira profissional brilhante como diretora de um importante setor de uma empresa, como se informa logo no *incipit*: “Eva era uma mulher poderosa. Pelo menos todos assim achavam” (Barreno, 1993,

p. 81). Embora tivesse namorado, o seu espírito moderno e independente levava-a recusar a perspectiva de casamento:

Queria relações livres, soltas, improvisadas; queria cada um na sua casa, telefonando-se à noite, no fim de um dia difícil e muito ocupado, em vez do silêncio tenso e das discussões numa mesma casa. Queria encontros esperados com ansiedade, planeados. Não queria a morte da surpresa. (Barreno, 1993, p. 81)

A personagem masculina, Ivo, namorado de Eva, é um homem sedutor, "generoso, muito franco com ela" (*Ibidem*), que tenta, em vão, convencê-la a casar-se com ele. Com esse objetivo, convidou-a para ir a casa dele, tendo preparado delicadamente um jantar para os dois, em que todos os pormenores foram planeados com carinho. A protagonista ficou tão emocionada com o gesto, que quis "entregar-se" a ele, tocada por esse "ritual secreto da sua união, da sua cumplicidade" (*Ibidem*, p. 82).

A outra personagem feminina do conto é a secretária anónima que, escolhida por Eva, tinha sido encarregada de muitos assuntos íntimos, tendo a protagonista confiado na secretária todos os pormenores da sua vida pessoal. Enquanto Eva descansava em casa, graças à confiança que tinha depositado nela, a secretária assumia praticamente todas as suas responsabilidades no trabalho. Como ironicamente se assinala no conto, numa retoma anafórica do título "A secretária humilde", "ela [a secretária] era humilde, [e] inevitavelmente sonsa" (*Ibidem*, p. 83).

Na realidade, a personagem da secretária não era assim tão humilde, aproximando-se de Ivo a quem "insinuava que talvez ele fosse um homem incompreendido, subvalorizado [...] tentava consolá-lo" (*Ibidem*). Com efeito, consegue disputar o amor do namorado de Eva, acabando por contrair casamento com ele. Além disso, durante o retiro doméstico de Eva, a secretária usurpara o seu antigo cargo empresa. A ironia, contida no título do conto, torna-se explícita porque a secretária não é, na realidade, humilde nem modesta. Ao longo do conto, o narrador caracteriza-a três vezes como "humilde e sonsa" (*Ibidem*, pp. 83–84), sublinhando essa inversão irónica.

A outra personagem masculina, Adão, surge no final do conto, quando Eva luta por uma promoção na empresa. Como se refere no conto, "Alguns anos passaram, chegou, mais uma vez, ao topo" (*Ibidem*, p. 84), contratando, como novo secretário, um rapaz simpático de nome Adão, com quem, muito previsivelmente, acaba por casar-se.

Próximo de uma fábula satírica, o conto de Maria Isabel Barreno explora o efeito irónico que resulta da onomástica bíblica das personagens Eva, Ivo e Adão. Segundo o mito da criação, Adão e Eva foram o primeiro homem e a primeira mulher e Ivo foi o segundo homem criado por Deus para guardar e preservar todas as maravilhas do jardim do Éden. Na tradição judaico-cristã, Eva representa uma mulher subordinada ao seu marido Adão, uma vez que, após o pecado original, Deus determinou que a mulher fosse governada pelo marido. O conto de Maria Isabel Barreno inverte o intertexto bíblico, convertendo Eva numa mulher mais dominante e poderosa do que Adão, seu secretário, mais jovem do que ela.

Por outro lado, é evidente que as personagens de Eva e Ivo não obedecem aos estereótipos de género naturalizados. De acordo com os *scripts* de género socialmente difundidos, a mulher depende do homem e anseia pelo casamento, meio de obter segurança emocional e financeira. Na narrativa de Barreno, contudo, a figura de Eva mantém uma relação tempestuosa com Ivo, justamente por repudiar categoricamente os seus insistentes pedidos de casamento. Além disso, Ivo é a personagem que, sem dúvida, corporiza a fragilidade supostamente feminina: é ele que se lamenta, necessita de consolo, se considera incompreendido e subvalorizado. Se Ivo cozinha para a namorada que quer persuadir a casar, é Eva quem envia flores a Ivo a pedir desculpa pelo seu atraso. O conto de Barreno inverte, assim, parodicamente o que se considera ser o “senso comum” da sociedade, o que não causará grande surpresa, se nos lembrarmos que a narrativa se encontra integrada numa coletânea intitulada *Os sentidos Incomuns*.

A propósito do modo como os papéis de género surgem reconfigurados neste conto, destacam-se também as palavras de Ivo durante o jantar íntimo com Eva:

Acho que tens razão, o homem tem ainda a tentação de aprisionar a mulher num território seu, cumprindo assim um antigo ritual masculino, ainda por

cima uma mulher brilhante como tu, um verdadeiro troféu; e uma vez aprisionada a mulher, no casamento, nas chatices diárias, o homem deixa a erosão dos sentimentos prosseguir até se sentir frustrado e, então, desculpado para ir de novo à caça, buscando nova presa. (*Ibidem*, p. 82)

Mesmo sentindo-se incompreendido e subvalorizado, Ivo veicula a tradicional consciência patriarcal que legitima a superioridade dos homens em relação às mulheres. Estas palavras resumem, assim, o seu real entendimento sobre a relação entre gêneros, permitindo detetar um flagrante desencontro entre o seu modo de agir e de pensar.

No final do conto, Eva atende a chamada de Ivo e responde: "nunca me separei de Adão" (*Ibidem*, p. 81). As suas palavras opõem-se agora explicitamente às do início do conto: quando Ivo fez algumas tentativas para casar com Eva, ela "ria[-se], [e] dissera que não queria casar-se" (*Ibidem*). Se, no início da narrativa, ela surge caracterizada como uma mulher com uma carreira profissional brilhante, que "chegara ao topo" (*Ibidem*), dedicando-se ao trabalho, no final "chegou, mais uma vez, ao topo" (*Ibidem*, p. 85), mas mudou radicalmente a sua posição em relação ao casamento.

Num outro conto de Barreno, "Os princípios morais", a protagonista é Camila, uma diretora de uma empresa de cosmética. Como ironicamente adverte a voz narrativa, "De qualquer forma, nesta história como há generalidade, os homens presentes servem apenas para lançar dúvidas e sombras nos comportamentos femininos" (Barreno, 1993, p. 64). A empresa era dirigida por Camila, cuidadosamente selecionada por três administradores masculinos, um pormenor eloquente acerca da estreita correlação entre estrutura hierárquica e género sexual. Mesmo poderosas, as mulheres devem, em certa medida, obediência aos homens, sobretudo no que toca à sua validação profissional.

Na empresa, todos os funcionários são de sexo feminino, exceto o estafeta. No que diz respeito ao papel desta personagem, salienta o narrador que as funcionárias da empresa tinham sobre ela opiniões diferentes: algumas consideraram o estafeta "tenro e belo, fora o bastião e desforra imposto por Camila" (*Ibidem*), enquanto para outras "era fumo nos olhos" (*Ibidem*), porque "Camila aproveitava as suas inclinações naturais para governar a empresa



com pulso de ferro, mesmo com tirania ou despotismo" (*Ibidem*). Camila era, com efeito, uma mulher poderosa e com incontestável carisma, como salienta o narrador:

Ela era uma mulher inteligente, bonita e muito atraente, com aquele charme indefinível das grandes estrelas. Amada por todos – ou odiada: mas sempre a sua presença exigia um sentimento forte, uma emoção. Como acontece com muitos seres belos e frios, era difícil vislumbrar a sexualidade de Camila. Gostava de homens? Gostaria de mulheres? Certo é que a todos fazia charme, com armas diferentes, e o facto de só se lhe conhecerem amantes homens nada garantia. (Barreno, 1993, p. 63)

As outras duas personagens que intervêm no conto são as favoritas da diretora Camila. A primeira, anónima, é descrita pelo narrador nos seguintes termos: "não era mulher notável. Era bonitinha, apresentável" (*Ibidem*, p. 64), "ela não era uma mulher inteligente, mas era esperta, viva, intuitiva" (*Ibidem*). Tentando impressionar as colegas de trabalho, inventava histórias, a fim de que todas acreditassem de que ela e a diretora eram amigas íntimas. Perante a diretora, escusava-se, sempre que chegava tarde e saía cedo, com uma vida difícil e dramas familiares, quando, na realidade, pretendia encontrar-se com o namorado. Como ironicamente comenta o narrador, "as mulheres gostam de dramas, acreditam facilmente em dramas; além do mais, sabem por experiência própria que a vida das mulheres é mesmo recheada de dramas, problemas, dificuldades quotidianas e correrias" (*Ibidem*, p. 65). As restantes funcionárias viam-se, pois, forçadas a desempenhar as tarefas que lhe competiam, o que as exasperava: "Nós é que fazemos o trabalho dela. Também eu tenho uma vida difícil. Eu tenho mais dois filhos do que ela. Eu estou separada, vivo sozinha, nem tenho quem me ajude em nada [...]" (*Ibidem*).

Camila, não obstante, depositava irrestrita confiança na sua favorita e solidarizava-se com as suas supostas dificuldades familiares. No final, será despedida, sem que o narrador esclareça cabalmente a causa: "fosse pelo arrocho da própria Camila, fosse porque à sua volta se apertaram os rancores e as intrigas de todas as outras mulheres" (*Ibidem*, p. 66).

Jacinta é a outra favorita que acaba por substituir o espaço deixado vago pela primeira, cujo comportamento considerava eticamente censurável, e com quem se incompatibilizara:

"achava a situação imoral, achava a favorita uma oportunista, criticava-a com azedume, zangou-se com ela, deixou de lhe falar" (*Ibidem*). Numa autocaracterização enfática, Jacinta descreve-se como "[...] virtuosa. Eu tenho grandes princípios morais, dizia com frequência" (*Ibidem*, p. 65), desvalorizando constância verrinosa com que constantemente criticava o comportamento dos outros. "Os princípios morais" rigorosos em função dos quais avaliava as colegas são os mesmos que aplica ao caráter da diretora:

Camila era óptima pessoa, apenas com a fraqueza de acreditar demais nos outros e, assim, se tornar vulnerável às más influências. Mas agora que Camila tinha voltado ao bom senso e afastado essas más influências, e, sobretudo, que a tinha a ela, Jacinta, disponível para o bom aconselhamento, tudo iria correr bem. (*Ibidem*, p. 66)

No final do conto, também Jacinta será deposta como favorita, continuando, não obstante, a criticar os outros, sem se aperceber dos seus próprios comportamentos imorais. Como se refere no conto, "regressou às suas críticas acerbas e nunca percebeu o que se passara. Toda a vida continuou a pensar que tinha grandes princípios morais" (*Ibidem*).

Baseando-se na análise do livro *Os Sentos Incomuns*, em que os dois contos se encontram incluídos, Ferreira sustenta que as narrativas ficcionais de Maria Isabel Barreno ilustram "processos de estranhamento, complicação ou *'queering'* da lógica binária e hierárquica do género sexual, lógica que subsume e estrutura o pensamento (falologocêntrico) no ocidente" (2017, p. 192). Acrescenta ainda o mesmo autor:

O livro segue com coerência ideológica e estética a tendência da escrita em geral da autora como intervenção na linguagem e, mais propriamente, na violência dos sentidos comuns que veicula. O que se propõe à reflexão por meio de esquemas narrativos de valor experimental são as palavras, conceitos, narrativas e crenças que se têm por normais (e até banais). Cada um dos contos desnaturaliza-os e expõem-nos como significantes ociosos, ficções facilmente reversíveis tanto na sua enunciação como nos seus efeitos. Tais processos de estranhamento resultam num efeito *queer*, que não apenas complica a leitura inibindo qualquer interpretação fixa (fechada) dos textos, mas dramatiza um método performativo, um como produzir ou "fazer género" de modo subversivo nas malhas insidiosas dos

sensos, anulando as oposições que discriminam os seus sentidos na ordem socio-simbólica (patriarcal, por definição). (*Ibidem*, pp. 192–193)

No primeiro conto analisado, é evidente que as personagens Eva e Ivo se encontram em conflito flagrante com os *scripts* de género socialmente naturalizados, subvertendo ironicamente o “senso comum” que o título da coletânea antecipa. No segundo conto, a autora dá ênfase aos “princípios morais” apontados no título, satirizando o conceito de virtude feminina, através de uma personagem que apregoava uma ética rígida que o seu comportamento manifestamente violava. Como a propósito da ironia por antífrase, contida nos títulos, acentua Ferreira,

Apresenta-se no mais importante elemento do paratexto, o título, um possível modelo da lógica *queer* (e não apenas opositivo) que informa sobre o discurso *performativo* dos contos incluídos no volume. Esse modelo justapõe, de maneira implícita, dois sentidos opostos (o enunciado evocando o que se não enuncia) por via do termo aparentemente fixo e comum que os associa, “sensos”. O movimento de sentido formado pelo fluxo, a ambiguidade entre o enunciado “sensos incomuns”, e o mais corrente e de algum modo esperado, mas ausente “senso comum”, fazem-se representar em cada conto. São contra a opinião generalizada e irrefletida, os sentidos comuns evocados por certos termos usados todos os dias e por narrativas culturais aceites como naturais que se articulam as histórias incluídas. Elas levam-nos a refletir sobre tal comunalidade, a pôr à prova, relativizando ou invertendo o sentido dos seus enunciados desde uma perspetiva irreverente de “jogo de palavras” em que a citação paródica e a seriedade analítica são difíceis de destrinçar. (*Ibidem*, p. 193)

Nos contos chineses e portugueses analisados, estas mulheres da cidade, cultas e emancipadas, conseguem, graças à sua perseverança e espírito de sacrifício, ascender a posições de destaque profissional num mundo hostil, feito por homens e para homens. Nem por isso, contudo, elas são retratadas como emocionalmente autossuficientes. Bem sucedidas na carreira, não se conformam com os seus fracassos no amor e no casamento e não deixam de ansiar pela felicidade afetiva.

### 3.5. TEOLINDA GERSÃO

#### 3.5.1. A DOMÉSTICA

No conto de Teolinda Gersão “Detrás dos sonhos”, incluído na coletânea *Pranto, amores e outros desvarios*, a protagonista feminina é uma doméstica anónima. O conto é narrado por interposta voz do marido, predominando, portanto, uma focalização masculina. O discurso da protagonista é reproduzido, na narrativa, numa única ocasião: a carta que a mulher dirige ao marido e que se encontra transcrita no conto.

Tal como é apresentada pelo marido, a mulher não enfrenta, na sua rotina diária, dificuldades de maior: marcado pelo ócio confortável, o seu dia a dia é dominado pelo "tempo livre, o trabalho leve, uma vida sem sobressaltos, que podia preencher como quisesse" (Gersão, 2016, p. 35). Deste modo, tinha disponibilidade para "ver a novela na televisão, ir ao cabeleireiro, ao ginásio, ao spa ou ao *shopping*. Fazer malha ou ter lições de golfe. Ir ao cinema" (*Ibidem*, pp. 34–35), visto competir-lhe apenas assegurar as tarefas domésticas básicas. Com este quotidiano dourado, contrasta a rotina diária do marido, forçado a "enfrentar um mar de dificuldades e de *stress*" (*Ibidem*). O relato do marido sobre as rotinas de ambos acentua enfaticamente este antagonismo sexuado entre ócio e negócio.

O título do conto, “Detrás dos sonhos”, permite antecipar o papel que, nos planos diegético e simbólico, irá ser desempenhado pelo onirismo. Uma vez que é escasso o tempo que o casal passa em comum, o momento em que a mulher dá a ler os seus sonhos ao marido converte-se num momento significativo de partilha. Embora insistisse em ler os sonhos registados pela mulher todas as noites, o próprio narrador-protagonista admite que "na verdade eu distraía-me a ouvi-los, embora tentasse fazer um esforço para me concentrar" (*Ibidem*, p. 34), reconhecendo, contudo, que "se aquelas memórias fugidias lhe pareciam tão preciosas que por nada do mundo ela as queria perder, também para mim deveriam ter algum significado" (*Ibidem*).

Com a passagem do tempo, o homem repara em significativas mudanças no relato dos sonhos da mulher: se, antes, ele era personagem nos sonhos da esposa, passa depois a deles

fazer parte apenas como ouvinte. Esta transformação é acompanhada por uma alteração sensível do comportamento da mulher que começa a desleixar as obrigações domésticas. O relato do narrador é, assim, um inventário de queixas sobre a mulher e a relação conjugal em crise, contrastando o tempo presente de decepção afetiva com o passado em que se tinham enamorado um do outro. Uma vez que o ponto de vista do marido é o que prevalece no conto, torna-se evidente a natureza subjetiva e parcial deste diagnóstico. Na carta que a mulher lhe dirige temos, contudo, acesso ao contraponto da voz masculina:

Queria ver-te, e não te via. Procurava-te por todo o lado, mas não estavas lá.

Estavas ao meu lado, mas não conseguia distinguir-te as feições. A tua cara surgia esbatida, enevoada. E tu próprio não eras mais do que uma sombra. Eu ficava parada à janela, a ver-te desaparecer.

Tu saías de casa e os teus passos ficavam gravados na neve, mas iam-se afastando cada vez mais. Eu sabia que tu não voltavas, e que nem valeria a pena fazer o jantar.

Estava a dormir e tu sacudias-me e chamavas-me, Meg, Meg, mas eu não dava acordo, como se fosse uma boneca de trapo. E tu zangavas-te por eu me ter tornado uma boneca de trapo e te ignorar e não gostar de ti, nem querer saber se eras feliz ou não, e gritavas comigo por só me interessar por sonhos e ter trocado a vida pelos sonhos. Gritavas e gritavas comigo, mas era como se eu não ouvisse porque era muito longe, dentro de um sonho, que tudo se passava.

E tu ias deslizando para fora dos sonhos, de todos os sonhos, e eu ficava sozinha dormindo. (*Ibidem*, pp. 35–36)

Constituindo uma réplica em voz própria, a carta que a mulher dirige ao marido deixa claro que, na sua perspetiva, tinha sido ele a afastar-se afetivamente dela e a erguer os muros que agora os isolavam. No epílogo, derrotado apesar de todos os esforços que diz ter feito, o homem decide abandonar a casa e a mulher.

Neste conto, a relação conjugal surge representada como espaço de incomunicação e silêncio. Com efeito, os sonhos a que a mulher atribui tanta importância, expressão de uma intimidade que ela deseja partilhar com o marido, são por ele entendidos como sintoma de alienação e desinteresse, por valorizar o princípio da realidade. Sendo assim, ambos se

movem em esferas que só tangencialmente se tocam, abrindo-se entre eles um fosso de irremediável solidão. Não é este o único conto de Teolinda Gersão em que a autora concede destaque ficcional ao quotidiano doméstico de mulheres solitárias: é, por exemplo, o caso das narrativas “Conversa” ou “Pranto da mãe mentirosa”, em que as personagens estão condenadas a um mesmo insulamento.

### 3.5.2. A PROFISSIONAL

No conto “Noctário”, de Teolinda Gersão, relata-se a história de uma narradora-protagonista anónima, profissional de sucesso, e dos três homens com quem esta mantém relações amorosas. Autocaracterizando-se como uma mulher "jovem, bonita, eficiente, inteligente, brilhante e bem sucedida" (Gersão, 2016, p. 66), a narradora estabelece com o primeiro destes homens uma relação de dependência afetiva, já que, nas suas palavras, "precisava do seu amor, dos seus braços em volta do meu corpo, de encostar a cabeça no seu ombro, de partilhar com ele sentimentos, risos ou lágrimas, sem esconder nada" (*Ibidem*).

André, contudo, exprime o seu desconforto nesta relação assimétrica, notando que "as mulheres tinham mudado muito mais rapidamente do que os homens, éramos exemplares mais perfeitos e adaptados de uma nova espécie de humanidade, competitiva e pragmática" (Gersão, 2002, p. 75). Como observa a narradora-protagonista, "ele sentia-se humilhado por eu ganhar mais do que ele, e, quando eu levava a bom termo uma causa difícil, ou realizava um bom negócio, ele reagia, como se tudo o que eu conseguia na vida lhe tivesse roubado a ele" (*Ibidem*). Ao revelar-se incapaz de aceitar que o sucesso da mulher fosse maior do que o seu próprio e de se apaziguar com a sua superioridade profissional, André simboliza a generalizada ideologia machista da hegemonia do homem como provedor da família, recusando-se a reconhecer a mutação contemporânea das clássicas funções sociais de homem e mulher.

A narradora dá-nos conta dos sonhos que tinha naquela época. Em alguns, André acabava por morrer, o que parece revelar uma culpa feminina internalizada:

Comecei a sonhar com aviões caindo. Sim, penso que esses sonhos foram os primeiros sinais de alarme. Eu pilotava um avião, mas não tinha *brevet* e a certa altura o avião incendiava-se e caía.

Em alguns sonhos eu era a única pessoa a bordo, outras vezes André estava comigo, eu gritava e não sabia como protegê-lo da minha ignorância de pilotar. Acordava exausta e transpirada, sentindo que a nossa queda era culpa minha. (*Ibidem*)

Os sonhos são, como bem reconhece a narradora, “sinais de alarme” e, num desfecho anunciado da relação, é ela quem sai e decide não mais regressar, após uma discussão violenta com André.

O segundo homem com que se envolve, Jaime, "aparentemente [...] aplaudia o meu sucesso, as causas ganhas, as lutas superadas, o dinheiro que entrava – sempre, em qualquer caso, muito menos que o dele" (*Ibidem*, p. 78), e não se sentia incomodado com o facto de a protagonista trabalhar, o que parecia pressagiar que "tudo ia dar certo, desta vez" (*Ibidem*). Jaime era, contudo, um obstinado somático e, portanto, "tudo era contabilizado e assente num caderno, até ao último cêntimo: quem tinha pago o cinema, o arrumador, o restaurante, o parquímetro, o conserto da torneira, a TV Cabo, a lavandaria, a portagem da autoestrada, o bilhete do metro" (*Ibidem*, p. 77). Como refere a narradora, a perspectiva de "ser explorado, económica ou sexualmente, apavorava-o" (*Ibidem*, p. 78). Um novo fracasso sentimental torna-se, pois, inevitável.

Alberto, o terceiro amante, foi o único com quem verdadeiramente viveu uma relação feliz, já que, segundo a narradora, era "normal. Exatamente como eu desejava que fosse" (*Ibidem*, p. 79), aceitando-a tal e qual como ela era: um ser "normal. Nem monstruosa, nem assustadora. Uma mulher, portanto. Não se sentia agredido e por isso não se defendia, nem atacava" (*Ibidem*, p. 79). Baseado no respeito pela personalidade individual e na absoluta equidade, o convívio afetuoso com Alberto torna patentes as suas inequívocas qualidades de companheiro: "Cheguei um dia ao patamar, com os sacos do supermercado, ele vinha justamente a sair e ajudou-me a levá-los até à porta. Quando voltei a encontrá-lo, ele segurou a porta do elevador, à minha espera, e descemos juntos, falando sobre nada" (*Ibidem*, p. 78).

Por isso, conclui a narradora-protagonista, "nada me separaria de Alberto" (*Ibidem*, p. 80). Alberto acaba, contudo, por morrer num acidente.

Os três modelos de convivialidade representados por cada um dos homens com quem a narradora se relaciona correspondem, no fundo, a três atitudes masculinas em face da mulher emancipada e profissionalmente realizada: o homem inseguro que se sente ameaçado pelo protagonismo feminino (André), o homem defensivo que recusa a partilha material e afetiva (Jaime), o homem equilibrado que reconhece na mulher uma igual. Por isso, a protagonista, lucidamente consciente das suas necessidades afetivas, não hesitará em abandonar os dois primeiros amantes e em insistir em refugiar-se nos sonhos recorrentes que tem com Alberto, mesmo após a sua morte. No final do conto, a protagonista acorda dum sonho feliz em que se reencontra com o amante desaparecido, fecha a porta, desce no elevador e começa um novo dia de trabalho: "Até ao próximo sonho" (*Ibidem*, p. 81).

### 3.6. LÍDIA JORGE

Em "A instrumentalina", de Lídia Jorge, a narradora-protagonista adulta relata o reencontro com o tio, muitos anos volvidos desde que, pela última vez, se tinham visto. Enquanto aguarda pelo tio num hotel, relembra a infância passada numa região rural, durante a década de 60, numa grande casa tradicional, dominada por um avô patriarca.

No que especificamente diz respeito às duas personagens masculinas do conto, ao passo que o avô era um homem que corporizava os valores de uma certa ancestralidade rural, conservador, retrógrado e opressor, o tio Fernando, em oposição explícita àquele, era um jovem rebelde, aventureiro e sonhador, "fotógrafo amador e corredor de bicicletas" (Jorge, 1997, p. 82). A fim de assegurar a continuação da tradição familiar, o avô persuade o tio Fernando, o seu filho mais novo, a vir habitar a casa e assumir as responsabilidades da família, tendo inclusivamente arquitetado um "casamento arranjado". Tentando escapar da repressão do avô, o tio Fernando foge depois de um passeio de bicicleta na Instrumentalina e, mais tarde, emigra para fora do país.



Ao longo do conto, surge insistentemente reiterada a mesma pergunta do tio, de nítidas reminiscências bíblicas:

Eu, Pai, mas porquê eu?

Mas porquê eu, meu Pai, Porquê? (*Ibidem*, p. 83)

Meu Deus, mas porquê eu, Pai? Porquê? (*Ibidem*, p. 97)

A pergunta surge, pela primeira vez, quando o avô o tenta persuadir, ameaçando-o: "Ora se todos me abandonarem, menos tu, então a minha velhice pertence-te e esta casa é tua [...] Se não ficares eu mato-me! Queres entregar-nos a todos na mão dos jornaleiros?" (*Ibidem*, pp. 82–83). Responsabilizando-o pela vaticinada decadência da família, o avô coage-o a casar-se, constituir família e governar como patriarca, acabando o tio por aceder a ficar em casa. A mesma pergunta emerge, de novo, quando o avô organizava os preparativos para o casamento do filho e mandou fazer desaparecer a sua bicicleta, o que resultará na sua fuga.

O título "A Instrumentalina" alude precisamente à bicicleta do tio, que constitui, no conto, um elemento simbólico nuclear que liga a atualidade aos tempos antigos e o espaço urbano ao espaço rural, catalisando a evocação das memórias de infância da narradora:

Ora a Instrumentalina se me tinha levado até ao campo das margaridas, no dia em que meu tio Fernando me havia chamado Greta Garbo, ela mesma me tinha traído e amarrotado, e criado o meu primeiro desgosto. No entanto, passados tantos anos, reunida, como se pudesse ter-se mantido unificada pelo tempo, visitava-me rodando sobre o gelo como antigamente acontecia nos campos de calor e de poeira. (Jorge, 1997, p. 78).

Metonímia da liberdade, a Instrumentalina confunde-se com o anseio escapista do tio Fernando e torna-se, portanto, um *bode expiatório* que o avô tenta, por várias vezes, fazer desaparecer. Desaparecida a bicicleta, evade-se também o seu dono. A bicicleta terá, por outro lado, decisiva influência no amadurecimento da protagonista-narradora, como explicitamente se refere no conto: "Acaso o dono da Instrumentalina não teria sido um sonho

destinado apenas a fazer crescer pessoas indefesas?" (*Ibidem*, pp. 103–104). A sobrinha segue, assim, os passos rebeldes e libertários do tio Fernando: "[...] tomando o seu boné e a sua Kodak especial, escolheu um entre os seus sobrinhos, e entre eles, para surpresa de todos, o escolhido era eu. ‘Essa agora!’ – tinha dito o tio. ‘Pois porque não há-de ir ela, se nunca foi?’" (*Ibidem*, p. 89). Tal como o tio Fernando, também a narradora procurava o ilimitado e, portanto, comungava do seu inconformismo, rebeldia, audácia e obstinação. Quando evoca a sua infância num hotel da cidade, já mulher adulta, relembra os passeios na Instrumentalina:

Era difícil acreditar no que os meus olhos viam. A rua começava a afastar-se, e o portão onde os primos permaneciam imóveis ia ficando definitivamente para trás. Os campos planos passavam dum lado e outro, devagar, desprendendo-se cada vez mais das redondezas da casa da campina, e seu verde serôdio, perto do queimado, perdia-se de vista. Com as mãos agarradas à cintura dele, tombando para a direita e para a esquerda como sobre um cavalinho que voasse, corríamos sem parar. Correndo, sentia as pernas do meu tio girarem, e a sua camisa encher-se de ar, à medida que corríamos. E a terra a mover-se e a passar [...] (*Ibidem*, p. 89)

Cruzando espaços temporais e geográficos, passado e presente, a narrativa apresenta uma estrutura circular em função da qual, no final do conto, se regressa ao espaço-tempo do início. Se, no presente, a diegese evolui no ambiente urbano da "cidade estendida e empinada à beira do Lago Ontário" (*Ibidem*, p. 77), no que diz respeito ao passado, segundo a narradora,

Era difícil compreender aquelas palavras escritas. Não que não estivessem desenhadas na mesma língua que havíamos usado na casa da campina, mas porque elas falavam dum afecto tão interrompido que eu havia tomado por amortalhado e, agora, ressuscitando numa cidade tão longe da terra da poeira, aquelas surpreendentes linhas não me pareciam ser verdade. (*Ibidem*, p. 102)

Trata-se, pois, de um tempo e lugar inscritos na sua memória, distantes e opostos ao presente, imobilizados em torno do "ambiente da casa prisioneira da campina" (*Ibidem*, p. 100). Vários episódios no conto permitem reconstituir os contextos histórico-sociais da época, designadamente as condições de vida das mulheres:

[...] Três fogões a petróleo enchendo a sopa de veneno eram a grande conquista das mulheres, e na nossa cozinha, elas curvavam-se para eles, asfixiadas por cintos que as apertavam como cilhas. Suas ancas debruçadas conferiam-lhes a forma das aranhas. Eram quatro férteis mulheres sozinhas, entre as quais a minha mãe, e trabalhavam desde o romper do Sol com a força das formigas. Sentado à porta, no cadeirão, imóvel, debaixo da parreira, ficava o meu avô. E correndo como uma matilha indomável, sem dono, sem obstáculos, existíamos nós, as crianças, irmãs e primas entre si [...] a respiração dos seus suspiros em conjunto constituía música muito mais atraente do que o rouco som que a manivela dava [...] À noite choravam junto das janelas. Não tinham tido guerra, mas era num estado semelhante ao das abandonadas pela força dum conflito dessa grandeza que viviam. Liam cartas. Guardavam cartas, escreviam cartas com as suas canetas primitivas. Os seus maridos, todos eles, tinham partido [...] Eles mesmos tinham vindo trazer para casa comum do pai as jovens mulheres que deixavam, com suas arcas, crianças e fogões. Como nós três – éramos dois irmãos – havíamos sido os últimos a chegar, tínhamos ocupado o quarto de abóbada, o que dava para trás, o mais sombrio. Mas havia quem dormisse nos corredores e sítios desvãos duma casa grande de mais para se viver. E nesse ambiente de meninos e mulheres, exercendo o seu magistério de homem director, inválido, sentado na sua cadeira de imóvel, desesperava o meu avô. (*Ibidem*, pp. 80–82)

A mãe da narradora e as outras três mulheres viviam com os filhos sob a tutela do avô, que detinha o poder absoluto e a quem elas deviam indiscutível obediência. O domínio das mulheres exercia-se exclusivamente no espaço doméstico, no qual trabalhavam e cuidavam dos filhos. Os maridos encontravam-se ausentes na guerra. Elas, por seu turno, isoladas num universo concentracionário do qual não podiam evadir-se, "não tinham tido guerra, mas era num estado semelhante ao das abandonadas pela força dum conflito dessa grandeza que viviam" (*Ibidem*, p. 81).

Ari Francisco de Abreu salienta que o conto de Lúcia Jorge descreve o Portugal pré e pós-revolucionário e denuncia a condição das mulheres e crianças oprimidas pelo regime salazarista. De acordo com o mesmo autor, o avô da narradora representa "o conservadorismo, o autoritarismo e [...] o próprio regime salazarista" (2009, p. 49), enquanto, através da personagem do tio Fernando, se simboliza "o vanguardismo, a liberdade, a possibilidade de mudanças" (*Ibidem*). As descrições do avô presentes no conto – "sentado na sua cadeira de imóvel" (Jorge, 1997 p. 82), "não se erguia do assento nem para alcançar um púcaro de água" (*Ibidem*, p. 85) – são, segundo Abreu, sugestivas da "relação do avô ditador com sua cadeira [que] talvez pudesse ser lida como uma referência sutil a António Salazar que tornou-se inválido e acabou por morrer depois da queda de uma cadeira" (Abreu, 2009, p. 49). Os comportamentos e as palavras do avô representariam, assim, "a ideologia salazarista: religião, casamento, família e patriarcalismo" (*Ibidem*, p. 50). As mulheres da família, por seu lado, personificam "a dedicação constante, a submissão e a falta de perspectiva, sugerindo a condição dessas mulheres diante do regime opressor do sogro (e das mulheres portuguesas em geral diante do regime de Salazar" (*Ibidem*, p. 51). As mulheres definem-se, sobretudo, pela sua tristeza apagada, passividade e ausência de autonomia. Ainda seguindo a análise do simbolismo das personagens proposto por Abreu,

[...] as mulheres e as crianças, sempre em grupos, portanto sem marcas de suas individualidades, simbolizam o povo português, oprimido por uma ditadura. As mulheres funcionam, ainda, como hospedeiras do seu opressor, e vão, pela imobilidade crescente, assemelhando-se cada vez mais com o ditador. O avô é símbolo do ditador que busca manter a todo custo o *status quo*, mesmo que para isso tenha que recorrer a atitudes desleais e desumanas. Preocupado, sobretudo, em proteger os bens materiais, não se adapta e muito menos evolui. O tio Fernando simboliza todos os portugueses que se opõem à ditadura. Mesmo não fazendo nada para mudar tal situação, não compactua com ela, preferindo abandonar o seu país, mudando-se para o estrangeiro. Não é propriamente o revolucionário, mas um defensor da revolução. A Instrumentalina, além de ser a principal imagem evocadora das lembranças, simboliza a liberdade e a autonomia. Mais do que um mero objeto, ela se assemelha a um ideal, um desejo de mudança, uma convicção.

A narradora, por sua vez, é aquela que, influenciada por ideais de renovação, resiste às limitações, às imposições e à opressão. Simboliza os portugueses que, sem saber necessariamente como, desejam a mudança do *status quo*, visando uma nova realidade, uma nova nação. (Abreu, 2009, p. 54)

O conto delinea assim um notável retrato da sociedade portuguesa anterior à revolução de 1974, ainda sob o regime salazarista. Subjugado por um regime ditatorial, o país era um espaço estagnado, sem perspectivas nem futuro e em inevitável decadência, tal como as mulheres que o habitavam.

#### 4. INSTANTÂNEOS PSICOAFETIVOS

##### 4.1. AMOR E EROTISMO

Segundo Schonarth e Gai, "independente do eixo artístico, o amor é o sentimento que mais aproxima o ser humano da arte. É temática constante na Literatura, cuja função, muitas vezes, é tratar de assuntos que possibilitem ao leitor um meio de identificação, um veículo de aperfeiçoamento humano" (2015, p. 166). Acrescentam ainda os mesmos autores:

[...] na literatura romântica, um dos temas que mais constituem enredos é o amor e os impasses que impedem a felicidade dos casais amorosos. Percorrendo caminhos sinuosos em busca da consolidação amorosa, os personagens, muitas vezes vistos como heróis, tropeçam em diversos obstáculos impostos pela moral da sociedade burguesa. Contudo, o preço da solução desses conflitos é tão alto que tiram do personagem o que ele tem de mais valioso, além do amor: a vida (*Ibidem*).

"Inventado" durante a Idade Média ocidental, o amor romântico surge, pela primeira vez, representado na literatura através do mito de Tristão e Isolda, e, pela mesma época, vertido também na poesia trovadoresca. O mito de Tristão e Isolda ilustra aquele que virá a converter-se num tema axial da literatura erótico-amorosa — a ligação cúmplice entre amor e morte, e, portanto, o tópico da mortalidade do amor —, acabando por projetar a experiência

de plenitude amorosa no plano do sublime ou do divino. Nesta perspectiva, acreditando na possibilidade de viver o amor noutra plano existencial, os pares de amantes veem na morte a solução para os obstáculos com que são confrontados no calvário erótico que são chamados a percorrer. São, pois, amores ameaçados e condenados à morte pela própria vida (*Ibidem*).

Também na literatura chinesa, são numerosas as histórias de amor protagonizadas por pares de amantes lendários. A mais amplamente difundida no imaginário nacional é, sem dúvida, aquela em que intervêm os dois amantes Liang Shanbo e Zhu Yingtai, considerada a variante chinesa dos amores trágicos de Romeu e Julieta. Glosando um motivo do folclore universal, na hora da despedida, ambos os amantes fizeram a promessa de que, na impossibilidade de ficarem unidos em vida, seriam sepultados no mesmo túmulo. A promessa concretizou-se: após a sua morte, foram sepultados juntos e metamorfosearam-se num par de borboletas, sem jamais se separarem um do outro.

Também a primeira narrativa poética chinesa, “Pavões voam para o sudeste” (孔雀东南飞), composta pelo poeta chinês antigo Xie Lingyun, descreve uma trágica história de amor sucedida durante a Dinastia Han Oriental (25 a.C.–220 d.C.). Liu Lanzhi, uma jovem pertencente a uma família pobre, casa com Jiao Zhongqing, nascido numa família abastada. Embora o casal se amasse profundamente, Liu foi forçada pela sogra a abandonar o marido, em virtude da sua origem familiar modesta. Deixa, então, o marido e regressa para junto da sua família, sendo, no entanto, compelida pelo irmão mais velho a contrair novo matrimónio, mesmo contra sua vontade. Apaixonada por Jiao, e sem outra escolha que não a de unir-se a outro homem, suicida-se, afogando-se num lago. Ao saber da morte da amada, Jiao suicida-se também, enforcando-se numa árvore do seu quintal, numa demonstração trágica do seu amor eterno pela esposa.

Em certa medida, este poema, celebrando a fidelidade e a coragem dos seus protagonistas, dá voz ao desejo de liberdade no amor e no casamento, uma pretensão que se fazia sentir já na China antiga. Também o conto, já mencionado, de Wang Anyi, “Casamento imortal” (天仙配), cujo título reenvia para a lenda chinesa dos amores de Dong Yong e da Sétima Fada, glosa uma história de amor interdito muito difundida no imaginário chinês.

Um relance pelas antigas histórias de amor chinesas rapidamente nos conduz à conclusão de que o amor entre os jovens amantes era, quase sempre, contrariado ou proibido por um qualquer membro da família pertencente à geração mais velha, não restando, portanto, aos enamorados outra escolha que não fosse a de recorrer ao suicídio, libertando-se, desse modo, das peias dos familiares e das interdições sociais que inviabilizavam o seu projeto de liberdade pessoal. Na literatura chinesa contemporânea, como seria de esperar, a experiência erótico-amorosa é objeto de um tratamento ficcional bastante mais matizado. No que especificamente diz respeito aos contos chineses de autoria feminina, é natural que neles surjam representadas atitudes muito diversas de personagens femininas de distinta proveniência social, em face dos novos rituais de amor e enamoramento.

Como já antes se mencionou, nos contos da “Série de Wenwen”, de Wang Anyi, e nas narrativas “Noivinha” (小新娘) e “Boudoir” (闺中), as jovens protagonistas são porta-vozes de uma visão idealizada do amor. Por acreditarem cegamente nas ficções românticas que para si próprias criaram e de que alimentam a sua imaginação imatura, desejam encontrar o homem ideal e viver um amor perfeito, concedendo grande importância a um projeto irrealista de plena realização emocional. O amor não é, todavia, privilégio das jovens solteiras, mas também as mulheres de outras faixas etárias lhe atribuem um papel de natural importância nas suas vidas. É, por exemplo, o caso das mulheres que pertencem à elite privilegiada que encontramos nos contos de Xu Kun: urbanas, cultas e empreendedoras, nem por isso deixam de se sentir sós e emocionalmente incompletas, aspirando a uma realização afetiva que só o verdadeiro amor lhes poderia proporcionar.

As atitudes que ambas estas categorias de mulheres evidenciam em relação à experiência amorosa são, contudo, distintas: as mulheres solteiras e jovens tanto surgem retratadas em estado de enlevo amoroso, como cétricas em relação ao seu futuro sentimental; as mulheres casadas, por seu lado, exprimem invariavelmente o seu desalento pela ausência de amor conjugal ou por terem sido traídas. No conto “Perseguição nas ruas da cidade” (逐鹿中街), de Wang Anyi, já antes referido, uma mulher casada de meia idade, Chen Chuanqing, decide pedir demissão do seu emprego para se tornar doméstica e poder dedicar-

se integralmente à família, enquanto o marido, Gu Ziming, namoriska, às escondidas, uma jovem solteira. Apesar dos interditos éticos e sociais tradicionalmente associados ao adultério, a jovem solteira do conto não manifesta qualquer reserva em manter uma relação com um homem casado e bastante mais velho do que ela.

Na análise que desenvolve da ficção chinesa de autoria feminina, Shen Hongfang conclui que, após o Movimento de Quatro de Maio, época em que a sociedade, no seu conjunto, promoveu a emancipação e libertação femininas, as escritoras começaram a abordar ficcionalmente o tema da liberdade no amor, reivindicando o direito de as mulheres recusarem submeter-se a um casamento arranjado e encorajando-as a perseguir o seu ideal amoroso. A partir da década de 90, o rápido desenvolvimento económico, a prosperidade material e a melhoria das condições de vida, bem como a crescente propagação de uma filosofia utilitária da existência, baseada na satisfação dos desejos individuais, conduziram à erosão dessa imagem idealizada do amor. Os chineses deixam de acreditar no casamento em que "duas pessoas que se amam ficarão juntas para sempre" («有情人终成眷属»). O casamento torna-se menos num projeto de satisfação espiritual e emocional, do que num pacto cada vez mais ditado por imperativos bem mais pragmáticos, um contrato por meio do qual se procura suprir necessidades básicas ou atingir objetivos de ordem prática, como sintetiza o ditado popular chinês: "Casar bem é melhor do que trabalhar bem" («干得好不如嫁得好») (Shen, 2005, p. 47).

#### **4.1.1. CHEN RAN**

Entre as ficcionistas chinesas contemporâneas, Chen Ran singulariza-se pelos universos ficcionais que cria e que povoa de mulheres, cuja íntima sensibilidade a autora incessantemente perscruta, dando voz aos seus desejos e medos, angústias e alegrias. É Chen Ran quem, em voz própria, evoca um episódio central da sua vida: "Quando tinha dezoito anos, devido a problemas familiares, vivi com a minha mãe num templo abandonado durante mais de quatro anos, o que teve um impacto decisivo na minha vida e determinou a minha



visão de mundo"<sup>252</sup> (Chen, 2002, p. 25). A reorganização familiar a que a autora alude diz respeito ao divórcio dos seus pais. Os anos que se seguiram à grande mudança não apenas modelaram decisivamente a visão do mundo de Chen Ran, como tiveram profundo impacto na sua escrita, ajudando-a a decantar um estilo densamente alusivo e metafórico. Nas suas narrativas, o feminino surge sempre associado a uma condição de disforia que parece inseparável da condição existencial da mulher.

Com efeito, a maioria das figuras femininas provém de famílias incompletas ou desestruturadas, com um pai ausente, por morte ou divórcio. Como resultado, muitas delas não conseguem concluir com êxito o seu próprio crescimento enquanto mulheres, tornando-se paranoicas ou profundamente dececionadas com o mundo. A ausência do pai real faz com que projetem esse desejo reprimido de uma figura protetora nas suas relações amorosas. Dai (1996) nota que as mulheres retratadas por Chen Ran sentem um invariável fascínio pela imagem simbólica do pai, tentando, de alguma forma, encontrar nas relações amorosas a que se entregam uma compensação psicológica para essa figura ausente, o que ajuda a explicar a sua dedicação a homens mais velhos e casados, isto é, com poder e autoridade. Tal atitude em relação ao amor, observa ainda o mesmo autor, é sintoma de um tipo de imobilização psicológica causada pelo trauma da falta do pai (Dai, 1996, pp. 47-50).

Nos contos de Chen Ran, são, de facto, inúmeras as personagens de mulheres que elegem homens muito mais velhos como objetos de desejo, numa nítida tentativa de substituir o pai ausente. Em “Folha de papel” (纸片儿), a jovem protagonista, no conto assim precisamente designada, era órfã e nunca tinha pronunciado uma palavra até aos seus catorze anos, limitando-se a modelar figuras de barro e a dormir. Quando a jovem conhece Uke, um homem coxo e muito mais velho do que ela, acontece um verdadeiro milagre: a jovem não só começa a falar, como recobra o ânimo que parecia tê-la abandonado, reencontrando a felicidade na companhia deste parceiro improvável. Como sugere Fu, a autora utiliza o amor do pai como metáfora para a salvação das mulheres (Fu, 2008, p. 52). Desta forma,

---

<sup>252</sup> Versão original: 我十八岁的时候，由于家庭的变故，和我母亲住在一个废弃的寺庙里的四年多的生活，对我的一生有决定性的影响。也决定了我的世界观的基础。

reencarnando do pai ausente da jovem, Uke converte-se no verdadeiro sustentáculo espiritual da sua vida. No final do conto, quando Uke morre, a jovem entrega-se, de novo, à sua anterior letargia e "sem falar dias inteiros [...] os olhos tornaram-se uma escuridão seca"<sup>253</sup> (Chen, 2009, p. 329). Segundo Fu, o conto explora o ascendente simbólico do pai na constituição da subjetividade feminina. Assim, só com o amor paterno, a voz da mulher se pode realmente fazer ouvir. (Fu, 2008, p. 52). Entre a falta do pai e a afasia da menina estabelece-se, deste modo, uma relação de homologia com evidente alcance metafórico (*Ibidem*, p. 50).

No que diz respeito ao retrato que, no conto, se traça das duas personagens principais, o homem coxo, Uke, "tinha um rosto melancólico, da cor do chocolate, e um par de olhos, assustados, tímidos e carinhosos. Parecia um doente encarcerado há anos num hospital psiquiátrico, assustado com correias, choques elétricos e instrumentos de ferro"<sup>254</sup> (Chen, 2009, p. 329). Vivia em reclusão, num templo antigo, situado nos arredores da vila. A jovem Folha de papel tinha nascido no seio de uma família abastada, constituída pelo avô materno, a mãe e ela própria. O avô e a mãe da menina não hesitaram em vender o seu património, com o objetivo de procurar uma cura para a enigmática mudez da jovem, ainda que os médicos assegurassem não encontrar qualquer anomalia fisiológica que a impedisse de falar.

Ambas as personagens partilham, deste modo, a timidez, o medo social e o distanciamento, isolando-se num mundo paralelo. Procurando refúgio no pequeno casulo que para si próprias criaram, ambas cultivavam uma mesma indiferença em relação ao mundo exterior. Na verdade, entre elas se estabelece uma relação de mutualismo afetivo e de entreatajuda. No início do conto, o homem coxo utiliza a jovem como apoio para conseguir andar, convertendo-se na sua "bengala". A partir de um encontro casual no bosque, a aproximação afetiva de ambos evoluirá para encontros eróticos no templo onde o coxo morava, durante os quais se acariciavam mutuamente e davam expressão física ao seu amor: "No bosque silencioso e desolado, os dois entregavam-se a uma felicidade que ultrapassava

---

<sup>253</sup> Versão original: 终日不讲话, 眼睛变成一潭干涩的黑暗 (Chen, 2009, p. 329).

<sup>254</sup> Versão original: 长了一张忧郁的脸, 巧克力色的脸上一双惊惧、胆怯、温情的眼睛, 看上去像是长年住在精神病医院里被绳索、电棒、铁器吓破胆的病人。 (Chen, 2009, p. 329).

todos os sentidos, a um pânico e entusiasmo nascidos da sua falta de experiência"<sup>255</sup> (*Ibidem*, p. 333). Segundo Jiang, Chen Ran demonstra, através da atração erótica protagonizada por estas duas personagens fisicamente ex-cêntricas, que a força do desejo é indomável e universal e que todos os seres humanos, sem exceção, têm igual direito ao amor (Jiang, 2006, p. 12).

Quando a relação entre ambos foi descoberta pelo avô da jovem, Folha de papel foi forçada a regressar a casa – "sentia-se como se estivesse a ser arrastada por algo semelhante a um barco"<sup>256</sup> (Chen, 2009, p. 342) – entregando-se à mesma inércia muda que antes a caracterizara. Durante vários dias, sem acorrer ao bosque, limitou-se a permanecer apaticamente em casa: "Ela estava completamente presa num vazio ilusório, os braços e as pernas rígidos, os olhos e o pescoço paralisados, não conseguia ficar de pé nem andar"<sup>257</sup> (*Ibidem*). Posteriormente, passa a manter encontros noturnos furtivos com o homem no bosque, satisfazendo assim o seu irrepresível desejo erótico: "Ela experimentou uma felicidade mortal no bosque, mas estava carente dessa morte. Depois, poderia passar alguns dias em paz e silêncio, até que a próxima solidão a ferisse, e pudesse, trémula, embrenhar-se no bosque"<sup>258</sup> (*Ibidem*). Este êxtase físico é reveladoramente acompanhado de uma recuperação da palavra: por oposição ao silêncio, que obstinadamente mantém no seio familiar, a jovem conversa animadamente com o coxo.

Tendo, mais uma vez, sido descobertos pelo avô, este acaba por assassinar o homem e, com o seu desaparecimento, a silenciosa alienação de Folha de papel torna-se irreversível. As palavras finais do conto dão conta desse desespero sem palavras, sugestivo de uma morte em vida:

---

<sup>255</sup> Versão original: 在幽静荒凉的林子里，两个人一直沉溺在超感觉的快乐中，沉溺在没有经验的慌乱与兴奋中 (*Ibidem*, p. 333).

<sup>256</sup> Versão original: 她觉得自己被一条船似的的东西拖走了 (Chen, 2009, p. 342).

<sup>257</sup> Versão original: 她完全陷入幻觉的虚空中，四肢僵硬，眼神和脖颈不能转弯，甚至不能站立和走动。 (*Ibidem*).

<sup>258</sup> Versão original: 她在林子里边经历了一场死亡的幸福，她需要这种死亡。然后，她可以宁静地度过好几天的踏实日子，一直到下一次的孤独袭来，她便全身哆嗦着钻进这片原始野林。 (*Ibidem*).

Ela adquiriu o hábito de se sentar debaixo da escadaria de pedra em frente da porta, dormitando, enquanto se entretinha com alguma coisa. Os olhos, que eram brilhantes e encantadores, transformaram-se num poço seco de escuridão, arregalados, repassados pela alucinação.

— Acorda! — uma velha vinha diariamente abanar-lhe a cabeça

— Está na hora de comer.

Então, Folha de Papel levantava-se para ir comer<sup>259</sup>. (*Ibidem*, p. 344)

A origem do cognome Folha de papel atribuído à protagonista (e que, simultaneamente, dá título ao conto) é explicitada nos seguintes termos, pelo narrador:

O rosto magro da menina que espreitou do interior da porta de madeira, atrás do murro de adobe, tem um nome que lhe assenta que nem uma luva. Foi uma tia que o inventou sem refletir, num dia ao cair da noite, há muitos anos. Desde então, passou a ser conhecida desse modo por toda a gente da vila <sup>260</sup> (*Ibidem*, p. 330).

Os valores simbólicos associados à designação da protagonista tornam-se claros ao longo da narrativa: como uma folha de papel, ela é frágil e vulnerável; por outro lado, a sua brancura metaforiza uma pureza ainda não manchada, que resulta do seu afastamento voluntário do mundo e da sua inexperiência erótica. Rendendo-se ao amor que, no conto de Chen Ran, é identificado com uma pulsão elementar ou um instinto natural, a protagonista descobre a sua própria voz através de Uke. O silêncio final da jovem corresponde, pois, a uma forma simbólica de resistência.

O espaço que serve de cenário ficcional ao conto de Chen Ran é o de uma vila remota, fechada à comunicação com o mundo exterior e, portanto, conservando ainda traços de uma sociabilidade arcaica, já muito distante, por isso, daquela que predomina na cidade. Em 1987 e 1988, a autora dá à estampa uma série de narrativas que terão notável repercussão junto

---

<sup>259</sup> Versão original: 她一天一天习惯性地坐在门前的石阶下边睡边做着什么。曾经一度明亮妩媚的眼睛变成一潭干涩的黑暗，它睁得大大的，沉溺在幻觉里。

“醒一醒，”每天，一个老女人都走过来摇晃纸片儿的脑袋，“该吃饭了。”

于是纸片儿站起来去吃饭。 (*Ibidem*, p. 344).

<sup>260</sup> Versão original: 从土墙后边的木门里探出瘦脑壳的女孩有个极形象的名字，叫纸片儿。这是她的婶娘在多年前的一天日暮时分脱口而出的。于是镇上的人全都这样叫起来。 (*Ibidem*, p. 330).

dos leitores. Esse conjunto é composto por cinco contos cuja intriga gravita em torno de personagens e histórias ambientadas em aldeias do sul da China. Literalmente descrito como “escrita sobre o corpo das mulheres do campo” (乡村女性身体书写小说), neste ciclo narrativo ficcionaliza-se a situação histórica da mulher chinesa que vive confinada nessas comunidades, recorrendo com frequência à focalização feminina para dar conta de um mundo onde prevalecem a força do instinto, a barbárie e a estranheza. Estas narrativas são, regra geral, protagonizadas por personagens movidas pela satisfação de necessidades primárias e pela primazia do instinto, designadamente o sexual, que nelas coincide com o triunfo da natureza e que é, por vezes, colocado em rota de colisão com a lei patriarcal. A publicação da série narrativa integrada na “escrita sobre o corpo das mulheres do campo” marca decisivamente o modo como Chen Ran tende a representar ficcionalmente o amor: embora ocupe um lugar de evidente importância no universo feminino e constitua uma aspiração crucial das suas personagens femininas, o amor pleno (isto é, a união de corpo e alma) é, na sua ficção, considerado uma utopia inalcançável.

Num outro conto, intitulado “O tempo e a gaiola” (时光与牢笼), a diegese centra-se na demanda do amor por parte da protagonista Shuishui. Concedendo inicialmente prioridade à reciprocidade afetiva e emocional no amor e no casamento, cedo se desilude, passando a valorizar a riqueza e um passaporte para a América. Não tarda muito a descobrir, contudo, que também este projeto de felicidade material se encontra condenado ao malogro, pois não é suficiente para acalmar a sua inquietação espiritual.

Estruturalmente, o conto compreende três partes, cujos subtítulos são “A avó voadora” (飞翔的外婆), “Noite de núpcias, novamente” (又一次初夜同床) e “Sou um visto ou uma pessoa?” (我是一个小对钩呢还是一个人?), que se articulam em progressão cronologicamente linear. Na primeira parte, ocorrida após a morte da avó, a protagonista Shuishui, sentada no sofá, revisita nostalgicamente memórias antigas, intercalando-se nesta deambulação pelo passado, em nível metadieético, a história de vida e morte da avó desaparecida. Na segunda, como aliás o título indica, Shuishui mantém relações sexuais com o marido, relatando-se a história dos seus quatro casamentos. Por fim, a última secção do

conto centra-se num sonho reproduzido pela protagonista. A perspectiva narrativa é omnisciente, o que permite ao leitor conhecer as circunstâncias de vida passadas e devaneios íntimos da protagonista.

Contando apenas 29 anos, Shuishui tinha já contraído quatro casamentos. Aos 22, casara, pela primeira vez, com um estudante de doutoramento em literatura europeia e norte-americana, movida, ingenuamente, pelo amor que sentia por ele. Com o marido ausente no estrangeiro para prosseguir estudos, ambos se veem forçados a relacionar-se por via epistolar. A troca de cartas torna-se cada vez mais espaçada e ambos acabam por afastar-se. Com o segundo marido, Shuishui casa por dinheiro, uma vez que atribuía o fracasso do anterior casamento às dificuldades económicas. Cedo descobre, contudo, que também o marido rico padecia dos mesmos males do anterior. Através de Roberts, o terceiro marido, tenta conseguir um passaporte americano, esperando recomeçar a vida num novo mundo, mas também este enlace acaba por fracassar. Devido a estas três experiências matrimoniais goradas, Shuishui tinha já ultrapassado a idade considerada ideal para contrair casamento. Aos 28 anos, contudo, casa com o atual marido, quatro anos mais novo, simplório e ingénuo, que cumpria os seus deveres e se comportava de maneira rotineiramente previsível. Não correspondendo seguramente ao seu modelo de marido ideal, Shuishui casa-se, mesmo assim, com ele, por ter chegado à conclusão de que seria a escolha acertada para constituir família.

Através da reconstituição dos quatro casamentos de Shuishui, o conto ilustra o modo como, ao longo da sua trajetória de maturação, as mulheres manifestam posições substancialmente diversas em relação ao amor e ao casamento, regra geral, em resultado de um percurso de gradual decepção. Se, para a jovem ingénua, o amor representa sobretudo um imperativo de ordem emocional e uma escolha afetiva independente de qualquer interesse material, já a mulher madura parece, mais pragmaticamente, valorizar a segurança emocional e financeira que só um casamento sólido lhe pode proporcionar. Após sofrer a derrota de três casamentos falhados, Shuishui opta finalmente por uma vida rotineira, mas segura, conformando-se com um marido com o qual não sentia qualquer identificação afetiva

e que era incapaz de compreender o seu universo pessoal. Resignando-se ao casamento possível e a uma vida normal, não deixa, contudo, de exprimir o seu desencantamento, quando, à noite, partilha a mesma cama com um marido para o qual ela não passa de uma estranha.

Neste conto, argumenta Jiang (2006), Chen Ran não aborda, como se verifica em muitas das suas narrativas, a impossibilidade do amor por ação de forças externas, como por exemplo a oposição dos pais ou o desgaste provocado pela vida quotidiana. O amor é agora inalcançável, em virtude da essencial incompatibilidade erótico-afetiva entre marido e mulher (p. 15). Ansiando pelo amor e por um casamento que as redima da solidão, não é raro que as personagens femininas retratadas pela autora descubram que o afeto acaba no exato momento em que entram no casamento. A relação conjugal, um projeto de vida que ingenuamente se acreditava poder conduzir à plena realização pessoal, revela-se, afinal, uma efémera ilusão de felicidade.

A história exemplar de Shuishui reflete, por outro lado, a atenção que Chen Ran dedica à consciência subjetiva feminina e à *agência* das mulheres. Shuishui é independente e, embora aspire ao amor e ao cuidado de um homem, dá grande importância aos seus desejos emocionais. Não hesita, por exemplo, em libertar-se do casamento, quando já não se sente realizada, e é corajosa nas suas escolhas, não confiando cegamente nos homens e decidindo sobre a sua própria vida. A sua tentativa persistente de encontrar o amor e a felicidade através do casamento reflete, pois, a sua inabdicável liberdade.

O conto foi publicado nos anos 90 e, ao contrário das narrativas da mesma autora, na linha da “escrita sobre o corpo das mulheres do campo” antes mencionada, desenrola-se em ambiente urbano. Culta e emancipada, Shuishui simboliza as mulheres chinesas da década de 90, para quem a realização amorosa surge como inseparável da segurança material. Amor e conjugalidade são, pois, projetos que urge harmonizar, tratando-se, no fundo, de conciliar os princípios do prazer e da realidade.

A narrativa ecoa, aliás, o sonho de evasão, frequente entre as mulheres chinesas da época e alimentada pela literatura e pelo cinema ocidentais. Assim se explica a aspiração ao

casamento com um marido estrangeiro, visto como garantia de acesso a um futuro de prosperidade na Europa ou nos Estados Unidos. O título do conto, “O tempo e a gaiola”, tem manifesto alcance simbólico, salientando as duas dimensões da vida de Shuishui que, por extrapolação, são tornadas extensivas à vida das mulheres chinesas em geral. Se o "tempo" prefigura o crescimento e a maturação (diegeticamente representados pela morte da avó da protagonista ou pelos seus quatro casamentos), a "gaiola" metaforiza as limitações com que as mulheres se confrontam, materializadas no visto com que Shuishui é obrigada a registar a sua entrada e saída do emprego. Embora, aparentemente, tenha escapado da "gaiola" que os seus três maridos anteriores tinham para ela construído, contraindo, por fim, um casamento "ideal", a verdade é que se percebe uma perturbadora dissonância, escondida sob a beleza e harmonia superficial da sua vida perfeita. Entre Shuishui e o marido não só não existe qualquer atração sexual, como ele se revela incapaz de qualquer entendimento com ela nos planos psicológico e mental.

Ainda num outro conto de Chen Ran, “Na entrada vazia de um corredor de vento” (站在无人的风口), apresenta-se a história de uma velha mulher e dos seus infortúnios no amor. A narradora-testemunha relata, em primeira pessoa, a história da protagonista, uma mulher idosa que recorda a sua vida passada, quando contava apenas dezasseis anos. O espaço da ação é o de um templo abandonado nos arredores da cidade, habitado apenas por mulheres. No quarto onde a velha viveu por mais de 50 anos, de acordo com a descrição minuciosa da narradora,

Os móveis velhos, empilhados uns em cima dos outros, eram de estilo antigo, mas de magnífica qualidade. Dispostos à toa, de forma desordenada, estavam cobertos de manchas, poeira e teias de aranha de muitos anos, o que fazia com que no quarto atravancado reinasse o a desarrumação e o desleixo. Respirava-se um ar podre, de mofo, que lembrava uma loja de velharias. A enorme cama bordô, de madeira maciça esculpida, ocupava um espaço descomunal. Lembrava o estilo das relíquias da China antiga. Era alta e grande, com dois apoios verticais, talhados com desenhos complicados, um para a cabeça e o outro para os pés. Um toldo sobre o leito lembrava as camas robustas, inventadas nos anos setenta, quando havia muitos terremotos no Norte da China. A cama emanava um



ar imperial, imponente e luxuoso, sem, contudo, ser prática nem confortável.<sup>261</sup> (*Ibidem*, p. 56).

A descrição do quarto acentua a reclusão da velha que viveu nele demasiados anos. Em jovem, tinha sido uma mulher elegante e requintada, apreciando a qualidade de vida e os móveis no quarto tinham sido, no seu tempo, luxuosos e a decoração esmerada. No presente, contudo, o quarto encontrava-se degradado e tinha-se tornado um lugar esqualido, frio e solitário. O ambiente insalubre e a decadência do templo constituem a expressão visível das emoções e do destino da protagonista, metaforizando a sua trajetória de vida.

No que diz respeito à aparência física desta velha mulher, refere a narradora:

Embora estivesse careca, o contorno da cabeça era suave e delicado. O rosto era pálido e débil. Os seus grandes olhos e a boca estavam enterrados debaixo de muitos vincos finos e submersos em mistério nas suas bochechas<sup>262</sup> (*Ibidem*, p. 57).

Os seus traços eram tão solenes e nobres quanto os de uma estátua de madeira. Devido às rugas, a testa, ainda que austera, parecia formar um desenho numa superfície lisa de água, depois de o vento passar. O topo da cabeça era liso, pálido e brilhante. Os seus olhos pretos, afundados nos globos oculares como duas chamas flamejantes, pareciam ter voz, como se estivessem prestes a falar a qualquer momento. E o seu corpo, encolhido, era murcho e magro, sem peso<sup>263</sup> (*Ibidem*, p. 60).

Embora acentue a decrepitude e degenerescência físicas da mulher que agora observa, o retrato que a narradora traça da velha não deixa de sublinhar a sua beleza e elegância

---

<sup>261</sup> Versão original: 她的那些拥挤叠摞的旧式家具是上好的，但它们毫不规则地胡乱摆放，以及覆盖在它们身上的积年的尘土渍迹和蜘蛛网，使人看上去她的房间零乱拥挤，破败不堪。房间里弥漫一股糟朽之气，仿佛是旧物商店里浮荡的那股霉腐味。那一张硕大的枣红色雕花硬木床夺去了房子很大的空间，这种床带有典型的中国旧时代遗风，床板很高很大，床头床尾挺括地矗立起花纹复杂的栏木，床板的上空有个篷子，有点像七十年代中国北方大地震时期人们自造的抗震床。那种气派、奢华散发一股帝王之气，但绝不舒适实用。 (*Ibidem*, p. 56).

<sup>262</sup> Versão original: 她虽然光着头，但那头型光滑清秀，脸孔苍白柔细，很大的眼孔和嘴巴被满脸的细细碎碎的纹络以及弥漫在脸颊上的诡秘气息所淹没。 (*Ibidem*, p. 57).

<sup>263</sup> Versão original: 她的五官像木雕一样冷峻高贵，端庄的前额由于布满纹络，看上去如一面平展展的被微风吹皱的水湾的图案。光滑的头颅苍白得闪闪亮亮，她的眼睛黑漆漆凹陷进眼眶，有如两团沉郁的火焰，那眼睛仿佛是有声波的，随时可以说出话来。她的身体已经萎缩了，干瘪枯瘦，没有分量。 (*Ibidem*, p. 60).

passadas. A narradora, por seu turno, surge resumidamente caracterizada como uma jovem estudante, nascida nos anos 80. Embora a narrativa seja lacunar a seu respeito, sabe-se que se encontrava a ler um livro sobre a Guerra das Rosas<sup>264</sup>, o nome sob o qual ficou conhecida a série de lutas que opôs as casas de Iorque e de Lencastre pelo trono de Inglaterra. O livro e o episódio histórico que nele se relata duplicam, no plano simbólico, a própria experiência biográfica da protagonista, através de uma série de correspondências e paralelismos.

Os diálogos mantidos entre a narradora e a velha são simples e sucintos, não chegando a segunda a pronunciar mais do que duas palavras: “homem” e “dois”. A preponderância de que, na intervenção diegética da velha, se reveste a memória torna-se clara no seu gesto repetido de vestir e despir dois casacos masculinos de estilo antigo. Concretização simbólica do passado amoroso da protagonista, os casacos tinham pertencido a dois antigos pretendentes que, segundo conta a própria, tinham disputado a sua mão. Não tendo sido apurado o vencedor da contenda, a mulher requestada por ambos acaba por ser esquecida e ficar sozinha, procurando acolhimento no templo. Passada em retiro solitário, a sua vida será ocupada na evocação nostálgica dos seus amores tempestuosos de juventude, a única memória feliz que podia recuperar continuamente.

Através de um quadro narrativo de evidente simplicidade, Chen Ran não deixa de dirigir uma sátira vigorosa ao egoísmo, hipocrisia e insensibilidade dos homens. Embora, numa leitura de superfície, pareçam ter competido com o objetivo de alcançar o amor de uma mesma mulher, o conto insinua que o seu verdadeiro objetivo era antes o de demonstrar

---

<sup>264</sup> A Guerra das Rosas ou Guerra das Duas Rosas foi uma série de lutas dinásticas pelo trono de Inglaterra, ocorridas ao longo de 30 anos (entre 1455 e 1485) de forma intermitente, durante os reinados de Henrique VI, Eduardo IV e Ricardo III. Em campos opostos, encontravam-se as casas de Iorque e de Lencastre, ambas originárias da dinastia Plantageneta e descendentes de Eduardo III, rei de Inglaterra entre 1327 e 1377. A Guerra das Rosas foi resultado dos problemas sociais e financeiros decorrentes da Guerra dos Cem Anos, combinados com o reinado considerado fraco de Henrique VI, que perdeu muitas das terras francesas conquistadas por seu pai, o rei Henrique V de Inglaterra, e foi severamente questionado pela nobreza. O seu final ocorreu quando um candidato Lencastre relativamente remoto, Henrique Tudor, derrotou o último rei de Iorque, Ricardo III, e assumiu o trono, desposando Isabel de Iorque, filha de Eduardo IV, e sobrinha de Ricardo III, para unir as duas casas. O nome do conflito deve-se aos símbolos das duas fações — a rosa branca da casa de Iorque e a vermelha da de Lencastre, embora a última tenha sido adotada apenas mais tarde. Essa denominação passou a ser usada anos depois pelos historiadores.

a sua proeza guerreira e energia na conquista erótica, através de uma competição que só indiretamente dizia respeito à mulher. Ambos a usam, portanto, para alcançar notoriedade, vendo no amor e no trofeu feminino que esperam conquistar estratégias de autovalorização. O dano que ambos infligem à mulher com esta conduta leviana é, contudo, irreparável: despertando nela uma esperança romântica que nunca chegará a concretizar-se, acabará por viver à sombra desse amor frustrado, sem entender plenamente o seu papel secundário na "guerra das rosas" travada pelos dois homens e sem intuir que tinha dissipado toda a sua existência nessa recordação estéril do passado.

Caberá à narradora-espetadora da história da velha esclarecer, com a sua lucidez crítica, o destino trágico da protagonista, concluindo ironicamente que "uma mulher é como um grande país à espera de ser conquistado<sup>265</sup>" (Chen, 2009, p. 70). Tal como acontece com a conquista de território, a conquista feminina é, pois, o meio de que os homens se servem para exibir a sua força e exercer o seu poder. A esta luz se deve compreender a íntima conexão que, no conto, se estabelece entre a história da conquista da mulher pelos dois pretendentes e o episódio histórico da Guerra das Rosas, razão pela qual Chen Ran opta pela inventiva justaposição narrativa de História e história.

#### 4.1.2. XU KUN

Nos textos ficcionais de Xu Kun, são inúmeras as personagens femininas, quase sempre mulheres de carreira, urbanas e emancipadas, que revelam sentimentos equivocados em relação ao amor e ao casamento, o que acaba por conduzi-las ao desastre emocional. Embora se encontrem, constantemente, implicadas na busca ativa da realização sentimental e na procura do casamento perfeito, o desenlace é quase sempre o inevitável fracasso. A partir da vasta galeria de mulheres retratadas, é possível apreciar a candura e a ousadia das jovens perante o amor, a tristeza e a resignação das mulheres casadas ou as hesitações e conflitos daquelas que mantêm casos extraconjugais. Pode dizer-se que todas, sem exceção, vão

---

<sup>265</sup> Versão original: 一个女人就如同一个等待征服的大国。(Chen, 2009, p. 70).

inevitavelmente ao encontro de um destino trágico, em vez de verem realizados os seus anseios sentimentais.

“Caminho de amor” (爱之路) centra-se nas experiências afetivas da protagonista Zhao Lihui. Divorciada, tinha-se separado do marido com quem tinha vivido mais de uma década. Depois da separação, manifesta o desejo de encontrar um companheiro que lhe permitisse iniciar uma nova vida e esquecer o desaire conjugal passado, convencida de que o seu estatuto socioprofissional privilegiado facilitaria a tarefa de encontrar um homem adequado: era "um colarinho branco, chique, com um diploma de *Master of Business Administration*"<sup>266</sup> (Xu, 2004, p. 319). Para sua surpresa, a realidade com que se deparou foi bastante mais adversa, porque, como se aponta no conto, ela pertencia ao grupo depreciado das mulheres das "três altas"<sup>267</sup> (*Ibidem*), "alta habilitação literária, alta estatura física, alta idade"<sup>268</sup> (*Ibidem*), mas "mas na qualidade de candidata a esposa ideal, pertencia ao grupo com pior cotação, aquele que os homens normais não ousavam escolher"<sup>269</sup> (*Ibidem*). Incrédula, não hesita em dar voz à sua indignação:

Para além de ter ficado alguns anos mais velha em vão, os diplomas e êxitos profissionais conquistados durante as últimas décadas eram, afinal, obstáculos colocados no caminho da felicidade e do amor. Se fosse um homem, com estes atributos seria imensamente cobiçado. Como era mulher, estava tudo errado.<sup>270</sup> (*Ibidem*, pp. 319–320).

Apesar de se sentir injustiçada, a realidade era implacável. Depois de ter mantido relacionamento com dois homens, a protagonista opta por abandonar o seu projeto de namorar ou casar: "Sofreu de uma ligeira 'síndrome de androfobia'"<sup>271</sup> (Xu, 2004, p. 318).

---

<sup>266</sup> Versão original: 拿过 MBA 文凭的高级白领. (Xu, 2004, p. 319).

<sup>267</sup> Versão original: 三高女人 (*Ibidem*).

<sup>268</sup> Versão original: 学历高、身材高、年龄高 (*Ibidem*).

<sup>269</sup> Versão original: 在择偶市场上属于最末一个等级, 一般男人不敢要 (*Ibidem*).

<sup>270</sup> Versão original: 自己这几十年来寒窗苦读和奋斗打拼, 除了虚长几岁外, 到头来, 所得的一切成就, 竟全是个人的感情幸福制造障碍的。她的这些条件, 若是换成一个男人, 该是多么风光! 就因为她是女人, 一切全拧了。 (*Ibidem*, pp. 319–320).

<sup>271</sup> Versão original: 患上了轻微的“厌男症”。 (Xu, 2004, p. 318).

Por outro lado, apercebe-se de que o primeiro homem com quem se envolve mantém relacionamentos paralelos com várias mulheres, enquanto o segundo se vem a revelar um escroque que se aproveita das mulheres que seduz para obter vantagens financeiras. Ainda não refeita do fracasso do seu casamento anterior, a protagonista começa a desvalorizar o amor, considerando-o um sentimento dispensável: "Também se consegue viver sozinha. Porque têm que existir homens e amor?<sup>272</sup>" (*Ibidem*, p. 320). E conclui: "E o tão apregoadado amor? Como é? Muda constantemente, caprichoso e frágil. Estive apaixonada pelo meu ex-marido durante dez anos, e o casamento não acabou quando esteve para acabar? Nos outros dois homens a seguir, investi toda a paixão, e tudo se passou como se fosse um sonho ou um passatempo<sup>273</sup>" (*Ibidem*). A partir desse momento, a sua vida resume-se a "ir para o trabalho, voltar para casa, comer e dormir, num ritmo repetitivo e extremamente monótono. Tudo calmo como água estagnada<sup>274</sup>" (*Ibidem*).

Nos parágrafos iniciais do conto, Xu Kun relata os fiascos sentimentais de Zhao Lihui, no casamento e no amor, descrevendo, em estilo enfático, o seu infortúnio no plano amoroso. Tem depois lugar uma sequência diegética de transição. Acatando os conselhos dos amigos, "mudou de ambiente, vendeu o apartamento, encontrou outro emprego, arranjou um cão e comprou uma casinha do campo num local longe da cidade para se instalar<sup>275</sup>" (*Ibidem*). Ao invés da mulher poderosa e profissionalmente bem sucedida, Zhao Lihui opta por uma vida trivial e rotineira, encontrando num mecânico de automóveis – a despeito das diferenças de nível social e cultural, da origem familiar ou até de aparência física e ignorando as críticas de amigos e familiares – o marido perfeito, capaz de proporcionar-lhe um casamento feliz e tranquilo:

---

<sup>272</sup> Versão original: 一个人的日子也是可以过得下去的。为什么一定要有男人和爱情呢? (*Ibidem*, p. 320).

<sup>273</sup> Versão original: 所谓爱情, 又能怎样? 变幻无常, 脆弱易折。跟前夫, 10 年相爱, 不是说分手就分手了吗? 后两个, 投注那么大热情, 确是一场游戏一场梦。(*Ibidem*).

<sup>274</sup> Versão original: 上班、回家、吃饭、睡觉。循环往复, 单调至极。却也平静如水。(*Ibidem*).

<sup>275</sup> Versão original: 换了一个环境、卖掉房子、换了工作、养了狗, 在远离城区的僻静郊区买了一处农家小院驻扎下来 (*Ibidem*).

Ela satisfaz-se com facilidade. A sua confiança e dependência dele têm crescido pouco a pouco [...] Depois do casamento, Zhao Lihui deixou de precisar de conduzir e passou a dispor de um motorista a tempo inteiro. Todos os dias, o casal vai junto para o emprego. Ele leva-a e volta a ir buscá-la ao fim do dia, para regressarem juntos a casa. Depois do cansaço do dia de trabalho, enquanto o marido-motorista conduz, ela fica sentada ao seu lado, com o cinto de segurança apertado, dormitando sossegadamente<sup>276</sup>. (*Ibidem*, p. 329).

O título do conto, “Caminho de amor”, prefigura o itinerário de formação emocional que a protagonista percorreu. Assim como a viagem supõe uma trajetória pontuada de paragens reflexivas ou obstáculos que implicam uma reponderação do caminho a seguir, também a protagonista se vê obrigada a retificar a trajetória que inicialmente traçara para si própria, desistindo da sua exigente carreira profissional e não hesitando em converter-se numa mulher doméstica e viver sob a dependência do marido.

Na sua abordagem ficcional, Xu Kun tende a retratar personagens de mulheres que, ansiando pela sua realização afetiva, não hesitam em implicar-se ativamente na sua busca, mesmo que, com frequência, acabem por se desviar dela. O posicionamento valorativo da autora relativamente ao amor parece, contudo, ter evoluído ao longo da sua trajetória literária: se, na sua ficção inicial, parecia acreditar na possibilidade do amor incondicional, as narrativas posteriores denunciam já uma visão mais desencantada das relações afetivas entre sexos.

Em dois contos da autora já mencionados no capítulo anterior, “Cozinha” (厨房) e “Ao encontrar o amor” (遭遇爱情), as protagonistas, emancipadas e profissionalmente ativas, embora anseiem por encontrar o parceiro perfeito que possa completá-las afetivamente, não descobrem qualquer satisfação sentimental no casamento, em virtude da prepotência ou dissimulação que caracteriza os homens com quem se envolvem. Na narrativa “Porra! Futebol” (狗日的, 足球), aborda-se a relação afetiva mantida pelo mesmo casal antes e

---

<sup>276</sup> Versão original: 她很知足, 他对他的信任和依赖, 是一点一点积聚而成的[...]结了婚的赵理惠, 再也不用自己开车, 由大眼瞪当专职司机, 每天夫妻同路上班, 他将她送到单位, 晚上再去接回来, 双双回家。一天的劳累下来, 大眼瞪师傅驾车, 她坐在副驾驶座上, 安全带一系, 就放心的睡去。 (*Ibidem*, p. 329).

depois do casamento. As generosas cedências da mulher quando, ainda solteira, acompanha o namorado ao futebol contrastam com a sua frustração e infelicidade, após um casamento que em nada corresponde às suas expectativas iniciais.

Já no conto “Como sonho e fumo” (如梦如烟), Xu Kun escolhe abordar o amor extraconjugal, através de uma história amorosa protagonizada por uma mulher casada e um jovem. A protagonista, Peiru, exerce um destacado cargo de chefia num organismo governamental e tem, portanto, uma carreira profissional de sucesso. Os primeiros parágrafos do conto retratam-na como uma mulher melancólica, preocupada, apática e contemplativa. O leitor sente-se, desde logo instigado a tentar descobrir as razões desta discrepância entre êxito profissional e infelicidade pessoal. Rapidamente se concluiu que “é a vida pessoal dela, ou seja, para se ser mais exato, é a sua insatisfação com o amor<sup>277</sup>” (Xu, 2004, p. 333) que a originam. O marido, também funcionário público na mesma instituição, era uma figura ausente, que preferia a companhia dos colegas à da mulher, que sistematicamente ignorava. Em consequência, o casal raramente comunicava entre si e, mesmo partilhando o mesmo apartamento, marido e mulher levavam vidas separadas. Rejeitada pelo marido e emocionalmente carente, a protagonista dedica-se plenamente ao trabalho e acaba por desenvolver uma relação de intimidade cúmplice com o seu assistente, Ma Yue, um jovem recém-graduado, de quem passa a receber o carinho e atenção que há muito não conhecia. Apesar da felicidade que o jovem lhe proporcionava, comparável apenas àquela que sentira na juventude, acaba por, subitamente, optar por ordenar a sua transferência para outro posto de trabalho, sob pretexto de que não deveria existir qualquer contacto próximo entre os dois, sob pena de ver gorada a sua oportunidade de promoção profissional. Esta escolha reconduz a mulher à mesma vida afetivamente estagnada, escolhendo abdicar da sua felicidade pessoal em troca da sua carreira profissional.

No conto, é evidente o contraste entre o deserto afetivo que representa o casamento da protagonista e os gestos de atenção carinhosa que esta recebe do jovem assistente. Mesmo

---

<sup>277</sup> Versão original: 是她的个人生活或者准确地说是爱情方面不尽如人意。

sendo ostensivamente ignorada pelo marido, Peiru não desiste de seduzi-lo, através dos seus encantos femininos e avanços sensuais, a que ele, todavia, nunca corresponde:

Ela emitiu vários sinais a pedir intimidade ao marido [...] Zhigang percebeu os sinais, mas revirou o corpo preguiçosamente, simulando um longo bocejo e resmungando: “Dorme, vamos dormir cedo, tenho uma reunião às oito e meia amanhã de amanhã, preciso de me levantar cedo”. Depois de falar, virou para o outro lado o corpo e o rosto, dando as suas costas implacáveis à esposa Peiru<sup>278</sup> (*Ibidem*, p. 339).

Pelo contrário, as constantes expressões de carinho do jovem levam o narrador a concluir que "Ma Yue preencheu o buraco no seu coração<sup>279</sup>" (*Ibidem*, p. 357). Apesar de Peiru conhecer uma plenitude afetiva que o marido era incapaz de proporcionar-lhe, a protagonista decide afastar o assistente, autocondenando-se a uma vida conjugal frustrante e solitária. No final do conto, será promovida a uma nova posição ainda com poderes mais amplos, mas a sua vida sentimental torna-se irremediavelmente vazia.

Através desta narrativa, Xu Kun revisita a problemática conciliação de carreira profissional, vida afetiva e convenções morais, abordando o dilema que, na sociedade contemporânea, se coloca à mulher com ambições profissionais. Peiru opta pelo trabalho e pela moral convencional de um casamento de fachada, recusando a hipótese de felicidade que a vida lhe oferece e conformando-se com uma realidade conjugal insatisfatória. Nas palavras da autora, "é um processo de crescimento físico e de amadurecimento psicológico das mulheres. As mulheres de diferentes idades e etapas na vida têm abordagens diferentes em relação ao amor<sup>280</sup>" (*apud Li*, 2013, p. 15).

Nos contos de Xu Kun, surgem, aliás, outras personagens femininas que, à semelhança de Peiru, fizeram idêntica escolha, como, por exemplo, Zhizi, em “Cozinha” (厨房) e Mei

---

<sup>278</sup> Versão original: 她千回百转地向丈夫发去了求换新号[...]志刚接到讯号后, 却懒洋洋翻了一个身, 装傻似的打出一个长长的哈欠, 嘟嘟囔囔念叨: “睡吧, 早点睡吧, 明早八点半还有一个会, 又得早起。”说完, 一转身, 扭过脸去, 把一个无情的脊背留给妻子佩茹。 (*Ibidem*, p. 339).

<sup>279</sup> Versão original: 马悦充满她心底的那个洞 (*Ibidem*, p. 357).

<sup>280</sup> Versão original: 这是一个女性身心成熟和成长的过程, 在不同的年龄和阶段, 女性对爱情的处理方法不一样。 (*apud Li*, 2013, p. 15).



Na, em “Ao encontrar o amor” (遭遇爱情). Apesar de apaixonadas, também elas se recusam a depositar plena confiança nos homens. Não é acidental que, em todos os casos, as protagonistas sejam mulheres de carreira, uma vez que são sobretudo estas que permitem à autora dramatizar os conflitos com que todas se confrontam ao tentar harmonizar sucesso profissional e felicidade sentimental. Como, a propósito do conto “Foge do amor” (离爱远点), afirma a autora, "As mulheres apaixonam-se sempre pelo coração enquanto os homens se apaixonam pela emoção. E, no mundo, só existe sinceridade de coração, mas não há emoções verdadeiras<sup>281</sup>" (Xu, 1995, p. 23). Embora anseiem pela realização amorosa, o facto de terem, no passado, vivido experiências afetivas dolorosas ou frustradas impede-as de se entregarem aos homens com quem se envolvem, recusando-se a ser joguetes nas suas mãos. É certo que o sucesso profissional não lhes garante uma vida plena e feliz, mas a opção pela carreira permite salvaguardá-las do sofrimento emocional. Essa parece ser, aliás, ser a perspectiva compartilhada também pela própria autora que não hesita em advertir: "Fujam do amor! Há muitas outras coisas interessantes no mundo que valem a pena!<sup>282</sup>" (*Ibidem*, p. 25).

As mulheres ficcionalmente retratadas por Xu Kun apresentam, regra geral, um feixe comum de traços caracterizadores: são oriundas de regiões urbanas, têm um alto nível de formação e viveram experiências trágicas no amor ou no casamento. Neste retrato, parecem intrometer-se as próprias experiências biográficas da autora que nasceu numa cidade no nordeste da China e se fixou, mais tarde, em Pequim para prosseguir estudos superiores, tendo, em 2003, recebido o grau de doutora em literatura. Como acontece com várias das suas personagens femininas, também Xu Kun testemunhou, em primeira mão, o insucesso no amor e no casamento, acabando por divorciar-se. Deste modo, nas mulheres por si retratadas, é difícil não reconhecer as dúvidas e reservas que a própria autora exprime em relação ao amor. Numa entrevista, discorrendo acerca da sua produção literária, refere que "escrever é, para mim, o melhor dos psiquiatras e uma terapia para conseguir encarar a

---

<sup>281</sup> Versão original: 女人总是动心去爱, 男人却是动情去爱。世界上只有真心, 可是哪有什么真情啊。(Xu, 1995, p. 23).

<sup>282</sup> Versão original: 离爱远点, 世界上有许多有趣的事值得做呢! (*Ibidem*, p. 25).

realidade e a vida<sup>283</sup>" (*apud* Li, 2013, p. 3). No que diz respeito aos valores do amor e às escolhas das personagens femininas dos seus contos, sublinha ainda: "Ao discutir as questões da escolha de cônjuge e do casamento, há que atender a uma premissa: as razões dos tempos e as mudanças históricas<sup>284</sup>" (*Ibidem*).

Nos anos 90, a difusão da cinematografia e da literatura ocidentais e o desenvolvimento económico e social promoveram a abertura da sociedade chinesa e a transformação dos costumes tradicionais que regulavam as práticas ligadas ao amor e ao casamento. Este fenómeno torna-se evidente na diversidade de cenários eróticos representados na ficção literária, sobretudo aqueles que implicam mulheres jovens requestadas por homens casados, ricos e com poder para manter um caso amoroso à margem do casamento. Também os rapazes jovens, contudo, retiram vantagens financeiras das relações que mantêm com mulheres bem colocadas socialmente. Os contos de Xu Kun, portanto, abordam corajosamente o erotismo menos convencional, como o amor adúltero ou o sexo casual, ilustrando-o, por exemplo, através da relação de Peiru e Ma Yue, no conto "Como sonho e fumo" (如烟如梦), ou do segundo namorado de Zhao Lihui que, em "Caminho de amor" (爱之路), seduz mulheres de meia idade ricas e influentes. Como argumenta a autora, essa grande diversidade de cenários relacionais permite a representação da paisagem social chinesa em profunda transformação:

O que mais valorizo são os sentidos do dia-a-dia presentes nos meus romances. Afinal, trata-se de uma preocupação com o mundo real e é por causa disso que escrevo. Escrevo sobre diversas situações com que se confrontam as pessoas nos dias de hoje. Escrevo sobre o amor, o ódio, a ambição, o desamparo, os seus altos e baixos, assim como as suas glórias e humilhações.<sup>285</sup> (Xu, 1996, p. 28).

---

<sup>283</sup> Versão original: 写作是最好的心理医生和治疗药物, 她让我面对现实、面对生活。 (*apud* Li, 2013, p. 3).

<sup>284</sup> Versão original: 在讨论关于女人择偶、成家这个问题时, 总是注意预设一个前提: 时代风尚和历史变迁这些原因 (*Ibidem*).

<sup>285</sup> Versão original: 我比较注重的, 是小说之中缭绕的一份人间烟火。说到底, 也就是一种世俗关怀, 鉴于此, 我才写下了, 一些现存的人在当下里的各种鲜活的际遇, 写到了他们的爱, 他们的恨, 他们的进取, 他们的无着, 他们的升降沉浮, 以及他们的荣辱屈伸. (Xu, 1996, p. 28).

### 4.1.3. LÍDIA JORGE

“O conto do Nadador” desenvolve, pelo contrário, o cenário ficcional de um amor já consumado. Como o próprio título sugere, a história gravita em torno de um nadador, a única personagem masculina do conto e também o seu protagonista, João Desidério, que "agora é o dono do Hotel Paraíso" (Jorge, 2008, p. 120) e que nele relata a sua própria experiência pessoal. Abreu recorda a origem latina do nome do protagonista e a sua relação com a ideia de “desejo”, para argumentar que Lídia Jorge o utiliza, de forma premeditada, para resumir "basicamente a motivação das cinco raparigas" (2009, p. 66). O conto descreve as cinco raparigas, tendo por base as recordações que o protagonista conserva do "verão de 55" (Jorge, 2008, p. 122), e encontra-se temporalmente organizado em dois planos: um presente, que diz respeito à altura em que João Desidério recapitula, no seu hotel, memórias; e um passado, que corresponde ao ano de 1955, quando o jovem protagonista masculino encontra cinco jovens raparigas. O relato é apresentado, na terceira pessoa, por um narrador onisciente que detém amplo conhecimento sobre a atual vida do dono do hotel, assim como acerca do que, no passado, sucedeu com as seis personagens. De entre as cinco raparigas, quatro permanecem anónimas e a apenas a uma se atribui um nome: Delfina. Segundo Abreu, este nome, também de origem latina, convoca um "simbolismo ligado ao das águas e ao das transfigurações" e é sugestivo da "adivinhação, de sabedoria, da prudência e da velocidade de descolamento atribuídas ao golfinho" (2009, p. 67). A partir dos nomes dos dois protagonistas – Desidério e Delfina – e da bipolaridade diegética a partir deles se torna possível estabelecer, podemos observar que a história do passado está intimamente relacionada com o mar e diz respeito à relação entre os sexos.

João Desidério, o dono do hotel, é retratado como um observador persistente — "Mas ele era um observador" (Jorge, 2008, p. 124) —, que ficava sentado durante dias a contemplar as raparigas banhando-se na praia:

Uma delas era esguia e quase sabia nadar, uma outra, a mais branca, escrevia cartas, a terceira tinha um sinal peludo na virilha, a quarta tricotava um pulôver com cinco agulhas e a quinta usava pulseiras nas

quatro extremidades do corpo. De todas, contudo, só se lembra do nome da primeira, Delfina, a que por vezes conseguia perder o pé (*Ibidem*, p. 126).

O encantamento exercido pelas cinco raparigas sobre o nadador torna-se claro quando, no conto, se afirma que "as raparigas perceberam que não estavam mais sozinhas. Um homem bronzeado, com uma toalha vermelho-escarlata ao ombro, observava-as do alto da falésia" (*Ibidem*, p. 127). Aos olhos destas, o homem

Era uma figura portentosa, atlética, de grandes espáduas morenas, músculos expostos, grande maxilar, grande testa, pequeno olho, cintura marcada por músculos em forma de quadrângulos e círculos, lembrando a concha duma tartaruga (*Ibidem*, p. 132).

As cinco raparigas tentam atrair a atenção do homem, competindo entre elas pelo protagonismo. Por ser muito confiante, Delfina acreditava que deveria ser ela o objeto de maior atenção do nadador. Na realidade, João Desidério estava já rendido às raparigas e muito especialmente empolgado com Delfina:

[Delfina] sabia que se destacava das outras, embora uma delas tivesse um sinal na virilha. Delfina entrava no mar de combinação branca, virava-se, revirava-se, olhava de longe, sabia que nessa altura, estando as outras quatro a banhar-se de assento, ela se distinguia entre todas. Os olhos do homem dirigiam-se para ela. Experimentando quase nadar ao longo da costa, percebia que o rosto dele a seguia. E por isso não pôde deixar de rir, quando atingiu o grupo das quatro e compreendeu que todas pensavam igualmente que o homem da toalha escarlata se encontrava lá em cima, por cada uma delas. Eram loucas. (*Ibidem*, pp. 129–130)

Onde estava Delfina? A sua mão ao fundo chamava o homem, e com razão. Merecia que ele fosse, que ele se juntasse a ela. Era invejável dominar a água. O homem afinal tinha feito a escolha na pessoa daquela que sabia nadar. E ele via-a dançar, corajosa, no pino das vagas. Descer, subir, beber água, inundar-se de água, querer respirar, não respirar, lutar contra a onda, entregar-se à onda, não acenar. (*Ibidem*, pp. 136–137)

Prestes a afogar-se, a rapariga acreditava firmemente que o homem a iria heroicamente resgatar. O nadador, porém, pensando que a mulher executava uma dança e extasiado pela graciosidade dos seus movimentos, só, no final, descobre que ela se tinha afogado:

E aí o *voyeur* entrou na água, mergulhou, segurou ao peito a rapariga corajosa, abraçou a rapariga, ergueu no ar a rapariga, nadou com a rapariga para fora, atravessou as ondas estupidamente em rebentação, correu para o cascalho, depositou a rapariga de bruços na areia. Afagou-lhe as costas com as suas grandes mãos, virou-lhe o corpo, retirou-lhe o cabelo da cara, descobriu-lhe a boca, colocou a boca sobre a sua boca, voltou a massajar-lhe as costas e a comprimir-lhe o peito. E depois voltou a beijá-la. Beijou-a. Beijou-a como nos filmes que então se viam, sem se ver a língua nem os dentes. O amante respirava alto, soprava durante o beijo. Durante um instante, todo o seu corpo cobriu o dela. Tal e qual como todas e cada uma havia sonhado vir a acontecer consigo, em imaginação (*Ibidem*, p. 137).

O narrador descreve a cena do afogamento da rapariga e do seu salvamento pelo homem, como se de um melodrama romântico se tratasse. Como nota Abreu (2009), neste passo, verifica-se "a fusão da descrição da cena de afogamento com uma possível cena de amor, mesclando o real da ficção com o real fantasmático do desejo das raparigas" (p. 68). A consequência imediata desta cena de sedução é, paradoxalmente, a morte de Delfina. Rapidamente, as quatro raparigas arquitetam uma explicação para a morte da amiga:

“ [...] mas aquele homem foi o verdadeiro culpado. Se não tivesse aparecido, se não nos tivesse tentado, se não tivesse ficado em pé a desafiar-nos, nada disto teria acontecido!”

“Sim, é ele o culpado. Vamos embora, chegamos à praia, e quando nos perguntarem o que aconteceu, dizemos a verdade – Um homem perseguiu-nos, e nós, para salvarmos a nossa honra, tivemos de lutar. A princípio fugimos para a água. A água estava brava e fugimos para terra. Entretanto, uma de nós, Delfina, ficou a afogar-se no mar. Eu, por exemplo, fui salvá-la” – disse a rapariga que fazia o pulôver.

“Sim, e eu mostrei a afogada ao homem, e só aí o bandido partiu a correr, deixando-nos em paz...” (*Ibidem*, p. 139).

Contudo, após a tentativa de salvamento de Delfina, as raparigas combinaram contar aos outros uma outra versão da história, retocando pela imaginação as circunstâncias reais. Assim, quando inquiridas pela polícia, mantiveram a mentira sobre o nadador, descrevendo-o com características muito distintas das que, na realidade, tinha: "Era pequeno, magro, enfezado. Cabelo ruço, olhos claros. E, no entanto, possuía uma força de demônio!" (Jorge, 2008, p. 140). O nadador acaba, assim, por ser salvo da prisão.

O narrador opta pelo silêncio no que diz respeito às razões que teriam levado as quatro raparigas a protegerem o homem, no decurso da investigação policial, com a sua versão fictícia. A resposta pode, talvez, encontrar-se na história de amor inconsumado que na narrativa se insinua. A sedução mútua entre Delfina e o nadador não se concretizou em amor, mas originou a morte (real) da rapariga e a morte (psicológica) do protagonista masculino. No final do conto, "O amor duma delas [Delfina] haveria de ficar na praia até ao fim da vida. Pelo menos até ao fim da vida do nadador — disse o dono do Hotel Paraíso" (*Ibidem*, p. 141). Mesmo não consumado, o amor não é por isso menos poderoso.

Saliente-se que, ao longo da narrativa, o nadador e a rapariga não conversam nem se tocam durante os dias de observação e sedução recíproca. Este amor de longe não deixa de evocar os quadros de sociabilidade entre os sexos que reenviam para o tempo da diegese (1955), como se torna claro no conto:

O que elas queriam era que uma cabeça se encostasse nos seus colos, ou uma mão lhes afagasse os cabelos. Se isso acontecesse, elas ficariam paradas, receptivas na sua imobilidade de mulheres, esperando. Mas na verdade, os homens que de manhã as observavam, de tarde eram tomados duma distância intransponível (*Ibidem*, p. 124).

Exibiam-se. Mas entre a exibição delas e a exibição deles, afinal, nenhum corpo se encontrava. Como se estivessem ali, uns diante dos outros, exatamente para não se verem (*Ibidem*, p. 125).

O narrador insiste que os sucessos relatados no conto têm lugar numa época em que "macho e fêmea eram diferenciados, e as mulheres, essas, eram prova duma divina graça"

(*Ibidem*, p. 120). Aliás, a antítese entre passado e presente, tornada explícita logo no *incipit* da narrativa, articula-se com uma visão satírica do feminino em transformação:

Antes, a Natureza era muito mais benigna com as mulheres. Não só as fazia mais formosas como lhes atribuía graças escondidas que um homem demorava a entender. Procurar atingi-las podia constituir a finalidade de vida de um mancebo, e muitos desse modo se salvavam dos vícios do roubo e da mentira, ou pior do que esses, os da comida, da bebida e dos paraísos artificiais. Mas Deus, que tem descurado a manutenção dos rios e das florestas, e até deixou contaminar as chuvas, acabou também por deixar conspurcar as mulheres. Agora elas chegam à praia idênticas aos homens, vestidas de borracha no Inverno e nuas no Verão, e montam nos skates sem graça feminil nenhuma. Vendo bem, nada as distingue deles, a não ser pequenas marcas que ainda ficaram, só para dizer que por aqueles sinais suas mães foram seres gentis. Ele [João Desidério], felizmente, ainda foi do tempo das mães dessas mães. (*Ibidem*, p. 119)

O passado é, ironicamente, apresentado como uma época de valores positivos em extinção, por oposição ao presente em que eles se encontrariam em irreversível declínio. É evidente que a evocação desta história de amor malogrado e o desfecho trágico a que deu origem não permite adequadamente ilustrar as virtudes exemplares do amor, tal como era vivido em tempos passados.

À semelhança do que ocorre em “O conto do Nadador”, não é excepcional que, nos contos de Lídia Jorge, as relações amorosas culminem na morte, como acontece também em “Marido”, cuja protagonista, Lúcia, é sacrificada às mãos do marido. A morte de Lúcia significa a sua emancipação e única libertação possível numa sociedade alienada e opressiva. O mesmo, embora por diferentes razões, se poderia argumentar a propósito da morte de Delfina. Por isso, Maria Madalena Gonçalves conclui, ao analisar os sete contos que constituem a coletânea *Marido e outros contos*, que

O resultado final é idêntico para todas as histórias: às personagens esperas a morte, física, de que pelo menos duas delas são vítimas, e psicológica que, de certa maneira, afecta as restantes. Apesar da atmosfera de desencanto que domina o final de cada conto – como se a morte fosse uma

finalidade objectiva ou a figura do destino da nossa própria cultura (afinal ela parece ser a mesma saída para histórias diferentes) – as personagens agem com grande determinação na tentativa de ultrapassar os seus problemas (*apud* Abreu, 2009, p. 11).

#### **4.2. SONHO, DEVANEIO, EVASÃO**

São vários os contos de autoras portuguesas e chinesas que elegem o sonho – ou uma das suas variantes, como a fantasia, o devaneio, o delírio, etc. – como motivo central, quando se trata de representar o universo feminino. Com este vetor de sentido se articulam subtemas como o tédio, o medo ou a opressão, já antes destacados em várias das narrativas estudadas. De facto, não é de estranhar que o sonho sobressaia nos contos que ficcionalizam a experiência feminina: constituindo, por excelência, o espaço de manifestação do desejo reprimido e do retorno do recalcado, o sonho permite recriar o imaginário feminino socialmente censurado, dando-nos acesso direto à psicologia das profundezas da mulher. Por outro lado, porque nele coexistem um conteúdo latente e um conteúdo manifesto, o sonho comunica sentido, com frequência de modo oblíquo e metafórico, coadunando-se perfeitamente com a natureza polissémica do conto. Deste modo, o onirismo no feminino permite sondar, para além da vida quotidiana das mulheres, os recessos do seu psiquismo, mas também acompanhar a evolução social da consciência feminina, uma vez que a gramática dos sonhos representados na ficção é claramente determinada por convenções de natureza sociocultural.

Propomo-nos, pois, a propósito deste tema, analisar contos de Teolinda Gersão e Chen Ran.



#### 4.2.1. TEOLINDA GERSÃO

No conto “Noctário”, a que já antes se aludiu, a protagonista é uma sonhadora compulsiva que descreve as suas próprias experiências sentimentais. São, ao longo do conto, recorrentes as descrições dos seus sonhos, logo a partir do *incipit*:

Quando vivia com Jaime, sonhava às vezes com André. Eram sonhos confusos, e em geral não eram felizes. No entanto eram sonhos apesar de tudo bem-vindos, porque acordava com alguma coragem para enfrentar o dia. Mas era claro para mim que tudo tinha acabado com André (Gersão, 2002, p. 75).

Ainda no decurso da relação com o ex-namorado, a narradora-protagonista tinha sonhos recorrentes: "Comecei a sonhar com aviões caindo. Sim, penso que esses sonhos foram os primeiros sinais de alarme. Eu pilotava um avião, mas não tinha *brevet*, e certa altura o avião incendiava-se e caía" (*Ibidem*, p. 76). A simbologia destes sonhos é óbvia, como a própria narradora admite, lendo-os como avisos proféticos do final anunciado da relação com André. Também no caso da relação posterior com Jaime, o sonho emerge como símbolo cifrado da sua insatisfação afetiva:

Lembro-me do sonho da última noite que passámos juntos:  
Eu estava num planeta deserto, onde havia uma casa, com janelas iluminadas. [...] Lá fora havia um cão que começou a uivar quando eles [os donos] saíram, porque percebeu que ia ficar sozinho. Eu sabia que, se eles o ouvissem, abririam a porta e o deixariam entrar. Mas foram-se embora. A angústia do cão era tão grande que comecei a uivar com ele (*Ibidem*, p. 78).

Como observa Faria, a narradora-protagonista compreende o conteúdo do seu sonho e analisa-o, apercebendo-se de que a pessoa simbolizada pelo cão era ela própria. Sente-se sozinha e abandonada por Jaime, tal como o cão (Faria, 2007, p. 29). Quando inicia o namoro com Alberto, o homem que finalmente corresponde aos seus anseios afetivos, o conteúdo dos seus sonhos deixa de ser ameaçador, tornando-se aprazível, e a narradora-protagonista

não deixa de anotar o facto, referindo que, com este seu namorado, tem "sonhos bons" (Gersão, 2002, p. 79). No seu sonho, eles poderiam

ter tido filhos. As crianças poderiam ter saído dos sonhos e entrado, sem bater, nas nossas vidas. Em alguns sonhos era muito forte a certeza de ter chegado, e de não procurar mais nada. [...] Eu olhava-me ao espelho e pensava que nada me separaria de Alberto.  
Nada me separaria de Alberto. Essa sensação era tão forte no sonho (*Ibidem*, p. 80).

A morte de Alberto e a perda traumática que significou despertam-lhe também uma sensação de difusa irrealidade, próxima, neste caso, do pesadelo: "há ano e meio, parece-me irreal. Algumas imagens, ainda as vejo no meio de névoa, porque não consigo enfrentá-las. Não acredito como foi possível. Recordo os pormenores, os momentos antes e depois, como se aquela noite pudesse ser afastada e não acontecer" (*Ibidem*, p. 80).

A evocação da relação feliz, abruptamente interrompida pela morte do namorado, é pontuada pela descrição de sonhos de evidente teor revelatório, cujo simbolismo cumpre ao leitor esclarecer: "Por vezes sonho que ainda somos vizinhos. Quero sair de casa, mas só tenho um sapato. O outro está em casa de Alberto" (*Ibidem*). A ação de "sair de casa" é simbolicamente correlativa da intenção de "recomeçar a vida", o que, visivelmente, a protagonista ainda não conseguiu, prolongando, através de um onirismo substitutivo doentio, a relação com o namorado desaparecido:

Mas retardo esse momento o mais que posso. Quero ficar o mais tempo possível com Alberto. Sonho que fazemos amor, e o sexo sonhado é quase tão real como na vida. Quase tão real.

E depois estamos parados à beira de um rio e vemos passar animais selvagens. Mantemo-nos muito quietos, como se nos fossem atacar. Ao mesmo tempo, os animais são de uma beleza assustadora: desliza diante nós, arrastada pela corrente, uma família de tigres, como grandes gatos sentados. Há depois um animal enorme que passa por nós vertiginosamente e por um milímetro não nos derruba. Perece-se com um javali de pele escura, mas anda sobre duas patas e corre a grande velocidade. Se ficarmos muito quietos, os animais não nos tocam, nem a morte nos leva. Se ficarmos muito quietos (*Ibidem*, p. 81).

Compreende-se, por isso, que a narrativa termine com a frase "Até ao próximo sonho, digo." (*Ibidem*, p. 82). Com efeito, nessa perpetuação mórbida do passado anterior ao acidente que vitimou Alberto, a protagonista faz a experiência onírica suplantar em importância a vida real, num mecanismo patológico de inversão.

Por outro lado, note-se como os sonhos da narradora-protagonista derivam diretamente das experiências que ocorrem ao longo do dia, demonstrando a íntima cumplicidade entre o cotidiano feminino e o imaginário onírico que dele se alimenta. No conto de Teolinda Gersão, essa continuidade é sublinhada de forma inequívoca. Assim, a solidão emocional que a protagonista sente no decurso da sua relação com André torna-se clara quando acorda em lágrimas e quis abraçá-lo, mas ele "não chegou a despertar completamente" (*Ibidem*, p. 76). Por outro lado, a reprovação dos seus sapatos de salto alto pelo ex-namorado, assunto que a preocupara durante o dia, irá prolongar-se no plano do sonho:

[...] enchia taças de champanhe, de pé fino e alto, com pedaços de laranja, sumo e palha de ovos, e assentava sobre elas os calcanhares, de modo que os sapatos ganhavam saltos enormes, de vidro. Comecei a andar, sem esforço, admirando-me por o vidro aguentar tão bem o meu peso (Gersão, 2002, p. 77).

Observe-se que os sonhos são ficcionalmente transpostos como fragmentos lúdicos, que não obedecem a uma sintaxe lógica nem têm relação evidente com o que as personagens pensam ou sentem. Num outro conto da mesma autora, "Cavalos Nocturnos", relata-se a história de uma mulher que, entre casos amorosos conturbados, sempre marcados por sonhos que, de modo enviesado, remetem para o momento vivido, acaba por ter uma relação feliz, bruscamente interrompida pela morte do companheiro. O conto, relatado em primeira pessoa pela protagonista, abre precisamente com o relato de um sonho seu:

Corria para a frente, na noite, no dorso de um cavalo enlouquecido, que me arrastava, para nenhum lugar. Não havia pontos de referência na paisagem, cavalgávamos à desfilada, depressa, cada vez mais depressa, e no entanto

sem avançar no espaço. Desapareceu o espaço, e também o tempo, a noção de tempo? — interroguei-me. Não sabia onde estava e recordava-me só vagamente do meu nome. Mas não esquecera o teu. Nem o facto de que estavas morto (Gersão, 2017, p. 7).

A despeito da viagem que ambos fizeram à América, com o objetivo de resolver os problemas de saúde do marido, e de, inicialmente, ambos acreditarem que "em breve iríamos ressuscitar no Novo Mundo, e tudo iria parecer-nos, outra vez, novo e brilhante" (*Ibidem*, p. 9), o marido acaba por morrer em Nova Iorque, vítima de doença incurável. Nas palavras da narradora,

A morte pode vir ter comigo como um cavalo nocturno e levar-me, no seu dorso. Mas são cavalos de pesadelo, e não da morte, que me arrastam. Nightmares. Night-mares. Cavalos nocturnos correndo, sem sair do lugar. Deixando-me outra vez na margem da vigília (*Ibidem*, p. 10).

No final do conto, a narradora revisita o pesadelo que teve com o cavalo:

quando eu montar o cavalo, também poderei aguentar-me só alguns segundos, antes de cair e ficar liberta. Cair e acordar [...] E contudo não caio, estou à mercê do cavalo. Sei que depois deste haverá outro e outro e outro. E a noite voltará sempre ao princípio (*Ibidem*, p. 12).

O cavalo noturno reveste-se, ao longo do conto, de nítidos contornos metafóricos: atacando-o violentamente, é ele que provoca a morte do marido, o que explica a obsessiva reincidência deste pesadelo da protagonista.

A temática onírica é, deste modo, uma constante ficcional na narrativa de Teolinda Gersão. Noutras obras, como *O cavalo de sol* (1989) e *A casa da Cabeça de Cavalo* (1995), a figuração apocalíptica do cavalo também se encontra presente, constituindo, segundo Linda Santos Costa, "um símbolo irradiante que cavalga ambas as histórias e dá sentido a muito do que acontece" (*apud* Faria, 2007, p. 67). No romance *O Silêncio*, por exemplo, a emancipação das mulheres é comunicada através dos sonhos femininos. O objetivo de Teolinda Gersão é que a escrita, à imagem do sonho, capte o essencial, em oposição à

realidade, que se perde no superficial. Numa entrevista concedida, em 1993, a Lúcia Castello-Branco, afirmava a autora:

Eu procuro captar o lado onírico. O meu ideal seria escrever as coisas como se elas fossem um sonho. O sonho é muito mais real do que a realidade mesma, porque vai cortar, vai pôr de lado tudo o que não é essencial e eu gostava de fazer isso na escrita: fazer um texto que fosse só o essencial e fosse forte por isso mesmo. Acho que a imagem tem que ver com isso: com o essencial (*apud* Faria, 2007, p. 21).

#### 4.2.2. CHEN RAN

Em “Sair do sonho” (梦回), de Chen Ran, a narradora-protagonista resolve, na sequência de um sonho, regressar à sua terra natal, acabando por desencantar-se da decisão tomada. Antecedendo a sua resolução de partir, o conto reconstitui o quotidiano cinzento e a existência monótona da protagonista que, contudo, não conhecerão alteração significativa com o seu regresso à terra de origem. A narrativa escrutina, assim, as vidas triviais e sem história das mulheres de meia-idade, um dos temas preponderantes da ficção da autora.

Narrado, em perspetiva autodiegética, pela protagonista, o conto acompanha os movimentos da sua consciência e as suas transformações psicológicas, intercalando-os com memórias de infância e as suspeitas de infidelidade que manifesta em relação ao marido. Das suas reflexões, ressalta a imagem de uma mulher enredada na inércia frustrante de um quotidiano de que não consegue libertar-se. Movendo-se num espaço urbano, a protagonista é uma mulher de cerca de quarenta anos, funcionária pública na tesouraria de uma organização governamental. É ela própria quem nos informa que "sou uma mulher, um pouco teimosa, desconfiada e melancólica, e a minha vida é ordenada e sempre igual"<sup>286</sup> (Chen, 2009, p. 73). Tornada uma mulher incharacterística por uma rotina estéril, o seu dia a

---

<sup>286</sup> Versão original: 我多少是个有些固执、疑虑且郁郁寡欢的女人，我的生活也是有有条不紊一成不变 (Chen, 2009, p. 73).

dia consiste numa "vida mecânica que segue os lados de um triângulo: ir para o trabalho, sair do trabalho e fazer compras ao mercado"<sup>287</sup> (*Ibidem*, p. 77). Um comentário jocoso de Xiaoshi, um colega do emprego, que apelida de "velhinhas na menopausa"<sup>288</sup> (*Ibidem*, p. 72) duas outras mulheres de meia idade com quem ambos trabalham, fá-la sentir-se "desanimada subitamente sem razão nenhuma"<sup>289</sup> (*Ibidem*), reconhecendo, desgostosa, que, em breve, "vou-me juntar a elas"<sup>290</sup> (*Ibidem*).

O discurso do conto incide tanto na vida profissional da protagonista, como no espaço da sua intimidade familiar, realçando, em ambos os casos, a monótona previsibilidade de uma existência árida. As funções que desempenha no emprego são fastidiosas, ocupando-se de recibos e faturas e, numa atitude estudada de subserviência em relação aos seus superiores, limitando-se a "acena[r] com a cabeça e sorri[r] lisonjeiramente ao ver os chefes"<sup>291</sup> (*Ibidem*, p. 73). É, pois, forçada a conviver com superiores que a ignoram e com colegas caluniadores. A sua vida conjugal não é mais satisfatória. Casada há 11 anos, a intimidade física e emocional entre ela e o marido foi-se tornando progressivamente mais escassa, ao ponto de ele lhe ter pedido para dormirem em quartos separados ou preferir até passar a noite no local de trabalho.

O conto representa este cenário de frustração profissional e afetiva, recorrendo a uma sintaxe descontínua e fragmentária, típica do discurso de consciência da narradora-protagonista, e reproduzindo episódios exemplares da sua vida que funcionam como metonímias narrativas. São os seus sonhos que conectam os diversos fragmentos, constituindo um importante elemento coesivo da narrativa. Através dos sonhos, Chen Ran instala uma estrutura interna circular, desenvolvida em três tempos: um primeiro, em que *se vive sem sonho*; um segundo, em *que se procura o sonho* e, por fim, um terceiro, em *que se dissipa o sonho*. Uma vez extinto o sonho, a vida da narradora-protagonista retorna ao estado

---

<sup>287</sup> Versão original: 遵循上班、下班、菜市场三角形路线的刻板生活 (*Ibidem*, p. 77).

<sup>288</sup> Versão original: 更年期老太太 (*Ibidem*, p. 72).

<sup>289</sup> Versão original: 忽然莫名其妙地不高兴 (*Ibidem*).

<sup>290</sup> Versão original: 我就会加入她们的行列 (*Ibidem*).

<sup>291</sup> Versão original: 见到领导就点头致意并殷勤微笑 (*Ibidem*, p. 73).

inicial. Não sendo diegeticamente imprescindíveis, os sonhos permitem, contudo, correlacionar os diferentes segmentos da história.

Num primeiro momento, o conto começa por acentuar o desgaste e a solidão psicológica do quotidiano maquinal desta mulher, forçada, por razões de sobrevivência, a dissimular a sua verdadeira personalidade num local de trabalho hostil, desprezada por um marido com quem não compartilha angústias ou anseios, entorpecida por uma existência alienante, em que não há lugar para a ilusão ou para o sonho. Um sonho bizarro da protagonista – que, como se salienta no conto, "sonhava descontroladamente"<sup>292</sup> (*Ibidem*, p. 76) – virá alterar esta situação. O sonho constitui, como se torna óbvio, um sintoma de que a protagonista deseja mudar a sua vida presente, assinalando a sua vontade de não se resignar a um futuro de infelicidade.

No seu sonho, "uma velha, com ar macilento, perguntava o caminho na rua, cambaleando devagar"<sup>293</sup> (*Ibidem*). A protagonista reconhece na casa onde a idosa se encontra aquela onde ela própria passou a sua infância. Este sonho enigmático veio desestabilizar a sua existência pacífica e decide, então, procurar a sua casa de infância, em busca de uma interpretação para o sonho que tivera. O regresso à infância traduz a vontade de transformação que a anima, não desistindo de demandar uma nova forma de vida que lhe possa proporcionar a felicidade que até aí desconhecia. Esta atitude dinâmica, de procura voluntariosa de um novo destino, encontra-se simbolicamente condensada no seu esforço de tornar perceptível o sonho que para ela se revela indecifrável. Na mesma linha transformadora, se deve entender a sua tentativa de surpreender, no local de trabalho, o marido com uma hipotética amante, confirmando, segundo esperava, uma suspeita que os anos de casamento tinham avolumado.

Não obstante, ambas as tentativas de transformação empreendidas pela protagonista fracassam. Por um lado, ao regressar aos lugares originários da infância, descobre, dececionada, que só restava "uma praça de produtos pré-fabricados, solitária, arruinada,

---

<sup>292</sup> Versão original: 却难以控制地做梦 (*Ibidem*, p. 76).

<sup>293</sup> Versão original: 一位步履蹒跚形容憔悴的老妇人在街上问路。 (*Ibidem*).

desordenada e suja<sup>294</sup>" (*Ibidem*, p. 81). O lugar de que guardava a memória feliz de meninice tinha agora um aspeto decadente. Por outro, ao surpreender o marido no seu local de trabalho, descobre que mais ninguém ali se encontrava. Abortados os seus esforços de alterar a vida que levava, a narradora-protagonista não teve outra escolha senão voltar à sua existência anterior, onde não havia lugar para o sonho. As linhas finais do conto são expressivas acerca do seu regresso a um estilo de vida que, em vão, se esforçou por transformar:

Na segunda-feira de manhã, como de costume, vestia a roupa formal do escritório, que me assenta bem, embora seja incaracterística. O cabelo caía-me pelos ombros, ondulado como sempre. Cumpria, rigorosamente a etiqueta, como se fosse um edital redigido segundo as regras, impecável e sempre igual. Depois, apanhava um autocarro para o trabalho. Nesse autocarro, que fazia a ligação regular com a organização governamental, o agente de informação Xiaoshi sentava-se à minha frente, e as mulheres de meia-idade riam e murmuravam<sup>295</sup> (*Ibidem*, p. 87).

O informante temporal “Na segunda-feira de manhã” se, por um lado, indica referencialmente o começo de uma nova semana, marca, por outro, o início de uma vida circular, em que nada verdadeiramente mudou. Melancolicamente desistente, a protagonista regressa, conformada, a uma vida sem sonhos. Equacionado como tática de fuga a um presente vazio e estéril, o sonho simboliza o desejo de transcender a sua própria realidade.

No universo ficcional de Chen Ran, são frequentes as figuras femininas que procuram evadir-se da sua circunstância, como se verifica, por exemplo, no romance *Nenhum lugar para dizer adeus* (无处告别), em que a protagonista emigra para os EUA, para libertar-se da indiferença dos outros, ou nos contos “O bater de outra orelha” (另一只耳朵的敲击声), cuja protagonista escolhe “deambular como um fantasma no hemisfério ocidental<sup>296</sup>” (Chen,

---

<sup>294</sup> Versão original: 一个荒凉、残损、脏乱的半成品广场 (*Ibidem*, p. 81).

<sup>295</sup> Versão original: 周一早上, 我像往常一样, 穿上毫无特色却合体得丝丝入扣的办公室衣服, 头发也像往常一样微波荡漾地披在肩上, 整个人就像一份社论一样标准, 无可挑剔又一成不变。然后, 坐班车去上班。在机关的班车上, 资料情报员小石坐在我前面的座位, 中年妇女们叽叽喳喳说笑着。 (*Ibidem*, p. 87).

<sup>296</sup> Versão original: 在遥远的西半球如幽灵般穿梭 (Chen, 2001, p. 93).



2001, p. 93), e “Romper” (破开), no qual a sua personagem principal fantasia mudar-se para uma pequena cidade do sul, afastando-se do local onde vivia.

Estas mulheres não hesitam em escapar das insuficiências da sua vida presente, partindo em demanda de um outro lugar onde possam realizar-se emocional e espiritualmente. A tendência para a evasão através do sonho e do devaneio, tão recorrente na ficção de Chen Ran, é aliás reivindicada pela própria autora como traço intrínseco da sua personalidade, quando afirma, em entrevista: "Ando a procurar e a fugir. Sinto um impulso de fuga perante a multidão e o mundo [...] Ou seja, é uma escolha quando não há outra saída. Uma vez que não consigo encontrar um lugar onde encaixar, tudo que posso fazer é procurar e fugir sem parar"<sup>297</sup> (*apud* Cheng, 2015, p. 16). E, em “Folha de Papel” (纸片儿), insiste ainda a autora: "O que sei fazer melhor é fugir, e esta minha habilidade tem tendência a desenvolver-se"<sup>298</sup> (*Ibidem*).

O motivo onírico emerge, assim, com frequência nos contos de Chen Ran, como se verifica no já mencionado “O tempo e a gaiola” (时光与牢笼). A sua protagonista, Shuishui, é uma editora competente e dedicada que tenta, sem sucesso, agradar ao chefe. Uma manhã, decide desabafar a sua insatisfação na parede da casa de banho, escrevendo nela frases de protesto e desagravo. Nesse exato momento, uma chamada do marido trá-la de volta à realidade, mostrando-lhe que tudo não passou de um sonho. Quando desperta, limita-se a pedir ao seu chefe no jornal em que trabalha, no seu habitual tom humilde e subserviente, um dia de licença por motivo de doença. Na novela *O peso da função* (角色累赘), a protagonista é uma professora universitária que, embora profissionalmente realizada, se encontra sujeita a uma pressão insuportável para ser bem sucedida. Sonha que é perseguida por dois desconhecidos, que ostentam uma pá e um martelo, numa evidente representação metafórica do seu medo constante do fracasso. Em qualquer destes casos, o sonho funciona como uma tática de evasão compensatória que permite ultrapassar, num mundo alternativo, um obstáculo que parece insuperável no plano da existência real destas mulheres. Como

---

<sup>297</sup> Versão original: 我一直在探寻，也就一直在逃跑，我对人群和世界都有一种逃避感 [...] 也就是没有出路的一种选择，既然在这个世界上找不到一个合适的位置，就只能不断地寻找和逃跑 (*apud* Cheng, 2015, p. 16).

<sup>298</sup> Versão original: 我最大的本领就是逃跑，而且此本领大有发扬开去的趋势。 (*Ibidem*).

observa Cheng, os sonhos presentes nestes contos não são simples manifestações do inconsciente das personagens, mas antes elementos que permitem estabelecer uma estreita conexão entre os planos do desejo e da sua existência concreta. Por isso, são também reveladores das experiências de vida das mulheres modernas e das contradições internas com que estas se debatem, das relações entre os sexos e de realidades sociais mais amplas (Cheng, 2015, p. 35).

Em alguns contos de Chen Ran, os sonhos podem ainda configurar um padrão onírico reconhecível, como acontece quando uma personagem tem um mesmo sonho de modo recorrente ou um sonho semelhante é compartilhado por várias personagens. Ainda que não sejam exatamente coincidentes, os sonhos apresentam um mesmo objetivo, ligando-se uns aos outros e relacionando-se com o tempo. Na narrativa “Na entrada vazia de um corredor de vento” (站在无人的风口), já mencionado, a narradora reflete sobre a história da Guerra das Rosas e da disputa pelo poder entre duas famílias, protagonizada por uma mulher, sonhando recorrentemente, por isso, com as lutas que opunham as duas fações. Simultaneamente, no templo abandonado, a idosa sonha que dois pretendentes disputavam a sua mão. Historicamente, da Guerra das Rosas subsistiram apenas registos das lutas protagonizadas no masculino, negligenciando-se o registo de qualquer intervenção feminina. Neste conto de Chen Ran, a interferência do sonho corresponde a uma estratégia de crítica da hegemonia masculina por parte da autora. Pelo recurso ao símbolo e à metáfora, denuncia-se a invisibilidade da mulher nas lutas travadas, em seu nome, por homens. No mundo masculino da guerra, as mulheres são objetos de contendas, são consideradas bens, e, no final, tornam-se vítimas. Através dos sonhos, Chen Ran alerta constantemente o leitor para esta sina histórica das mulheres colocadas sob a dominação masculina, apelando para a urgência da sua transformação.

Como salientou Cheng, Chen Ran cria um estilo narrativo peculiar, em que o enredo é claramente preterido, abrindo-se ao discurso de consciência das personagens. Neste sentido, compreende-se a importância de que, na sua ficção, o sonho se reveste, enquanto espaço de revelação da interioridade das personagens. Por outro lado, a interferência do elemento

onírico contribui decisivamente para a contaminação lírica da narrativa. Embora saudada como uma tendência original na produção ficcional da década de 90, a preferência da autora pelo conto psicológico ou de interioridade foi, por outro lado, considerada como inconsistente com os valores-chave da sociedade chinesa. Por tratar tão insistentemente a possibilidade de evasão do real através do sonho, a sua ficção psicológica e introspectiva promoveria, segundo alguma crítica, a alienação do mundo real, mutável e complexo. Talvez por isso, sobretudo a partir do dealbar do século XXI, Chen Ran tenha vindo a publicar a um ritmo cada vez mais espaçado e a sua presença na paisagem literária chinesa se tenha praticamente desvanecido.

#### **4.3. SOLIDÃO, EMPAREDAMENTO, MELANCOLIA**

Nas narrativas chinesas e portuguesas de autoria feminina estudadas, assume particular destaque a temática da solidão e da melancolia. Nos contos “Erzsébet” e “Inocência perdida”, de Maria Teresa Horta, e “As três bonecas de papel”, de Maria Isabel Barreno, já mencionados, as crianças nascem num ambiente onde, geralmente, a mãe se encontra ausente ou é, em alternativa, uma figura fortemente negativa, o que converte a infância num tempo angustiado e melancólico. A relação entre mãe e filha, em particular, é, muitas vezes, retratada como conflitual e conturbada.

Com efeito, são, tanto nos textos chineses como nos portugueses, inúmeras as personagens femininas que procuram a felicidade e a realização pessoal no casamento e na maternidade para, pouco depois, perceberem que, afinal, se tornaram prisioneiras de uma vida de amargura e solidão. Apesar da sua dedicação abnegada, estas mulheres são, frequentemente, votadas ao abandono físico e psicológico pelos maridos. Embora conscientes das suas existências infelizes, tentam manter uma aparência de normalidade, cumprindo escrupulosamente as suas funções de esposas e mães. Regra geral, são mulheres oriundas do meio rural, que aceitam o seu destino com a silenciosa passividade e o conformismo característico da educação que receberam e dos estereótipos com que

conviveram ao longo de gerações, como acontece, por exemplo, com as figuras femininas dos contos “Pranto e riso da noiva assassina”, de Teolinda Gersão, “Marido” de Lídia Jorge, “Inocência Perdida” de Maria Teresa Horta ou “Na décima segunda noite” (第十二夜) de Tie Ning. A maioria conforma-se, por julgar não ter outra escolha, esperando desse modo garantir o sustento dos filhos ou manter o seu estatuto de esposa respeitável perante a sociedade. Algumas, todavia, insatisfeitas e mais insubmissas, começam a ousar gestos transgressivos de libertação.

No que se refere aos maridos, a situação é, contudo, bem distinta. Mesmo perante o compromisso do matrimónio, são muitos os que procuram manter relações extraconjugais, sendo o adultério um dos motivos mais frequentes para a rejeição das esposas, ainda que esta não se traduza no abandono do lar, mas apenas na ausência de afetos, como bem ilustram os maridos nos contos “Pranto e riso da noiva assassina”, de Teolinda Gersão, “Marido”, de Lídia Jorge, e “Perseguição nas ruas da cidade” (逐鹿中街), de Wang Anyi. O adultério masculino é tema recorrente nos contos que enfatizam a solidão conjugal das mulheres. Perante o adultério do marido, a reação de algumas personagens femininas – perseguindo ou matando o cônjuge ou, de maneira mais dramática, cometendo suicídio – pode assumir contornos quase burlescos.

É sabido que, atualmente, as condições de vida e funções desempenhadas pelas mulheres têm experimentado uma mudança radical. Talvez a melancolia feminina, tão abundantemente ilustrada nos contos analisados, constitua a resposta das mulheres a um tempo de renegociação dos seus papéis sociais e familiares. Certo é que à melancolia parece não escapar nenhum dos tipos femininos documentados nos contos em análise: mulheres jovens e velhas, de origem rural ou urbana, domésticas ou assalariadas, de condição socialmente favorecida ou humilde, filhas, esposas ou mães – todas, sem exceção, partilham esse destino comum da melancolia.

Se se considerar que, em comparação com os seus congéneres masculinos, as mulheres escritoras se revelaram particularmente "conscious of [their] tribulation to claim for themselves positions as subjects" (Xu, 2011, p. 345), talvez se compreenda a frequência com

que estas revisitaram o tema da melancolia, tanto ao evocar a sua infância, como no retrato que esboçam do seu quotidiano. Zhang argumenta que, através dos textos de autoria feminina em que prevalece essa impressão de melancolia, se desencadeia no leitor um efeito de reconhecimento das condições históricas objetivas das mulheres, invariavelmente injustas e hostis (Zhang, 2014, p. 13).

Mesmo que, como antes se salientou, fosse possível analisar a tematização da melancolia em muitos dos contos chineses e portugueses integrados no *corpus*, optámos por, em virtude do evidente destaque que nelas assume, seleccionar narrativas de Chen Ran, Tie Ning e Teolinda Gersão que se revelam, a este título, verdadeiramente exemplares.

#### 4.3.1. CHEN RAN

O universo ficcional de Chen Ran é atravessado pelo tema obsessivo da solidão e da melancolia femininas. O conto “Todas as paredes são portas” (凡墙都是门) ilustra modelarmente a importância concedida a esta linha temática. A intriga débil da narrativa, em que não se desenvolve um verdadeiro enredo, parece afastá-la de outros contos da autora, bastante mais centrados na lógica do acontecimento. Nela intervêm três personagens: a narradora-protagonista, a sua mãe e uma amiga de nome Yuruo. Relatado por uma personagem-narradora, que coincidentemente é também escritora, o conto revisita fragmentos da sua vida quotidiana, seguindo o fluxo desordenado da sua consciência.

Mulheres modernas, emancipadas e conscientes, as três personagens femininas do conto são também irremediavelmente solitárias. A narradora e a sua mãe, ambas divorciadas, partilham um apartamento, num edifício de dezasseis andares, numa cidade anónima. Entre elas, os conflitos são constantes. A mãe da narradora, separada do marido por falta de comunicação no casamento, converteu-se, após o divórcio, numa mulher independente, com uma carreira sólida de professora, apta, por isso, a criar a filha sozinha. A narradora, por seu turno, dedica-se diariamente à escrita de um romance em andamento. Porém, quando quer

sair e divertir-se com os amigos, "de repente, não sabe para quem quer ligar<sup>299</sup>" (*Ibidem*, p. 3), confidenciando ainda: "Acho que devia escrever alguma coisa, mas estou sem vontade. Deixo-me ser levada pelo passar do tempo. E sinto o desejo de escapar para um lugar remoto e isolado<sup>300</sup>" (*Ibidem*, pp. 9–10). A narradora bem admite que "para escrever, é preciso ter uma atitude positiva<sup>301</sup>" (*Ibidem*, p. 9), mas a sua inelutável melancolia constitui um entrave à conclusão sempre adiada do seu romance.

A solidão da narradora e da sua mãe encontra-se, no conto, explicitamente associada à ausência de um projeto conjugal ou do amor de um homem. Embora a narradora tivesse repetidamente manifestado o desejo de que a mãe voltasse a casar, aconselhando-a a adotar critérios menos rigorosos na seleção de parceiros, aquela ripostava com o facto de a filha nunca ter conseguido encontrar um namorado. Por isso, "não conseguem encontrar um homem como deve ser<sup>302</sup>" (Chen, 2001, p. 19), eternizando existências afetivamente despovoadas.

A solidão da amiga Yuruo deve-se, por outro lado, à carência de amor familiar: embora seja ainda jovem, viveu já em diferentes cidades e mudou várias vezes de emprego. Tendo saído, muito nova, da sua terra natal e abandonado a família, começara, desde cedo, a sustentar-se a si própria, sentindo, por isso, que "os seus familiares queridos estão nos confins do mundo, a terra natal é um lugar estranho. Está permanentemente em busca, com saudades de uma terra natal indefinida, que ainda não sabe onde é<sup>303</sup>" (*Ibidem*, p. 27), "tem sempre a vaga sensação de que o futuro marido e a verdadeira família estão longe<sup>304</sup>" (*Ibidem*). No caso das três personagens, contudo, a solidão parece corresponder a um projeto pessoal de independência que as impede de transigir para com a realidade. Recusando

---

<sup>299</sup> Versão original: 一时想不好给谁打电话 (*Ibidem*, p. 3).

<sup>300</sup> Versão original: 认为应该写点什么, 但是没有心情。随波逐流的打发日子。萌生出到偏僻地方去隐居的欲望。 (*Ibidem*, pp. 9–10).

<sup>301</sup> Versão original: 写作需要一种良好的心态 (*Ibidem*, p. 9).

<sup>302</sup> Versão original: 无法找到一个合适的男人 (Chen, 2001, p. 19).

<sup>303</sup> Versão original: 总感到亲人远在天边地角, 故乡是他乡, 老是在找寻, 思念着远处不知在哪里的模糊不清的家乡。 (*Ibidem*, p. 27).

<sup>304</sup> Versão original: 总是隐约感到她未来的爱人以及她真正的亲人, 都在远方。 (*Ibidem*).

abdicar da sua autonomia, acabam por rejeitar o mundo exterior – incluindo a possibilidade do amor e do casamento –, optando por uma solidão voluntária que, nem por isso, deixa de ser geradora de mágoa. Enfrentando corajosamente o dilema da solidão, as três mulheres insistem no seu caminho pessoal, recusando conformar-se ao conforto afetivo e à convenção conjugal. Cada uma tem, contudo, maneiras diferentes de mitigar as suas solidões: a mãe, envelhecida, torna-se obcecada pela ovniologia, estudando os fenómenos do universo o dia todo, na esperança de atenuar o medo da morte que se aproxima; Yuruo preenche o tempo com mudanças constantes de emprego, em contactos amorosos fortuitos e no convívio com a sua única amiga, a narradora; esta última, por seu turno, tenta sublimar a sua solidão através da escrita, criando vidas paralelas na ficção e inventando personagens feitas de palavras.

São vários os elementos simbólicos que, no conto, deixam transparecer a solidão e o isolamento individuais. A narradora e a mãe moram num prédio de dezasseis andares, habitado por professores, vizinhos com quem nunca convivem e que mutuamente se ignoram. Tendo ficado à guarda da mãe depois do divórcio, a narradora só conhece o pai através dos livros que este publica. Uma vez que escrever é o seu ofício, costuma registar num diário as suas reflexões e sentimentos íntimos, como se verifica no passo seguinte:

Vives o dia-a-dia e todos os dias perguntas-te porque estás viva. Desejas muitas coisas e conformas-te com as que alcançaste. Tudo o que não conseguiste reter até agora não será nunca teu, por exemplo, o tempo que passou. Ninguém te resolve os problemas. Ninguém entende sequer por que razão te sentes vazia, quando tens comida, roupa, casa para viver, livros para ler e piano para tocar. Talvez alguns achem que é pela falta de um marido ou de um amante. Mas é precisamente essa razão que te recusas a aceitar, porque achas que tudo se conquista com trabalho e luta; contudo, aquilo que toca ao coração é incerto e torna todo o teu esforço inútil. Não é culpa dos outros. Tu é que não te consegues convencer<sup>305</sup> (*Ibidem*, pp. 3–4).

---

<sup>305</sup> Versão original: 天天活着，天天想为什么要活着。想得到的很多，已经得到的就留下，而没有得到的也不可能有了。比如逝去的时光。谁也不能解决你的疑难，甚至不能理解你有吃有穿有房子住有书看有钢琴弹还空虚什么。也许有人认为你缺少一个爱人、情人，偏偏就是这条你绝对不能接受，因为你认为什么都可以努力奋斗去争取，唯独这个是捕风捉影一场空的事。倒不是埋怨别人什么过错，恰恰是自己无法说服自己。 (*Ibidem*, pp. 3–4).

Emocionalmente isolada e incapaz de comunicar com os outros, o diário é, para a protagonista, um espaço íntimo de autoexpressão. Por outro lado, como nota Zhou (2016), a escrita solitária do diário (ou das cartas) reflete a própria alienação histórica das mulheres, privadas de voz pública (p. 18). Como sublinha a autora, os géneros diarísticos e epistolar partilham uma mesma natureza confessional e são frequentemente desabafos privados, permitindo, ao mesmo tempo, ocupar o tempo livre e aliviar a solidão, falando com o papel. Assim, estes formatos de expressão tipicamente feminina permitem um afastamento do mundo, ao mesmo tempo que propiciam um espaço de revelação pessoal, onde é permitido à mulher formular opiniões, exprimir desejos e partilhar anseios (*Ibidem*).

O título do conto, “Todas as paredes são portas” (凡墙皆是门), retoma um dito filosófico – “há portas em todas as paredes (凡墙皆有门)” – que significa que há para tudo uma saída, desde que de saiba procurá-la. Todas a braços com uma mesma solidão, as três mulheres recorrem, como se viu, a estratégias distintas para superá-la. Do mesmo modo, se todas se veem confrontadas com obstáculos emocionais num emparedamento que lhes é comum, cada uma abre as portas que mais lhes convêm.

A expressão direta da voz e da subjetividade femininas é, no conto de Chen Ran, conseguida pelo recurso à perspectiva autodiegética que permite reunir fragmentos das vidas e das histórias de sobrevivência destas mulheres. Como salienta Zhou, nesta escrita sobre a solidão, o uso exclusivo da primeira pessoa permite tornar verosímil a autoexpressão da narradora (2016, p. 14). Uma vez que estas personagens solitárias já desistiram de estabelecer qualquer conexão significativa com o mundo exterior, é natural que não interajam com ele e, portanto, se encontre ausente qualquer marca de interlocução.

Torna-se, pois, evidente que a maioria das mulheres retratadas por Chen Ran vive em solidão, seja ela imposta pelas circunstâncias da sua vida ou voluntariamente procurada como estratégia de autopreservação. Muitas de entre elas, experimentaram, em algum momento das suas vidas, momentos excepcionais ou traumáticos, que as levaram a distanciar-se das pessoas comuns. São frequentemente sensíveis e amáveis, mas cultivam uma



existência de recolhimento melancólico. A solidão da jovem Folha de papel, no conto com o mesmo nome, deve-se a um sentimento inato de desamparo causado pela ausência do pai desde o nascimento. A solidão de Shuishui, em “O tempo e a gaiola” (时光与牢笼), por outro lado, é uma resposta de quem, uma vez derrotada na luta contra o destino, escolhe refugiar-se num mundo interior.

Segundo Liu (2012), nos primeiros textos ficcionais publicados, na década de 80, por Chen Ran, a autora exprimia um irremediável pessimismo, semelhante ao da jovem Folha de papel (2012, p. 12); já nos contos publicados nos anos 90, como por exemplo “O tempo e a gaiola” (时光与牢笼), “Na entrada vazia de um corredor de vento” (站在无人的风口) e “Todas as paredes são portas” (凡墙都是门), esse desencanto parece dar lugar a uma esperança de apaziguamento, conseguido pelo encontro espiritual proporcionado pela solidão feminina. Esta evolução no modo como a autora retrata a situação solitária de muitas mulheres reflete, na realidade, um dos dilemas da condição feminina contemporânea, sugerindo que, por detrás da sua aparência emancipada, são ainda reais as suas dores de sobrevivência. Buscando o autoaperfeiçoamento e confrontadas com os dilemas do seu sexo, a ficção de Chen Ran dá visibilidade à persistência e às lutas interiores das mulheres modernas (Xu, 2011, p. 122).

#### 4.3.2. TIE NING

No conto de Tie Ning intitulado “Chang’e solitária” (寂寞嫦娥), a protagonista é uma jovem viúva chamada Chang’e, cujo nome é emblemático da sua vida trágica. Oriunda de uma aldeia pobre e remota, o seu marido encontra a morte prematuramente, quando cai de um precipício, deixando-a viúva aos 20 anos, com um filho ainda criança. A fim de assegurar a subsistência familiar, vê-se forçada a deixar o filho e partir para a cidade, onde vai exercer funções de empregada doméstica na casa de um escritor – Tong – e de cuidadora da mulher deste que se encontrava gravemente doente. Dedicada e diligente, mantém-se ao serviço de Tong, mesmo depois de falecida a esposa, e, tempos depois, acaba por casar-se com o

escritor viúvo, bastante mais velho e sedento dos prazeres eróticos que só um corpo jovem lhe podia proporcionar. Suportando a caluniosa hostilidade que as filhas e amigos de Tong lhe votavam, cuida esmeradamente da família, sem que lhe fosse sequer permitido reunir-se com o filho que tinha deixado na aldeia.

O conto traça um retrato pungente da solidão de Chang'e, mulher humilde e ignorante, transplantada numa cidade à qual não pertencia e confinada numa casa onde era desprezada por todos, incluindo o próprio marido. As suas tentativas de integração num mundo que não é o seu são, aliás, por ele sistematicamente repudiadas: é o que se verifica quando, aproximando-se da secretária de Tong, ela tenta ler os seus escritos, para grande exasperação do marido que, de imediato, a afasta. Como se refere no conto, a protagonista "tentou transformar-se numa esposa adequada da cidade<sup>306</sup>" (Tie, 2010, p. 53).

De facto, longe de assentar num compromisso afetivo, o casamento preenchia, para Tong, uma função meramente instrumental, permitindo-lhe apenas saciar um apetite puramente sexual. Por isso, "Não se podia dizer ao certo que o satisfazia<sup>307</sup>" (*Ibidem*, p. 55). Na sua opinião,

Por um lado, Chang'e é uma mulher que gasta pouco. Não se importa com o que come ou bebe, não usa cosméticos, nunca fica doente e calça sempre sapatos de pano que ela própria faz. É ela quem vai levantar aos correios ou ao banco o que ele recebe de direitos de autor e entrega-o na totalidade ao Sr. Tong. Mais tarde, as duas filhas do Sr. Tong acabaram o curso e foram viver para os EUA. Por altura das festas tradicionais, enviam alguns dólares americanos ao pai. Chang'e não dá importância e não percebe nada de dinheiro estrangeiro. Por outro lado, se houver alguma coisa que o Sr. Dong não esteja disposto a fazer, por razões de estatuto social ou de dignidade, basta pedir a Chang'e. Em vez do Sr. Tong, é ela quem regateia com os vendedores o preço das garrafas de cerveja e dos velhos jornais que guarda, não cedendo nem um centimo. Em vez do Sr. Tong, conseguiu, aos poucos, baixar o salário dos trabalhadores que contrataram para fechar a varanda. Quando as obras acabaram, o chão debaixo do prédio estava coberto de tijolos partidos, telhas, cimento e areia. Foi de novo Chang'e quem pediu ao responsável da sala de caldeira uma pá e um carrinho de

---

<sup>306</sup> Versão original: 努力使自己像一个城里的贤妻 (Tie, 2010, p. 53).

<sup>307</sup> Versão original: 不能说叫他满意, 也不能说不满意。 (*Ibidem*, p. 55).

mão emprestados. Passava uma e outra vez com o lixo em frente dos vizinhos, numa atitude sempre firme e calma. O Sr. Tong, em casa, ao ver Chang'e lá em baixo, apercebeu-se, de repente, que possuía uma escrava disposta a trabalhar para toda a família e teve, então, a noção de que se tinha casado com ela, não por motivos românticos, mas sim por motivos práticos, verdadeiramente realistas<sup>308</sup> (*Ibidem*, pp.59–60).

Com efeito, o nome atribuído à protagonista pelos outros é revelador da sua vida solitária e melancólica. Chang'e é, na tradição mitológica chinesa, a deusa da Lua. A história lendária da deusa da Lua remonta a um passado distante quando, nos tempos pré-históricos, os dez filhos do Imperador de Jade foram transformados em dez sóis. Os dez sóis subiram ao céu e queimaram a terra, ameaçando a sobrevivência da humanidade. Hou Yi, arqueiro, derrubou nove sóis e deixou apenas um, tendo, por isso, sido recompensado com o elixir da imortalidade. Chang'e, esposa de Hou Yi, encontrou casualmente o elixir, quando o marido se encontrava ausente na caça, e ingeriu-o por curiosidade. O seu corpo transformou-se, de imediato, tornando-se tão leve que voou em direção à lua. A partir desse momento, Chang'e leva uma vida solitária na Lua, afastada do marido e vivendo apenas na companhia de um coelho.

Tie Ning dinamiza, de forma hábil, esta fábula mitológica, convertendo-a em intertexto do conto. O paralelismo simbólico entre a deusa da Lua e a melancólica protagonista do conto é óbvio: na grande cidade e longe da sua terra natal, ela tinha conseguido um estilo de vida de luxo e desafogo, mas este "paraíso artificial" evoca aquele outro onde a deusa da lua Chang'e se encontrava prisioneira. Ambas, portanto, enfrentavam a dilacerante solidão de uma existência perfeita.

---

<sup>308</sup> Versão original: 首先嫦娥属于低消费型的女人，她不讲究吃喝，不用化妆品，永远不曾生病，永远穿自己纳底子做的布鞋。她从邮局或银行取回的稿费，一向如数交与佟先生。后来佟家老大老二大学毕业都去了美国，逢年过节寄些美元给佟先生，嫦娥对美元既不稀罕也不打听。其次，凡佟先生碍于身份和尊严不便出面的事，唤一声嫦娥就行了。嫦娥会守着一排啤酒瓶子、一捆废报纸，为佟先生和小贩一分钱一分钱地往上争价；也会为佟先生和封阳台的工人一块钱一块钱地往下压价。当阳台封完，楼下堆满碎砖、烂瓦、水泥、沙子时，又是嫦娥从锅炉房借来推车、铁锨，一趟趟从街坊邻里眼前走过，面不改色，走得坦然。楼上的佟先生看着楼下的嫦娥，一刹那觉得她好似一名受雇于佟家的壮工，才悟出，他娶嫦娥，决非以浪漫主义为基础，那实在是纯正的现实主义啊。 (*Ibidem*, pp.59–60).

O *pathos* parece ser, portanto, o traço comum às protagonistas de Tie Ning, cujas narrativas são povoadas de figuras de mulheres melancólicas e sofredoras, através de cujas histórias de vida dramáticas se espera tanto comover o leitor, como veicular uma esperança de redenção. É certamente este o caso da história protagonizada por Chang'e, mas também da mulher grávida do conto "A grávida e a vaca" (孕妇和牛) ou da mãe que intervém em "Mundo" (世界). Trata-se, em todos os casos, de mulheres do campo, cuja luta heroica pela sobrevivência demonstra a sua inquebrantável tenacidade. A autora elege figuras comuns que, quando se veem confrontadas com provações e adversidades, se engrandecem na sua humanidade. Apesar de abordar predominantemente o trágico e o grotesco da condição humana – sobretudo da condição humana mais humilde e miserável –, Tie Ning recorre a um estilo lírico, sobretudo no elogio que desenvolve da vida rústica e simples. Assim, a celebração da virtude destas figuras femininas trágicas, mas resignadas, é conseguida pela alusão a valores chineses tradicionais e a princípios ético-estéticos de inspiração confucionista, como se verifica nos seguintes exemplos: "estar triste, mas não magoada" (哀而不伤), "sentir ressentimento, mas não raiva" (怨而不怒), "ser bondosa e gentil" (温柔敦厚). Este substrato doutrinário contribui para a singularidade do estilo da autora que, numa constante postura compassiva em relação às suas personagens, ilumina nelas tanto na luz como a sombra, a tragédia como a redenção, a morte como a vida.

A este respeito, Jing Ying (2017) salienta que um dos traços distintivos da criação literária de Tie Ning se encontra precisamente nessa calorosa solidariedade que a autora evidencia para com as mulheres que retrata ficcionalmente e Yan, por seu turno, sustenta que a escrita de Tie Ning é marcada pela ternura (2012, p. 3). Em "Chang'e solitária", essa cumplicidade transparece no momento em que a protagonista encontra o vendedor de flores com quem costumava conversar amistosamente e de quem se sentia próxima. Decide, então, pedir o divórcio, optando corajosamente por uma vida modesta na companhia do humilde comerciante. No desfecho do conto, a protagonista Chang'e encontra, finalmente, a felicidade, na companhia dele e do filho.

Assim, embora, no universo ficcional de Tie Ning, as personagens femininas sejam tendencialmente melancólicas e se encontrem predestinadas para a adversidade, recusam-se a sucumbir ao destino sombrio que lhe está reservado, superando-o por esforço próprio e encontrando, no termo do seu caminho, a felicidade que dolorosamente conquistaram.

#### 4.3.3. TEOLINDA GERSÃO

O conto “Pranto e riso da noiva assassina”, de Teolinda Gersão, narrado em perspetiva autodiegética, conta a história da narradora-protagonista que não hesita em admitir que «Provavelmente [enlouqueceu]» (Gersão, 2016, p. 9), confessando ter assassinado o marido, por se sentir frustrada num casamento sem amor. A narração em primeira pessoa e "de viva voz" permite que os leitores entrem em contacto direto com o universo ficcional recriado, como se se encontrassem próximos da ação. Reforça-se, assim, a impressão de autenticidade, uma vez que os factos são apreendidos sempre a partir do ponto de vista desta narradora-protagonista.

A narrativa apresenta-se como um extenso monólogo interior da personagem a propósito da morte do marido, cuja responsabilidade ela expressamente assume, enunciando, logo no *incipit*, a admissão da sua culpa: "o homem que eu amava deixou-me por outra e eu entrei em desespero e matei-o. Provavelmente enlouqueci. Mas talvez não seja realmente culpada" (*Ibidem*, p. 9). Esta confissão, logo na abertura da narrativa, conduz o leitor a antecipar um retrato sinistro desta narradora homicida. Todavia, as explicações subsequentes que ela faculta sobre o móbil do crime suscitam a compaixão do recetor, que cedo descobre que o seu desvario se deveu a uma profunda infelicidade, motivada pelo abandono do marido:

Mas ele não podia ter-me deixado assim à espera, um dia a seguir ao outro, pondo o seu talher à mesa, cadeira no lugar que ele ocupava, a sua almofada na cama, no lado que ele deixara vazio. Não podia afogar-me todas as noites num quarto escuro e sem fundo, olhar-me ao espelho sem me

reconhecer, vendo esfumar-se o brilho dos olhos, o sorriso da face, o viço da pele, o vermelho da boca (*Ibidem*, p. 10).

Trocada por outra mulher, a quem o marido dedicava um afeto que a ela nunca concedera, a narradora dá livre curso ao seu ciúme despeitado:

Claro que havia outros homens no mundo, mas nenhum tinha nada a ver comigo. Nenhum era o homem que eu amava, que nunca iria deixar de amar, mesmo que não pudesse voltar a vê-lo. A minha vida começava e acabava nele. Ele fora embora e levava-a (*Ibidem*, p. 12).

Mesmo traída e humilhada, o seu amor obcecado pelo marido levá-la-ia, como admite, a perdoá-lo, continuando a alimentar uma esperança mórbida no seu retorno. Na verdade, o abandono do marido representa para esta mulher não apenas uma ferida narcísica irreparável, mas uma verdadeira morte social, "como se eu fosse um insecto que se esmaga. Tornou-me invisível, não só para ele, mas também aos meus olhos e aos do mundo [...] Não me sentia a fazer nada disso. Não estava na minha vida, nem minha pele. Desaparecera" (*Ibidem*, p. 10). No decurso deste delírio amargo e ressentido, as memórias do marido agigantam-se, como se a mulher despeitada "olhasse através de lentes de aumento" (*Ibidem*). Com recurso a um registo figurativo, onde coexistem a metáfora, a hipérbole ou antítese, o discurso desta narradora alienada revela o seu nítido desequilíbrio psicopatológico, que culmina no plano de assassinar o marido, esperando, de acordo com a sua lógica doente, "de algum modo arrastá-lo para o lugar dos mortos, onde eu estava. Podia matá-lo e isso seria uma forma de ele ser meu novamente, de o ter junto de mim para sempre" (*Ibidem*, pp. 12–13).

Obsessivo e incoerente, cedo se conclui que o discurso da protagonista corresponde à versão de uma mulher perturbada. Com efeito, embora não lhe seja realmente imputável, ela insiste em assumir uma responsabilidade que efetivamente não tinha na morte do marido, por tê-la arquitetado no plano da intenção. Por ter desejado a sua morte, a narradora acredita ter sido ela a perpetrar o crime com qual se limitou a fantasiar.

O conto encontra-se dividido em três secções – “Momento Um”, “Momento Dois” e “Momento Três” –, ordenadas segundo uma lógica de progressão temporal, que correspondem a três etapas da vida emocional da protagonista. Na primeira parte, dominada por um discurso permeado de amargura, relata-se a traição do marido; na segunda, posterior à morte deste, acompanha-se o desnorte obcecado da protagonista, mergulhada numa tristeza mórbida; a última, por fim, corresponde à sua superação e empoderamento. Assim, a sintaxe tripartida da narrativa permite sublinhar a inversão da situação inicial da narradora: se, no “Momento Um”, se encontrava convicta de que "A minha vida começava e acabava nele. Ele fora-se embora e levara-a" (*Ibidem*, p. 12), no “Momento Três”, está já ciente de que "a vida continuou, tudo não passou de uma paixão banal. Voltei evidentemente a apaixonar-me, sou jovem e voltei a ser bonita, ainda mais que dantes. As coisas são assim, a vida continua" (*Ibidem*, p. 15). Assim se explicam o “pranto” e o “riso” anunciados no título do conto. Se o primeiro desses termos reenvia para a solidão e melancolia da protagonista traída e abandonada, o segundo confirma a sua libertação de um amor obsessivo e conseqüente reconquista da sua felicidade.

## Conclusão

No decurso deste estudo, colocaram-se, tentando dar-lhes resposta, duas perguntas de partida: como se manifesta a presença ficcional das mulheres no conto chinês e português contemporâneo de autoria feminina? Em que medida esses instantâneos ficcionais incorporam e projetam os códigos culturais das duas sociedades, designadamente no que diz respeito à natureza, estatuto e papéis desempenhados pela mulher? Norteados por estas duas questões de investigação, desenvolveu-se uma indagação teórica e uma abordagem de tipo comparatístico, com incidência literária, mas de alcance intercultural mais lato, em torno da representação do feminino em Portugal e na China.

Chegados ao termo deste trabalho, importa sintetizar as conclusões principais que, pelo menos em parte, foram sendo já deduzidas nas secções respetivas. Ocupámo-nos, nos dois primeiros capítulos, da compreensão teórico-crítica do género contístico e da problematização conceptual das categorias de identidade e escrita femininas, assim como da caracterização do macrocontexto histórico-cultural em que as produções literárias chinesa e portuguesa se inscrevem. Assim, dos capítulos que intitulámos *pré-textos* e *contextos*, é possível destacar algumas conclusões preliminares.

Nas tradições literárias portuguesa e chinesa, o conto ocupa um lugar relevante, embora se autonomize como género literário apenas em finais do século XIX e tenha sido relativamente tardia a sua legitimação canónica no interior da instituição literária. Em ambos os contextos, por outro lado, o conto de autor não implicou uma rutura total com tradições narrativas populares e/ou orais que nele deixaram impressas marcas reconhecíveis.

Embora as suas trajetórias históricas tenham sido naturalmente muito diversas, uma longa experiência de opressão patriarcal é comum tanto às mulheres portuguesas, como às chinesas. A emergência da escrita feminina é, em ambos os campos literários, inseparável da tomada de consciência dessa subalternidade e da posterior disseminação das teorias e movimentos feministas. Em ambas as sociedades, as possibilidades de expressão feminina encontravam-se confinadas à esfera familiar e estavam limitadas aos papéis de esposa e mãe.



A administração da família cabia sempre ao sexo masculino, enquanto as mulheres ficavam totalmente sob o domínio do marido, satisfazendo as suas necessidades, cuidando da família e realizando trabalhos domésticos. As virtudes femininas mais celebradas eram, em conformidade, a submissão, a obediência, a virgindade, a castidade e o silêncio.

Este enquadramento sociomental explica que, durante séculos, a escrita literária feminina tenha tido escassa representatividade, constituindo um verdadeiro cânone oculto. A divulgação do ideário feminista e o surgimento dos movimentos emancipatórios contribuirá, já no século XX, de modo determinante, para que as mulheres portuguesas e chinesas ousem dar expressão literária às suas vozes, até aí quase inaudíveis. A análise dos campos literários de ambas as sociedades permitiu identificar uma inegável expansão da escrita de autoria feminina, sobretudo a partir de meados da década 70 do século XX. Enquanto em Portugal se estabeleceram, por essa época, liberdades democráticas, catalisando importantes transformações sociais e a conquista de direitos por parte das mulheres, na China acentua-se, com a política de abertura, o intercâmbio cultural com o exterior, o que se traduz num nítido desenvolvimento da economia social, da educação e das condições de vida.

Sem subscrevermos a tese essencialista, hoje a vários títulos inaceitável, da existência de um estilo literário (ou de uma natureza) inerentemente feminino, é indiscutível que, nos casos analisados, o facto de se tratar de mulheres escritoras que, além disso, escolhem frequentemente para os seus contos personagens focalizadoras femininas, não é isento de consequências. A sua experiência de vida como mulheres não deixou de conformar a mundivisão plasmada em vários dos contos estudados e ela torna-se perceptível tanto no relato de pequenas rotinas quotidianas, como nas grandes escolhas morais com que as suas personagens femininas se veem confrontadas.

As figuras de mulheres desenhadas pelas escritoras portuguesas e chinesas tendem, assim, a repercutir a voz e a visão de uma mulher que condiciona e é condicionada pela História, dando testemunho do seu tempo, vivido tanto a uma escala individual, como nacional. Embora transfigurem ficcionalmente as realidades que documentam, tanto os

contos portugueses, como chineses de autoria feminina permitiram reconstituir uma sociologia crítica de identidades femininas culturalmente situadas, isto é, profundamente enraizadas nos contextos ético-culturais e socio-históricos das respetivas comunidades.

No que especificamente diz respeito à análise intensiva do *corpus* de contos selecionado, ela permitiu revelar constâncias e divergências que importa aqui deixar registadas, ainda que estejamos conscientes do seu limitado valor representativo, por serem deduzidas a partir de um número relativamente restrito de narrativas. Deixando claro que estas reflexões incidem exclusivamente sobre os contos analisados e só em relação a estes apresentam pertinência explicativa, salientamos, de seguida, algumas homologias e/ou dissemelhanças que detetámos entre os textos chineses e portugueses, no que se refere aos temas e motivos mais frequentemente associados à figuração feminina.

Assim, na secção relativa aos **instantâneos biográficos**, foi possível perceber que se concedia mais expressiva atenção ficcional aos idosos na narrativa breve portuguesa, sendo as mulheres idosas nela representadas proporcionalmente dominantes. Nos contos de Teolinda Gersão, por exemplo, é particularmente reiterada a presença de retratos da velhice solitária e desprotegida. Basta lembrar Dona Libânia, de “Conversa”, o viúvo de “As tardes de um viúvo aposentado” ou a protagonista do notável conto “A velha”. A justificação sociológica para este predomínio do tema da velhice na ficção portuguesa parece-nos evidente. Confrontado com um grave problema de envelhecimento, Portugal é também um país em que o fenómeno da *feminização da velhice* assume contornos mais inquietantes. Na China, esta tendência é bastante menos pronunciada, sobretudo porque a discriminação de género em vigor na sociedade chinesa antiga se traduzia numa elevada taxa de mortalidade feminina, que só o desenvolvimento socioeconómico, ocorrido já no século XX, permitiu reverter. Isso explica que o tema da velhice, e da velhice feminina muito em particular, surja na ficção chinesa com mais insistência sobretudo a partir dos primeiros anos do século XX, como demonstram os contos “Pote de fogo”, “Janela Vazia” e “Tambor ao cair da noite”, de Tie Ning e Chen Ran. A análise destes contos, em particular, permitiu ainda deduzir que, na sociedade chinesa, o tema do envelhecimento surge frequentemente intersetado com as

questões da injustiça social e do desequilíbrio na distribuição de riqueza.

No que diz respeito às mulheres jovens representadas nos contos analisados, embora todas partilhem de uma mesma ânsia de concretizar sonhos e projetos de vida, as motivações das personagens femininas portuguesas e chinesas são substancialmente diversas, o que não poderá deixar de relacionar-se com os códigos socioideológicos e as expectativas das sociedades em que estão inseridas. Nos contos portugueses de Teolinda Gersão e Maria Isabel Barreno, por exemplo, as jovens são movidas pela vaidade e pela extravagância, estimuladas por uma sociedade de consumo, se bem que a satisfação que deriva dos bens materiais parece revelar-se passageira. Vivem, portanto, imersas numa lógica capitalista do consumo que as impele a ambicionar por e adquirir desenfreadamente bens e serviços. Ao contrário, Xiang Xue, protagonista do conto de Tie Ning, assim como as jovens que povoam as narrativas integradas nas “Séries de Wenwen”, acalentam desejos e sonhos pessoais, tentando redesenhar o seu destino e perseguir os seus ideais, através de trabalho árduo e de dedicação, o que se encontra em harmonia com as exigências da cultura tradicional chinesa. Embora se confrontem com frustrações e obstáculos, mantêm intacta uma atitude de esperança dinamizadora em relação à vida, numa postura de constante autoaprendizagem. A escassez material com que se debatem não limita, pois, a sua busca, que é, com frequência, mais espiritual do que material.

No que diz respeito aos **instantâneos familiares e intersubjetivos**, averiguou-se a codificação tradicional e as mutações históricas a que se encontraram sujeitos os papéis da mulher no seio da família, designadamente na sua relação com os pais, com o marido e com os filhos. Neste domínio, o confronto entre os contos chineses e portugueses permitiu detetar algumas tendências. Em primeiro lugar, observou-se que, tanto nos contos portugueses como chineses, os diferentes papéis femininos – mãe, esposa, filha – correspondem a um conjunto de deveres e a um repertório de virtudes definidos por duas sociedades ainda fortemente patriarcais, em que os homens detêm um poder quase absoluto. No que diz respeito à representação da mulher como mãe – presente nos contos “As três bonecas de papel,” de Maria Isabel Barreno, “A grávida e a vaca” e “Mundo,” de Tie Ning ou “Pranto da mãe

mentirosa”, de Teolinda Gersão – ela é em ambos os contextos socioculturais, objeto de um tratamento de contornos essencialistas que perspectiva o amor materno como um indiscutível universal feminino, exaltando-o como entrega incondicional.

Já na qualidade de esposa, as mulheres que protagonizam os contos chineses e portugueses encontram-se frequentemente na dependência ou mesmo totalmente submetidas à autoridade patriarcal, ocupando, na relação conjugal, um lugar notoriamente inferior ao dos homens. Esta situação parece agudizar-se em contexto rural. Não é raro, aliás, que, mesmo no caso de personagens representativas da condição da mulher contemporânea, que se suporia terem já superado a sua posição de submissão, elas continuem presas a concepções anacrônicas e preconceituosas acerca do lugar social reservado à mulher.

Quando figurada nos contos na qualidade de filha, o destino natural da mulher parece ser o de tornar-se esposa e ser mãe. Em “Irmãos”, as três protagonistas que, enquanto estudantes, defendiam ideais progressistas que esperavam concretizar numa existência livre e emancipada da sujeição masculina, optam por casar-se e resignar-se às exigências sociais impostas ao seu género, dedicando-se à família e descartando mesmo a sua autorrealização, depois de se tornarem mães. Nos contos portugueses “Estrela”, “Erzsébet” e “Inocência perdida”, as protagonistas, criadas no seio de famílias incompletas ou disfuncionais, cumprem o dever da maternidade depois de se tornarem esposas submissas, obedientes, subordinadas aos pais ou aos maridos. Em alguns contos chineses selecionados, aborda-se o efeito nefasto da proteção excessiva da mãe em relação às filhas (como acontece nos contos “A Pequena Noiva” e “Boudoir”), dramatizando-se ainda (por exemplo, nas narrativas incluídas nas “Séries de Wenwen”, de Wang Anyi) o processo, geralmente problemático, de emancipação das filhas da autoridade materna, numa trajetória de autorrealização individual que é inseparável do próprio desenvolvimento da sociedade chinesa.

No que diz respeito às relações conjugais, a análise comparativa dos contos “Marido,” de Lídia Jorge, e “O nascimento de um homem oco,” de Chen Ran, permitiu confirmar a tematização coincidente do tema da violência de género. No conto português, a porteira Lúcia, que o protagoniza, revela emoções contraditórias relativamente ao seu marido

alcoólico, recusando, por um lado, separar-se dele e vivendo, por outro, aterrorizada pelo seu comportamento imprevisível e violento. Ao submeter-se à arbitrariedade do marido, preferindo suportar a sua violência à alternativa inaceitável de viver sozinha, Lúcia demonstra ter interiorizado uma visão profundamente conservadora das relações conjugais, respaldada pelo seu fervoroso catolicismo. A protagonista chinesa, tal como Lúcia, morrerá às mãos do ex-marido, muitos anos após a sua separação, cumprindo aquele que parece ser um destino fatídico das mulheres. Ambos os contos ilustram os efeitos persistentes do terrorismo patriarcal nas duas sociedades, insinuando que, para algumas mulheres, só resta a morte como verdadeira libertação. Por outro lado, tanto as narrativas chinesas como portuguesas que ficcionalizam cenários de violência conjugal iluminam os efeitos traumáticos que ela impõe aos filhos, vítimas, tal como as mães, do despotismo masculino. É o caso do menino “O nascimento de um homem oco” ou das meninas que protagonizam os contos “Estrela”, “Erzsébet” e “Inocência perdida”, de Maria Teresa Horta, assim como das personagens que surgem nos contos “As três bonecas de papel,” de Maria Isabel Barreno, e “A Ponte na Califórnia,” de Teolinda Gersão.

Os **instantâneos geográficos e laborais** que analisámos revelaram uma acentuada diversidade de imagens femininas, no que se refere à sua origem (rural ou urbana) e contexto laboral (domésticas ou com carreiras profissionais), refletindo as experiências muito díspares que as mulheres vivem nas duas sociedades. Podem, contudo, reconhecer-se algumas tendências ficcionais. Por um lado, tanto nos contos portugueses como chineses as mulheres oriundas de regiões rurais e afastadas das cidades parecem ser mais vulneráveis à opressão patriarcal. Os contos “Casamento imoral”, de Wang Anyi, e “Pranto da mãe mentirosa”, de Teolinda Gersão, denunciam o atraso e a ignorância que perduram nas regiões rurais mais remotas e afastadas e que contribuem para enclausurar as mulheres. Por outro, as narrativas chinesas analisadas abordam recorrentemente o êxodo rural no feminino, retratando os fluxos migratórios das mulheres para as grandes cidades, em busca de melhores condições de vida. Em contos como “Empregadas domésticas”, “Liu Jianhua, um trabalhador migrante” e “Seduções no salão de cabeleireiro” são abordadas as adversidades e a coragem

voluntariosa destas mulheres do campo, deslocadas em contexto urbano, movidas pelo puro instinto de sobrevivência, o que documenta um fenómeno sociológico com evidente correspondência na sociedade chinesa.

As personagens domésticas, que se encontram sob estrita dependência dos maridos – como acontece no caso das protagonistas no conto chinês “Perseguição nas ruas da cidade” e do conto português “Detrás dos sonhos” –, tendem a ser desapossadas da sua dignidade e são, regra geral, forçadas a anular a sua personalidade no seio da relação conjugal, tolerando em silêncio, por não lhes restar outra alternativa, a repulsa e o abandono por parte dos seus maridos.

Em paralelo, são vários os contos em que se delinea o perfil da mulher que, embora profissionalmente ativa e bem sucedida num mundo de homens, se vê confrontada com o fracasso no plano amoroso, afetivo e emocional. As figuras femininas presentes nos contos de Xu Kun e Maria Isabel Barreno (Zhi Zi, em “A cozinha”, Liu Ying, em “Porra! Futebol”, Mei Na, em “Ao encontrar o amor”, Eva em “A secretária humilde,” e Camila em “Os princípios morais”) dão testemunho de que a mulher conseguiu ascender a uma posição de destaque profissional, num mundo que lhe é frequentemente hostil, graças à sua perseverança e espírito de sacrifício. No entanto, embora provenham de elites sociais ou culturais, essa posição de privilégio parece exigir-lhes o sacrifício do amor e do casamento. Dotadas de grande independência e personalidade forte, essas mulheres tentam libertar-se das constrições impostas pela tradição e encetar projetos pessoais de autorrealização. Porém, sob a influência da mesma pressão sociomoral que rejeitam, continuam a debater-se com um dilema que as faz hesitar entre a autolibertação e a obediência à tradição.

Embora, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, as mulheres tenham conseguido aceder a níveis de formação académica e a posições profissionais de alto nível, conquistando autonomia económica, nem sempre esse crescente relevo social tem sido acompanhado de uma real mudança de mentalidades. Assim, as suas conquistas profissionais não implicam que elas tenham suplantado inteiramente uma tradição que, ao longo de séculos, tem moldado formas de pensar. Os contos chineses e portugueses mostram-nos, pois,

que, sejam elas mulheres tradicionais, domesticadas pela consciência patriarcal, ou mulheres que sobrevivem algures no abismo que separa modernidade e a tradição, a verdade é que há ainda um longo caminho a percorrer na sua aspiração a uma completa independência da personalidade e a uma plena libertação.

Quanto aos **instantâneos psicoafectivos**, ficcionalizados sobretudo nos contos de Chen Ran, Xu Kun, Tie Ning, Lídia Jorge e Teolinda Gersão, e complementados pela abordagem de narrativas de Wang Anyi, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno já antes analisadas à luz de outros contextos, parece lícito concluir que o erotismo, o sonho e a solidão constituem um verdadeiro denominador comum da experiência emocional das mulheres.

O amor (e o erotismo) avultam, como seria de esperar, como pulsão fortemente mobilizadora em inúmeras personagens femininas, sendo perspectivado quer como promessa de felicidade e suprema aspiração, quer como fonte de frustração e sofrimento. Mesmo profundamente magoadas pelo amor, são várias as personagens que não hesitam em mostrar-se dispostas a fazer, em seu nome, os maiores sacrifícios, como bem documentam os contos “Folha de papel,” “O tempo e a gaiola” e “Na entrada vazia de um corredor de vento,” de Chen Ran.

O discurso do sonho, do devaneio e da fantasia surge frequentemente associado às personagens femininas, tanto nos contos chineses, como portugueses. Nos contos “Noctário” e “Detrás do sonho,” de Teolinda Gersão, “Sair do sonho,” “Na entrada vazia de um corredor de vento” e “O tempo e a gaiola,” de Chen Ran, e “Mundo,” de Tie Ning, transcrevem-se os pensamentos indizíveis, secretos ou subconscientes que as mulheres, em virtude das restrições ético-culturais ou socio-históricas que internalizaram, se abstêm de formular expressamente. Assim, os seus anseios mais íntimos e desejos secretos só no espaço do sonho encontram expressão, ainda que, mesmo este, se revele fortemente determinado por convenções de natureza sociocultural.

A solidão e a melancolia parecem ser experiências emocionais com que, ainda que em momentos variáveis das suas vidas, quase todas as mulheres se veem confrontadas. São múltiplas as declinações da solidão que encontramos nestas narrativas – por exemplo, o

isolamento individual de mãe e filha no espaço de um apartamento, em “Todas as paredes são portas,” de Chen Ran; a viúva que sustenta o filho sozinha e cuida do velho homem que ama, assumindo abnegadamente o papel subalterno de empregada doméstica, em “Chang’e solitária,” de Tie Ning; a mulher obcecada pela morte do marido, apesar da sua traição, em “Pranto e riso da noiva assassina,” de Teolinda Gersão. São várias as personagens portuguesas e chinesas retratadas em estado em solidão, emparedamento e melancolia. Apesar da sua dedicação altruísta ao marido e aos filhos, tornaram-se prisioneiras de uma vida de amargura e solidão. Embora conscientes da sua existência infeliz, tentam manter uma aparência de normalidade, cumprindo escrupulosamente as suas funções de esposas e mães. É importante notar que se trata não só de mulheres oriundas do meio rural (que aceitam o seu destino com silenciosa passividade e com o conformismo característico da educação que receberam e dos estereótipos com que conviveram ao longo de gerações), como também de mulheres urbanas, cultas e profissionalmente realizadas. Neste caso, mais repetidamente representado nos contos chineses, as personagens femininas, por terem temporariamente abdicado da sua vida afetiva para poder dedicar-se inteiramente ao trabalho, descobrem, dececionadas, que escolheram para si uma vida de solidão e inviabilizaram a possibilidade de constituir família.

As estratégias de representação feminina patentes nos contos chineses e portugueses revelam, por outro lado, semelhanças que importa destacar, sem que, como é óbvio, elas anulem indistigáveis diferenças socioculturais no tratamento dos mesmos temas. As narrativas analisadas desenham uma nítida oposição entre a mulher doméstica sem instrução ou mesmo analfabeta e aquela que recebeu educação superior e exerce uma profissão socialmente prestigiada. Assim, nas duas sociedades, a educação formal parece desempenhar um importante papel na gradual emancipação da mulher, permitindo-lhe superar a sua ancestral condição subalterna. Embora os contos deem testemunho de que tanto as mulheres chinesas como portuguesas acederam massivamente ao mercado de trabalho e deixaram hoje de estar confinadas ao espaço doméstico, é nos contos chineses que inequivocamente se atribui mais importância à educação/formação como instrumento de conquista e garante da



autonomia feminina. Nos contos “Grávida e Vaca” e “Menina Xiangxue,” de Tie Ning, ou nas narrativas incluídas em “Séries de Wenwen,” de Wang Anyi, todas as personagens femininas tentam mudar a situação de inferioridade social a que se encontram condenadas – assim como a da geração de mulheres que lhes sucederá –, através da conquista de conhecimento e da aquisição de habilitações.

O espaço diegeticamente representado nos contos projeta e/metaforiza recorrentemente o estilo de vida e as condições das mulheres. Apesar da diversidade dos espaços geográficos e dos cenários ficcionais representados, predominam visivelmente, tanto nas narrativas de autoria portuguesa como chinesa, os espaços privados, como a casa e, dentro desta, o quarto ou a cozinha. Neles, a mulher exprime-se sem reservas ou entrega-se à sua solidão, rompendo as restrições sociais e culturais e ensaiando as possibilidades de uma subjetividade feminina que subverte o poder masculino dominante.

Com efeito, o espaço doméstico é, tanto nos contos portugueses como nos chineses, um cenário feminino por excelência. Por um lado, a casa é, em muitos contos, o espaço referencial em que as personagens femininas se entregam às suas rotinas diárias. Mas o espaço doméstico é também um lugar privado de reclusão, que lhes permite viver em situação de isolamento face ao mundo exterior. Enquanto espaço de intimidade, a casa é também um lugar de estreitamento das relações familiares e afetivas. Em “Todas as paredes são portas,” de Chen Ran, a casa, verdadeiro casulo interior, é símbolo de proteção face as ameaças externas. Mas ela pode igualmente simbolizar o desejo de transformação, tal como acontece com a jovem do conto “Boudoir,” de Wang Anyi: tendo resolvido confrontar-se com o mundo e sair da casa onde se encontrava aprisionada, acalenta o sonho de casar-se; no entanto, uma vez casada, novo confinamento a espera, desta vez na casa da família do marido. No conto “Cozinha”, o espaço da cozinha, cenário cuja centralidade o título deixa adivinhar, é uma metonímia da situação das mulheres na hierarquia familiar. Repercutindo a importância histórica e simbólica de que, na cultura chinesa, se reveste o ato de comer, a cozinha parece constituir, em alguns contos chineses, uma parte fundamental da casa, que as mulheres controlam e onde podem plenamente exercer o seu poder.

Considerada idealmente como cenário de afetividade e de entreatada, não é raro que a família surja nos contos representada como palco de opressão e de violência exercida sobre as mulheres. É o que se verifica nos contos “Marido,” de Lídia Jorge, “Pranto e riso da noiva assassina” e “História antiga,” de Teolinda Gersão, “Wang Hanfang,” de Wang Anyi, e “O nascimento de um homem oco,” de Chen Ran. O fenómeno da violência doméstica não é, como se sabe, recente, remontando antes a tempos antigos, e tem fundas raízes na cultura tradicional, de acordo com a qual a prevalência do sistema patriarcal concedia ao chefe de família poder absoluto sobre mulher e filhos, única forma de garantir a estabilidade doméstica.

Ora, apesar de a temática da violência doméstica/de género ser um denominador comum aos contos chineses e portugueses de autoria feminina, é interessante observar que, por um lado, essa representação é mais frequente nos segundos, ao passo que, nos primeiros, ela incide sobretudo sobre mulheres situadas em contexto contemporâneo e urbano e não tanto antigo e rural. Este predomínio justifica-se pela tradicional tolerância da mulher chinesa em relação à figura patriarcal e pela natural sujeição à sua autoridade. Aceitando resignadamente o seu estatuto de menoridade, a mulher chinesa, sobretudo na sociedade antiga erigida sobre os preceitos do confucionismo, obedece cegamente ao marido, o que, em larga medida, permitiu poupá-la à violência exercida no seio da família. Só num esforço mais recente de emancipação, ela começou a reivindicar a sua independência, contestando a sua situação de inferioridade e o ascendente absoluto do marido na estrutura familiar. Isto ajuda a compreender as razões pelas quais, nos contos chineses, é a mulher contemporânea que, com mais frequência, surge representada numa atitude de frontal contestação da violência conjugal. Algumas (poucas) mulheres fogem corajosamente da prisão do casamento e da violência a que se encontram sujeitas no espaço doméstico, como a jovem mãe no conto chinês “O nascimento de um homem oco”, que, apesar da separação do marido, não conseguiu escapar a um desenlace trágico. A relação destas mulheres com uma estrutura familiar que é ainda fortemente patriarcal é, assim, algo ambivalente: se, por um lado, reproduzem passivamente o modelo tradicional de autoridade masculina, aceitando como

seu um destino de servidão e abuso, noutras ocasiões, insurgem-se contra ele e reclamam uma dignidade que lhes é repetidamente negada.

Em alguns contos chineses e portugueses surgem personagens femininas que explicitamente afrontam as expectativas do seu género, tais como Liu Ying (descrita por Xu Kun), as três protagonistas do conto “Irmãos,” de Wang Anyi, ou Eva e Camila, personagens de Maria Isabel Barreno. Também no que respeita a estas expressões de heterodoxia de género, parecem delinear-se duas tendências distintas: se, nos contos chineses, as mulheres se "masculinizam" estrategicamente, para conseguir vingar num mundo de homens e com estes poderem disputar o poder, nos contos portugueses, elas parecem masculinizar-se quando já se encontram plenamente instaladas no poder. Há, contudo, traços que permitem aproximar, nas duas sociedades, estas mulheres de comportamento ambíguo: detêm elevadas habilitações, são cultas, bem-sucedidas profissionalmente, conquistaram independência económica e alimentam sonhos de autorrealização. Ainda assim, não deixam de se encontrar presas a alguns atavismos patriarcais. É, por exemplo, recorrente a expressão do conflito entre maternidade e carreira profissional e esse parece, nos contos analisados, ser ainda um dilema exclusivamente feminino, sem que a corresponsabilidade parental do homem seja alguma vez mencionada.

O tema da conjugalidade assume lugar de destaque tanto nos contos portugueses, como chineses. Antigamente visto pela mulher como único meio de sobrevivência, o casamento converteu-se, nas sociedades contemporâneas, em escolha pessoal a ponderar de entre as várias que integram um projeto de vida. Ainda assim, nos contos chineses, as personagens femininas parecem atribuir maior importância ao casamento/conjugalidade, que, para muitas delas, constitui um destino irrecusável. É o caso das jovens que intervêm nos contos “A pequena noiva”, “Irmãos” e “Perseguição nas ruas da cidade”. Com efeito, perdura ainda uma visão fortemente tradicional dos reais propósitos da união conjugal, estritamente relacionada, na cultura chinesa, com a obrigatoriedade de perpetuação da linhagem familiar.

Por outro lado, observa-se, particularmente nos contos chineses, a existência de uma abordagem mais explícita ou ousada relativamente à expressão do desejo erótico e da

sexualidade, no contexto da relação amorosa ou conjugal, como demonstram os contos de Chen Ran e Xu Kun. Em “Folha de papel,” a sexualidade é a linguagem instintiva que aproxima a jovem que nunca fala e o vagabundo deficiente. Nos contos “Ao encontrar o amor”, “Cozinha”, “Como sonho e filme”, “Caminho de amor” e “O tempo e a jaula” tematiza-se o desejo sexual reprimido de mulheres cidadinas e profissionalmente ativas, que, tendo-se emancipado da dependência emocional e do apoio afetivo masculino, não deixam de alimentar ocultas fantasias erótico-amorosas. Além disso, nos contos de Chen Ran, encontram-se referências à homossexualidade feminina, um tema que não tem qualquer correspondência nos contos portugueses analisados.

Arreigadamente patriarcal, a sociedade chinesa é também, desde tempos antigos, fortemente heteronormativa. Concomitante com a emancipação feminina, a expressão homoafetiva ou homoerótica entre mulheres tem vindo a ser abordada por algumas escritoras. No conto “O nascimento de um homem oco”, a jovem mãe, depois de se divorciar do marido violento, passa a coabitar com Tia Miao, cuidando ambas as mulheres do filho. Em “Todas as paredes são portas”, a narradora foi criada pela sua mãe divorciada; a sua falta de confiança nos homens levou-a a recusar qualquer contacto com o sexo oposto, optando por manter relações de afetividade exclusivamente femininas. Esta aliança solidária entre mulheres permite preencher o seu vazio espiritual e constitui, ao mesmo tempo, uma estratégia de redenção e de resistência. Do mesmo modo, a dissidência homoerótica representa o desafio colocado à hegemonia masculina por mulheres que se rebelam contra a tradição e partem em busca da libertação individual.

Para além dos paralelismos e das diferenças detetadas entre os contos chineses e portugueses no plano temático-ideológico, merece igualmente destaque a incidência de algumas estratégias literárias de ficcionalização da História que poderiam relacionar-se com uma *escrita feminina*, nos termos em que esta foi antes caracterizada.

Assim, por um lado, os contos chineses e portugueses de autoria feminina indiciam, com bastante frequência, uma inclinação autobiográfica ou autorrepresentativa que permite supor a proximidade entre a ficção e as reais condições de vida das mulheres. Por outro, não é raro

que as narradoras se assumam, no que parece por vezes uma projeção das próprias autoras, como testemunhas ou espectadoras de acontecimentos históricos que relatam sob uma perspectiva marcadamente feminina. Neste aspeto particular, os contos chineses parecem mais recorrentemente operar a reconstituição ou dar testemunho de acontecimentos históricos que, sendo mais ou menos recentes, deixaram marca indelével na sociedade chinesa.

Exemplificando: se, nos contos de Lídia Jorge, se pressente a sociedade portuguesa em processo de metamorfose, permitindo ao leitor acompanhar as mudanças de costumes precipitadas pela Revolução dos Cravos e o conflito entre tradição e modernidade com que muitas mulheres se debatem, nos contos de Wang Anyi e Tie Ning, por seu lado, surgem representadas várias personagens femininas sujeitas às transformações históricas ocorridas na sociedade chinesa, nas últimas décadas do século XX, como a revolução cultural ou a política governamental de “subir à montanha e descer à aldeia”. Essa experiência histórica foi, como oportunamente sublinhámos, vivida, em primeira mão, pelas próprias autoras e, sem que isso implique validar leituras biografistas imediatas, não parece despropositado reconhecer que ela desempenhou papel crucial na configuração dos seus universos literários. Mais importante, contudo, é o facto de as personagens que elas retratam representarem a experiência direta da História vivida por uma vasta geração de mulheres nascidas na China – aquelas que hoje contam entre 50 e 70 anos – e que é precisamente a mesma a que pertencem Tie Ning e Wang Anyi.

Constatou-se, pois, que, em comparação com as narrativas portuguesas, os contos de autoras chinesas tendem a incluir referência mais reiterada às transformações históricas ocorridas na sociedade chinesa recente. Nos contos portugueses, essas remissões para a História parecem ser mais rarefeitas e menos relevantes, sendo, regra geral, substituídas por uma perspectiva mais intimista ou mesmo poética da consciência feminina. Uma explicação possível para esta diferença poderá talvez encontrar-se no modelo de desenvolvimento chinês. Contrariamente aos países ocidentais, na sociedade chinesa operou-se uma transição direta de uma sociedade semicolonial e semifeudal para uma nova sociedade socialista,

democrática e livre. Talvez esta circunstância ajude a compreender a razão de os contos chineses tornarem explícita uma relação mais íntima com a História. Na realidade, foi graças a estas transformações sociais que as mulheres chinesas, que antes eram fortemente restringidas pela ideologia patriarcal feudal conservadora de base confucionista, gradualmente se tornaram independentes e autorrealizadas. Talvez em virtude do seu mais evidente valor documental, sobretudo no que diz respeito à trajetória de emancipação feminina e à participação da mulher na História, nos contos chineses, as personagens femininas parecem mais vezes viver de forma dramática o conflito entre tradição e modernidade, entre convenção social e afirmação da sua individualidade. Por isso, elas parecem mais corajosas, insubmissas ou mesmo rebeldes, como as jovens das “Séries de Wenwen”.

Seja como for, é bastante mais o que aproxima as mulheres retratadas nos contos chineses e portugueses do que aquilo que as afasta. Moldadas por histórias e culturas profundamente diversas, é certo que todas elas nos surgem como inseparáveis da sua circunstância. Mas, por detrás dessa aparente dissemelhança, emerge aquele que parece ser o seu destino comum: lutar pelo simples direito a ser mulher em plenitude. Desse combate antigo nos falam todos os contos.

# Bibliografia

## 1. *Corpus* Principal

### 1.1 Autoras Portuguesas

#### 1.1.1. Teolinda Gersão

- (2016). As tardes de um viúvo aposentado. In *A Mulher que Prendeu a Chuva*. Porto: Porto Editora, pp. 13-25.
- (2016). Cavalos nocturnos. In *A Mulher que Prendeu a Chuva*. Porto: Porto Editora, pp. 7-12.
- (2016). Conversa. In *A Mulher que Prendeu a Chuva*. Porto Editora. Porto, pp. 49-56.
- (2016). História antiga. In *A Mulher que Prendeu a Chuva*. Porto: Porto Editora, pp. 57-59.
- (2016). Avó e neto contra vento e areia. In *A Mulher que Prendeu a Chuva*. Porto: Porto Editora, pp. 71-76.
- (2016). Um casaco de raposa vermelha. In *A Mulher que Prendeu a Chuva*. Porto: Porto Editora, pp. 91-95.
- (2016). A ponte na Califórnia. In *A Mulher que Prendeu a Chuva*. Porto: Porto Editora, pp. 83-90.
- (2016). A velha. In *Histórias de Ver e Andar*. Porto: Porto Editora, pp. 51-58.
- (2016). Noctário. In *Histórias de Ver e Andar*. Porto: Porto Editora, pp. 75-82.
- (2016). Pranto e riso da noiva assassina. In *Prantos, Amores e Outros Desvarios*. Porto: Porto Editora, pp. 9-15.
- (2016). Pranto da mãe mentirosa. In *Prantos, Amores e Outros Desvarios*. Porto: Porto Editora, pp. 17-21.
- (2016). Detrás dos sonhos. In *Prantos, Amores e Outros Desvarios*. Porto: Porto Editora, pp. 33-39.
- (2016). Vizinhas. In *Prantos, Amores e Outros Desvarios*. Porto: Porto Editora, pp. 79-84.

(2016). Mal-entendidos. In *Prantos, Amores e Outros Desvarios*. Porto: Porto Editora, pp. 71-77.

(2016). O meu semelhante. In *Prantos, Amores e Outros Desvarios*. Porto: Porto Editora, pp. 41-47.

### **1.1.2. Maria Isabel Barreno**

(1993). A secretária humilde. In *Os Sentos Incomuns*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 79-85.

(1993). A freira e o assassino. In *Os Sentos Incomuns*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 45-53.

(1993). As três bonecas de papel. In *Os Sentos Incomuns*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 55-60.

(1993). Os princípios morais. In *Os Sentos Incomuns*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 61-66.

(1993). A mesa vermelha. In *Os Sentos Incomuns*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 103-108.

### **1.1.3. Lídia Jorge**

(1997). Marido. In *Marido e Outros Contos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 9-24.

(1997). A Instrumentalina. In *Marido e Outros Contos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 75-104.

(1997). O conto do nadador. In *Marido e Outros Contos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 117-141.

### **1.1.4. Maria Teresa Horta**

(2014). Estrela. In *Meninas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 275-300.

(2014). Erzsébet. In *Meninas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 155-164.

(2014). Inocência perdida. In *Meninas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 247-252.



## 1.2 Autoras Chinesas

### 1.2.1. Wang Anyi

- (2015). 《天仙配》 [Casamento imortal]. In 《发廊情话》 [*Seduções no Salão de Cabeleireiro*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 349-363.
- (2015). 《发廊情话》 [Seduções no salão de cabeleireiro]. In 《发廊情话》 [*Seduções no Salão de Cabeleireiro*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 364-378.
- (2015). 《流逝》 [O decorrer do tempo]. In 《发廊情话》 [*Seduções no Salão de Cabeleireiro*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 3-78.
- (2015). 《雨，沙沙沙》 [Chuvisco]. In 《雨，沙沙沙》 [*Chuvisco*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 57-71.
- (2015). 《广阔天地的一角》 [Um canto do vasto mundo]. In 《雨，沙沙沙》 [*Chuvisco*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 129-160.
- (2015). 《从疾驶的车窗前掠过的》 [Coisas vistas da janela do comboio de alta velocidade]. In 《雨，沙沙沙》 [*Chuvisco*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 89-97.
- (2015). 《命运》 [Destino]. In 《雨，沙沙沙》 [*Chuvisco*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 101-125.
- (2015). 《幻影》 [Ilusão]. In 《雨，沙沙沙》 [*Chuvisco*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 275-296.
- (2015). 《逐鹿中街》 [Perseguição nas ruas da cidade]. In 《悲恸之地》 [*Terra de Tristeza*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 77-126.
- (2015). 《小新娘》 [Pequena noiva]. In 《发廊情话》 [*Seduções no Salão de Cabeleireiro*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 3-16.
- (2015). 《保姆们》 [Empegadas domésticas]. In 《伴你同行》 [*Viagens Consigo*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 269-277.
- (2015). 《民工刘建华》 [Liu Jianhua, um trabalhador imigrante]. In 《伴你同行》 [*Viagens Consigo*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 281-286.
- (2015). 《闺中》 [Boudoir]. In 《伴你同行》 [*Viagens Consigo*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 323-346.

- (2015). 《王汉芳》 [Wang Hanfang]. In 《伴你同行》 [*Viagens Consigo*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 217-227.
- (2016). 《母亲》 [A mãe]. In 《爱情的故事》 [*Histórias sobre o Amor*]. Nanjing: Editora de Fénix Arte de Jiangsu, pp. 3-16.
- (2015). 《一个少女的烦恼》 [Preocupações de uma jovem mulher]. In 《王安忆精选集》 [*Coletânea de Contos de Wang Anyi*]. Pequim: Editora de Yanshan de Pequim, pp. 9-19.
- (2013). 《弟兄们》 [Irmãos]. In 《弟兄们》 [*Irmãos*]. Pequim: Editora de Yanshan de Pequim, pp. 225-284.

### 1.2.2. Tie Ning

- (2001). 《寂寞嫦娥》 [Chang'e solitária]. In 《B城夫妻》 [*Um Casal na Cidade B*]. Pequim: Editora dos Povos, pp. 53-60.
- (2014). 《第十二夜》 [A décima-segunda noite]. In 《铁凝六短篇》 [*Seis Contos de Tie Ning*]. Pequim: Editora de Golfinhos, pp. 82-93.
- (2017). 《火锅子》 [Pote de fogo]. In 《有客来兮》 [*Vêm Aí Visitas*]. Tianjin: Editora Artística de Flores, pp. 156-165.
- (2015). 《暮鼓》 [Tambor ao cair da noite]. In 《永远有多远》 [*Quanto Tempo É Para Sempre*]. Pequim: Editora Literária dos Povos, pp. 211-225.
- (2005). 《世界》 [Mundo]. In 《感悟母爱》 [*Compreensão do Amor Materno*]. Pequim: Editora de Changan da China, pp. 81-83.
- (2015). 《孕妇和牛》 [A grávida e a vaca]. In 《铁凝精选集》 [*Coletânea de Contos de Tie Ning*]. Pequim: Editora de Yanshan de Pequim, pp. 145-150.
- (2015). 《哦，香雪》 [Menina Xiangxue]. In 《铁凝精选集》 [*Coletânea de Contos de Tie Ning*]. Pequim: Editora de Yanshan de Pequim, pp. 1-11.
- (2015). 《秀色》 [A beleza]. In 《铁凝精选集》 [*Coletânea de Contos de Tie Ning*]. Pequim: Editora de Yanshan de Pequim, pp. 301-311.
- (2014). 《没有纽扣的红衬衫》 [A blusa vermelha sem botões]. In 《铁凝六短篇》 [*Seis Contos de Tie Ning*]. Pequim: Editora de Golfinhos, pp. 1-25.

### 1.2.3. Chen Ran

- (2013). 《空心人的诞生》 [O nascimento de um homem oco]. In 《嘴唇里的阳光》 [*Luz do Sol nos Lábios*]. Wuhan: Editora Artística de Rio Yangtsé, pp. 13-35.
- (2009). 《纸片儿》 [Folha de papel]. In 《离异的人》 [*Divorciadas*]. Pequim: Editora dos Autores, pp. 311-348.
- (2008). 《站在无人的风口》 [Na estrada vazia de um corredor de vento]. In 《离异的人》 [*Divorciadas*]. Pequim: Editora dos Autores, pp. 51-71.
- (2009). 《梦回》 [Sonhar regressar]. In 《离异的人》 [*Divorciadas*]. Pequim: Editora dos Autores, pp. 72-88.
- (2009). 《空的窗》 [Uma janela vazia]. In 《离异的人》 [*Divorciadas*]. Pequim: Editora dos Autores, pp. 242-257.
- (2009). 《时光与牢笼》 [O tempo e a gaiola]. In 《离异的人》 [*Divorciadas*]. Pequim: Editora dos Autores, pp. 293-310.
- (2001). 《凡墙都是门》 [Todas as paredes são portas]. In 《另一只耳朵的敲击声》 [*O Bater de Outra Orelha*]. Pequim: Editora dos Autores, pp. 3-18.

### 1.2.4. Xu Kun

- (2014). 《遭遇爱情》 [Ao Encontro do Amor]. In 《徐坤精选集》 [*Coletânea de Contos de Xu Kun*]. Zhengzhou: Editora de Arte de Henan, pp. 62-77.
- (2014). 《厨房》 [A Cozinha]. In 《徐坤精选集》 [*Coletânea de Contos de Xu Kun*]. Zhengzhou: Editora de Arte de Henan, pp. 1-23.
- (2004). 《爱之路》 [Caminho de amor]. In 《爱之路》 [*Caminho de Amor*]. Tianjin: Editora Artística de Flores, pp. 319-331.
- (2014). 《狗日的足球》 [Porra! Futebol]. In 《徐坤精选集》 [*Coletânea de Contos de Xu Kun*]. Zhengzhou: Editora de Arte de Henan, pp. 24-47.
- (2004). 《如梦如烟》 [Parece sonho e fumo]. In 《爱之路》 [*Caminho de Amor*]. Tianjin: Editora Artística de Flores, pp. 332-358.
- (1996). 《离爱远点》 [Foge do amor]. In 《离爱远点》 [*Foge do Amor*]. Pequim: Editora dos autores, pp. 1-26.

### 1.3. Outras Obras das Autoras Estudadas

#### 1.3.1. Teolinda Gersão

- (1989). *O Cavalo de Sol*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1995). *A Casa da Cabeça Caval*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1997). *A Árvore das Palavras*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1995). *O Silêncio*. Lisboa: Livraria Bertrand.

#### 1.3.2. Maria Isabel Barreno

- (1985). *O Falso Neutro*. Lisboa: Rolim.

#### 1.3.3. Lídia Jorge

- (1980). *O Dia dos Prodígios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1988). *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1998). *O Vale da Paixão*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

#### 1.3.5. Wang Anyi

- (1999). 《蚌埠》 [Bengbu]. In 《隐居的时代：王安忆中短篇小说集》 [*A Era da Reclusão: Coletânea de Novelas e Contos de Wang Anyi*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 1-17.
- (2005). 《富萍》 [Fu Ping]. In 《隐居的时代：王安忆中短篇小说集》 [*A Era da Reclusão: Coletânea de Novelas e Contos de Wang Anyi*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 101-175.
- (1996). 《小城之恋》 [*Amor Numa Cidade Pequena*]. Pequim: Editora dos Autores.
- (2015). 《庸常之辈》 [A geração vulgar]. In 《伴你同行》 [*Viagens Consigo*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 141-154.
- (2013). 《大刘庄》 [Grande Vila Liu]. In 《大刘庄》 [*Grande Vila Liu*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 3-82.
- (2013). 《悲恸之地》 [*Terra de Tristeza*]. Xangai: Editora Artística de Xangai.

- (2004). 《长恨歌》 [*Canção da Tristeza Eterna*]. Pequim: Editora Literária dos Povos.
- (2013). 《小鲍庄》 [*Pequena Vila Bao*]. In 《弟兄们》 [*Irmãos*]. Pequim: Editora de Yanshan de Pequim, pp. 55-116.
- (2013). 《冷土》 [*Terra Fria*]. In 《弟兄们》 [*Irmãos*]. Pequim: Editora de Yanshan de Pequim, pp. 117-189.
- (1999). 《荒山之恋》 [*Amor numa montanha estéril*]. In 《隐居的时代：王安忆中短篇小说集》 [*A Era da Reclusão: Coletânea de Novelas e Contos de Wang Anyi*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 41-150.
- (1999). 《锦绣谷之恋》 [*Amor num vale belo*]. In 《隐居的时代：王安忆中短篇小说集》 [*A Era da Reclusão: Coletânea de Novelas e Contos de Wang Anyi*]. Xangai: Editora Artística de Xangai, pp. 151-236.

### 1.3.6. Tie Ning

- (2015). 《永远有多远》 [*Quanto tempo é para sempre*]. In 《永远有多远》 [*Quanto Tempo É Para Sempre*]. Pequim: Editora Literária dos Povos, pp. 3-72.

### 1.3.7. Chen Ran

- (2005). 《无处告别》 [*Nenhum Lugar Para Dizer Adeus*]. Nanjing: Editora Artística da Província de Jiangsu.
- (2001). 《另一只耳朵的敲击声》 [*O bater de outra orelha*]. In 《另一只耳朵的敲击声》 [*O Bater de Outra Orelha*]. Pequim: Editora dos Autores, pp. 89-100.
- (2009). 《破开》 [*Romper*]. In 《离异的人》 [*Divorciadas*]. Pequim: Editora dos Autores, pp. 89-108.
- (2009). 《角色累赘》 [*O peso da função*]. In 《离异的人》 [*Divorciadas*]. Pequim: Editora dos Autores, pp. 109-116.

### 1.3.8. Xu Kun

- (2014). 《午夜广场最后的探戈》 [*O último tango na praça da meia-noite*]. In 《徐坤精选集》 [*Coletânea de Contos de Xu Kun*]. Zhengzhou: Editora de Arte de Henan, pp. 78-92.

- (2014). 《热狗》 [Hot dog]. In 《徐坤精选集》 [Coletânea de Contos de Xu Kun]. Zhengzhou: Editora de Arte de Henan, pp. 93-107.
- (2014). 《春天的二十二个夜晚》 [Vinte e duas noites na Primavera]. In 《徐坤精选集》 [Coletânea de Contos de Xu Kun]. Zhengzhou: Editora de Arte de Henan, pp. 48-61.

## 2. Estudos Críticos

### 2.1. Sobre as Autoras Portuguesas Estudadas

#### 2.1.1. Teolinda Gersão

- DUARTE, Olga Maria Carvelho (2005). *Teolinda Gersão: a escrita do silêncio*. Braga: Universidade do Minho. (Dissertação de Mestrado).
- FARIA, Alexandra Sofia Cunha Correia de (2007). *O Mundo Onírico em Teolinda Gersão*. Porto: Universidade do Porto. (Dissertação de Mestrado).
- FEITOSA, Márcia Manir Miguel (2018). "O lugar líquido: a desmistificação da concepção de lar em "Vizinhas", de Teolinda Gersão". *Contexto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras* (Dossiê: Literatura de autoras de língua portuguesa), n. 34, pp. 136-150. (Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/contexto/article/view/20526>; Consultado em 28 de Outubro de 2020.)
- FONSECA, A.M.G. (2006). *Uma Abordagem Psicológica da "Passagem à Reforma" – Desenvolvimento, Envelhecimento, Transição e Adaptação*. Porto: Instituto de Ciências Biomédicas de Abel Salazar.
- MARINOVIC, Anamarija (2012). "A ausência de comunicação no conto "A conversa" de Teolinda Gersão". *WEBARTIGOS*, pp. 1-8. (Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/a-ausencia-de-comunicacao-no-conto-a-conversa-de-teolinda-gersao/94754>; Consultado em 28 de Outubro de 2020.)
- MARRECO, Maria Inês de Moraes (2012). "Teolinda Gersão: uma contista portuguesa com certeza". *Letras de Hoje*. v. 47 out./dez, pp. 430-436.
- MELLO, Ludmila Giovanna Ribeiro de (2012). "A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão". *Navegações* v. 5, n. 2. jul./dez, pp. 234-237.

SANTOS, Jane Rodrigues dos (2009). *História de Ver e Narrar: um estudo comparado da obra de Teolinda Gersão*. Niterói: Universidade Federal Fluminense. (Dissertação de Mestrado).

SILVA, Rosângela Guedelha & FEITOSA, Márcia Manir Miguel (2019). “O exílio interior em Teolinda Gersão: a experiência de lugar existencial na velhice”. *Signónica*. v. 31. São Luiz: Universidade Federal do Maranhão, pp. 1-19.

SOUTO, Rinah de Araújo (2014). *O Olho, a Mão e o Caleidoscópio: espaço(s) e violência em contos de Teolinda Gersão*. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba. (Dissertação de Mestrado).

VIEIRA, Judite de Jesus Rosa Judas da Cunha (2013). *Em Tom Menor: o envelhecimento na narrativa breve de autoria feminina*. Aveiro: Universidade de Aveiro. (Dissertação de Mestrado).

### **2.1.2. Maria Isabel Barreno**

FERREIRA, Ana Paula (2017). “Maria Isabel Barreno e a subversão do senso comum do género”. In *X Congresso da AIL. Literatura e Cultura Portuguesas (Século XIII-XIX)*. v. 1, pp, 191-201. (Disponível em: [https://dadospdf.com/queue/maria-isabel-barreno-e-a-subversao-do-senso-comum-do-genero-\\_5a450c0fb7d7bc891f9befd8\\_pdf?queue\\_id=-1](https://dadospdf.com/queue/maria-isabel-barreno-e-a-subversao-do-senso-comum-do-genero-_5a450c0fb7d7bc891f9befd8_pdf?queue_id=-1); Consultado em 28 de Outubro de 2020.)

MARINHO, Maria de Fátima (2006). "Maria Isabel Barreno – o feminino em construção". *Scripta*, v. 10, n. 19, pp. 203-214.

### **2.1.3. Lídia Jorge**

ABREU, Ari Francisco (2009). *Estratégias Textuais em Marido e Outros Contos, de Lídia Jorge*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. (Dissertação de Mestrado).

GONÇALVES, Maria Madalena (2000). “Lídia Jorge: a arte de narrar *Marido e Outros Contos*”. *Românica*, n. 9. Lisboa, pp. 123-138.

TRILHO, Maria de Lurdes Mota Pires de Aguiar (2016). *O Feminino na Obra Narrativa de Lídia Jorge*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. (Tese de Doutoramento).

#### 2.1.4. Maria Teresa Horta

BITTENCOURT, Mariam Raquel Morgante (2005). *A Escrita Feminina e Feminista de Maria Teresa Horta*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. (Tese de Doutorado).

OVŠONKOVÁ, Zuzana Aurélia (2018). *Meninas e Mulheres pelos Olhos de Maria Teresa Horta*. Masarykova: Masarykova Univerzita. (Dissertação de Mestrado).

### 2.2. Sobre as Autoras Chinesas Estudadas

#### 2.2.1. Wang Anyi

GE, Tiantian (2013). 《论<流逝>中的女性形象》 [Análise da imagem feminina em “O correr do tempo”]. 《文学研究杂志》 [Revista de Estudos Literários], n. 7 (2), pp. 138-143.

GU, Yaxing (1989). *Feral Children and Prisoners of Sex: Wang Anyi's “Love in a small town”*. Vancouver: The University of British Columbia. (Dissertação de Mestrado).

HAN, Chunyan & SUN, Yushuang (2003). 《渴望温馨——读王安忆短篇新作<小新娘><闺中><伴舞>》 [Ansioso por ternura – leitura comentada dos novos contos "A pequena noiva", "Boudoir" e "Companheiro dançarino", de Wang Anyi]. 《当代文坛》 [Mundo Literário Contemporâneo], n. 11 (1), pp. 29-34.

HSU, Wivian Ling (1988). *Wang Anyi: A Reader in Post-Cultural Revolution Chinese Literature*. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong.

HUANG, Fayou (2005). 《九十年代小说与城市文化》 [Ficção e Cultura Urbana na Década de 90]. Xangai: Universidade de Fudan. (Dissertação de Mestrado).

JIANG, Wenjing (2013). 《论王安忆的短篇小说》 [Um Estudo dos Contos de Wang Anyi]. Xangai: Universidade Normal do Este da China. (Tese de Doutorado).

LIU, Honghua (2015). 《王安忆小说<天仙配>中潜在的批判性内涵》 [Críticas implícitas no conto “Casamento imortal”, de Wang Anyi]. 《海南师范大学学报》 [Revista da Universidade Normal de Hainai], n.1, p. 23-26.

LU, Yonghao (1989). 《王安忆小说论》 [Estudo das Obras Ficcionalis de Wang Anyi]. Cantão: Universidade de Jinan. (Tese de Doutorado).

SHEN, Jiangping (2005). 《王安忆小说的“乡村情结”及其表现形态》 [Formas de Expressão sobre o “Complexo do Ambiente Rural” nas narrativas de Wang Anyi].



《绵阳师范大学学报》 [*Jornal da Universidade Normal de Mianyang*]. v. 27.7, pp. 34-36.

SHI, Jiajun (2017). 《同质话时代的叙事去蔽——论王安忆 1997—2008 年间的短篇小说》 [*Desvendar Narrativas na Era da Homogeneização: estudo dos contos de Wang publicados entre 1997 e 2008*]. Taiyuan: Universidade Normal de Shanxi. (Tese de Doutorado).

TSUI, Wanda Wing Yi (1994). *Female Identity in Virginia Woolf and Wang Anyi*. Hong Kong: Hong Kong Baptist College. (Tese de Doutorado)

ZHANG, Haiyan (2001). 《王安忆女性人物形象论》 [*Imagens das Personagens Femininas de Wang Anyi*]. Zhanjiang: Universidade de Oceano em Cantão. (Dissertação de Mestrado).

ZHANG, Jingyuan (2016). 《解构神话——评王安忆的<弟兄们>》 [*Desconstruir o Mito – Comentário de "Irmãos", de Wang Anyi*]. Pequim: Universidade de Pequim. (Dissertação de Mestrado).

ZHANG, Xudong (2000). "Xangai Nostalgia: Postrevolutionary Allegories in Wang Anyi's Literary Production in the 1990s". *East Asia Cultures Critique*. v.8, n.2, pp. 349-387. Durham: Duke University Press.

ZHANG, Yongchun (2005). 《从生活的现实到精神世界——论王安忆短篇小说》 [*Da Realidade do Dia-a-Dia ao Mundo Espiritual – comentário dos contos de Wang Anyi*]. Xi'an: Shaanxi Normal University. (Dissertação de Mestrado).

ZHAO, Xia (2010). 《王安忆小说中的母亲形象》 [*Imagens da Mãe nos Textos Ficcionalis de Wang Anyi*]. Nanjing: Universidade de Sudoeste. (Tese de Doutorado).

ZHAO, Xin (2000). 《浅析张爱玲和王安忆小说特色的异同》 [*Estudo das Semelhanças e Diferenças entre as Obras Ficcionalis de Zhang Ailing e Wang Anyi*]. Hefei: Editora Artística da Anhui. (Dissertação de Mestrado).

### 2.2.2. Tie Ning

BAI, Yang (2014). 《解读铁凝小说<没有纽扣的红衬衫>的人物形象》 [*Análise das Personagens em "A camisa vermelha sem botões", de Tie Ning*]. Dalian: Universidade das Nações de Dalian. (Dissertação de Mestrado).

GE, Ranran (2016). 《铁凝小说中女性“出走”母题探究》 [*Estudo do Tema da Fuga Feminina na Ficção de Tie Ning*]. Wenzhou: Universidade de Wenzhou.

(Dissertação de Mestrado).

- HE, Wei (2005). 《<没有纽扣的红衬衫>的传播与影响》 [Divulgação e influência de “A blusa vermelha sem botões”]. 《铜仁大学学报》 [*Revista da Universidade de Tongren*]. n. 4, pp. 11-16.
- JING, Ying (2017). 《拯救孤独、挽住温暖——试探铁凝小说的一个写作视角》 [*Salvação na Solidão e Proteção na Ternura – uma aproximação à escrita de Tie Ning*]. Nantong: Universidade de Nantong. (Dissertação de Mestrado).
- LI, Shasha (2017). 《饱含怜悯与沉思的理性言说——论铁凝创作中的母性书写》 [*Um Discurso Racional de Compaixão e Reflexão – a escrita sobre a maternidade nas obras de Tie Ning*]. Nanjing: Universidade Normal de Nanjing. (Dissertação de Mestrado).
- XU, Qingsheng (2016). 《铁凝小说艺术论》 [*Análise Estilística da Ficção de Tie Ning*]. Pequim: Editora de Literatura e História Chinesas.
- YAN, Aici (2017). 《铁凝短篇小说<暮鼓>评析》 [Uma análise de “Tambor ao cair da noite”, de Tie Ning]. 《深圳信息技术学院学报》 [*Revista do Instituto de Tecnologia da Informação de Shenzhen*]. n. 38 (3), pp. 37-40.
- YUAN, Binghan (2010). 《论<孕妇和牛>对“幸福”的阐释》 [Análise da noção de felicidade em “Mulher grávida e vaca”]. 《东北师范大学学报》 [*Jornal da Universidade Normal do Nordeste*]. n. 6, pp. 103-107.
- YUE, Qiang (1994). 《铁凝小说创作艺术研究》 [*Estudo da Técnica Literária nos Textos Ficcionalis de Tie Ning*]. Pequim: Editora de Ciências e Sociedade.
- ZHANG, Jingzhao (2014). 《含笑的悲歌——论铁凝小说的悲悯意识》 [*Uma Tragédia com Riso – a consciência da compaixão nos textos ficcionais de Tie Ning*]. Shenyang: Universidade Normal de Shenyang. (Tese de Doutorado).
- ZHANG, Yujuan (2015). 《浅析<秀色>传统女性意识》 [Estudo sobre a consciência feminina tradicional em “A beleza”]. 《大众艺术研究》 [*Estudos de Arte Popular*]. vol. 2015. Shijiazhang: Editora da Universidade de Hebei, pp. 89-95.
- ZHAO, Qian (2017). 《论铁凝小说的乡村关照》 [*A Contemplação do Campo nos Romances de Tie Ning*]. Shijiazhuang: Universidade de Hebei. (Dissertação de Mestrado).
- ZHOU, Rui (2013). 《铁凝小说女性形象的审美建构》 [*Construção Estética das Imagens Femininas nos Textos Ficcionalis de Tie Ning*]. Qiqihar: Universidade de Qiqihar. (Dissertação de Mestrado).

### 2.2.3. Chen Ran

- CHENG, Mengjiao (2015). 《论陈染小说的梦境书写》 [*A Escrita do Sonho em Chen Ran*]. Yangzhou: Universidade de Yangzhou. (Tese de Doutorado).
- DAI, Jinhua (1996). 《陈染：个人与女性写作》 [Chen Ran e a sua Escrita Individual e Feminina]. 《当代作家评论》 [*Comentários sobre Escritores Contemporâneos Chineses*]. n. 9, pp. 83-88.
- FU, Chunhua (2008). 《孤独让她如此美丽——论陈染小说中的孤独意识》 [*A Solidão Torna-a Tão Bonita – sobre a consciência da solidão nas narrativas de Chen Ran*]. Changchun: Universidade Normal do Nordeste. (Tese de Doutorado).
- HE, Jing (2012). “Sisterhood Across Cultures — with reference to Chen Ran’s and Amy Tan’s fiction”. *Intercultural Communication Studies XXI*. 2, pp. 201-218.
- HE, Zhixia (2014). 《孤独忧伤的精神追寻——陈染及其创作论》 [*A Busca Espiritual na Solidão e na Desolação – sobre Chen Ran e a sua obra*]. Changsha: Universidade Normal de Hunan. (Dissertação de Mestrado).
- JIANG, Jing (2006). 《激情的建构与救赎的无奈——王安忆与陈染小说中女性意识之比较》 [*Formas de Paixão e Impossibilidade de Redenção – comparação da consciência feminina nas narrativas de Wang Anyi e Chen Ran*]. Chengdu: Universidade de Sichuang. (Dissertação de Mestrado).
- LIU, Ting (2012). 《陈染小说孤独之旅》 [*A Viagem Solitária nos Textos Ficcionalis de Chen Ran*]. Xi’an: Universidade Normal de Shaanxi. (Dissertação de Mestrado).
- SCHAFFER, Kay & SONG, Xianlin (2006). “Narrative, Trauma and Memory: Chen Ran's *A private life*, Tiananmen Square and female embodiment”. *Asian Studies Review*, v.30, pp.161-173.
- SHI, Liyan (2017). 《光明的探索—从陈染<空的窗>看光明与黑暗》 [*A Procura da Luz: luz e escuridão em “Janela Vazia” de Chen Ran*]. Xi’an: Universidade de Noroeste. (Dissertação de Mestrado).
- WANG, Yating (王雅婷) (2018). 《论陈染小说中对女性情谊的书写》 [*Estudo sobre a Representação da Amizade Feminina na Obra Literária de Chen Ran*]. Zhengzhou: Universidade de Henan. (Dissertação de Mestrado).
- XU, Meina (2011). 《孤独、欲望、自审——论王安忆与陈染小说中的城与人》 [*Solidão, Desejo, Introspeção – sobre a cidade e as gentes nas obras ficcionais de Chen Ran e Wang Anyi*]. Shijiazhuang: Universidade Normal de Hebei. (Dissertação de Mestrado).

ZHOU, Yuying (2016). 《陈染小说创作论》 [*Estudo sobre a Criação Literária de Chen Ran*]. Xangai: Universidade de Estudos Internacionais de Xangai. (Tese de Doutorado).

#### 2.2.4. Xu Kun

FAN, Qiaohua (2017). 《论徐坤小说商业都市文化下的爱情与婚姻》 [*O Amor e o Casamento na Cultura de Consumo Urbana nos Textos Ficcionalis de Xu Kun*]. Kaifeng: Instituto de Educação de Kaifeng. (Dissertação de Mestrado).

GUO, Tong (2010). 《女性主义视野下的徐坤作品研究》 [*Estudo das Obras de Xu Kun sob a Perspetiva do Feminismo*]. Cantão: Universidade de Jinan. (Dissertação de Mestrado).

LI, Ying (李颖) (2013). 《徐坤小说都市职业女性形象研究》 [*Estudo das Imagens das Mulheres de Carreira Urbanas nos Textos Ficcionalis de Xu Kun*]. Yanbian: Universidade de Yanbian. (Tese de Doutorado).

WANG, Hui & LIANG, Lixia (2018). "Female and Kitchen Space". *Advances in Social Science*, 3<sup>rd</sup> International Conference on Modern Management, Education Technology, and Social Science. *Education and Humanities Research*, volume 215, pp. 256-259.

WU, Xuejin (2004). 《称谓控制人际关系：对<遭遇爱情>中人物对话的话语分析》 [As relações pessoais e seu reflexo nas formas de tratamento: uma análise discursiva dos diálogos em "Ao Encontro do Amor"]. 《中山大学学报》 [*Revista da Universidade de Zhongshan*]. n.7 (2), pp. 67- 70.

YUE. Tianjing (2015). 《徐坤小说的知识分子形象研究》 [*A Imagem dos Intelectuais nos Romances de Xu Kun*]. Shenyang: Universidade de Liaoning. (Dissertação de Mestrado).

### 2.3. Sobre Literatura e Escrita Femininas

#### 2.3.1. Na China

DAI, Jinhua & Meng, Yue (1989). 《浮出历史地表—现代中国妇女文学研究》 [*Emerging from the Horizon of History: Modern Chinese Women's Literature*]. Pequim: Editora da Universidade Popular da China.

- DOOLING, Amy (2005). *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*. New York: Palgrave Macmillan.
- DUKE, Michael (1989). *Modern Chinese Women Writers: Critical Appraisals*. Abingdon-on-Thames: Routledge.
- HE, Guimei (2014). 《女性文学与性别政治的变迁》 [*A Literatura Feminina e as Mudanças na Política de Gênero*]. Pequim: Editora de Universidade de Pequim.
- JIANG, Haixin (2000). *Female Consciousness in Contemporary Chinese Writing*. Christchurch: University of Canterbury. (Tese de Doutorado).
- JIN, Siyan (2003). "Women's Writing in Present-Day China". *China Perspectives* [Online]. n. 45. (1-2), pp. 1-65. (Disponível em: <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/235>; Consultado em 29 de Setembro de 2019.)
- LARSON, Wendy (1993). "The End of 'Funü Wenxue': Women Literature in 1925-1935". In BARLOW, Tani E., *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*. Durham: Duke University Press, pp. 58-73.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Women and Writing in Modern China*. Stanford: Stanford University Press.
- LE, Shuo (2002). 《中国现代女性创作及其社会性别》 [*A Escrita de Mulheres Chinesa Contemporânea e o Gênero Social*]. Zhengzhou: Editora da Universidade de Zhengzhou. (Tese de Doutorado).
- LI, Xiaoli (2012). 《“新生代”女作家的日常生活叙事》 [*A Narração da Vida Quotidiana nas Escritoras da "Nova Geração"*]. Tianjin: Universidade de Nankai. (Dissertação de Mestrado).
- LI, Ziyun (1994). "Women's Consciousness and Women's Writing". In GILMARTIN, C., HERSHATTER, G., ROFEL, L. & WHITE, T. (Eds.). *Engendering China: Women, Culture, and the State*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 299-317.
- LIU, Jia (2010). *The Reception of the Works of Contemporary Chinese Glam-Writers in Mainland China*. York: University of York. (Tese de Doutorado).
- LIU, Jianmei (2003). *Revolution Plus Love: Literary History, Women's Bodies, and Thematic Repetition in Twentieth-Century Chinese Fiction*. Honolulu: University of Hawai'i Press. (Tese de Doutorado).
- LIU, Yanlin (2014). 《20世纪中国文学女性生命体验的性别书写》 [*Escrita de Gênero e Experiências de Vida Femininas na Literatura Chinesa do Século XX*]. Changsha: Editora de Universidade Normal de Hunan.

- LU, Sheldon (2007). *Chinese Modernity and Global Biopolitics: Studies in Literature and Visual Culture*. Honolulu: University of Hawaii Press. (Tese de Doutorado).
- LUO, Wenbin (2015). 《当代文学老年叙事研究》 [*Estudo da Narrativa de Envelhecimento na Literatura Contemporânea*]. Hefei: Universidade Normal de Anhui. (Dissertação de Mestrado).
- REN, Yimin (1988). 《女性文学的现代性研究》 [Estudo sobre a Modernidade da Literatura Feminina]. In 《小说评论》 [*Revista de Crítica de Ficção*]. n. 6, pp. 32-41.
- SCHONARTH, Luana Graciela & GAI, Eunice T. Piazza (2015). “A temática do amor e os caminhos literários”. In *revistas/ojs-2.2.2*, pp. 164-172.
- SHI, Xin (2018). 《中国古代女性文学经典化研究》 [*Estudo sobre a Canonização de Obras Literárias Antigas de Autoria Feminina*]. Chengdu: Universidade Normal de Xihua. (Tese de Doutorado).
- TAN, Zhengbi (1984). 《中国女性文学史——女性词话》 [*História da Literatura Feminina Chinesa – Discursos Femininos*]. Xangai: Editora de Livros Antigos de Xangai.
- WANG, Shuying (2009). *Literary Characters in Early 20<sup>th</sup> Century Chinese Literature*. York: University of York. (Dissertação de Mestrado).
- WANG, Yanfang (2006). 《女性写作与自我认同》 [*Escrita Feminina e Identidade*]. Pequim: Editora de Ciências e Sociedade.
- XIE, Bingying (1990). *Studies on Women's Writing*. Kaifeng: Editora da Universidade de Henan.
- XU, Lanjun (2011). “Constructing Girlhood: Female adolescence, depression and the making of a female tradition in modern Chinese literature”. In *Revista Modern*. n. 5 (3), pp. 321-349. (Disponível em: [https://www.academia.edu/4829372/Constructing\\_girlhood\\_Female\\_adolescence\\_depression\\_and\\_the\\_making\\_of\\_a\\_female\\_tradition\\_in\\_modern\\_Chinese\\_literature](https://www.academia.edu/4829372/Constructing_girlhood_Female_adolescence_depression_and_the_making_of_a_female_tradition_in_modern_Chinese_literature); Consultado em 29 de Outubro de 2020.)
- XU, Yang (2011). 《20 世纪 90 年代以来都市小说婚恋叙事研究》 [*Estudo sobre a Representação do Amor e do Casamento em Textos Ficcionalis de Ambientação Urbana depois de 1990*]. Changchun: Universidade Normal de Nordeste. (Tese de Doutorado).
- XU, Zhenhua (2016). 《女性书写与书写女性：20 世纪英美女性文学研究》 [*Escrita de*

*Mulheres e Escrita sobre as Mulheres: estudo da literatura feminina anglo-americana do século XX*]. Xangai: Editora de Educação de Xangai.

ZHANG, Hua (2014). 《中国女性文学爱情叙事研究》 [*Estudo das Narrativas de Amor na Literatura Feminina Chinesa*]. Wulumuqi: Editora Popular de Xinjiang.

ZHANG, Jin (2017). 《从“女学生”到“女作家”——第一代女作家的历史生成与文学想象》 [*De "Alunas" a "Escritoras" – o contexto histórico e a imaginação literária da primeira geração de escritoras*]. Chongqing: Universidade de Nações do Sudoeste. (Tese de Doutorado).

ZHANG, Jingyuan (2005). 《当代女性主义文学批评》 [*Crítica da Literatura Feminista Contemporânea*]. Pequim: Editora de Universidade de Pequim.

ZHOU, Ying (2016). 《1990年代女作家的孤独书写》 [*A Escrita da Solidão em Autoras dos Anos 90*]. Fuzhou: Universidade Normal de Fujian. (Dissertação de Mestrado).

### 2.3.2. Em Portugal

ABRANCHES, Graça (1997). “Desaprendendo para dizer: políticas, escritas e poéticas de mulheres portuguesas do século XX” [“Verlernen um zu sprechen: Politik und Poetik portugiesische Frauen im 20. Jahrhundert.”]. In THORAU, Henry (Orgs.) *Portugiesische Literatur*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, pp. 204-236.

ANASTÁCIO, Vanda (2005). “Mulheres varonis e interesses domésticos: reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX”. In *Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*. Lisboa. pp. 537-556. (Disponível em: [http://www.vanda-anastacio.at/articles/1\\_Mulheres%20varonis\\_locked.pdf](http://www.vanda-anastacio.at/articles/1_Mulheres%20varonis_locked.pdf); Consultado em 29 de Outubro de 2020.)

CARMO, Carina Infante do (2017). “Irene Lisboa e os seus retratos de fuga”. In *Exilience au Féminin dans le Monde Lusophone (XXe-XXIe siècles)*. Paris: Éditions Hispaniques, pp. 239-249.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes (2012). “Da Crítica Feminina e a Escrita Feminina”. *Revista Criação & Crítica*, nº 8, pp. 1-11.

DUBY, Georges & PERROT, Michelle (1993). “Escrever a História das Mulheres”. In *História das Mulheres no Ocidente. A Antiguidade*. Porto: Afrontamento, pp. 605-635.

- EDFELDT, Chatarina (2006). *Uma história na História: representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*. Montijo: Câmara Municipal do Montijo.
- FLORES, Conceição (2010). "Escrita feminina em Portugal". *Interdisciplinas*. vol.10, pp.19-27. (Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1284>; Consultado em 29 de Outubro de 2020.)
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1987). *O Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1995). *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2002). "Capelas Imperfeitas: Configurações literárias da identidade portuguesa". In RAMALHO, Maria Irene & RIBEIRO, António Sousa (Orgs.), *Entre Ser e Estar: raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 307-348.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira (2012). *Maria Ondina Braga: autobiografia ficcional, intimismo e melancolia*. Lisboa: Sociedade de Expansão.
- KLOBUCKA, Anna (2006). *O Formato Mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus Editora.
- LOBO, Luiza (1998). "A literatura de autoria feminina na América Latina". *Registros do SEPLIC*. n.4, pp. 1-40. (Disponível em: <http://filipe.tripod.com/LLobo.html>; Consultado em 29 de Outubro de 2020.)
- OLIVEIRA, Sílvia (2011). *Análise Pedagógico-Didáctica dos Contos "A China Fica ao Lado" de Maria Ondina Braga*. Braga: Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional de Braga. (Dissertação de Mestrado).
- OWEN, Hilary & ALONSO, Cláudia (2011). *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20<sup>th</sup> Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- RECTOR, Mônica (1999). *Mulher, Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*. Porto: Edições de Universidade Fernando Pessoa.
- SANT'ANNA, Mônica (2006). "A escrita feminina e as suas implicações: a recorrência ao corpo como signo de identidade". *Revista Eletrónica de Estudos Literários*. Vitória. ano 2, n. 2, pp. 1-26.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa & AMARAL, Ana Luísa (1997). "Sobre a escrita



- feminina”. *Oficina do Centro de Estudos Sociais*, v. 6, n. 3, pp. 161-165.
- SILVA, Fabio Mario da (2013). *Cânone Literário e Estereótipos Femininos: casos problemáticos de escritoras portuguesas*. Évora: Universidade de Évora. (Tese de Doutoramento)
- \_\_\_\_\_ (2014). *A Autoria Feminina na Literatura Portuguesa: reflexões sobre as teorias do cânone*. Lisboa: Edições Colibri.
- \_\_\_\_\_ (2014). “Notas de reflexão em torno da escrita das mulheres, antes do século XX, na literatura portuguesa”. *Odisseia*, n. 13. pp. 18-29.
- SILVA, Regina Tavares da (1982). “Feminismo em Portugal na voz das mulheres escritoras do início do século XX”. *Análise Social*, V. XIX, pp. 875-907.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2006). *Revisão e Nação: os limites territoriais do cânone literário*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (Tese de Doutoramento).
- ŠPÁNKOVÁ, Silvie (2007). *Irene Lisboa e a análise da sua obra Começa uma vida*. Brne: Masarykova Univerzita. (Dissertação de Mestrado).
- TEIXEIRA, Níncia Cecilia (2009). “Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário”. *Guairacá -Revista de Filosofia*, n. 25. pp. 81-102. (Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1125>; Consultado em 29 de Outubro de 2020.)
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert (2014). “Produção literária feminina: um caso de literatura marginal”. *Antares. Marginalidades Literárias (Rumos da crítica)*. v. 6, n. 12, jul/dez, pp. 183-195.
- ZOLIN, Lúcia Osana (2009). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Eduem: Maringá: 3. ed. rev. e. ampl., pp. 327-336.

## **2.4 Contextos Filosófico-Religiosos e Situação Histórico-Social das Mulheres**

### **2.4.1. Contextos Filosófico-Religiosos**

- DIX, Steffen (2010). “As esferas seculares e religiosas na sociedade portuguesa”. *Análise Social*, vol. XLV. pp. 5-27.
- FERREIRA, António Matos (2002). “A constitucionalização da religião”. In AZEVEDO, C. M. (Ed.), *História Religiosa de Portugal*, v. 3, Rio de Mouro: Círculo de Leitores, pp. 37-60.

- MA, Guochen (2013). 《中国神话的审美意蕴分析——以盘古、女娲神话为例》 [Análise estética da mitologia chinesa – estudo dos mitos de Pan Ku e Nvwa]. 《青年社会报》 [Revista de Juventude e Sociedade.] n.5, pp. 28-34.
- TANG, Bojun (2008). 《孟子译注》 [Anotações de Mêncio]. Pequim: Editora dos Povos Chineses.
- YANG, Jie (2015). 《<诗经>郑、卫诗歌研究》 [Estudo dos Poemas do “Clássico da Poesia” dos Reinos Zheng e Wei]. Jinan: Universidade Normal de Shandong. (Dissertação de Mestrado).
- YANG, Zhaoming (2010). 《儒家“四书”与中华家风》 [Os "quatro clássicos" confucionistas e a tradição da família chinesa ]. In 《中原地区文化研究》 [Revista de Estudos sobre Culturas Regionais do Centro da China]. n.3, pp. 155-182.

## 2.4.2 Sobre a Situação Histórica e o Estatuto Sociocultural das Mulheres

### 2.4.2.1. Em Portugal

- COELHO, Lina (2010). *Mulheres, Família e Desigualdade em Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra. (Tese de Doutoramento).
- COVA, Anne (Dir.) (2013). *História Comparada das Mulheres: novas abordagens*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ESTEVES, José Manuel (2006). “Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas”. *Revista Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*. n. 15. Lisboa: Edições Colibri, pp. 113-135.
- FERMINO, Chrystiane Castellucci (2012). *As Mulheres nas Constituições e nos Códigos Civis Portugueses e Brasileiros dos Séculos XIX e XX*. Coimbra: Universidade de Coimbra. (Dissertação de Mestrado).
- FERREIRA, Aida (2009). *A Mulher no Sector dos Serviços: percurso histórico e desigualdades*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. (Dissertação de Mestrado).
- FERREIRA, Carlos Aparecido (2002). *A Mulher na Literatura Portuguesa: sua imagem e seus questionamentos através do género epistolar*. São Paulo: Universidade de São Paulo. (Dissertação de Mestrado).
- FERREIRA, Virgínia (2015). “As Mulheres em Portugal: Uma situação paradoxal”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. n.52-53. pp. 199-227.

- GARCIA, Ana Margarida Pires Valadas Pulido (2011). *A Moda Feminina no Estado Novo. A relação da moda e da política nos anos sessenta em Portugal*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa. (Dissertação de Mestrado).
- GARRET, Almeida (1867). *Da Educação. Cartas dirigidas a uma senhora ilustre encarregada da instituição de uma jovem princesa*. Editora: Ernesto Chardron. [Online]. (Disponível em: [https://www.europeana.eu/en/item/10501/bib\\_rnod\\_213129](https://www.europeana.eu/en/item/10501/bib_rnod_213129); Consultado em 29 de Outubro de 2020.)
- GONÇALVES, João Pedro Reis Veloso (2013). *A Farmácia e a Cosmética no Século XIX em Portugal*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. (Dissertação de Mestrado).
- GUIMARÃES, Elina (1989). “A mulher portuguesa na legislação civil”. *Análise Social*, vol. XXII, pp. 92-93. (Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223552761S9jHG4vr3Ci53FM9.pdf>; Consultado em 29 de Outubro de 2020.)
- LAMAS, Rosmarie Wank Nolasco (1995). *Mulheres para Além do seu Tempo*. Lisboa: Bertrand.
- MONTEIRO, Natividade (2016). “Mulheres Portuguesas em Tempo de Guerra (1914-1918)”. *Revista Nação e Defesa*. n.145, pp. 109-121.
- NEVES, Helena (2001). *O Estado Novo e as Mulheres*. Lisboa: Editora de Biblioteca Museu República e Resistência.
- OSÓRIO, Ana de Castro (1905). *Às mulheres portuguesas*. Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso.
- PEDROSA, Inês (2000). *20 Mulheres para o Século XX*. Lisboa: Dom Quixote.
- PERROT, Michelle (1992). *Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- PIMENTEL, Irene (2008). “A situação das mulheres no século XX em Portugal”. In *História, Congresso Feminista*. (Disponível em: <https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/07/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-1/>; Consultado em 29 de Outubro de 2020.)
- PINTASILGO, Maria de Lourdes (2012). “Para um novo paradigma: um mundo assente no cuidado”. In COUTINHO, Antónia, GRÁCIO, Fátima, JORGE, Noémia de Oliveira, SANTOS, Paula Borges e SILVA, Regina Tavares (Orgs.). *Antologia de Textos de Maria de Lourdes Pintasilgo*. Porto: Edições Afrontamento.

RUDIGER, Francisco (2012). “O amor no século XX: romantismo democrático versus intimismo terapêutico”. *Tempo*, v. 24, n.2. São Paulo, pp. 149-168.

VAQUINHAS, Irene (2000). “Breve reflexão historiográfica sobre a história das mulheres em Portugal: o século XIX”. *Faces de Eva: Estudos sobre a Mulher*, 3, pp. 81-101.

VASCONCELOS, Helena (2012). *Humilhação e Glória: o acidentado percurso de algumas mulheres singulares*. Lisboa: Quetzal Editores.

#### 2.4.2.2. Na China

ALVES, Ana Cristina (2002). “A mulher chinesa na sociedade contemporânea”. *Administração*, nº 57, vol. XV, 2002-3. Macau: Instituto Politécnico de Macau, pp. 1015-1028.

DAVID, Robert Mace & VERA, Mace (1960). *Marriage, East and West*. Garden City, N.Y: Doubleday.

EBREY, Patricia (2002). *Women and the Family in Chinese History*. London: Routledge.

EVANS, Harriet (1997). *Women and Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender Since 1949*. Cambridge: Polity Press.

JIA, Yi (2015). “Transformations of Woman’s Social Status in China”. *Anali za istrske in mediteranske študije Annali di Studi istriani e mediterranei Annals for Istrian and Mediterranean Studies Series Historia et Sociologia*, 25, pp. 317-328.

MA, Hui (2013). 《当代中国婚姻法与婚姻家庭研究》 [Um Estudo sobre a Lei Matrimonial, o Casamento e a Família na Era Contemporânea Chinesa]. Jinan: Universidade de Shandong. (Tese de Doutoramento).

MAOMAO, Qin (2013). *A Morte como Fuga para duas Mulheres: contextualização social e leitura contrastiva entre a personagem Bela (杜丽娘 Dù Liniáng), do dramaturgo chinês, Tang Xianzu (汤显祖 Tāng Xiǎnzǔ), e a poetisa portuguesa, Florbela Espanca*. Braga: Universidade do Minho. (Dissertação de Mestrado).

MARGERY, Wolf & ROXANE, Witke (1995). *Women in Chinese Society*. Stanford: Stanford University Press.

PERKINS, Dorothy (2000). *Encyclopedia of China: The Essential Reference to China, Its History and Culture*. New York: Roundtable Press.

- PINHEIRO, Maria João Machado da Silva Marques (2015). “*Subir à Montanha, Descer à Aldeia*”: *A literatura de trauma nas memórias da Revolução Cultural chinesa*. Porto: Universidade Católica Portuguesa. (Dissertação de Mestrado).
- TAN, Chris K.K (2018). “Corpse Brides: Yinhun and the Macabre Agency of Cadavers in Contemporary Chinese Ghost Marriages”. *Journal of Asian Studies Review*. Volume 43. pp. 148-163. (Disponível em: [https://www.academia.edu/37928463/Corpse\\_Brides\\_Yinhun\\_and\\_the\\_Macabre\\_Agency\\_of\\_Cadavers\\_in\\_Contemporary\\_Chinese\\_Ghost\\_Marriages](https://www.academia.edu/37928463/Corpse_Brides_Yinhun_and_the_Macabre_Agency_of_Cadavers_in_Contemporary_Chinese_Ghost_Marriages); Consultado em 29 de Outubro de 2020.)
- PRONINA I.S., SADYKOVA V.Z., & VOROPAYEVA L.S. (2013): “Comparative Analysis of the Woman’s Status in Ancient Greece and Ancient China”. *Anali za istrske in mediteranske študije Annali di Studi istriani e mediterranee Annals for Istrian and Mediterranean Studies Series Historia et Sociologia*. n. 25, pp. 1-188.
- SILVA, José Gentil da (1982). "A situação feminina em Portugal na segunda metade do século XVIII". *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.143-166. (Disponível em: [https://digitalis-dsp.sib.uc.pt/bitstream/10316.2/43863/1/A\\_situacao\\_feminina\\_em\\_Portugal.pdf](https://digitalis-dsp.sib.uc.pt/bitstream/10316.2/43863/1/A_situacao_feminina_em_Portugal.pdf); Consultado em 29 de Outubro de 2020.)
- SHEPHERD, John Robert (2018). *Footbinding as Fashion: Ethnicity, Labor, and Status in Traditional China*. University of Washington Press.

## 2.5 Sobre o Conto Literário

- ACHER, Erik Adolf van (2012). *On the Nature of the (Portuguese) Short Story: A Poetics of Intimacy*. Utrecht: Universidade de Utrecht. (Tese de Doutoramento).
- CABRAL, Mónica Serpa (2013). “O estudo do conto em Portugal: do século XVII à atualidade”. *Máthesis*, 22, pp.159-177. (Disponível em: [http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat22/Mathesis22\\_159.pdf](http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat22/Mathesis22_159.pdf); Consultado em 13 de Setembro de 2017.)
- DUARTE, Noélia de Lurdes Vieira (2012). *O Conto Literário: A memória da tradição*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores. (Tese de Doutoramento).
- HAO, Jingbo (2016). 《中国新时期短篇小说论》 [*Estudo sobre os Contos da Época Contemporânea Chinesa*]. Pequim: Editora de Xinhua.

- JESUS, Maria Saraiva de (2000). *Antologia do Conto Realista e Naturalista*. Porto: Campo das Letras.
- LI, Li (2012). 《论中国现代短篇小说的缘起》 [*Estudo sobre a Origem dos Contos Chineses Modernos*]. Liaocheng: Editora da Universidade de Liaocheng.
- MENG, Fanhua (2011). 《论中国当代文学文体的形成》 [*Estudo sobre a Formação do Estilo Literário Chinês Contemporâneo*]. Cantão: Universidade de Jinan. (Tese de Doutoramento).
- SIMÕES, João Gaspar (1987). *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa – das origens no século XX*. Lisboa: Dom Quixote.

## 2.6 Sobre Teoria do Género e Identidade Feminina

- ALMEIDA, Ana Margarida Nunes de (1985). “Entre o dizer e o fazer: a construção da identidade feminina”. *Análise Social*. v.22, n.92/93, pp. 493-520.
- ALMEIDA, Menezes da Silva (2009). “Identidade feminina: engendrando espaços e papéis de mulheres”. *CAPA*. v.1, n.2, pp. 192-200. (Disponível em: <https://doi.org/10.18256/2175-5027/psico-imed.v1n2p192-200>; Consultado em 31 de Outubro de 2020.)
- AMARAL, Ana Luísa & MACEDO, Ana Gabriela (2005) (Org.). *Dicionário da Crítica Feminista*. Lisboa: Afrontamento.
- BARLOW, Tani. E (1993). *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*. Duke: Duke University.
- BASU, Amrita (1995). *The Challenge of Local Feminisms: Women’s Movements in Global Perspectives*. Boulder: Westview Press.
- BERGANO, Sofia Marisa Alves (2012). *Ser e Tornar-se Mulher: Geração, Educação e Identidade(s) Feminina(s)*. Coimbra: Universidade de Coimbra. (Tese de Doutoramento).
- CHANG, Kang-i Sun (2001), "Gender and Canonicity". In FONG, Grace S., *Hsiang Lectures on Chinese Poetry*, 1, Montreal: Center for East Asian Research, McGill University, pp. 1-18.
- CHEN, Ya-Chen (2011). *Breaking Feminist Waves: The Many Dimensions of Chinese Feminism*. New York: Palgrave Macmillan.
- CROLL, Elisabeth (2011). *Feminism and Socialism in China*. London: Routledge.

- CRUZ, Ana Isabel Torráo da (2011). *Ser Masculino e Ser Feminino. Duas formas complementares do ser humano*. Porto: Universidade Católica Portuguesa. (Dissertação de Mestrado).
- DU, Fangqin (2002). *A History of Women's Studies in China: From Gender and Cross-Disciplinary Perspectives*. Tianjin: Tianjin People's Publishing House.
- FERNANDES, Tânia Fernandes (2011). "Feminismo em Portugal". *Ministério da Educação*. pp. 1-11. (Disponível em: <https://taniacfernandes.weebly.com/uploads/9/0/3/4/9034969/feminismo.pdf>; Consultado em 31 de Outubro de 2020.)
- GARDINER, Judith Kegan (1982). "On Female Identity and Writing by Women". *Critical Inquiry*. 8 (2), pp. 347-361.
- GROSSI, Miriam Pillar (2018). "O Pensamento de Monique Wittig". *Cadernos de Gênero e Diversidade*. v. 4, n. 2, pp. 66-82.
- HALL, Stuart (1999). *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- MAGALHÃES, Maria José (1998). *Movimento Feminista e Educação: Portugal, décadas de 1970 e 1980*. Oeiras: Celta.
- MOSTOW, Joshua S. & DENTON, Kirk A. (2013). *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. Columbia: Columbia University Press.
- PEREIRA, Ana Sofia (2016). " 'Homem com fala de mulher, nem o diabo o quer': Um estudo da narrativa audiovisual portuguesa no feminino". In CUNHA, Paulo VIEGAS, Susana & CASTRO, Maria Guilhermina (Eds.). *Atas do VI Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, pp. 62-72.
- SHEN, Yifei (2017). *Feminism in China: An Analysis of Advocates, Debates, and Strategies*. Xangai: Friedrich Ebert Stiftung.
- SILVA, Maria Regina Tavares (1992). *Feminismo em Portugal na Voz das Mulheres Escritoras do Início do Século XX*. Lisboa: CIDM.
- SILVA, Thálita Menezes da & AMAZONAS, Maria Cristina (2009). "Em Identidade Feminina: Engendrando espaços e papéis de mulher". *Revista de Psicologia da IMED*. n. 1 (2), pp. 192-200.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (2000). "A produção social da identidade e da diferença". In *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, pp. 73-102.

- SUDO, Mizuyo (2010). *Evolution of the Feminism Concept in China: Human Rights and Social Gender during the Late Qing and Early Republican Period*. Beijing: Social Sciences Academic Press.
- TAVARES, Manuela (2000). *Movimento de Mulheres em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Feminismos em Portugal (1947-2007)*. Lisboa: Universidade Aberta. (Tese de Doutoramento).
- WANG, Yanfang (2006). 《女性写作与自我认同》 [*Escrita Feminina e Identidade*]. Pequim: Editora de Ciências e Sociedade.
- WOOLF, Virginia (1996). *Profissões para Mulheres*. Trad. Patrícia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Um Teto Todo Seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de (2002). *O Movimento Feminista em Portugal*. Lisboa: Fradique.

### 3. Outra Bibliografia

- BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa & COSTA, Maria Velho da (2010). *Novas Cartas Portuguesas*. Porto: D. Quixote.
- BEAUVOIR, Simone de (1980). *O Segundo Sexo*. Editora: Nova Fronteira.
- Bíblia Sagrada*. Difusora Bíblica. Lisboa/Fátima: Franciscanos Capuchinhos.
- BING, Xin (1982). 《我的房东》 [A minha senhoria] . In 《冰心精选集》 [*Coletânea de Bing Xin*]. Pequim: Editora de Yanshan, pp. 7-12.
- Dicionário da Língua Chinesa* (2015). Editora de Educação Popular da China.
- Dicionário de Nomes Próprios*. (Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/lucia/>)
- Dicionário Eletrónico Houaiss de Língua Portuguesa*. (Disponível em: <https://www.dicio.com.br/houaiss/>)



*Dicionário Porto Editora da Língua Portuguesa.* (Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa>)

*Documentos do Concílio Vaticano II* (Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/index\\_po.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm)).

*E-Dicionário de Termos Literários.* (Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/escrita-feminina/>)

ZENG, Yi & WANG, Zhenlian (2003). “Dynamics of family and elderly living arrangements in China: new lessons learned from the 2000 census.” *The China Review*, v. 3, pp. 95-119.