

FIGURAÇÕES DA MULHER NOS CONTOS MACAENSES DE CONCEIÇÃO, ONDINA BRAGA E SENNA FERNANDES

Pedro Dalte¹

RESUMO

Sob o prisma da multiculturalidade e da identidade, a produção literária macaense é rica na partilha de densas figuras que povoam e habitam os universos ficcionados da cidade de Macau, nos séculos XIX e XX. Restringindo o *corpus* literário à produção macaense na forma de conto, intenta-se aceder e explicitar as características das mulheres aqui presentes, buscando, posteriormente, a construção de um imagótipo feminino por meio da decorrente análise literária das obras de três autores nucleares: Deolinda da Conceição, Maria Ondina Braga e Senna Fernandes. O presente exercício logra, desta forma, contribuir para o diálogo cultural do espaço lusófono ao promover leituras que dão a conhecer: a produção literária macaense e figurações da mulher que são lidas por meio de chaves de leitura abeiradas da cultura nativa.

Palavras-chave: Figuração feminina macaense. Contos macaenses. Deolinda da Conceição. Maria Ondina Braga. Senna Fernandes.

WOMEN FIGURATIONS' IN MACANESE SHORT STORIES OF CONCEIÇÃO, ONDINA BRAGA AND SENNA FERNANDES

ABSTRACT

From the perspective of multiculturalism and identity, Macanese literary production is rich in the sharing of dense figures that populate and inhabit the fictional universes of the city of Macau, in the 19th and 20th centuries. Restricting the literary corpus to Macanese production in the form of a short story, the intention is to access and to explain the characteristics of the women present here, later seeking to build a female imagotype through the resulting literary analysis of the works of three core authors: Deolinda da Conceição, Maria Ondina Braga and Senna Fernandes. This exercise is able, in this way, to contribute to the cultural dialogue of the Portuguese-speaking space by promoting readings that make known: Macanese literary production and figurations of women that are read through reading keys based on native culture.

Keywords: Macanese female figuration. Macanese short stories. Deolinda da Conceição. Maria Ondina Braga. Senna Fernandes.

FIGURAS DE MUJERES EN LOS CUENTOS MACAENS DE CONCEIÇÃO, ONDINA BRAGA Y SENNA FERNANDES

RESUMEN

Desde la perspectiva de la multiculturalidad e identidad, la producción literaria de Macao es rica en el intercambio de densas figuras que pueblan y habitan los universos ficticios de la ciudad de Macao, en los siglos XIX y XX. Restringiendo el corpus literario a la producción de Macao en forma de cuento corto, la intención es acceder y explicar las características de las mujeres aquí presentes, buscando luego construir un imagotipo femenino a través del análisis literario resultante de las obras de tres autores centrales: Deolinda da Conceição, Maria Ondina Braga y Senna Fernandes. Este ejercicio consigue, de esta manera, contribuir al diálogo cultural del espacio de habla portuguesa promoviendo lecturas que den a conocer: Producción literaria macao y figuraciones de mujeres que se leen a través de claves de lectura basadas en la cultura autóctona.

Palabras-clave: figuración femenina de Macao. Cuentos de Macao. Deolinda da Conceição. Maria Ondina Braga. Senna Fernandes.

[1] Membro do Centro de Investigação em Estudos da Criança (CIEC) da Universidade do Minho (Portugal). Colaborador do Instituto Politécnico de Macau. Doutoramento (PhD) na Universidade do Minho. Mestrado na Universidade Aberta, Estudos Portugueses Multidisciplinares.

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-7264-9106>

E-mail: pedrodalte@outlook.pt



INTRODUÇÃO

Os contos de Macau constituem-se como importantes telas que revelam o *modus vivendi* dos seus habitantes. Sobre este prisma, é permitido recuperar o que Oliveira (2011) escreve sobre os contos de Senna Fernandes e que, sem prejuízo, pode ser estendido a outros relatos ficcionais, de outros escritores, sobre a “boa porta”¹. Sumaria, a autora, o seguinte:

- i) o corpo central da narrativa possui um conjunto de descrições laterais de grande valor histórico porque fixam aspetos da cidade que ajudam a compor o ambiente social e político dos fins do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX;
- ii) a linguagem usada é visual, pictórica e cinematográfica e permite transportar o leitor para um tempo que já não é próximo;
- iii) em termos temporais, a ação está relativamente circunscrita e delimitada, sendo raras as narrativas que ultrapassam, cronologicamente, a Guerra do Pacífico;
- iv) os textos têm um pendor memorialista e constituem um precioso legado de literatura lusófona no qual Macau pode ser objeto de recriações (OLIVEIRA, 2011, p. 859).

As alíneas elencadas justificam, desde logo, a revisitação destes contos em língua portuguesa e que tanto podem revelar sobre o Oriente – muito particularmente, o Oriente vivido, imaginado e escrito em língua portuguesa. É precisamente este o objetivo, mostrar e dar a conhecer aspetos culturais de Macau. Se existe a possibilidade de acrescentar leituras sobre a cultura macaense, tal particularidade é, ainda mais evidente, no que diz respeito à figura da mulher macaense que resulta periférica, especialmente no domínio literário. Assim, pela sua relevância e legitimidade, assume-se como eixo central de análise do presente documento, leituras sobre a representação da mulher de Macau em diferentes contextos e valências.

De facto, se na sociedade chinesa, a mulher ocupou, historicamente, um papel de menor relevo social, no que diz respeito ao conto macaense há um interessante equilíbrio na atribuição daquele que constitui o papel de destaque na narrativa. Dito de outra forma, a mulher assume-se, frequentemente, como elemento preponderante e, por meio desta particularidade, é permitido, ao leitor, construir um imagótipo feminino que escapa à *invisibilidade* secular com uma força disruptiva.

Para além da riqueza na representação feminina, que os contos portam, e da inegável qualidade estética e literária, destacada e defendida tanto pela academia como pelo público leitor, estes relatos logram trazer a mulher também como escritora – o que resulta, por variadas vezes, numa profundidade e intimidade singulares (PEREIRA, 2015). Fala-se, por exemplo, dos casos de Deolinda da Conceição ou de Maria Ondina Braga.

Tal autenticidade permite contornar um aspecto algo negativo da representação que é destacado, por Said, a respeito de Flaubert e da sua cortesã egípcia, Kuchuk Hanem. Escreve o teórico que Flaubert assume uma posição de força em relação à amante, à medida em que é o francês quem escreve sobre a mulher, produzindo-se, a partir daqui uma teia de elementos prejudiciais para a autenticidade feminina:

¹Tradução ao pé de letra de “Ou Mun” (a “boa porta”) e que significa Macau.

Flaubert's encounter with an Egyptian courtesan produced a widely influential model of the Oriental woman; she never spoke of herself, she never represented her emotions, presence or history. *He* spoke for and represented her. He was foreign, comparatively wealthy, male, and these were historical facts of domination that allowed him not only to possess Kuchuk Hanem but to speak for her and tell his reader in what way she was "typically Oriental" (SAID, 1978, p. 6).

A somar-se aos argumentos anteriores, é de especial importância destacar que este exercício intelectual faz conviver três autores que, geralmente, surgem analisados isoladamente: Deolinda da Conceição, Maria Ondina Braga e Henrique de Senna Fernandes². É de crer que este arranjo permita que se faça sobressair determinadas coordenadas temáticas e contribua para a leitura da imagem da mulher. De facto, as figuras femininas, trazidas a cena, são densas, caleidoscópicas e tornam possível a elaboração de uma ampla visão que está localizada histórica, social e culturalmente. Paralelamente, permitem uma "crítica à ideologia colonial que reduzia a mulher local, "colonizada", a objeto sexual, a simples depositária da libido do colonizador" (VENÂNCIO, 2008, p. 696). Assim, a figura da mulher emerge plena, em posse da sua complexidade.

Neste contexto, no qual a mulher surge enquanto figura autónoma, o imagótipo permite aceder a vários pontos de interesse. De destacar a cosmovisão e a condição femininas; as vivências e as experiências; as movimentações no espaço citadino – tanto no plano social como urbano; as aspirações e as possibilidades da mulher no quadro asiático; por fim, a relação com o homem – o axioma do poder. São, pois, estas as grandes coordenadas de leitura que regram e orientam o exercício que aqui se desnova.

1. Sobre os autores – uma apresentação global

Pelo critério alfabético, apresentam-se os autores escolhidos. Deolinda da Conceição nasce em São Lourenço, em 1913, numa cidade profundamente estratificada, patriarcal e conservadora. Macau funcionava, pois, como um cenário no qual existia a consciência, bastante infixada, do *status quo*. Literariamente, na obra *Os Dores* de Senna Fernandes, onde se dá a conhecer os meandros das famílias macaenses, pode ler-se uma passagem representativa do que é afirmado: "Os Policarpos não pertenciam à fina flor da Praia Grande e de S. Lourenço, da chamada Primeira Sociedade, nem tinham abastança dos mamões de St.º António" (FERNANDES, 2012, p. 27).

Macau é uma cidade que Deolinda da Conceição conhece profundamente. Em Macau, foi aluna de Camilo Pessanha e enfrentou a ira do pai e da sociedade que lhe exigiam obediência e dependência. Este aspecto biográfico é revelador de uma redoma de horizontes imposta à mulher e que é explicitamente descrita na sua obra *Amor e Dedinhos de Pé*: "Feliciana [...] não se contentou com a instrução básica, ingressou na Escola Comercial para aprender inglês, rudimentos de contabilidade e datilografia. Não o fizera para se empregar – coisa impensável na época-, mas simplesmente para alargar a sua cultura (FERNANDES, 2012b, p. 30).

Retomando, para Deolinda da Conceição, Macau foi também o lugar de nascimento dos filhos e do exercício das profissões: professora e jornalista. Após terminar o liceu, gradua-se em Hong Kong e, posteriormente, muda-se para Shanghai. Aqui ocorreriam episódios dramáticos e que abalariam a vida de Conceição.

²A qualidade da tríade é inegável. Evoque-se a publicação de David Brookshaw, *Visions of China stories from Macau*. Trata-se de uma coletânea de contos selecionados, destes três autores, e, ainda, de Fernanda Dias. Os contos encontram-se traduzidos para a língua inglesa e são publicados sobre a chancela da Universidade de Hong Kong (Brookshaw, 2002).

De facto, em Shanghai viveu o cosmopolitismo oriental, mas dali escapou com outra condição: a de refugiada. Fugindo do avanço nipônico, chega a Hong Kong onde passa a viver num campo de refugiados. Ali, torna-se diretora da Escola de Refugiados e, com frequência, traduz o boletim de notícias de inglês para português.

Regressada a Macau, continua as suas atividades letivas e jornalísticas. Em 1948, casa em segundas núpcias. Em 1956, viaja para Portugal e publica o seu único livro pelas mãos da Livraria Francisco Franco. É diagnosticada com uma doença incurável. Em 1957, regressa a Macau. É imediatamente hospitalizada em Hong Kong onde viria a falecer com apenas 43 anos.

Henrique de Senna Fernandes pertence a uma das mais antigas e ilustres famílias de luso-descendentes de Macau. Licencia-se em Direito, pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, em Portugal. Regressado a Macau, exerce advocacia para garantir a sua independência financeira. Dedicar-se, também, ao ensino e à escrita. Começa como professor e, posteriormente, torna-se diretor da Escola Comercial Pedro Nolasco – hoje Escola Portuguesa de Macau. Os mais afamados artefatos literários de Senna Fernandes são *Nam Van. Contos de Macau* (1978), *Amor e Dedinhos de pé* (1986), *A trança feiticeira* (1994) e *Mong-Há – Contos de Macau* (1998). O macaense viria a falecer em 2010.

Maria Ondina Braga nasce em Braga, no início do ano de 1922. Sai do país natal nos anos 50 para prosseguir os seus estudos e vive, o que se poderia entender, uma vida cosmopolita. Viria a formar-se em literatura inglesa pela Royal Society of Arts, na Inglaterra. Nos anos seguintes, assume funções letivas em diferentes latitudes: Angola (1960), Goa (1961), Macau (1961-1965). Regressaria ao Oriente, em 1982, para leccionar português em Pequim. Após a experiência em Macau, regressa a Portugal, em 1965.

Para além da atividade docente, é de destacar a colaboração com o *Diário de Notícias*, o *Diário Popular*, *A Capital*, *Panorama*, *Colóquio/Letras* e *Mulher* e, claro está, a sua bibliografia que lista mais de vinte obras publicadas. Na qualidade de tradutora viria a traduzir obras de Anaïs Nin, Erskine Caldwell, Graham Greene, John Le Carré, Bertrand Russel, Herbert Marcuse e Tzvetan Teodoro. Faleceria em Braga, em 2003, com 71 anos.

2. Figurações da mulher nos contos de Senna Fernandes, Deolinda da Conceição e de Maria Ondina Braga

As narrativas dos autores apresentam determinadas características prototípicas que permitem aproximar a diegese da tipologia do conto. Neste modo de contar, verifica-se “um reduzido elenco de personagens; um esquema temporal restrito; uma ação simples ou pelo menos poucas ações separadas e uma unidade de técnica e de tom que o romance é muito menos capaz de manter” (BONHEIM, 1982, p. 166).

No presente ponto, como estratégia de aproximação à obra dos autores, opta-se por uma análise circunscrita ao primeiro conto de cada livro. As molduras destacadas, em dois terços dos casos, batizam a coletânea. Excetua-se o caso de Senna Fernandes. No entanto, por ser um conto premiado e para existir uniformização na abordagem introdutória, opta-se pela manutenção do critério.

a. *A-Chan, a tancareira de Senna Fernandes*

O conto em apreço é o vencedor do Prémio Fialho de Almeida dos Jogos Florais da Queima das Fitas de 1950 da Universidade de Coimbra. *A-Chan, a tancareira*, sugere, pelo título, que a caracterização dominante da mulher é o seu mister: o de manejar o tancar. De facto, a diegese é bastante célere a explicar a origem de A-Chan: criança de seis anos, que devido a um ano de seca extrema é vendida pelos pais. Depois, é consequentemente transacionada até chegar “às mãos” de uma velha tancareira que lhe ensinará, pela força e pelos modos, o ofício.

Curiosamente, a narrativa é sutil a mostrar que a guerra subverte a situação de pobreza. Recorde-se que os “destituídos de chão”, os marinheiros são, geralmente, os mais pobres de entre os pobres, pois não possuem terra ou sítio onde assentar pé. No entanto, o conto figura a Velha tancareira como alguém que pode comprar outra pessoa – seja porque, efetivamente e pelo seu labor, possui a quantia monetária necessária ou porque o “valor” da criança é quase nulo³.

Retomando, A-Chan, como que mimetizando o percurso do rio, “desagua” na “cidade branca dos portugueses” para trabalhar no Porto Interior (Fernandes, 1997, p. 9). Ali, insere-se numa comunidade feminina onde é recebida como estrangeira e tratada de modo severo pelas restantes mulheres.

Os meses de trabalho logram aguçar as habilidades da jovem que “guiava seguramente o tancá nos erros pelo rio” (FERNANDES, 1997, p. 9) em dias iguais e repetidos. O conto progride e num repentino salto temporal, faz saber que A-Chan possui já vinte anos e a Velha falecera. Os dias, esses, passam-se semelhantes entre si.

Porém, um evento abalou a estéril sequencialidade: o surgimento de um marinheiro, um *soi kuan*, que lhe pedia transporte para terra. A figura do marinheiro contrastava com a sua, pois ele era louro e descomunal. Ao contrário de outros clientes, rogava-lhe os préstimos sem a destratar, mesmo apesar de pagar.

A evolução na relação desenha-se, no horizonte narrativo, pela convivência de três itens: um contato que se vai desenvolvendo entre ambas as personagens; a óbvia diferença de gêneros e uma alteração no relato narrativo que, interrompendo o registo de feição realista e de cuidado laborioso na forma, se permite uma maior divagação com “Noite mágica de Verão... Noite de Macau...” (FERNANDES, 1997, p. 11). Estes aspetos, entrelaçados, fazem com que o leitor suspeite de um possível enamoramento.

³Wenceslau de Moraes, da janela, atesta a pobreza das tancareiras que abeiravam o tancar do navio luso: “Pobres tancareiras, agarradas desde a infância ao remo que as sustenta, regeladas no inverno pela brisa da monção, tisanando ao sol ardente do Estio, ensopando as cabaias na onda dos chuvascos! Pobres párias do mundo! (MORAES, 2004, p. 57).

Cabe lembrar que Wenceslau de Moraes, marinheiro, escritor, professor e diplomata português, que viveu em Macau e conviveu com Camilo Pessanha, salientou esta hipótese de o tancá se assumir como possível cenário de enamoramento dado o carácter privativo da embarcação e o facto de estes barcos serem conduzidos por mulheres:

Entre os usos curiosos da vida de bordo em Macau, figura o tancá. (...) O próprio comandante, oficiais, marujada, todos têm o seu tancá privativo, a troco de magras pratas (...). E a circunstância mais exótica deste uso é que, sendo os tancás tripulados por mulheres, estabelece-se assim uma contínua relação entre os dois sexos, gente de bordo e tancareiras, caso realmente único em vida de convés (MORAES, 2004, p. 56-57).

As páginas ulteriores confirmam a suspeita. Contudo, para aceder aos contornos da dinâmica estabelecida, não se revela necessária a progressão na leitura. A relação prenuncia-se, desde logo, no *incipit*⁴. De facto, na primeira moldura lê-se: “Perto da canhoneira, ergue-se e ordenou-lhe que se afastasse para o mar. A tancareira mirou-o confusa, enquanto uma sensação tépida lhe invadia o corpo. Não murmurou uma palavra, mas obedeceu” (FERNANDES, 1997, p. 11). Mais adiante, a dimensão arquetípica de uma relação com uma amante oriental, na qual a mulher se assume como figura subalterna do companheiro, é enunciada explicitamente: “A-Chan trazia-lhe paz na sua desinteressada dedicação. Chocava-o aquela submissão de fêmea amorosa que nada pedia. Uma calada devoção que o enternecia” (FERNANDES, 1997, p. 14). Este modo de atuação está de tal forma enraizado na chinesa que, mesmo após a ausência inexplicada de Manuel, o marinheiro, A-Chan aceita-o de volta sem reprovações ou punições. A subalternidade e a submissão verificam-se com maior intensidade quando do desfecho da narrativa. Aqui, A-Chan aceita que Manuel leve a filha de ambos para Portugal, sabendo que, neste processo, perderá o rastro da filha.

Um final de contornos semelhantes é partilhado por Lin Fong, personagem de um conto de Deolinda da Conceição. Na narrativa “O calvário de Lin Fong” relata-se a vida depauperada da operária que tem a seu encargo a mãe e, no horizonte, acresce a chegada de um filho. A par de A-Chan, também Lin Fong é engravidada por um *cuai*, um demónio europeu que não lhe concretiza as esperanças de matrimónio ou de a levar para *Sai long*, o longínquo Portugal (FERNANDES, 1997, p. 23-26). Uma possível explicação para estes remates pode ser lida em Venâncio (2008). O autor defende o seguinte:

[a] resignação encontra, em parte, explicação na história de vida (...) que é, no essencial, igual a tantas outras mulheres na China tradicional, educadas para se submeterem ao poder masculino, para servir o homem. A aceitação desta explicação não significa, porém, que ela não se tenha, até certo ponto, rebelado contra essa mesma ordem, como acontece, aliás, a outras personagens chinesas femininas (...). Mas se A-Chan teve, na verdade, coragem para desafiar os preceitos tradicionais, faltou-lhe coragem ou força anímica para enfrentar a ordem colonial, perante a qual sucumbiu, ao aceitar separar-se da filha (VENÂNCIO, 2008, p. 697).

⁴ Esta primeira moldura narrativa é um lugar onde confluem diferentes pistas. Reis, sobre o *incipit*, escreve: “é uma entidade equilibradamente estruturada, facultando de forma doseada e calculada, as informações que veicula” (REIS, 2008, p. 206). De certa forma, a primeira parte do relato serve como lugar estratégico no qual se podem ler pistas relativas ao género em que a narrativa se insere, o tom do texto, o estilo da escrita do autor, a identificação da personagem principal, o estabelecimento do tempo e do lugar onde a ação se desenrolará (REIS, 2008, p. 206-207).

Retomando Senna Fernandes, de facto, no conto *A-Chan, a tancareira*, verifica-se a evidência: os mais velhos decidem sobre os mais novos e os homens sobre as mulheres. Aliás, no que diz respeito ao papel da mulher chinesa na sociedade oriental, recorde-se que a família era organizada de acordo com dois princípios defendidos por Confúcio: “the superiority of the elder generation over the younger and the superiority of the males over females” (SHAUGHNESSY, 2000, p. 58).

Em termos gerais, a vida de A-Chan é fortemente moldada e condicionada pela transação ocorrida quando criança. O negócio em apreço retira a carga humana a um ser e redu-lo à condição de mero objeto cujo valor pode ser estipulado. Assim, para este universo e para os que nele negociam existe um valor objetivo que é atribuído à posse de uma vida humana alheia. Implicitamente, a criança assume que o seu valor se restringe àquele montante parco e pagável com todas as implicações daqui decorrentes.

No entanto, apesar de violento, este era um negócio comum e, nos casos de pauperismo irreconciliável, a derradeira decisão de venda de uma menina encontra-se suportada culturalmente, pois apenas os homens justificam o nascimento. Escreve Seabra, sobre o tópico em apreço, o seguinte:

Como o infanticídio feminino era uma prática corrente na China, muitos chineses, pressionados pela miséria, em vez de matarem as suas filhas, vendiam-nas aos portugueses. Outros, roubavam-nas ou compravam-nas aos seus conterrâneos para as revenderem em Macau. (...) Surgiram, assim, muitos chineses sem escrúpulos a praticarem este tráfico com os portugueses de Macau, que, com ele auferiam grandes lucros. As escravas chinesas eram, geralmente, raptadas quando crianças, por traficantes locais, ou vendidas pelos próprios pais, podendo as mesmas ser libertadas por alguém que as quisesse levar para suas casas como concubinas (SEABRA, 2007, p. 612-613).

Tendencialmente, as meninas eram escolhidas mediante características valorizadas (juventude ou beleza) e, de seguida, instruídas numa arte ou ofício. Pina-Cabral partilha: “Such girls could be resold or used to obtain an income through forced labor or prostitution. It was mostly their export from Macao as slaves that fueled the slavery debate in the city” (PINA-CABRAL, 2002, p. 119).

Em linha com o exposto, em Macau, as *pei pai-chai*, cortesãs da Rua da Felicidade, eram adquiridas quando crianças e, posteriormente, ensinadas a entreter os homens. Por vezes, estas mulheres sabem dançar, poesia e xadrez. Em “Nam Van – Contos de Macau”, Senna Fernandes enaltece as suas qualidades feminis e apresenta estas figuras detalhadamente:

Nos tempos áureos do Bazar, não eram prostitutas vulgares. Não era de bom tom dormir com o freguês logo ao primeiro convite, porque isto era baratear-se ignominiosamente. Só depois de muitas sessões e bem esportuladas é que concediam tal favor. Ninguém as podia obrigar a proceder contrariamente porque a sua função era a de cantar. Aprendiam a gargantear, em falsete, longas canções de amor, lamentações de saudade e tristezas de separação.

³ O jogo de revelar e esconder, nas fendas do tecido, é metáfora adotada por Roland Barthes (1978) para falar da própria literatura e sua componente sedutora e transversa — algo que parece ser reproduzido na imagem de Daniela.

Ao mesmo tempo que dedilhavam o alaúde ou tangiam o piano de cordas com duas hastes finíssimas de bambu. O aprendizado, porém, não se limitaram a cantar e a conhecer as mais subtis práticas de amor. Ia mais longe e a cantadeira aprendia a ser essencialmente feminina e discreta de maneiras e a conversar. Ensinavam-lhe versos, pensamentos confucianos, lendas do país, expressões de gentileza e meneios de olhos e de mãos, tudo isto para entreter e seduzir. Possuíam, em suma, uma requintada educação na arte de agradar. (...) as *pei-pa-chais* da Rua da Felicidade, geralmente compradas de pequeninas a pais miseráveis e paupérrimos, eram escolhidas a dedo. Se em muitas a beleza do rosto não coincidia com os padrões da estética ocidental, eram certamente bonitas para o gosto chinês (FERNANDES, 1997, p. 53-54).

Em outros cenários como, por exemplo, na educação das jovens por parte de entidades cristãs e de misericórdias, era ensinado, às raparigas, a arte de fiar, tecer ou coser com o intuito de elas se poderem singrar na sociedade e arranjar ofício. Como relembra Seabra:

da desigualdade da mulher decorria, ainda, um menor acesso a atividades remuneradas, principalmente as que se integravam em ocupações regulamentadas corporativamente, as quais excluía as mulheres. O trabalho feminino era, por isso, mais precário e era, essencialmente, de carácter doméstico, o que lhe era indispensável para a obtenção de estima social e, portanto, de estatuto (SEABRA, 2007, p. 606).

b. Cheong-sam de Deolinda da Conceição

O título deste conto batiza a coletânea que agrega o conjunto das narrativas. *Cheong-sam* (a cabaia) sugere, desde logo, uma chave de leitura: a cabaia. A peça de vestuário surge, assim, como elemento de possível análise e que é transversal à figura feminina. Dito de outra forma, as particularidades do traje funcionam como caracterização, como elemento cénico de elevada carga simbólica e como elo entre as várias e variadas figuras femininas. Senão, repare-se na primeira página do conto e na qual o leitor pode ler:

-Tirem-mo da frente, rasguem esse cheong-sam que me persegue, lancem-no ao fogo. Maldita coisa essa que parece rir-se de mim, que parece ter vida ainda, a vida daquela... que eu matei. Ah! Está morta e bem morta, mas vingá-se desta maneira, perseguindo-me com o seu *cheong-sam*..., mas hei-de rasgá-lo e fazê-lo em farrapos, como o fiz a ela (CONCEIÇÃO, 1995, p. 13).

De facto, logo no introito narrativo se percebe uma possível metonímia: o traje representa, simbolicamente, a mulher. As potencialidades de uma relação disfórica entre gêneros também são, alegoricamente, suscitadas. Note-se que o homem pretende “rasgar”, ele próprio ou por outrem, a mulher-cabaia que o zomba, o revisita como que um espectro para concretizar vingança pelo homicídio que ele perpetrou.

Adentrando a narrativa, o conto “Cheong-Sam” coloca em cena A-Chung e Chan Nui. Ambos casados após um negócio bem-sucedido entre os *pater familias* que, com esta união, iriam finalmente aglutinar as tabuletas pretas de letras vermelhas — ou seja, as lojas e os negócios. No entanto, apesar de toda a aura tradicionalista na qual as personagens se inserem, surge um elemento que ameaça abalar a aparente imutabilidade do cenário físico e humano: o capricho feminino de Chan Nui que a impele a querer “conhecer o mundo e tomar contato com outros costumes e outras gentes” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 15).

⁴ A este perfil se acrescenta uma camada intertextual interessante ao pensarmos em outra personagem feminina homônima da ficção brasileira: a Pombinha de O Cortiço, de Aluísio de Azevedo. Porém, se no romance oitocentista o nome designava uma jovem de desejos sexuais reprimidos, aos quais só se dá vazão depois da ação do ambiente em um sonho erótico banhado de sol — bem ao gosto da estética naturalista —, no conto de Lygia a personagem se mantém refém das expectativas do patriarcado, sem espaço para outras formas de estar no mundo que não a exclusivamente dedicada à família.

Chan Nui, que aprendeu a “língua do novo mundo” (Conceição, 1995, p. 16) e, pelo cinema, sentia o pulsar pela cultura do ocidente, negociou com o pai uma estadia de dois anos no estrangeiro. Com a condição de o casamento se manter, Chan Nui viaja e, na sua ausência, vai redigindo cartas que, segundo a *vox* narrativa, “revelavam a transformação que se operava nela, mas os velhos não atentavam senão na sua beleza crescente e nas coisas maravilhosas que ela contava desse país distante” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 16). Eventualmente, o leitor suspeitará de que esta mudança na personagem criará um choque cultural e, também, que a prisão de A-Chung, noivo de Chan Nui, terá alguma coisa que ver com a diferença irreconciliável entre ambos. De facto, nas linhas seguintes pode ler-se, pela focalização interna, o seguinte: “A-Chung viu-a e compreendeu que Chan Nui não seria nunca igual às mulheres que o rodeavam. Era decidida, falava-lhe de igual para igual, sem servilismo, independente (CONCEIÇÃO, 1995, p. 16).

Contrariamente à expectativa inicial, a mulher dá à luz três crianças e o casamento progride, mas com cedências de ambas as partes: “Chan Nui ouvia, silenciosa, as opiniões do marido e procurava adaptar-se ao seu modo de ser” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 17); por seu lado “-A-Chung, forte, pesado e afogueado ao pé dela, delgada, fresca e calma, sentiu pela primeira vez a sua inferioridade, mas perante o sorriso gracioso da esposa (...) afastou de si qualquer pensamento desagradável” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 17).

No entanto, a guerra abala a débil estabilidade do casal que vai migrando, desde o norte da China, até ao sul do mesmo país. A progressão narrativa mostra que a guerra, as bombas dos japoneses e as migrações põem a descoberto a degradação do casal:

E não tardou que as bombas dos japoneses comesçassem a cair sobre Xangai. O casal e os três pequenitos vinham fugindo mais para o sul ainda, sem possibilidades de obter notícias da sua terra e das pessoas de família. O dinheiro ia desaparecendo, sem facilidades de receber qualquer auxílio da casa. Na cidade onde se foram acolher, não conheciam ninguém. Instalaram-se numa hospedaria e esperavam o termo das hostilidades. Mas as coisas pioravam e o dinheiro ia desaparecendo. Mudaram para outra hospedaria mais barata e, assim, sucessivamente, até que foram parar a um quarto escuro, cheio de fumo, nas traseiras duma casa de hóspedes, de fama duvidosa (CONCEIÇÃO, 1995, p. 17-18).

A decadência de ambos leva a mulher a sentir repulsa pelo marido que, aos seus olhos, não faz o necessário para salvar a família da morte certa. Assim, revoltando-se contra “os preconceitos, as tradições, a dignidade e tudo quanto faz parte da vida normal” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 18), verbaliza que está disposta a tudo, incluindo vender a alma e o corpo. E, de facto, tal se sucederá. Subvertendo o modelo de família tradicional, Chan Nui encontra emprego nos *dancings* da cidade e começa a levar dinheiro para casa, assumindo-se como o *ganha-pão*. Diametralmente oposta, como antítese, surge a personagem do marido que resta em casa e a tomar conta dos filhos.

Sumariando, o leitor acede à trave-mestra temática de boa parte dos contos, ao *leitmotif*, um cenário de guerra febril onde o drama da condição humana emerge. A mulher tem que se vender e o homem vê-se privado de qualquer paz interior:

“seguiram-se meses de alguma paz no seu lar. Já o arroz não era racionado e aparecia, todos os dias, peixe ou carne que faziam a alegria dos pequenitos. Apenas, entre o casal, o silêncio torna-se cada vez mais profundo, mais longo” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 19).

A progressão temporal adensa a deterioração. Chan Nui recebe o convite de um ricoço para se deslocar para uma cidade vizinha onde poderia ganhar mais dinheiro, durante três dias. A mesma aceita e parte com um sentimento misto entre a felicidade e a desolação (CONCEIÇÃO, 1995, p. 20).

Sem contato com a mulher, A-Chung coloca um anúncio no jornal no qual pede à mulher que regresse, pois o seu filho mais novo estava seriamente doente. Chan Nui lê a notícia, retorna, sem qualquer prenda ou dinheiro para a família, e apercebe-se que a notícia tinha sido um falso pretexto para a fazer regressar a casa. Após uma discussão, na qual os dois esgrimam argumentos rancorosos, A-Chung esfaqueia a mulher, matando-a (CONCEIÇÃO, 1995, p. 20-21). De certa forma, o conto sumaria as duas facetas da mulher, identificadas por Infante (2010) e que combinam o par: “mulher fatal” e “mulher fatalizada” (INFANTE, 2010, p. 46).

Resta, por fim, observar que este conto macaense representa mulheres que não se caracterizam pela obediência cega ao marido. No caso que aqui se evoca, trata-se de uma introdução de temas e

motivos de índole social e ética até aí esquecidos ou evitados pela literatura macaense (em particular, a temática da condição oriental da mulher, implicando os motivos da oposição entre a mulher submissa e a mulher fatal ou da inocência, astúcia e vicissitudes da jovem), e davam-lhes um tratamento ficcional e retórico que, em lugar de atrair para um deleite de leitura como mero passatempo, induzia à reação emotiva, ao pronunciamento moral, à reflexão ideológica (PEREIRA, 2015, p. 183-184).

c. A China fica ao lado de Maria Ondina Braga

Maria Ondina Braga, a par dos outros autores, literariza a sua experiência de vida em terras orientais ganhando, a narrativa, matizes autobiográficos. Em todo o caso, existe um efeito de distanciamento em relação aos escritores analisados anteriormente. Fala-se de um aspecto, igualmente destacado por Suárez (2020) e que tem que ver com uma perspectiva “filtered through the lenses of European colonialism” (SUÁREZ, 2020, p. 224).

Os episódios relatados possuem, pois, uma determinada consciência do *eu*, da *outridade* e que pode ser lida, por exemplo, no seguinte segmento textual: “costumávamos sair (...) a restaurantezinhos baratos cujos donos ela conhecia e que mandavam os filhos pequenos reverenciar diante de nós e tratar-nos por tias – tratamento de deferência entre os Chineses” (BRAGA, 1991, p. 73). Aqui, percebe-se que houve a necessidade de contextualização da atitude do *outro* aos olhos de leitores distantes desta realidade cultural⁵. A observação em apreço não macula o relato. Antes, permite que o mesmo adquira a força da surpresa, a de destacar o que é de diferente e de exótico, especialmente aos olhos europeus.

O primeiro conto, intitulado *A China fica ao lado* apresenta uma avó que acompanha a neta ao consultório do doutor Yu. O chinês, velho conhecido da avó, trabalha, segundo a mesma, em clínica de luxo e com os mais recentes equipamentos médicos.

⁵ No sentido mais corrente, a identidade sustenta processos de autoidentificação, os quais são eles próprios sujeitos a fatores e circunstâncias muito complexos e variáveis. A identidade não tem a ver com um dado lugar de si mesmo, mas sim com o seu próprio posicionamento, imposto ou escolhido (LEERSEN & BELLER, 2007, p. 340).

Num *twist* narrativo, o relato torna-se disfórico e o leitor vai ganhando consciência de que a clínica é um pequeno antro onde se realizam abortos, em casas de banho, sobre um banco de madeira. O ilustre médico transfigura-se em “velho”, “chinês e exilado”, ainda que detentor de delicadeza (BRAGA, 1991, p. 10).

Após a tomada de consciência sobre o que efetivamente está a ocorrer naquele ambiente, a trama começa a construir-se sobre uma dupla camada temporal que abriga um relato mais subjetivo. A diegese primária ocorre no tempo da enunciação. Ancorada a esta, uma rememoração na qual a avó é figura de prestígio e é atendida pelo excelso doutor Yu, obstetra que a auxilia no nascimento do primogênito. Os tempos confundem-se e vão surgindo imagens esparsas, entrelaçadas e que mimetizam o delírio da dor da neta. Num primeiro plano, os pés ligados e mirrados da avó que lhe assegurariam uma vida de fausto. Num outro, a divagação sobre o porquê de uma mulher não poder ter os filhos sozinha: “Alguma vez se perguntara a uma gata pelo pai dos filhos que parira?” (BRAGA, 1991, p. 11).

A progressão narrativa remove a neblina que paira sobre as imagens e torna nítida a experiência e a consciência da dor: “essa avó de sapatinhos de cetim no pezinho de fada. Última coluna mítica, venerável ancestralidade, despedaçada sem dó num ímpeto de mãos brutais” (BRAGA, 1991, p. 11). Pelos soldados, a avó “morrera pateticamente e, com a avó, a China de antanho. E ela, criança, assistira, assombrada, a esse fim. Morte sem enterro, no entanto. Como se a avó e a China do seu tempo virassem fantasmas” (BRAGA, 1991, p. 12). A desocultação do episódio da violação dos pés da avó, metáfora de um “templo cultural” coincide com o desvendar da violação sexual da neta e, num golpe de asa, une as duas linhas narrativas.

O desenlace, permitido pelo confronto com a dor, dá a conhecer a atitude positiva da rapariga face aos desafios que se esperam:

Um protesto cresceu-lhe nas entranhas (...). Não, não era a última derrota. Estava ali por não ter morrido nem virado fantasma. Os seus pés, soltos, poderiam palmilhar todos os caminhos do mundo. Poderia voltar à China ou ficar ao lado da China. O principal era combater o seu combate de mulher só e abusada (BRAGA, 1991, p. 12).

E, à boleia, deste espírito resiliente, é dado a conhecer todas as peripécias da avó e da jovem em terras macaenses, desde a sua chegada ao trabalho na fábrica de panchões e aos afazeres no templo. Por fim, a jovem deixa-se ir, pelo cansaço, adormecendo numa “fadiga boa, apaziguante” (BRAGA, 1991, p. 13).

3. Leituras entrelaçadas e temáticas que se intersectam

O conto “Os sapatinhos da Anui”, de Deolinda da Conceição, é representativo da multiplicidade dos aspetos que têm vindo a ser destacados. Anui tinha chegado da aldeia natal com dois anos de idade, atada às costas da mãe que, por sua vez, fugira aos sogros e ao marido por lhe terem vendido quantas filhas teve e por planearem livrar-se dela que apenas gerava filhas.

Na cidade cristã, a mãe de Anui arranja trabalho, como serviçal, em casa portuguesa. Em “casa portuguesa”, Anui cresce a “falar com desembaraço essa língua que os chineses tão dificilmente aprendem. Tinha dezesseis anos quando a mãe a levou à presença da Senhora a fim de lhe pedir licença para a empregar” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 55). O domínio da língua portuguesa é o traço distintivo em relação a outras possíveis candidatas e surge, pois, como um critério associado à possibilidade de mobilidade social. Assim, Anui, pelas suas competências, consegue emprego em casa de boas famílias.

No entanto, algo surge no horizonte da jovem: uns belos sapatos bordados, na montra da loja. A obtenção dos sapatos recolhe todo o esforço da jovem e o seu primeiro salário. Infelizmente, após a compra dos sapatos, Anui morre, atropelada à saída da loja.

Parece existir, neste conto, um certo apelo à modelização e à formação do carácter do leitor, especialmente, ao entrecruzar-se, intertextualmente, este texto com o conto *Cinderela* dos irmãos Grimm. Conta-nos a obra original, de Grimm, que as irmãs mutilam o pé a fim de o fazer caber no sapato de cristal. Infelizmente para as irmãs, o insuportável dano físico não trará qualquer benefício futuro, pois o príncipe não as escolhe para casar (GRIMM, 2018, p. 5)⁶. Mais evidente, no que diz respeito a coordenadas morais, é o conto “O modelo” que partilha a história de uma mulher, bastante bela, que faz carreira na passarela. Vítima de uma tragédia que a desfigura, utiliza o dinheiro do seguro para adotar meninas órfãs. No término do conto, a personagem evolui de um modelo físico para um modelo de valores (CONCEIÇÃO, 1995, p. 63-64).

Transversal a todos os cenários, resta válido notar que, sem um homem que lhe valha, a mulher tende a ficar numa posição fragilizada e vulnerável. Aliás, esta concepção cultural secular, que valoriza o gênero masculino, produz, ainda hoje, impactos sociais negativos - especialmente pelo sucedido no período do “filho único” no qual se pretendia um total controlo da natalidade.

Li (2007) chama a atenção para o fenómeno “missing girls” que é originado pela referida política. Trata-se de uma tendência de generocídio, sobretudo entre crianças dos zero aos cinco anos, concretizada por meio de inúmeras ações: discriminação nutricional em favor do rapaz; cuidados médicos reservados aos elementos masculinos; assassinato e, em anos mais recentes, com recurso à ecografia, a realização de abortos de fetos femininos (LI, 2007, p. 2)⁷.

Este conto permite que o leitor se abeire de uma outra dimensão que deve ser atendida e analisada e que diz respeito à relação estabelecida entre a mulher e o homem. O vínculo mais tradicional, de feição prototípica, e que tende a unir os dois gêneros, é o casamento.

O casamento deve ser celebrado, de acordo com os moldes preconizados pela cultura chinesa. Na cultura asiática espera-se que o casamento se concretize, seguindo e cumprindo um determinado ritual.

⁶ A mãe verbaliza: “Never mind, cut it off. When you are queen you will not care about toes; you will not want to go on foot” (Grimm, 2018, p. 5).

⁷ Em décadas mais recentes, Xue Li (2011) defende que a política de filho único contribuiu para o aumento de abortos quando o feto é feminino (LI, 2011, p. 2). Johnson (2016) fornece uma perspetiva sobre a tensão emocional que as famílias sentiram na gestão de um segundo bebé no período de “um filho único”. Geralmente, as ações compreendiam o abandono, a doação para adoção a outros casais ou a morte das crianças de modo a evitar-se a punição pela lei (JOHNSON, 2016, p. 27-56).

No conto *Pequena Flor Vermelha* de António Correia acede-se a tal cosmovisão, percebendo-se que um casamento “à portuguesa” não se afigura como válido:

É só isso que falta: casar! Quim não fez mais perguntas, porque bastou o tom da voz dela para perceber tudo. O casamento, celebrado perante o padre e registado pelo conservador do registo civil, poderia ter valor sacro ou mérito de lei, talvez tivesse até o condão de a sossegar, se tivessem ficado em Portugal, mas... estavam na China e aqui o casamento exige outros ritos e tributos, convites vermelhidões e cheirosos com o *lai-si* para os bolos, mostrar o que se tem e o que não se tem, convidando o mundo todo, exhibir abastança, ir com os amigos regatear o preço da noiva, servir o chá, proporcionar uma tarde de majongue e um lautíssimo banquete, requisito essencial para dar a publicidade devida ao enlace. Que será atestado pelas assinaturas dos convivas no grande pano de cetim encarnado, porque sem um jantar de ementa chinesa, com muitos pratos e cerimónias, ostentações de ouros e joias e exibição de vestidos por parte da noiva, o casamento não é reconhecido pelos familiares e amigos. - Então é isso... é a tua festa que falta... - Não é a minha festa, é a aceitação por parte da minha gente (CORREIA, 1996, p. 56).

A concepção de casamento é contrastante. O modelo chinês admite o casamento com várias mulheres. O conto *Ódio de raça* de Maria Ondina Braga inicia-se, inclusivamente, a evocar tal sortilégio: “Apesar de entrado em anos, o senhor rico conservava o hábito de nova mulher em cada nova Lua” (BRAGA, 1991, p. 23). Precisamente, no entendimento chinês, a mulher dever ser a própria fortuna ou favorecer a sorte, trazendo os bons ventos para os negócios. O cenário torna-se perfeito quando a mulher se faz mãe de um filho varão. Leia-se a passagem do conto *A desforra dum china-rico* que é representativa do afirmado: “Chegado o dia, ansiosamente esperado, nasceu um soberbo varão⁸. Em casa, foi uma festa. O marido e os sogros não esconderam lágrimas, violando a natural circunspeção da raça que proibia fraquezas do gênero” (FERNANDES, 1997, p. 111).

No cenário oposto, o da transgressão ao casamento, o facto de se levar a sedução até às derradeiras consequências, sem qualquer vínculo matrimonial, traz implicações negativas e pejorativas para os intervenientes. A inexistência de laços matrimoniais coloca a felicidade em perigo e traz desonra para os amantes. O casamento funciona como uma forma de manutenção da tradição e da honra de ambos os amantes e os pais são os guardiães destes costumes, carregando um conjunto de expectativas para os filhos.

Por vezes, a desonra e a dor pela ausência do “casamento chinês” é estendida aos filhos e retratada nas peripécias da narrativa. No conto “A esmola”, presente na coletânea *Cheong-sam, a cabaia* de Deolinda da Conceição, pode encontrar-se um exemplo do caso exposto. O narrador apresenta um filho nascido da relação entre um pai que tinha vindo da Europa, desiludido da vida, amargurado e desesperado e uma mãe chinesa, ignorante e de pé descalço, sem a mais ligeira noção de educação (CONCEIÇÃO, 1995, p. 27). Mais adiante, é verbalizada e aprofundada a condição da mulher perante o homem: “[ela] se encontrava ainda numa situação indefinida, não se sabia se de serviçal, se de mulher sem a defesa do matrimónio, mas sabia que era sua mãe” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 27-28).

⁸ Em contraste, o conto de Correia revela o oposto quando do nascimento de uma mulher: “Foi por isso que ao bebé, fadado para um papel subalterno e para um dia mudar de família, por ser de sexo feminino, foi posto o nome de Siu Hong Fã, que o mesmo é dizer Pequena Flor Vermelha” (CORREIA, 1996, p. 49).

O fosso entre ambos os progenitores é descrito pelos olhos do filho que apresenta a relação: “O pai mal conversava com ela, pois pouco entendia da sua linguagem (...) nunca os vira sair juntos, nunca passeavam em companhia um do outro, nunca trocavam impressões sobre a sua vida comum” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 28). O ascendente do homem-progenitor sobre a vida da mulher e do filho é evidenciada no desenlace quando o leitor percebe que o pai decidira enviar o filho para concluir os estudos num outro lugar, apartado da mãe (CONCEIÇÃO, 1995, p. 28-29)⁹. O episódio retrata a miscigenação e, ainda, as diferenças de gênero associadas no saldo do fenômeno, ou seja, no nascimento dos filhos. Moraes, à época, denuncia:

Deles, os *half-caste*, não se fala; ou se perdem na turba indígena, assemelhados pelo traje, pelos hábitos, pelos labores; ou vestem fraque e calçam luvas, são gentlemen, advogados, caixeiros de comércio das grandes casas (...). São ela que se impõem à nossa observação, ao vê-las atravessar as ruas nos *jin-rick-shás* ou nas cadeiras, essas mulheres franzinas e mimosas, vestindo ricas cabaiais chinesas, carregadas de joias, calçando sapatinhos europeus colados à meia de seda preta, rostos alvos, cabelos loiros em sanefa sobre as frentes, olhos azuis. (...) Em pequenina passa de mão em mão como uma joia de preço, que se vende aos adelos quando a miséria bate à porta. Tem um destino no mundo: prostituir-se, vagabundear nas grandes cidades abertas aos forasteiros, galanteá-los, sugar o oiro que lhes tine nas bolsas, oiro, muito oiro (...). Os chinas não as toleram. Cospem-lhes o escarro das afrontas. *Ham-soi-mui*, raparigas da água salgada, é a denominação mais benigna que elas lhe merecem; como se as comparassem à escória impura, de que se expurgam as terras, e vai na levada dos rios até ao mar (MORAES, 2004, p. 62-63).

Um outro possível cenário tem que ver com o impedimento da união do casal por este não satisfazer os pais. Leia-se, a este respeito, o conto “O refúgio da saudade” no qual uma jovem oriental se apaixona por um arquiteto estrangeiro. Enamorada, a mulher decide pedir permissão aos pais para se casar, mas nenhum admite a existência de algo de positivo associado a tal junção. A mãe lamenta-se

como podia ter acontecido à sua filha aquela tragédia, deixar-se enfeitiçar por um estrangeiro a ponto de revelar, sem pudor nenhum, o que lhe ia no coração! A rapariga tinha aprendido desde pequenina a não ter vontade própria, a aceitar as decisões dos pais, a deixar-se guiar por eles e a esperar que o seu destino fosse por eles traçado (CONCEIÇÃO, 1995, p. 52).

Impossibilitada de amar com a anuência dos pais, a jovem suicida-se, cumprindo, de forma macabra, a promessa feita ao pai de não voltar a ver o estrangeiro. Deixa a seguinte nota: “cumpri a promessa” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 53).

Considerações finais

Existe um ideal assinalado por José Carlos Venâncio e que diz respeito à necessidade de contextualizar os escritos e as experiências: “a obra de Henrique Senna Fernandes, assim como a de outros escritores macaenses *stricto sensu*, será esteticamente mais valorizada se entendida como parte integrante da experiência lusófona” (VENÂNCIO, 2008, p. 691). Ora, sem a visibilidade, sem a explicitação e sem o seu estudo, torna-se impossível aceder e compreender as ricas figurações da mulher a Oriente.

⁹ A situação é particularmente densa, pois a mulher é sobejamente desvalorizada. Em pranto, a mãe aproxima-se do porto no qual o filho parte e arrancando uma moeda do bolso diz: “Ele deu-me uma esmola, ele deu-me uma esmola, em troca da vida que lhe dei” (CONCEIÇÃO, 1995, p. 29).

[1] Sobre este tópico, João de Pina Cabral escreve: “A cidade de Macau tem características únicas que lhe conferem uma “grande especificidade”, nomeadamente ao nível da sua composição étnica. De facto, os súbditos do Rei de Portugal que se estabeleceram em Macau na segunda metade do século XVI constituíam já uma “população bastante complexa” que integrava elementos dos mais diversos povos de toda esta região dos Mares do Sul da Ásia – “malárias”, “japoneses”, “indianos”, “timorenses” e até “africanos”, como indicam as próprias fontes históricas portuguesas, chinesas e coreanas. Assim se formou a sociedade católica lusófona de Macau” (1994, p. 226). Por seu turno, Amaro apresenta traços da miscigenação: “A celebrada miscigenação entre portugueses e chineses, em Macau, data, principalmente, dos fins do século passado, princípios do presente século, começando a fazer-se, nomeadamente, entre os grupos sociais economicamente mais débeis. Muitas macaenses casavam-se com militares, sendo preferidos os de patentes mais elevadas, ou com funcionários qualificados, mesmo no caso destes terem antepassados chineses ou de outros pontos da Ásia, pois haviam adquirido um estatuto social superior” (AMARO, 1988, p. 98).

O estudo em apreço logra cumprir tal intencionalidade, apresentando e situando imagótipos femininos plurais a partir de contos de autores tidos como pertencentes à literatura de Macau. É de crer que, no término do exercício, se tenha identificado e contextualizado exemplos pertinentes de várias imagens femininas nas suas mais diferenciadas valências.

REFERÊNCIAS

- AMARO, Ana Maria. **Filhos da Terra**. Macau: ICM. 1988.
- BONHEIM, Helmut. **The narrative modes: techniques of the short story**. Cambridge: D.S. Brewer, 1982.
- BRAGA, Maria Ondina. **A China fica ao lado**. Macau: ICM, 1991.
- BROOKSHAW, David. **Visions of China stories from Macau**. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- CABRAL, João-Pina. **A composição étnica de Macau**. In *Revista de Cultura*, 20, p. 226-227, 1994.
- CABRAL, João-Pina & LOURENÇO, Nelson. **Em terra de tufões: dinâmicas e etnicidade macaense**. Macau: ICM, 1993.
- CONCEIÇÃO, Deolinda da. **Cheong-sam. A cabaia**. Macau: ICM, 1995.
- CORREIA, António. **Contos de Ou-Mun**. Macau. Livros do Oriente, 1996.
- FERNANDES, Henrique de Senna. **Nam Van. Contos de Macau**. Macau: ICM, 1997.
- _____. **Os dores**. Macau: ICM, 2012.
- _____. **Amor e Dedinhos de Pé**. Macau: ICM, 2012b.
- GRIMM, Jacob & GRIMM, Wilhelrn. **Cinderella**. London: Global Grey, 2018.
- INFANTE, Gustavo. **Os contos de Deolinda da Conceição e Fernanda Dias: contributo para a imagética do feminino oriental em língua portuguesa**. In: Laborinho, Ana Paula & Pinto, Marta Pacheco (orgs). **Macau na escrita, escritas de Macau**. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2010. p. 39-47.
- JOHNSON, Kay Ann. **China's hidden children. Abandonment, adoption and the human costs of the one-child policy**. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- LEERSEN, Joep & BELLER, Manfred *Imagology*. **The cultural construction and literary representation of national characters**. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- LI, Shuzhuo. **Imbalanced sex ratio at birth and comprehensive intervention in China**. India: UNFPA, 2007.

LI, Xue. **Why is the sex ratio unbalanced in China? The roles of the one-child policy, underdeveloped social insurance and parental expectations.** PhD thesis, Maryland University. 2011.

MORAES, Wenceslau. **Traços do Extremo Oriente.** Macau: COD, 2004.

OLIVEIRA, Celina. **O conto na obra de Henrique de Senna Fernandes.** *Administração*, XXIV, 3, p. 853-859, 2011.

PEREIRA, José Carlos. **O delta literário de Macau.** Macau: Instituto Politécnico de Macau, 2015.

PINA-CABRAL, João. **Between China and Europe. Person, culture and emotion in Macao.** London: Routledge, 2002.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários.** Lisboa: Almedina, 2008.

SAID, Edward. **Orientalism.** London: Penguin, 1978.

SEABRA, Luís. **A mulher na Misericórdia de Macau.** *Administração*, XX, 76, pp. 605-617, 2007.

SHAUGHNESSY, Edward. **China – Empire and Civilization.** New York: Oxford Press, 2000.

SUÁREZ, José. Novels and short stories from Macau: two different perspectives. **Journal of lusophone studies**, n.5, p. 224-237, 2000.

VENÂNCIO, José Carlos. A literatura macaense e a obra de Henrique de Senna Fernandes. Um olhar histórico-sociológico. **Revista da História das ideias**, n. 29, p. 691-702, 2008.

Artigo recebido em: 09 ago. 2021. | Artigo aprovado em: 16 nov. 2021.