



Xiaoxiao Yang

**Imagens do feminino em *Nam Van: Contos de Macau*,
de Henrique de Senna Fernandes**



Xiaoxiao Yang

**Imagens do feminino em *Nam Van: Contos de Macau*,
de Henrique de Senna Fernandes**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Português Língua Estrangeira/Língua Segunda, realizada sob a orientação científica do Dr. Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho aos meus pais, pelo apoio incondicional e pelas palavras de incentivo que me dedicaram continuamente.

o júri

Presidente

Professora Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Dora Maria Nunes Gago
Professora Associada da Universidade de Macau (arguente)

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador)

agradecimentos

No decurso de realização deste trabalho, vários intervenientes colaboraram direta e indiretamente, os quais merecem o meu reconhecimento e gratidão.

Ao Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, orientador da dissertação, pela confiança depositada, pelo tempo dispensado e aconselhamento constante, pelas sugestões científicas para melhoria do trabalho e pelos conselhos construtivos no aperfeiçoamento da expressão.

Aos meus pais, pelo apoio, incentivo e amor incondicional, para a realização desta dissertação.

Aos meus colegas, Vivi e Nuno, pelo companheirismo e encorajamento, demonstrados desde o início desta trajetória.

À minha amiga Sílvia, pelo seu contributo e ajuda na correção da minha dissertação.

A todos os que, diretamente e indiretamente, me ajudaram durante esta etapa deixo expressa a minha eterna gratidão.

palavras-chave

macaense, Henrique de Senna Fernandes, *Nam Van*, as imagens femininas.

resumo

Esta dissertação visa examinar a questão das imagens do feminino, partindo de uma leitura crítica de *Nam Van: Contos de Macau*, de Henrique de Senna Fernandes.

Dividida em duas partes, a primeira parte do trabalho explora a literatura macaense de língua portuguesa, apresenta-se algumas informações básicas de Henrique de Senna Fernandes e de *Nam Van*. Partindo das figuras femininas de *Nam Van*, na segunda parte, analisam-se os códigos culturais e estatuto da mulher.

Conclui-se que, a tendência da transformação e evolução é o despertar das mulheres e da libertação da vida. Nos tempos diferentes, o despertar apresenta-se de diferentes estados.

keywords

Macanese, Henrique de Senna Fernandes, *Nam Van*, the female images.

abstract

This dissertation aims to examine the issue of images of the feminine, based on a critical reading by *Nam Van: Short Stories of Macau*, by Henrique de Senna Fernandes.

Divided in two parts, the first part of the study explores the macanese literature of Portuguese language, presents some basic information of Henrique de Senna Fernandes and *Nam Van*. Starting with *Nam Van*'s female figures, in the second part, we analyze the cultural codes and status of women.

We conclude that, the tendency of transformation and evolution is the awakening of women and the liberation of life. At different times, women's awakening presents different states.

Índice

Introdução.....	10
Capítulo I - A literatura macaense de língua portuguesa: emergência e consolidação de um campo literário.....	12
1.1 Os Macaenses.....	12
1.1.1 O macaense: uma identidade complexa.....	12
1.1.2 Origem e desenvolvimento dos macaenses.....	12
1.2 O patuá macaense.....	13
1.3 Literatura e escritores macaenses.....	14
Capítulo II - Henrique de Senna Fernandes: um escritor de Macau.....	15
2.1 Vida.....	15
2.2 Escrita.....	21
2.2.1 <i>Nam Van</i>	21
2.2.2 <i>Mong-Há - Contos de Macau</i>	22
2.2.3 <i>Amor e Dedinhos de Pé</i>	22
2.2.4 <i>A Trança Feiticeira</i>	23
2.2.5 <i>Os Dores</i>	24
2.3 Temas.....	26
2.3.1 A condição feminina e o amor.....	26
2.3.2 Preconceito e conflito social.....	27
2.3.3 Macau antigo.....	27
Capítulo III - <i>Nam Van</i> : gênese de uma coletânea.....	29
3.1 Sinopse da intriga.....	30
3.1.1 “A-Chan, a tancareira”.....	30
3.1.2 “Chá com essência de cereja”.....	31
3.1.3 “Candy”.....	31
3.1.4 “A desforra dum china-rico”.....	31
3.2 Os Processos de escrita.....	32
3.2.1 A descrição dos ambientes.....	32
3.2.2 A narração linear.....	34
Capítulo IV - As figuras femininas de <i>Nam Van</i>	36
4.1 A-Chan, a tancareira — uma mulher da velha era.....	37
4.1.1 O peso da tradição.....	41

4.2 Chá com Essência de Cereja — uma mulher nova na velha era	43
4.2.1 A mulher-mercadoria	45
4.3 Candy — uma mulher da nova era	47
4.4 A desforra de um China-rico — uma mulher velha na nova era	51
4.5 Destinos em confronto	59
4.5.1 A-Chan e Yao Man	60
4.5.2 Candy e Pou In	60
Capítulo V - Códigos culturais e estatuto da mulher.....	62
5.1 A mulher sob a tutela patriarcal.....	63
5.2 O despertar da consciência feminina e os movimentos de libertação das mulheres .	65
Conclusão	68
Bibliografia.....	70

Introdução

Há quatrocentos anos, os portugueses chegaram a Macau e contraíram casamentos com a população chinesa local, dando origem a um grupo especial – os macaenses. O termo passa a designar principalmente os mestiços euroasiáticos nascidos em Macau, cuja origem, formação cultural e condições de vida se revelam verdadeiramente especiais.

A literatura que os macaenses criaram revela também algumas especificidades. Sendo emblemática da cultura macaense, a literatura produzida no território não apenas mostra a interseção e influência da cultura sino-portuguesa, mas representa também a mentalidade particular que conforma a identidade macaense. A par da consolidação de uma consciência intercultural, a literatura macaense de língua portuguesa tem também sido objeto de uma crescente atenção dos estudiosos e tem conhecido uma maior divulgação tanto na China como em Portugal.

No campo relativamente vasto da literatura macaense de língua portuguesa, assume particular destaque Henrique de Senna Fernandes, o seu mais representativo escritor. Na sua ficção, o autor traça o retrato vívido de Macau nas décadas de 30, 40 e 50. Como refere Rego, “a leitura de autor serve de janela para a observação das especificidades de Macau, nomeadamente no que diz respeito à convivência entre as comunidades chinesa, macaense e portuguesa que partilham o território geográfico de Macau há tantos séculos, assim como a observação dos códigos que definem tais sociedades: a posição da mulher na sociedade, os rituais sociais ou ainda as superstições” (Rego, 2017, p. 584).

Partindo de uma breve enquadramento histórico-cultural, explora-se, na primeira parte da dissertação, a identidade complexa do macaense, esclarecendo a sua origem e desenvolvimento desde o século XVI até ao presente. Em seguida, ocupamo-nos de um outro símbolo da cultura macaense: o patuá. O patuá é uma língua crioula baseada no português, miscigenada com o hindu, o malaio, o inglês, o espanhol, o cantonês e outras línguas (cf. Blaschke, 2016, s.p). Além disso, procuramos conceder destaque a alguns escritores macaenses, assim como às suas obras mais representativas.

Na segunda parte da dissertação, propõe-se uma breve introdução à vida e obra de Henrique de Senna Fernandes. São, assim, facultadas informações sobre a sua trajetória biográfica, bem como uma breve sinopse das suas obras de ficção emblemáticas, como *Nam Van, Mong-Há - Contos de Macau*, *Amor e Dedinhos de Pé*, *A Trança Feiticeira* e *Os Dores*.

São, deste modo, colocados em destaque os temas mais frequentemente tratados pelo escritor, incluindo a condição feminina e o amor, o preconceito e conflito social e o retrato de Macau antigo.

Na terceira parte, concentramo-nos na coletânea de contos *Nam Van*, o objeto desta dissertação, esclarecendo a sua génese e apresentando os seis contos que a integram. Em paralelo, são destacados os processos de escrita que singularizam o estilo ficcional de Senna Fernandes, designadamente a técnica descritiva e a linearidade narrativa.

Na quarta parte, centramo-nos no estudo das figuras femininas que protagonizam os contos de *Nam Van*, organizando-as, para efeitos da nossa análise, em “mulheres da velha era” e “mulheres da nova era”. Muito frequentemente os contos de Senna Fernandes colocam em cena mulheres oprimidas pelo poder patriarcal e, portanto, impedidas de conquistar a sua autonomia ou concretizar a sua vocação. Relativamente a este código ético tradicional, a atitude das mulheres pode ser de aceitação passiva ou, inversamente, de revolta. Nos contos de *Nam Van*, encontramos estes dois tipos femininos.

Os diferentes destinos femininos serão, pois, colocados em confronto, por forma a colocar em evidência a resposta das diferentes personagens aos preconceitos de género e aos mecanismos de opressão que visam sujeitá-las aos papéis convencionais de esposa e mãe.

Detemo-nos, por fim, nos códigos culturais macaenses e no modo como eles determinam o estatuto social da mulher. Vítima de uma longa história de subalternidade, alimentada por tradições multisseculares, a mulher chinesa sentiu necessidade de percorrer um longo caminho de emancipação e de reivindicação de igualdade entre os géneros, lutando por direitos políticos e de cidadania, confrontando privilégios aristocrático ou recusando a poligamia.

Capítulo I - A literatura macaense de língua portuguesa: emergência e consolidação de um campo literário

1.1 Os Macaenses

1.1.1 O macaense: uma identidade complexa

A estudiosa Wang nota que “os ‘portugueses macaenses’, tradicionalmente conhecidos em português apenas por ‘macaenses’ ou ‘filhos da terra’, são designados nos documentos oficiais portugueses como ‘habitantes de ascendência portuguesa’. A definição do conceito de ‘macaense’ sempre foi e continua até hoje a ser feita em termos um tanto vagos. Considera-se, em geral, que da comunidade macaense fazem parte os seguintes grupos: as pessoas nascidas em Macau, filhas de pais portugueses; os mestiços nascidos em Macau, de cruzamento chinês-português; e as pessoas nascidas fora de Macau, mas que aí se instalaram, tendo assim recebido por esta via a cultura local dos descendentes portugueses”. (Wang Chun, 1994, s.p)

Os macaenses geralmente aceitam a cultura e a educação portuguesa. A maior parte professa como crença religiosa o catolicismo (mais de 85%). A sua língua materna é o português, mas são fluentes a falar cantonês, ainda que alguns não saibam ler e escrever chinês. (cf. Zhang, 2012, p. 63) Atualmente, existem cerca de 20.000 macaenses e 4.000 portugueses. Em conjunto, representam 4% da população de 500.000 em Macau (cf. Hai, Jiaoyang, 2008, s.p)

1.1.2 Origem e desenvolvimento dos macaenses

O antropólogo Xu Jieshun e o historiador Tang Kaijian descrevem a formação e o desenvolvimento dos macaenses, distinguindo quatro etapas nesse processo.

No início e meados do século XVI, os comerciantes portugueses envolveram-se em negócios no Extremo Oriente. Contraíram casamentos com as mulheres locais, como por exemplo as indianas e malaias, surgindo assim a primeira geração de mestiços euroasiáticos.

Mais tarde, os comerciantes e os seus descendentes mudaram-se para Macau e foi dessa forma que a primeira geração macaense emergiu em Macau. Depois de meados do século XVI, à medida que os portugueses e os primeiros macaenses se enraizavam em Macau, começaram a casar-se com os habitantes cantoneses locais. Desde o início do século XIX até meados do século XX, os macaenses expandiram-se em Macau. Após as décadas de 1970 e 1980, os macaenses viveram em Macau. (cf. Xu & Tang, 2001, p. 38-44)

Em 1999, após o retorno da soberania de Macau, muitos portugueses europeus e macaenses regressaram a Portugal para se estabelecer ou emigrar para outros países. Desta forma, o número de macaenses que habitava em Macau diminuiu gradualmente.

1.2 O patuá macaense

O patuá macaense representa outra característica distintivamente macaense. É uma língua crioula baseada no português dos séculos XV e XVI. Os macaenses constituem a confluência de várias raças e idiomas, como o português, mesclado com o indiano, malaio, inglês, espanhol, cantonês e outras línguas, que gradualmente evoluiu para o idioma “patuá” (cf. Blaschke, 2016, s.p). O vocabulário básico do patuá tem origem no português com uma mistura de outros termos, incluindo empréstimos do malaio, cantonês, inglês, javanês, japonês, sânscrito e uma pequena quantidade de termos espanhóis e italianos. (cf. http://www.tdm.com.mo/c_radio/radionpgm10/?p=1711)

Em meados do século XIX, o patuá macaense tornou-se uma língua comum usada pelos macaenses em Macau. No final do século XIX, a voga do patuá começou a declinar devido à popularidade do ensino oficial da língua portuguesa e ao aumento do prestígio do cantonês e do inglês. No século XX, com a popularização da educação, do rádio e da televisão, o idioma começou a enfraquecer e foi gradualmente substituído pelo português. (cf. http://www.tdm.com.mo/c_radio/radionpgm10/?p=1711) Em 1993, morreu José dos Santos Ferreira, o último escritor e poeta de Macau a utilizar este crioulo nas suas obras. Segundo as estimativas da UNESCO, em novembro de 2011, existiam apenas cerca de 50 pessoas que sabiam falar patuá. (cf. <https://www.noticiasominuto.com/pais/1246529/mestrado-em-macau-vai-ensinar-patua-crioulo-portugues-perto-da-extincao>)

1.3 Literatura e escritores macaenses

A literatura macaense, em sentido restrito, compreende dois tipos de obras: o primeiro é constituído pelas obras de escritores anteriores ao século XX, escritas no antigo patuá macaense (cf. Cui Mingfen, 2012, p. 151). Logo no início do século XIX, surgiram as antigas canções folclóricas escritas no patuá macaense, publicadas nas revistas *Ta-Ssi-Yang Kuo*¹ e *Renascença*. *Ta-Ssi-Yang Kuo* contém vários poemas escritos por alguns “poetas macaístas” do princípio do século XIX, como o “Ajuste de casamento de Nhi Pancha cô Nhum Vicente”, da autoria de José Baptista Miranda de Lima. (cf. Wang Chun, 1994, s.p)

O segundo tipo inclui as obras escritas em português pelos escritores macaenses (cf. Cui Mingfen, 2012, p. 151). Só na década de 1940 começa a afirmar-se um grupo que publicava poemas, romances, dramas e outras obras nos jornais, como *Notícia de Macau*, *Nam Van*, *A Voz da Voz*, entre outros (cf. Wang Chun, 1994, s.p).

No século XX, a literatura de língua portuguesa enraizou-se profundamente no sistema cultural de Macau. Começaram a ser editadas várias obras da literatura macaense. Entre as mais representativas, contam-se uma coletânea de poemas de Leonel Alves, *Por caminhos solitários* (1983), uma compilação de contos de Deolinda da Conceição, *Cheong-sam: a cabaia* (1956), uma coletânea de poemas de José dos Santos Ferreira, *História de Maria e Alferes João* (1987) e *Macau, Jardim Abençoado* (1988); de Senna Fernandes, a sua antologia de contos *Nam Van* (1978), o romance *Amor e dedinhos de pé* (1985) e *A trança feiticeira* (1986), bem como alguns roteiros de Miguel de Senna Fernandes (cf. Zhang Yan, 2013, p. 81).

¹*Ta-Ssi-Yang Kuo*: Também designado Grande Reino do Mar do Oeste, foi um jornal semanário, publicado entre 1863 e 1866, cujo conteúdo incluía artigos sobre a história do Oriente português, para além de ser a primeira publicação em que aparecem textos líricos, tanto em patuá como em português.

Capítulo II - Henrique de Senna Fernandes: um escritor de Macau

2.1 Vida

Henrique Miguel Rodrigues de Senna Fernandes (15 de outubro de 1923, Macau – 4 de outubro de 2010, Macau) foi um advogado, bibliotecário, professor e escritor.



(disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/10023/379>)

O autor nasce no seio de uma das mais antigas e ilustres famílias macaenses, em 15 de outubro de 1923, descendente de portugueses, chineses e goeses, sendo sexta geração da família Senna Fernandes, que se estabeleceu em Macau há mais de dois séculos e meio. Como, em voz própria, esclarece em entrevista o escritor:

A origem da minha família remonta a Portugal. Não sei qual era o nome do meu antepassado que veio para cá. Não sei se era Pedro?! O certo é que ficou por cá no século XVIII e fundou família, teve filhos... Nós somos descendentes desse Senna Fernandes (...) do lado materno sei de um trisavô que era José de Oliveira e que era de Vila Verde. (*apud* Venâncio, 2006, p. 24)



Jazigo e estátua do Conde Bernardino Senna Fernandes em Macau

(disponível em <http://macauintigo.blogspot.com/2009/11/bernardino-senna-fernandes.html>)

O seu pai, Edmundo José do Couto de Senna Fernandes (1892-1971), casou com uma mulher chinesa, Maria Luísa de Oliveira Rodrigues Senna Fernandes, que viria a ser sua mãe. Henrique não é, portanto, um português ortodoxo nem um puro chinês, sendo por isso considerado como macaense.

Henrique era o segundo de uma dúzia de filhos do abastado casal Edmundo José e Maria Luísa (Castro, 2010, s.p). Ao evocar sua infância, refere:

De miúdo recordava as festas, os carros, a Macau colonial que imaginamos a preto e branco, senhoras bem vestidas e cavalheiros elegantes de chapéu. Em casa só se falava português. O chinês era língua de rua, aprendido às escondidas com as empregadas para se conseguir perceber o resto do mundo – a Macau para além da cidade cristã. (Castro, 2010, s.p)

Até à deflagração das duas guerras mundiais, levou uma vida próspera, na companhia dos seus onze irmãos. Devido à influência do ambiente familiar e interesse que cedo manifestou, a gênese da sua escrita remonta à época em que contava 11 ou 12 anos. Durante esse período, duas pessoas – seu pai, Edmundo, e um professor do quinto ano da escola primária – tiveram um papel importante no impulso que deram ao interesse do jovem Henrique pela leitura.

Apesar da forte influência da língua chinesa, o escritor não teve dificuldade em exprimir-se em português. Como ele próprio admite, essa eleição do idioma “foi decisiva para a minha vida nas letras. Era um profundo conhecedor da língua portuguesa” (Castro, 2010, s.p). Relativamente ao estímulo para a escrita que recebeu do seu professor, relata o autor o seguinte episódio autobiográfico: o professor “tinha um livro chamado *Leituras Morais*, em que se exaltavam as virtudes e se carregava nos defeitos. Pegava no livro e contava uma história, lendo. Tínhamos que reproduzir a história à nossa maneira.” A redação que mudou a forma de olhar as palavras era sobre a inveja. “Escrevi e entreguei. Eu era um dos melhores a português, lia muito desde pequenino, o meu pai incutiu-nos o gosto pela leitura”, explica. Quando viu os traços a vermelho – alguns verbos ainda por apurar – veio a desilusão, que passou, no entanto, depressa. E isto porque, conta, o professor gostou, disse-lhe que ele “tinha ideias, continua”. Foi a “palavra mágica”, que o deixou “radiante”. “Fui para casa, contei aos meus pais, mostrei, fiquei muito contente”. O professor “disse que era preciso ler muito e comecei a ler ainda mais do que lia” (Castro, 2010, s.p).

Um acontecimento histórico virá, contudo, fazer o jovem escritor em formação confrontar-se com uma experiência traumática que abalará toda a sua vida familiar. Trata-se da deflagração da 2ª Guerra Mundial e da subsequente invasão japonesa:

Os 14 anos de Henrique foram um momento decisivo da vida – e foi aí que começou a perder a “arrogância” que dizia ter. “Eu era muito petulante”, soltava com um “muito” prolongado e uma gargalhada, a atestar que a idade nos pode ensinar a ceder. Os anos da guerra chegaram e conheceu todo um novo mundo. Incluindo o da escrita. A guerra começou na Europa em 1939 mas chegou ao Oriente em 41, quando os japoneses atacaram Hong Kong. O meu pai perdeu a fortuna toda que tinha, ficámos praticamente na miséria. Mas uma coisa foi legada pelos nossos antepassados: um imenso orgulho, que vem da educação que recebi, o orgulho de esconder a miséria e o sofrimento. (Castro, 2010, s.p)

Também quase ao mesmo tempo, tem início a educação sentimental do jovem escritor e a sua primeira experiência amorosa que, como ele próprio relata, começa inesperadamente:

Até que um dia – e aqui temos o amor, num cenário de 1941 – se cruzou com uma rapariga nas escadas do liceu. Ela olhou para ele, um olhar rápido, “mas tão perturbador” – e a recordação era vivida como se o momento não tivesse passado e o liceu ainda existisse, cabeça apoiada no queixo e ar sonhador. “Mas este parvo não fez mais nada, não soube atuar”. O jovem Senna Fernandes apaixonou-se pela rapariga, que “era tão bonita, tão realmente bonita, uma das mulheres mais bonitas de Macau”, mas como o sentimento lhe tolheu a voz, chegou a casa e escreveu. Em papel branco almaço, a lápis, de uma só vez. “Escrevi ‘capítulo primeiro’. E fiz uma história, o meu primeiro volume” (Castro, 2010, s.p).

Esta iniciação amorosa não teve um final feliz e os seus primeiros escritos acabaram por não ser publicados, deles não restando manuscritos nem cópias:

O livro acabou por se perder, juntamente com outros. “Cheguei a publicar nos anos 40 do século passado no semanário diocesano *O Clarim* três contos, infelizmente não fiquei com nenhuma cópia” (Castro, 2010, s.p).

Naquela época, embora já tivesse concluído o liceu, não tinha ainda completado 19 anos. Por essa altura, em meados de 1942, Hong Kong tinha-se rendido ao exército japonês e Macau fora inundada de refugiados. Devido à instabilidade causada pela guerra, o jovem Senna Fernandes não pôde sair de Macau e o seu plano original de ir para Coimbra estudar medicina acabou por ser protelado.

Em tempos de guerra, por forma a assegurar o seu sustento, exerceu funções como funcionário público na Repartição Técnica dos Correios e Telégrafos. No ano e meio seguinte, a sua posição tinha melhorado significativamente. Vale a pena notar que, embora o conflito à escala global tenha terminado em agosto de 1945, Senna Fernandes não conseguiu viajar para Portugal até julho de 1946. Entretanto, tinha mudado de ideias em relação ao seu percurso académico, e tinha sido admitido na Faculdade de Direito.

Quando regressou, voltou a lecionar História no Liceu. Desempenhou o cargo de professor do ensino secundário por vários anos, foi docente e diretor da Escola Comercial

Pedro Nolasco da Silva e presidente da Associação Promotora para a Instrução dos Macaenses, durante o período em que se criou a atual Escola Portuguesa de Macau.



Final da década de 1960: o 4º a contar da esq. Diretor da Escola Comercial Pedro Nolasco (disponível em <http://macauantigo.blogspot.com/2010/10/henrique-senna-fernandes-1923-2010-rip.html>)

Durante a sua trajetória em Portugal como estudante, Senna Fernandes foi-se refugiando nos livros e escrevendo histórias. Cedo percebeu que, no papel, lhe era possível construir o mundo com que sonhava e que a guerra tinha inviabilizado. Como explica o autor, “tinha como leitoras as minhas irmãs” (Castro, 2010, s.p). Assim, logo no início da idade adulta, escreveu quase uma dúzia de livros. Estas histórias foram guardadas em malas, acompanhando-o a Portugal e regressando a Macau. Estes escritos de juventude encontram-se hoje perdidos, em resultado de circunstâncias que o próprio Senna Fernandes esclarece:

O baú foi para o meu primeiro escritório, na Avenida Almeida Ribeiro. Deu-se na vizinhança um incêndio e os bombeiros regaram as casas todas, o prédio que ardeu foi o vizinho mas os edifícios eram velhos, a água entrou no meu escritório de tal ordem que o telhado desabou. O baú apanhou água. Quando fui tirá-lo, bem como os livros que lá estavam, já não se aproveitava nada. (Castro, 2010, s.p)

O seu livro de estreia, *Nam Van – Contos de Macau*, foi composto quando Senna Fernandes frequentava o curso de Direito na Universidade de Coimbra. A obra foi

distinguida com o Prémio Fialho de Almeida dos Jogos Florais da Queima das Fitas de 1950 da Universidade de Coimbra, em fevereiro desse mesmo ano.

Depois de concluir o curso de Direito, Senna Fernandes retornou a Macau em 1954. Aí estabeleceu o seu escritório e exerceu advocacia. Durante mais de meio século, perseverou numa carreira enquanto advogado e serviu como presidente da Direção da Associação dos Advogados de Macau, entre 1991 e 1995. Em relação à sua carreira jurídica, comentou: “Eu era um advogado fora do normal. Os advogados eram todos virados para as leis e eu virava-me para a literatura e era visto como alguém que não percebia nada de Direito, que só me dedicava à literatura e à História (...)” (*apud* Venâncio, 2006, p. 25). A advocacia, acrescenta, deu-lhe “alguma independência financeira” (Castro, 2010, s.p).

As suas verdadeiras vocações foram o ensino e a escrita. Para além de professor, Henrique de Senna Fernandes era também um leitor voraz de literatura de língua portuguesa, admirador de autores como Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Aquilino Ribeiro ou Jorge Amado (Rangel, 2018, s.p). As leituras acumuladas desde a infância impeliram-no à escrita:

Foi colaborador em vários periódicos de Macau, como *A Voz de Macau*, *Notícias de Macau*, *O Clarim*, *Gazeta Macaense* e *Ponto Final*, e nas revistas *Mosaico* e *Revista de Cultura*. Foi também crítico de cinema na Emissora de Radiodifusão de Macau (Rangel, 2006, p. 102).

O seu desejo de manter uma atividade regular de intervenção sociocultural levou-o a desempenhar cargos em “organismos públicos e associativos, como diretor da Biblioteca Central de Macau e da Biblioteca Sir Robert Ho Tung, diretor do Centro de Informação e Turismo do Governo de Macau, membro do Conselho Consultivo do Governador de Macau, presidente do Rotary Clube de Macau, presidente da Assembleia Geral da Associação Promotora da Instrução dos Macaenses e presidente da Associação dos Advogados de Macau” (Rangel, 2006, p. 101).

No período anterior à revolução de 25 de abril de 1974, foi vogal do Conselho Legislativo de Macau. Depois da Revolução dos Cravos, nunca mais participou na vida política ativa como deputado na Assembleia Legislativa no período pós-25 de Abril. (cf. <https://temposdoriente.wordpress.com/2010/07/08/repercussoes-do-25-de-abril-de-1974-em-macau/>)

Foi agraciado com as seguintes distinções: grau de Oficial da Ordem de Instrução Pública (1978), Comenda da Ordem do Infante D. Henrique (1986), Medalha de Mérito Cultural do Governo de Macau (1989), Medalha de Valor do Governo de Macau (1995), grau de Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago de Espada (1998), título de Cidadão Emérito de Macau (1999) e Medalha de Mérito Cultural da Região Administrativa Especial de Macau (2001) (Rangel, 2006, p. 101-102).

De acordo com o que pudemos apurar (Rangel, 2018, s.p), em 2003, Henrique foi eleito académico Correspondente da Academia Internacional da Cultura Portuguesa e, em 2004, recebeu o Prémio Identidade do Instituto Internacional de Macau, destinado a contemplar “personalidades ou instituições que, pela sua ação, obra e exemplo, hajam contribuído, ativa e significativamente, para a preservação e o reforço da identidade de Macau” (Rangel, 2006, p. 100). O Instituto Internacional de Macau quis homenagear, “com toda a justiça, o escritor, o professor, o jurista, o bibliotecário e o dirigente dedicado de organismos locais, públicos e privados, que muito contribuiu para a afirmação da identidade cultural de Macau, sendo por muitos considerado o patriarca da comunidade” (Rangel, 2006, p. 103).

Já sob administração chinesa, Senna Fernandes será distinguido pelas autoridades chinesas de Macau com a Medalha de Mérito Cultural (2001). Foi eleito Académico Correspondente Português da Academia Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa (2003). Recebeu ainda dois doutoramentos *Honoris Causa* em Literatura pelo Instituto Interuniversitário de Macau (2006), e pela Universidade de Macau (2008). (cf. <https://www.revistamacau.com/2010/12/01/o-homem-dos-tres-oficios/>)

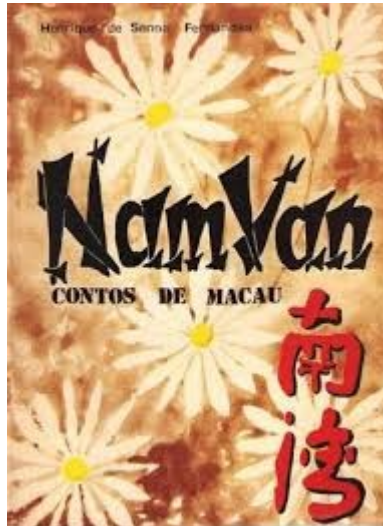
2.2 Escrita

A obra de Henrique de Senna Fernandes é constituída por dois livros de contos – *Nam Van*, *Contos de Macau* e *Mong-Há* – e três romances: *Amor e Dedinhos de Pé*, *A Trança Feiticeira* e *Os Dores*.

2.2.1 *Nam Van*

Nam Van – *Contos de Macau* é uma coletânea de contos, publicada em 1978, e representa a estreia literária do autor. Dos contos que constituem o livro, “A-Chan, a

Tancareira”, que venceu o Prémio Literário da Universidade de Coimbra, relata a história de amor entre uma chinesa pobre, A-Chan, tancareira de profissão, e um marinheiro português, Manuel, decorrida nos inícios da década de 40 do século XX, em Macau.



(disponível em <https://www.goodreads.com/book/show/2812647-nam-van>)

No conto, o autor tem a intenção de retratar a identidade híbrida de Macau, uma comunidade étnica mista. O título da obra deriva da tradução chinesa de “Praia Grande”.

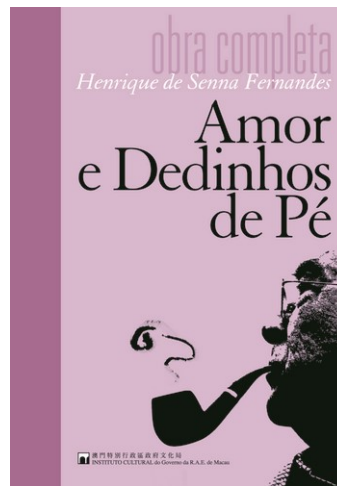
2.2.2 *Mong-Há - Contos de Macau*

A coletânea intitulada *Mong-Há* (ed. Instituto Cultural de Macau, 1998) é publicada um ano antes da Transferência de Poderes de Macau. Nas palavras do autor, é “um livro de histórias em que se misturam recordações, experiências vividas e páginas de pura ficção” (Oliveira, 2011, p. 856). É constituído pelas seguintes histórias: “Um conto de Natal”, “A minha primeira comunhão”, “Os bons fantasmas”, “Ódio velho não dorme” e “Yasmine”.

2.2.3 *Amor e Dedinhos de Pé*

O romance, publicado em 1985, é ambientado no início do século XX em Macau. *Amor e dedinhos do pé* conta a história de Chico Frontaria, um jovem foi abandonado por sua

família e amigos e expulso da “Cidade cristã”. Chico encontra refúgio num bairro degradado, onde “conheceu a fome e as privações. Submeteu-se às humilhações de uma matriarca chinesa, solteirona, grosseira e bruta, a quem prestava favores sexuais em troca de um teto e comida. A sua derrocada agravou-se com a proliferação de uma infeção nos pés que lhe causava dores terríveis e fazia exalar um cheiro pestilento, causando a repulsa de todos e valendo-lhe a alcunha pejorativa de Chico-Pé-Fede” (<https://www.gryphus.com.br/index.php/ficcao/product/363-amor-e-dedinhos-de-pe-romance-de-macau-de-henrique-se-senna-fernandes>). Vitorina, rica e bondosa, condeu-se dele e salvou-o do casebre miserável onde vivia. Os dois apaixonaram-se e o amor de Vitorina restituiu-lhe a dignidade da sua condição humana.



(disponível em <https://www.gcs.gov.mo/showNews.php?DataUcn=64564&PageLang=C>)

2.2.4 A Trança Feiticeira

Publicado em 1986, este romance é a primeira obra de Henrique a retratar personagens nativas de Macau, sendo também aquele que mais contribuiu para notabilizar o autor.



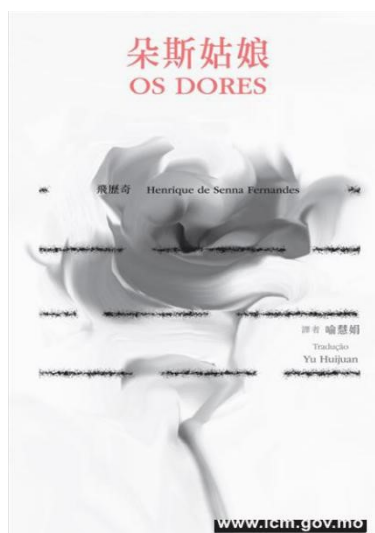
(disponível em <http://www.icm.gov.mo/gb/News/NewsDetail.aspx?id=13042>)

A intriga do romance constitui uma ilustração de que o amor pode vencer a força de tradições e preconceitos e ultrapassar todos os obstáculos, como diferenças étnicas e sociais. Como refere Ma,

(...) o romance conta a comovente história do amor entre um macaense, Adozindo, e uma aguadeira chinesa, A-Leng, que aconteceu em Macau no início do século XX (...) Gira em torno da intolerância provocada pelo amor entre um jovem rico de origem portuguesa e uma rapariga chinesa com poucos recursos financeiros. Os dois protagonistas desafiam as convenções de uma cidade que na altura era muito conservadora, e conseguem compor uma família. (Ma, 2015, p. 51)

2.2.5 Os Dores

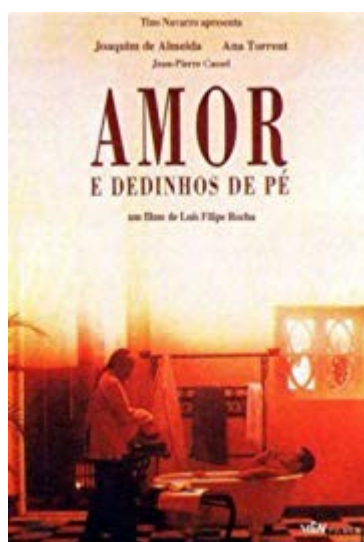
Trata-se do terceiro romance de Senna Fernandes, publicado em 2012, a título póstumo. Em *Os Dores*, relata-se a história de uma menina de cinco anos, chamada Leontina das Dores, que é adotada pela casa de Polykapo. Como num conto de fadas, ela tem uma “madrasta” e duas “irmãs venenosas” que lhe infernizam a vida, assim como, no extremo oposto, o “Príncipe Encantado” Floriano e a “fada professora” Primazia. Mais tarde, a menina perde a sua casa e o amor da família. No entanto, esta lutadora transforma sempre a fraqueza em poder por forma a superar as dificuldades.



(disponível em <http://www.icm.gov.mo/gb/News/NewsDetail.aspx?id=13042>)

Duas das narrativas de Senna Fernandes – *A Trança Feiticeira* e *Amor e Dedinhos de Pé* – foram adaptadas ao cinema, dando origem a dois filmes homónimos.

A longa-metragem *Amor e Dedinhos de Pé* foi realizada por Luís Filipe Rocha. O filme foi distinguido com o Prémio do Melhor Filme no Festival Internacional de Cinema do Cairo, em 1992.



(disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0101335/>)

O filme *A Trança Feiticeira* foi dirigido por Yuanyuan Cai, em 1996. Como se pode ler na sinopse, os atores principais foram Joaquim de Almeida, no papel de Francisco da Frontaria, e Ricardo Carriço, no papel de Adozindo. O filme, realizado a partir do livro, é o primeiro a refletir a cultura local em Macau e pode mesmo considerar-se o primeiro verdadeiro filme sobre Macau. O filme *A Trança Feiticeira* foi muito apreciado na China continental, em Macau e em Portugal. Além disso, o filme conquistou o Prémio Especial Honra de 1998 no Philadelphia Internacional Film Festival. (cf. https://issuu.com/iimacau/docs/oriente_ocidente_34_final_net)



(disponível em

<https://baike.baidu.com/item/%E5%A4%A7%E8%BE%AB%E5%AD%90%E7%9A%84%E8%AF%B1%E6%83%91>)

2.3 Temas

2.3.1 A condição feminina e o amor

O universo ficcional de Senna Fernandes é largamente dominado pelos temas da condição da mulher na sociedade macaense e do amor, retratando, com frequência, relações amorosas entre uma rapariga chinesa e um rapaz macaense ou português. Apesar dos

obstáculos de diversa ordem que ambos têm que enfrentar, o amor acaba, regra geral, por triunfar.

2.3.2 Preconceito e conflito social

As narrativas de Senna Fernandes ficcionalizam a relação entre as três comunidades de Macau (chinesa, portuguesa e macaense) e as histórias de amor que surgem no seu seio são com frequência protagonizadas por uma mulher chinesa e um homem originário de Macau ou de Portugal. As semelhanças autobiográficas parecem inequívocas: também o autor amou e acabou por casar-se com uma mulher chinesa, desafiando as convenções de uma cidade à época profundamente conservadora.

Nos livros de Senna Fernandes encontram-se, assim, espelhadas, nas histórias de amor, as diferenças sociais e preconceitos da época, em que amores vividos entre etnias distintas eram geradores de conflitos e incompreensões. Ocupando o topo da hierarquia, os portugueses e macaenses detinham grande poder económico, direitos políticos e *status* social. As uniões mistas, entre chineses e portugueses ou macaenses, desafiavam, portanto, preconceitos étnicos e regras sociais.

2.3.3 Macau antigo

Senna Fernandes retratou a Macau antiga das décadas de 30, 40 e 50 do século passado, documentando, nos seus contos e romances, os costumes e folclore macaenses da época. Geralmente, ocupa-se do quotidiano dos seus habitantes com origens étnicas mistas, ambientando na cidade grande parte das suas ficções.

Nam Van, a coletânea de seis contos de que nos ocupamos no presente trabalho, permite reconstituir o ambiente humano, histórico e geográfico de Macau naquela época.

No conto “A-Chan, A Tancareira”, através do recurso a frequentes fragmentos descritivos, o autor consegue reconstituir o ambiente histórico e social de Macau da segunda metade do século passado. São inúmeras as descrições pormenorizadas das paisagens macaenses, de que reproduzimos alguns exemplos: “uma noite numa dessas noites límpidas em que o luar jorra salpicos de prata no casario vetusto da cidade e no mar rumorejante”. (Fernandes, 1991, p. 9); “os crepúsculos da Penha, o sol escondido por trás da Lapa

imponente, peixe saltitante ao regresso lento e cansado dos juncos, o ramalhar dos pinheiros da Guia, no Mirante de D. Maria, o mar até o horizonte, as Nove Ilhas acarinhadas, no Jardim de Camões, as suas frondes sussurrantes, mugens e tainhas prateados nas redes, nas verduras do Campal em brincadeira com a petizada do Tap-Seac, sob o olhar vigilante das criadas, Estrada de Cacilhas, Montanha Russa, Ilha Verde, a Cidade do Santo Nome de Deus...” (Fernandes, 1991, pp. 10-11); “A marcha rutilante das estrelas, a paisagem noturna de Macau, o casario da Penha e o da Barra diluídos em sonho no fundo azul da noite” (Fernandes, 1991, p. 11); “A Ilha Verde dormida entre diáfanos mantos de verdura, o Sequidão nos extensos arrozais da China.” (Fernandes, 1991, p. 17)

O conto “Uma Pesca ao Largo de Macau” relata uma história mágica. O encontro a que o conto alude e em que baseia a sua intriga só poderia ocorrer em Macau naquela época. Enquanto pescava ao largo de Macau, a personagem do avô salvou um homem com uma vida dupla: em Macau, era um cidadão respeitável, possuindo duas concubinas; em terras chinesas, era um criminoso:

Em Macau, era um cidadão pacífico, de bem com a lei e com os homens, que vivia numa casa ajardinada da Praia do Manduco, no meio do carinho de duas concubinas, comerciante registado, com loja e tudo. Na “terra-china”, era um fora-de-lei, cuja cabeça, posta a prémio, estava chorudamente alvissarada. (Fernandes, 1991, p.46)

Como refere o autor, “Esta era uma faceta da vida de Macau, nos fins do século XIX” (Fernandes, 1991, p. 46). Naquela época, Macau era o cenário de histórias improváveis e de feitos inverosímeis.

Capítulo III - Nam Van: gênese de uma coletânea

Convirá, antes de mais, clarificar o sentido do título que Senna Fernandes escolheu para a coletânea de narrativas breves de que nos ocupamos. A área de Macau designada como *Nam Van* é considerada o centro da vida administrativa e social da cidade e a zona residencial preferida pelos seus moradores, onde o escritor nasceu e viveu. São do autor as seguintes palavras:

Nam Van é o nome chinês da Praia Grande. O longo areal de antanho, de curva graciosa, transformar-se no deslize de séculos, em artéria elegante, centro nevrálgico da vida da Macau e zona residencial preferida pela população. Nasci nas suas proximidades e grande parte da minha infância decorreu à sombra das suas árvores centenárias. Vivo hoje mesmo à esquina, numa mordida onde fiz a minha casa e o meu lar. Em certas noites de silêncio e de mistério, ouço o rumorejar das águas, batendo nos granitos, trazendo, com a brisa, os mais estranhos perfumes tropicais. A Praia Grande, com a paisagem dos seus juncos e a odisséia dos seus lorcheiros heroicos e aventureiros, inspirou-me os primeiros escritos e embalou-me os sonhos incipientes de escritor. A Praia Grande alimentou o fundo da minha sensibilidade e imaginação, com a nostalgia dos seus crepúsculos e a tristeza das suas neblinas de inverno. (Fernandes, 1991, p. 3)

A coletânea de estreia de Senna Fernandes reúne, em grande parte, contos que tinham já sido objeto de publicação prévia na imprensa macaense, como aliás o próprio autor esclarece em nota prefacial:

Apresento aos meus leitores um punhado de contos e recordações, rabiscados já há alguns anos. Quási todos viram a luz da publicidade no diário “Noticias de Macau”, entre os anos de 1972 e 1975...” São “Um Encontro Imprevisto”, “Uma Pesca ao Largo de Macau” e “Chá com essência de Cereja” (Romana, 2014, p. 145). Sendo inéditos “Candy” e a “Desforra de um China Rico”. (Fernandes, 1991, p. 3)

Em relação ao conto “A-Chan, a Tancareira”, redigido em Coimbra, em fevereiro de 1950, informa o escritor:

“A-Chan, a Tancareira” mereceu a forma dum pequeno livro, na Coleção Cadernos Capricórnio, de Lobito, um ano antes da

independência de Angola. Como a edição foi limitada (...) resolvi incluir o conto no presente volume, para que não ficasse por ali, disperso e perdido. (Fernandes, 1991, p. 3)

Nam Van, é constituído por seis contos: “A-Chan, A Tancareira”, “Um Encontro Imprevisto”, “Chá com Essência de Cereja”, “Uma Pesca ao Largo de Macau”, “Candy” e “A Desforra dum ‘China-Rico’”. A propósito dos contos incluídos em *Nam Van*, Maria da Conceição Romana sustenta que

Embora a estrutura seja do género literário sugerido no título, *Nam Van – Contos de Macau*, a riqueza da composição da personagem remete-nos para o bosquejo de um romance. Nestes contos, mais do que contar uma história, o autor dá-nos a imagem de um drama social de certa recorrência no território: as ligações entre portugueses, homens em comissão de serviço, e jovens chinesas ou macaenses, geralmente de estratos sociais mais baixos, constituindo relacionamentos assimétricos, em termos de relação de poder, que tinham a duração da comissão e dos quais, algumas vezes, resultavam crianças que, ou eram abandonadas/não reconhecidas pelo progenitor, ou, como nos descreve o conto, ‘retiradas’ às mães, sempre o lado mais frágil destas relações. (Romana, 2014, p.141)

Na coletânea, são quatro os contos que explicitamente tematizam a condição feminina: “A-Chan, A Tancareira”, “Chá com Essência de Cereja”, “Candy” e “A desforra dum ‘China-Rico’”. Atendendo ao tema específico que circunscrevemos para a presente dissertação, é sobre estes que iremos fazer incidir a nossa análise.

3.1 Sinopse da intriga

3.1.1 “A-Chan, a tancareira”

“A-Chan, a tancareira” relata a vida de uma jovem chinesa, nascida no seio de uma família pobre, vendida pelos pais, antes de completar os seis anos, e comprada como “mui-chai” (escrava) por uma velha tancareira antipática. As duas mulheres ganham o pão tripulando o *tancá*². Após a morte da velha, A-Chan herda os seus bens e torna-se dona do

² tancá: Pequeno barco de fundo chato, sem quilha, tradicionalmente a remo, com toldo arredondado e tripulado por mulheres, por vezes usado para habitação (dicionário Priberam)

tancá. Durante os anos de guerra, encontrou um marinheiro português, Manuel, homem loiro e de olhos azuis. Pouco depois, deu à luz uma menina de tez branca e olhos azuis. Uma vez terminada a guerra, o marinheiro teve que regressar a Portugal, levando consigo Mei Lai, o fruto nascido deste amor proibido.

3.1.2 “Chá com essência de cereja”

Em “Chá com essência de cereja”, conta-se a história de amor protagonizada por Maurício e Yao Man. Maurício é um colega de escola do narrador, pobre e sem família, que aproveita a Guerra para se envolver em “negociatas escuras” (Fernandes, 1991, p. 53), enriquecendo por meio delas. Yao Man é uma prostituta bonita e terna, disposta a perseguir o seu próprio amor. Como sublinha Oliveira, “enredado numa aventura com uma virgem da Rua da Felicidade, retém, no canto feliz das suas memórias, as saudades desses poucos dias em que vive, com a jovem chinesa Yao Man, uma aparência de matrimónio e de ambiente familiar. O amor prevalece, apesar dos meandros da vida, e o conto acaba num *happy end*, como convém a dois seres que nasceram um para o outro”. (Oliveira, 2011, p. 855)

3.1.3 “Candy”

Candy é uma refugiada de grande beleza, vinda de Hong Kong para Macau. No início, é retratada no conto como uma mulher “esfomeada e pálida, com um pobre casaco que mal a agasalhava” (Fernandes, 1991, p. 75). Dura e ambiciosa, acaba por casar-se com um inglês de Hong Kong, para que ele a libertasse da miséria e da dependência. Para conseguir atingir esse propósito, abandonou “o velho mundo”, em que viviam a fé, os pais, as amigas, o amor e a própria filha.

3.1.4 “A desforra dum china-rico”

No conto “A desforra dum china-rico”, “porventura aquele com maior carga de dramatismo, Henrique de Senna Fernandes alarga o espaço da ação, que tem início na cidade de Cantão, mas com desenvolvimentos em Xangai, Hong Kong e Macau”. (Oliveira, 2011, p. 856)

O enredo revolve em torno da tragédia de um casamento, realizado “por vontade familiar entre um filho de um china-rico que subira a pulso na vida, e uma requintada, preconceituosa e arrogante jovem de uma família tradicional” (Oliveira, 2011, p.856). A esposa “sentia que descia de nível social” (Fernandes, 1991, p. 116), traiu o marido e tornou-se amante dum ator. “Perante o adultério da mulher com um ator, o marido prepara, com inteligência, frieza, calculismo e requinte de violência inaudita, a vingança, que vai atingir os dois amantes, contaminados pela lepra e condenados ao trágico destino do desterro no rio” (Oliveira, 2011, p. 856).

3.2 Os Processos de escrita

3.2.1 A descrição dos ambientes

Nos contos de *Nam Van*, é frequente o recurso à descrição pormenorizada dos ambientes. A funcionalidade dos vários segmentos descritivos que o autor intercala na diegese é variada. Deste modo, por forma a ilustrar esta multiplicidade de funções do discurso descritivo, apresentam-se abaixo alguns exemplos colhidos no conto “A-Chan, A Tancareira”:

a) Descrição com valor referencial de localização espaço-temporal

A-Chan não era aborígene do Porto Interior. Lembrava-se confusamente da infância, a aldeia cinzenta, perdida algures no delta. Poucas reminiscências perduravam na sua memória. Búfalos ruminando nas várzeas amarelas, homens, talvez parentes, debruçados no amanho duma terra ingrata. Um pagode, alcandorado na lomba dum cerro, calvos bonzas em lúgubres pantominas. (Fernandes, 1991, p. 7)

Neste passo, as referências aos “búfalos”, ao “cerro” ou ao “pagode” (Fernandes, 1991, p. 7) permitem a reconstituição vívida de uma aldeia bucólica e tranquila. A linguagem reveste-se de uma dimensão poética, ao mesmo tempo que inscreve no espaço e no tempo a ação, desenhando um pano de fundo da época em que decorre a vida da protagonista. A descrição do ambiente indica, através de um topónimo preciso, o local onde a intriga do conto decorre (o Porto Interior), implicando a experiência de vida algo incomum de A-Chan.

b) Atmosfera poética e intensificação emotiva

A descrição pode, por vezes, conferir intensidade poética a uma atmosfera específica, expressando a psicologia das personagens, como acontece no seguinte passo: “Numa dessas noites límpidas em que o luar jorra salpicos de prata no casario vetusto da cidade e no mar rumorejante.” (Fernandes, 1991, p. 9). Através deste cenário, é-nos revelado o estado emocional “melancólico e dorido” (Fernandes, 1991, p. 9) do marinheiro.

c) Promoção do desenvolvimento do enredo

A descrição da cena pode ainda prefigurar o desenvolvimento do enredo. A beleza da noite, o marinheiro triste, ansioso por uma qualquer consolação e o “gorjeio de voz feminina a cantar no bairro de amor” (Fernandes, 1991, p. 9) prenunciam, na passagem, o desenvolvimento subsequente da diegese:

O toldo de madeira e rota não escondia ao marinheiro um bocado do céu, onde piscavam as estrelas. Do rio elevavam-se ténues sonidos dum povo que dormia. Marulhos de água nos cascos das lorchas e das sampanas. Pregões tristes de vendilhão de iguarias. Vago carpir de violino e flauta nativas, gorjeio de voz feminina a cantar no bairro de amor. (Fernandes, 1991, p. 9)

d) Revelação das características das personagens

O ambiente em torno das personagens, incluindo a decoração dos espaços interiores, ajuda a revelar a sua identidade e o temperamento. O autor explora, assim, as capacidades de representação simbólica do ambiente para revelar a psicologia das personagens. É o que se verifica no caso do marinheiro jovem, sentimental e aventureiro que surge no conto:

Isolava-se, ensimesmado, preferindo a solidão dos pontos recatados. Gostava, sobretudo, de admirar os crepúsculos da Penha, de admirar o sol a esconder-se por trás da Lapa imponente. Assistia, empolgado, ao regresso lento e cansado dos juncos, atulhados de peixe saltitante. Enternecia-o o ramalhar dos pinheiros da Guia que lhe blandiciavam recordações. O Mirante de D. Maria, onde os seus olhos furavam o mar

até o horizonte e acarinhavam as Nove Ilhas, sentinelas verdes que guardavam os caminhos marítimos. O Jardim de Camões, as suas frondes sussurrantes. Passava tardes inteiras na curva do Bom Parto, junto à barraca do pescador, a presenciar a recolha das redes, onde prateavam mugens e tainhas. Ou nas verduras do Campal em brincadeira com a petizada do Tap-Seac, sob o olhar vigilante das criadas. Estrada de Cacilhas, Montanha Russa, Ilha Verde. Recantos da Cidade do Santo Nome de Deus, a cujo silêncio e beleza ia rogar sossego para os seus pesares. (Fernandes, 1991, p. 10-11)

O mesmo processo pode também ser exemplificado através do passo a seguir reproduzido:

Juncos e lorchas passavam perto. Uma vedeta agitou as águas sonolentas, mas o tancar fugiu à inoportuna aproximação. Queimavam panchões na margem. Odores de peixe salgado aturdiavam o perfil dum barco de carreira de Hong Kong, na Rada. A fortaleza de S. Tiago da Barra amadornava nas sombras da noite que caía. A Ilha Verde, ao longe, dormitava entre diáfanos mantos de verdura. O Sequidão, atrás, muito sujo, a perder-se nos extensos arrozais da China. A paisagem de Macau enchia-lhe os olhos de inéditas facetas, que só agora adregara de descobrir. E admirou-se de estar a limpar subitamente as faces orvalhadas. (Fernandes, 1991, p. 17)

Neste caso, a familiaridade da paisagem acentua a proximidade afetiva entre o ambiente e a personagem. Encontrando-se prestes a abandonar as belas paisagens de uma Macau que lhe é familiar, bem como a amante querida, a tristeza do protagonista masculino é transposta para a descrição do ambiente.

3.2.2 A narração linear

Nos contos de *Nam Van*, Senna Fernandes recorre predominantemente à narração linear. Por conveniência de ilustração, iremos tomar, de novo, o conto “A-Chan, A Tancareira” como exemplo.

No conto, observa-se, regra geral, a ordem cronológica de acontecimentos, sendo relatados os momentos em que os factos acontecem, nos dias e horas em que ocorrem, optando-se pela sua apresentação linear. Verifica-se, assim, o recurso a um elevado número de marcadores temporais e sequenciais, de que a seguir reproduzimos alguns exemplos:

“quando mal desabrochavam os seis anos” (Fernandes, 1991, p.7), “No começo” (Fernandes, 1991, p.7), “de início” (Fernandes, 1991, p.7), “Durante anos” (Fernandes, 1991, p.8), “numa clara manhã de outono” (Fernandes, 1991, p.8), “Num baço entardecer de verão” (Fernandes, 1991, p.8), “durante algum tempo” (Fernandes, 1991, p.9), “Mas uma noite foi mais longe” (Fernandes, 1991, p.9), “Quando regressaram, ia a madrugada no fim” (Fernandes, 1991, p.9), “A princípio” (Fernandes, 1991, p.9), “A guerra prosseguia infindável, mas à medida que os meses rolavam” (Fernandes, 1991, p.12), “E foi numa dessas noites” (Fernandes, 1991, p.12), “As semanas corriam vertiginosas” (Fernandes, 1991, p.16), “Um dia” (Fernandes, 1991, p.16), “No dia da abalada” (Fernandes, 1991, p.17), “Quando bateram as nove de qualquer relógio da cidade” (Fernandes, 1991, p.17), “Quando o apito estrugiu mais uma vez” (Fernandes, 1991, p.18), etc..

Capítulo IV - As figuras femininas de Nam Van

Na sociedade feudal chinesa, as mulheres encontravam-se numa posição de forte opressão. A superioridade masculina e o desprezo pela mulher eram os princípios basilares que permitiam manter o domínio patriarcal. A ética feudal fazia com que as mulheres não tivessem liberdade e a sua personalidade era completamente coartada e distorcida. As mulheres chinesas, na sociedade tradicional, ocupavam os lugares subalternos na sociedade, na política, na economia, na educação, no casamento e na saúde. A ética de base feudal não só impedia o desenvolvimento das mulheres, condenada a um estatuto de menoridade, mas também as convertia num instrumento ao serviço do homem. Deste modo, as mulheres perderam toda a sua autonomia na sociedade patriarcal feudal.

As intrigas dos contos incluídos em *Nam Van* oscilam entre um tempo antigo e uma nova era. Com o desenvolvimento histórico-social que se verificou ao longo dos séculos XIX e XX, as ideias tradicionais começam a extinguir-se e novos valores emergem gradualmente. As classes tradicionais e os estratos mais recentes mudam constantemente e integram-se numa nova estrutura social. Surgem mulheres de diferentes classes e mentalidades. A alternância entre o tempo antigo e a nova era gera tensões e desequilíbrios, favorecendo um confronto entre tradição e modernidade.

Por razões de organização, agrupámos as personagens femininas de Henrique de Senna Fernandes em quatro categorias, designando-as por “mulheres da nova era”, “mulheres da velha era”, “mulheres velhas na nova era” e “mulheres novas na velha era”.

A Guerra do Ópio (1840-1842) foi um ponto de viragem na transição de uma sociedade feudal para uma sociedade semicolonial e semifeudal e marcou o início da história moderna da China. Nos tempos que precederam a Guerra do Ópio, as mulheres detinham um baixo estatuto social e eram oprimidas pelo poder masculino. Para preservar o sistema patriarcal, os homens restringiam drasticamente os legítimos direitos e interesses das mulheres. Elas não tinham direito de herdar nem acesso à educação, não dispunham de liberdade no amor e eram fortemente condicionadas pelos padrões ético-sociais. (cf. Yang, 2011, p.15).

Ao contrário do que acontecia nos tempos antigos, as “mulheres da nova era” são corajosas, decididas, autoconfiantes e independentes, atrevem-se a lutar e têm coragem para procurar a felicidade. Elas respeitam-se a si próprias e conquistam o respeito dos outros. No final do século XIX e inícios do século XX, a dinastia Qing (1616-1912) foi sucedida pela

República da China (1912-1949) e o despertar das mulheres recebeu um novo impulso. Influenciada pela ideologia feminista ocidental e pelos movimentos de emancipação da mulher, a consciência das mulheres chinesas começou a desabrochar. Também elas perceberam que não são um apêndice dispensável, mas antes sujeitos com personalidade independente. A germinação desta consciência feminina traduz não apenas o desenvolvimento inevitável da história, mas também a modernização, feita de avanços e retrocessos, da sociedade chinesa.

No passado, as mulheres oriundas de famílias pobres eram escravizadas devido à autoridade feudal, ao passo que as originárias de famílias ricas começavam a acordar para novos interesses, visto terem acesso a um conhecimento mais vasto do mundo. Contudo, algumas mulheres, mesmo sendo pobres e tendo recebido uma educação tradicional, atreviam-se a escolher o amor e prosseguir uma carreira, enquanto outras, se bem que educadas segundo padrões mais modernos, insistiam em seguir o modelo feudal que moldara a sua personalidade. Importa, portanto, sublinhar que o limite temporal que separa a nova era da velha era não é nítido. Muitas mulheres vivem no período de transição entre ambos os períodos.

4.1 A-Chan, a tancareira — uma mulher da velha era

Com a expressão “mulheres da velha era” referimo-nos, sobretudo, às mulheres de origem rural na China antiga. A maioria dessas mulheres não recebeu educação; contudo, elas evidenciam as qualidades geralmente associadas às mulheres chinesas de origem humilde: são trabalhadoras, pacientes e obedientes. O seu destino é levar uma vida de miséria.

No primeiro conto, A-Chan é uma representante típica das “mulheres da velha era”. A-Chan nasce na mais extrema pobreza, não tem cultura e a sua aparência não a destaca das outras mulheres. Personifica as características das mulheres chinesas tradicionais, revelando-se uma figura simpática e terna.

Mesmo que os outros não a tratem bem, ela trata-os com bondade. A-Chan foi frequentemente abusada e agredida pela Velha, mas “acatou A-Chan fielmente os desejos da moribunda, fazendo-lhe digno enterro. Vieram os bonzos para os ritos, prantearam as amigas e as carpideiras e, por alguns dias, no pequeno mundo das tancareiras, lastimou-se aquela morte estúpida” (Fernandes, 1991, p. 8). Foi, inicialmente, excluída pelas companheiras –

“O mulhierio, que a recebera, de início, como estrangeira, acabou por aceitá-la no seu convívio” (Fernandes, 1991, p. 7). Granjeou amizades, porque nunca maldizia os outros nas suas costas e, quando precisavam de ajuda, estendia sempre uma mão amiga. Ama a vida e gosta de ouvir as companheiras contarem narrativas encantadoras: “(...) em que entravam donzelas, guerreiros, dragões, lendas do rio e do mar, intrigas de fêmeação e confidências de amor” (Fernandes, 1991, p. 7-8). Ela é, em suma, uma figura otimista e apaziguada com a vida.

A existência de A-Chan é, no entanto, pontuada pelo sofrimento. A sua doçura foi sempre acompanhada de infelicidade. E, mesmo assim, ela insiste em ser otimista. A-Chan foi vendida pelos pais quando era uma criança de tenra idade e “correria de mão em mão” (Fernandes, 1991, p. 7). Uma tancareira velha comprou-a e pô-la a trabalhar numa zona do rio. Vivendo no barco, desempenhou tarefas de grande dureza sem se lamuriar da sua sorte. Depois de a velha a ter comprado, mas o seu destino não melhorou. Foi humilhada e explorada pela Velha, mas “no íntimo, porém, o tratamento parecia-lhe melhor do que na casa aristocrática, pois a Velha era menos cruel e a vida mais pletórica de novidade” (Fernandes, 1991, p. 7).

Na época, Macau encontrava-se sob influência da guerra: “Ficou transida, quando a guerra varou a cidade, mas logo reagiu porque era preciso trabalhar, se quisesse sobreviver” (Fernandes, 1991, p. 8). Ela não só se viu forçada a ganhar o pão durante o conflito, como teve de trabalhar quando estava grávida. Mesmo assim, Deus não a abandonou: “Fatigara-se, ao levar passageiros à Lapa, e as dores que a cruciavam horas antes culminaram com o esforço dispendido nos remos. No meio da “chuva e das correntes do rio alteroso” (Fernandes, 1991, p. 13), nasceu-lhe uma filha. A sua amiga, A-Lin, não conseguiu ajudá-la e o pai da criança não estava por perto. No entanto, mal se “ouviram os primeiros vagidos não fez mais que agradecer aos deuses por lhe terem proporcionado tamanha felicidade, esquecida de todos os infortúnios” (*ibidem*). O nascimento da filha tornou-a cada vez mais corajosa e forte.

Para salientar as qualidades de carácter de A-Chan, o autor recorreu a uma subintriga em que se relata, de forma vívida e detalhada, a transformação emocional do marinheiro. Através da sua descrição psicológica, podem conhecer-se claramente as mudanças emocionais do marinheiro em relação a A-Chan. Primeiro, a tancareira apaixonou-se pelo marinheiro, mas não era correspondida. Desde o início,

(...) quando A-Chan pisou o seu destino, não a tratou melhor nem pior que as outras de quem ia buscar um pouco de lenitivo para os seus desgostos. Não a considerou mais que um objeto de prazer de quem se podia apartar com indiferença. Mas cedo lobrigou que a tancareira possuía um dom maravilhoso, que lhe fazia bem sentir-se ao pé dela. (...) 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, 1991, p. 11).

Obviamente, nesse momento, o marinheiro considerava A-Chan apenas um passatempo. As visitas destinavam-se a satisfazer as suas próprias necessidades, sem que existisse verdadeiro amor. Mesmo ferido, o comportamento do marinheiro no hospital demonstra-o explicitamente: “olvidou completamente A-Chan, o mundo, a guerra, para se concentrar na sua própria saúde. Amedrontava-o a ideia insidiosa de morrer, agora que o termo da conflagração estava mesmo à vista” (Fernandes, 1991, p. 13). Nesse momento, A-Chan ainda era para ele apenas uma pessoa dispensável.

Posteriormente, o marinheiro mudou profundamente. Após ter alta, quando reencontrou A-Chan, ficou “comovido, a gozar aquela serenidade tão difícil de haurir nesses trágicos dias” (Fernandes, 1991, p. 14). A partir desse momento, A-Chan passa a ocupar um lugar cativo no seu coração, talvez porque o marinheiro escapou da morte ou porque percebeu os seus sentimentos quando ficou impossibilitado de vê-la durante algum tempo. Em resumo, embora o narrador não o tenha explicado claramente, tudo é apresentado como decorrência natural dessa transformação interior: “Foram os mais aliciantes meses que juntos viveram. Até ali, A-Chan não era mais do que uma simples ligação de marinheiro. Agora era a mãe da sua filhinha” (Fernandes, 1991, p. 13). O papel de A-Chan na vida do marinheiro tornou-se preponderante:

Não lhe tinha amor porque isso só podia florir com a comunhão absoluta das almas. Mas votava por ela uma estima que jamais tivera por alguém. Os colegas chasqueavam dele, do seu ‘gosto degenerado’. Não atinavam como pudesse viver junto daquela criatura feia. Mas era verdade. Pesava-lhe abandoná-la, agora que a via tão venturosa, protegida da crueldade do rio. Aliás, fora a única mulher que lhe insuflara a sensação de possuir um lar. (Fernandes, 1991, p. 13).

Embora não existisse amor autêntico, ele respeitava-a e sentia compaixão por ela. Quando a guerra terminou, o marinheiro podia ter regressado logo ao seu país, de que se encontrava ausente há muito tempo, mas não regressou: “Com pena dela, pedira para ficar mais alguns meses, dominando a sua própria ânsia do mar, mas o requerimento fora-lhe indeferido” (Fernandes, 1991, p. 13). Ele preferia sacrificar os seus próprios interesses e confortá-la.

Por fim, o marinheiro é vencido pelo amor. No dia da sua partida, perante a tranquilidade da tancareira, “dilacerava-o a sua mansidão usual” (Fernandes, 1991, p. 13). No momento do embarque, A-Chan começou a chorar, soltando soluços irreprimíveis: “Manuel quis-lhe pedir que os contivesse, mas estrangulava-se-lhe a voz. E sentiu que perdia qualquer coisa de inestimável que jamais poderia ser substituída” (Fernandes, 1991, p. 13).

Desde o “objeto de prazer de quem se podia apartar com indiferença” (Fernandes, 1991, p. 13) até “qualquer coisa de inestimável que jamais poderia ser substituída” (Fernandes, 1991, p. 13), a mudança no marinheiro eleva um relacionamento exótico puramente sensual ao nível do amor sincero. O principal motivo desta transformação emocional reside no facto de que A-Chan está disposta a sacrificar, a não discutir, a aceitar a realidade, mesmo quando soou o apito da lancha:

Manuel estendeu os braços para a tancareira humilde. A-Chan mirou-o num instante e depois, suavemente, entregou-lhe a filha pequenina, murmurando numa derradeira solicitude maternal.

— Cuidadinho... cuidadinho... (Fernandes, 1991, p. 18)

A imagem da obediência e do desamparo da mulher oriental foi retratada pelo autor com grande tensão e tristeza, tornando-se, além disso, evidente a sua intenção de elogiar a mulher chinesa de classe social humilde sociedade, atribuindo-lhe forte simpatia e um bom carácter.

Recorrendo, com frequência, à caracterização indireta, o autor apresenta as personagens em interação com as circunstâncias históricas ou ambientais. A caracterização indireta permite preencher as lacunas da descrição direta. Este processo encontra-se patente na atenção concedida aos diferentes gestos e expressões do marinheiro, permitindo deduzir a sua metamorfose emocional em relação a A-Chan.

4.1.1 O peso da tradição

A-Chan é vítima da sociedade patriarcal e personifica, portanto, a situação social da mulher nos velhos tempos da China. O sistema de valores que subjaz ao comportamento da “velha” A-Chan revela-se em vários pontos da narrativa. A-Chan cumpre o costume da poligamia, que é um dos aspetos mais representativos da sociedade antiga.

A história de amor relatada no conto decorreu durante a Segunda Guerra Mundial. Embora Macau não tenha sido diretamente interveniente no conflito, a guerra fez afluir muitos marinheiros a esta cidade oriental. A-Chan apaixonou-se por um marinheiro português que, muitas vezes, recorria aos seus serviços e utilizava o seu barco. No plano amoroso, ela revela grande humildade e capacidade de aceitação, encontrando-se consciente de que o marinheiro

Decerto possuía mais mulheres. Todos os homens possuíam, quanto mais um marinheiro. Não a acidulava, porém, o ciúme porque se criara na lógica do concubinato e da bigamia. Tudo lhe era natural. No fundo, até se orgulhava de pertencer ao número daquelas que partilhavam do seu amor. (Fernandes, 1991, p. 10)

Ao longo de milhares de anos, a história do desenvolvimento da China tem demonstrado que, quando as mulheres são oprimidas, elas tendem a conformar-se gradualmente à sua situação de subalternidade e aceitam esse estado, tornando-se mesmo defensoras institucionais e promotoras dessa política de discriminação feminina. O autor ilustra, de modo eloquente, esse aspeto através de A-Chan. Ela tudo aceita como natural e até se orgulha dessa obediência cega à tradição. Deste ponto de vista, ela é um produto exemplar do sistema patriarcal.

Com efeito, a característica distintiva das mulheres chinesas tradicionais é a obediência e o silenciamento dos seus sentimentos e das suas vontades. Por isso, mesmo depois do marinheiro ter desaparecido sem se despedir, quando ambos se encontraram novamente, A-Chan sorria-lhe sem mágoa: “A boca feia abria-se num acolhimento enternecedor como se nada tivesse acontecido. Sem uma admoestação, o mais pequeno azedume, que lhe fizesse recordar todos esses meses de afastamento” (Fernandes, 1991, p. 14).

A mesma postura está refletida, de modo semelhante, no final da guerra, quando ordens superiores obrigaram o marinheiro a voltar a Portugal. Depois de saber da notícia, A-Chan

(...) não deu palavra e encaminhou-se a cambalear para a cozinha. Mas quando o chamou para jantar, a voz tinha a mesma suavidade de sempre. Nunca mais lhe viu a sombra dum sorriso. Não se opôs aos preparativos do enxoval da criança e foi ela própria quem o entrouxou com a sua atávica resignação. Mantinha o rosto inexpressivo, quando estava ao pé do marinheiro (Fernandes, 1991, p. 16).

Em nome do futuro da filha, A-Chan decidiu aceita, embora com grande pesar, que o marinheiro a levasse consigo. E, mesmo nessa situação, continuou a dissimular as suas emoções:

Dilacerava-o a sua mansidão usual. Preferia que ela gritasse toda a sua revolta do que guardar no fundo da sua alma estranha de oriental, uma dor incomensurável. Estava pálida, imensamente abatida. Mas procedia como se estivesse em dias mais ledos. (Fernandes, 1991, p. 17)

Somente na hora da despedida, ela não conseguiu deixar de revelar brevemente a sua tristeza. E a sua manifestação de dor foi curta e intensa: “Então, nesse momento, sem disfarces, romperam soluços do peito da tancareira. Espaçados, pungentes, envergonhados” (Fernandes, 1991, p. 18). Mas é compreensível que seja a dolorosa revelação dos verdadeiros sentimentos o que nos faz perguntar se não haverá realmente nenhum sofrimento em A-Chan. Parece-nos óbvio que sim, mas, sujeitando-se cegamente à tradição, ela está acostumada a escondê-lo e a guardá-lo para si.

A-Chan surge, no conto, caracterizada com grande verosimilhança. Ela não tem uma aparência atraente: é “feia, ignorante, açulada pela canga do rio” (Fernandes, 1991, p. 11), tem o “rosto macerado e trigueiro, uma resignação estampada de quem conhecia o ferrete do sofrimento”, “olhos oblíquos, dois traços miúdos, um nariz chato, grosseiro”, “mas os olhos orientais não escondiam uma imensa ternura pelo marinheiro saudoso do mar”, “sensibilizava-o a maneira como lhe sorria, como lhe oferecia a tigela de chá ou como lhe passava os dedos calosos e ásperos pelos seus cabelos louros de europeu, num requinte de familiaridade” (Fernandes, 1991, p.11-12).

A-Chan é, em síntese, a mulher oriental, educada para esconder os mais íntimos sentimentos num rosto imóvel, quase impassível.

4.2 Chá com Essência de Cereja — uma mulher nova na velha era

Em “Chá com Essência de Cereja”, Henrique de Senna Fernandes recorre a um narrador homodiegético, fortemente implicado com o autor, e é a partir da sua focalização que, no conto, se aborda a temática da prostituição.

As prostitutas do conto são aprisionadas pela autoridade feudal, mais precisamente pela “patroa”. Ao contrário das prostitutas vulgares, as “de maior fama” (Fernandes, 1991, p. 55) recebem educação rigorosa, aprendendo, por exemplo, a tocar instrumentos musicais:

Aprendiam com esmero, a gargantear, em falsete, longas canções de amor, lamentações de saudade e tristezas de separação, ao mesmo tempo que dedilhavam o alaúde ou tangiam o ‘piano de cordas’ com duas hastes finíssimas de bambu. (Fernandes, 1991, p. 55)

Paralelamente, era-lhes ministrada alguma formação cultural:

Ensinavam-lhe versos, pensamentos confucianos, lendas do país, expressões de gentileza e meneios de olhos e de mãos, tudo isto para entreter e seduzir. Possuía, em suma, uma requintada educação na arte de agradar. (Fernandes, 1991, p. 56)

Yao Man era uma das melhores “pei-pa-chais³” na “casa das flores⁴” (Fernandes, 1991, p. 58). Como refere o narrador, “Não fora em vão o dinheiro dispendido para comprá-la e educá-la” (Fernandes, 1991, p. 63), já que “as longas horas de ensino a que não faltaram pancadas nem torturas, tinham produzido aquele resultado que ia além de todas as expectativas” (Fernandes, 1991, p. 63). As apuradas técnicas profissionais de Yao Man são salientadas, quando o narrador sublinha que “mostrava recato, mas, ao mesmo tempo e isto era o mistério das ‘pei-pa-chais’, deixava atrás de si uma indefinível sugestão de erotismo”. (Fernandes, 1991, p. 63). Mas a postura profissional de Yao Man reflete-se também na sua atitude em relação ao narrador, que ainda a encontrou algumas vezes depois da noite em que a conheceu – “sempre que se cruzava comigo, abria o seu sorriso envolvente” (Fernandes, 1991, p. 66). O narrador era amigo do seu “cliente”, mas, depois de um longo tempo, ela continuava a reconhecê-lo. Obviamente, a sua ética profissional era irrepreensível.

³ pei-pa-chais: prostituta.

⁴ casa das flores: casa de prostituição, prostíbulo.

Yao Man, na sua primeira aparição, na “noite de desflorar”, apresentou-se de forma impecável. Ela sabia que a primeira impressão era muito importante: “A partir daquela noite ascenderia de categoria no seu mundo e estaria em pé de igualdade com as outras (...) Ia feliz, confiante na sua beleza e na sua juventude, deslizando entre os convivas que a honravam”. (Fernandes, 1991, p. 63). Tinha bom senso e bom gosto. Era uma “obra” excelente e mimosa, bonita na aparência, requintada no vestuário, decente, generosa e educada. Em suma, ela era uma figura feminina encantadora.

A sua beleza é reiteradamente salientada: “Tímida, olhos no chão, um pudor tocante, uma fileira de dentes branquíssimos, asseadinha!” (Fernandes, 1991, p. 59), “tinha um bonito rosto oriental, olhos amendoados, malares salientes” (Fernandes, 1991, p. 63).

A descrição da sua roupa destaca a sua elegância e sensualidade: “Cobria-a um espampanante ‘cheong-sám⁵’ de seda vermelha, colado ao corpo esguio, a realçar-lhe as curvas em ânfora... Seria mais formosa, se não fora o carregado do carmim, mas o vermelho fazia parte da ocasião. Os cabelos frisados desciam-lhe até os ombros, como se tivessem saldo diretamente do cabeleireiro. O corpo movia-se cheio de dengue, num andar gracioso e leve” (Fernandes, 1991, p. 63). As suas maneiras são gentis e Yao Man é, pois, uma mulher verdadeiramente fascinante.

Para além dos conhecimentos e habilidades técnicas que dominava, Yao Man “aprendia a ser essencialmente feminina e discreta de maneiras e a conversar” (Fernandes, 1991, p. 56), revelando grande inteligência emocional na forma clara e respeitosa como sabia comunicar.

Naquela noite, em face de um comportamento ousado de Maurício, o amigo do narrador, Yao Man rejeitou-o subtilmente, embora isso não o tivesse dissuadido dos seus próprios intentos. Mas a sabedoria de Yao Man não dá lugar a dúvidas:

Maurício, não se contendo, violou a subtileza dum protocolo, ao segurar as mãos da moça, tentando levá-las aos lábios. Num ambiente requintadamente chinês, aquela atitude era extemporânea, senão de mau gosto. Ela resistiu, esquivando-se. Sorriu-lhe, porém, como se o perdoasse de qualquer deslize. (Fernandes, 1991, p. 63).

Depois de muitos anos, o narrador encontrou novamente Maurício:

⁵ cheong-sám: Também designada cabaia, é uma peça de vestuário de mangas largas, aberta ao lado, usada por chineses e outros povos do Oriente. (disponível no Dicionário Online de Português)

Mal me refazia da surpresa, quando vejo a meu lado Yao Man, bela, um tanto matronal, mas sempre esbelta, no seu ‘cheong-sám’ de abertura ousada. Reconhecia-me e sorria para mim. (...) Depois, Yao Man afastou-se com as crianças, para observar as montras, adivinhando que nós quereríamos ainda trocar umas palavras a sós. (Fernandes, 1991, p. 69)

Pode concluir-se claramente que todas as qualidades de Yao Man são fruto de uma esmerada e laboriosa educação. Ela é como uma obra, finamente trabalhada com vista à obtenção de lucro.

4.2.1 A mulher-mercadoria

Como facilmente se percebe, as prostitutas são mercadorias da “patroa⁶”. Elas eram compradas “de pequeninas a pais miseráveis e paupérrimos, eram escolhidas a dedo” (Fernandes, 1991, p. 56) pela “patroa” e vendidas a outros após o “processamento”. Deste modo, “a cantadeira, comprada na infância, era praticamente escrava da sua ‘patroa’ que a explorava e lhe ficava com todos os ganhos, mesmo as dádivas dos fregueses” (Fernandes, 1991, p. 56).

Com Yao Man sucedeu o mesmo: quando era ainda de tenra idade, foi educada pela “patroa” da casa de prostituição para aprender a arte de agradar aos homens; quando completou dezassete anos “entrou na vida” já na posse de todas as competências necessárias.

Mas o seu futuro está também sob o controlo da “patroa”:

Se a ‘pei-pa-chai’ não lograva alforriar-se nem se tornar concubina de ‘china-rico’, transformava-se numa criatura sem defesa, quando a sua juventude fenecia, porque não sabia singrar noutra profissão. Saía da rua da felicidade, devoradora de mulheres, para as vielas e becos transversais, sempre explorada. Era um mundo duro, ao fim e ao cabo. O suicídio não era, portanto, invulgar entre as cantadeiras. (Fernandes, 1991, p. 56)

A vivência de Yao Man confirma esta asserção. Como relata, a dada altura, o narrador, ao perguntar a Maurício por Yao Man, ele respondeu-lhe: “Casou-se. É a terceira concubina

⁶ Patroa: Também designada como cafetina, é a mulher responsável por uma casa de diversão masculina ou bordel. Cuida das “meninas” e de suas respetivas agendas. (Disponível no Dicionário Informal)

dum ‘china-rico’. Vive aqui em Kowloon, numa bela casa. Quando do encerramento dos lupanares na Felicidade, mudou-se para Hong-Kong, com a ‘patroa’. O ‘china-rico’ alforriou-a a bom preço” (Fernandes, 1991, p. 67). Facilmente se compreende que a prostituta não tem liberdade para decidir o seu futuro nem detém qualquer poder de escolha em matéria de amor. O único destino a que fatalmente pode aspirar é ser vendida pela “patroa” a bom preço.

Inicialmente, Yao Man é retratada, no conto, como uma mulher chinesa comum de origem pobre. O seu modo de vida foi o normal para as prostitutas: casou-se com o “china-rico” e tornou-se concubina: “Os dois filhos que teve do homem (...) nunca puderam chamá-la de mãe. (...) para os filhos de concubina, a mãe é sempre a Primeira Mulher. Isto amargurou-a” (Fernandes, 1991, p. 69). Depois da morte do marido, Yao Man tornou-se viúva e os seus filhos continuaram a viver “na casa da Primeira Mulher, como únicos varões para continuarem a família” (Fernandes, 1991, p. 69).

A tragédia do seu destino esconde a sua sujeição e obediência. Como menina pobre, não tem poder e não está qualificada para tomar as suas próprias decisões. Ela ocupa invariavelmente uma posição passiva e nunca toma a iniciativa de fazer as suas próprias escolhas. Ela não tem a oportunidade (e nem mesmo o desejo) de decidir a sua própria vida. Diante de uma escolha crucial, não ousa tomar partido. Aliás, ela aconselha-se com Maurício antes de “sair da vida”, uma vez que mantiveram sempre contacto. É ele quem lhe faculta o conselho de que “era preferível arrumar-se porque a mocidade não é eterna. Aliás, o tempo das ‘pei-pa-chais’ já acabara” (Fernandes, 1991, p. 67). Ela aceitou a sugestão e tornou-se concubina de um “china-rico”.

No final do conto, o narrador encontrou Maurício no Japão, acompanhado por Yao Man e, agarrados a ela, “dois Mauricinhos” (Fernandes, 1991, p. 69). Maurício havia voltado a Hong-Kong, encontrou Yao Man e sentiram que não podiam perder mais tempo a brincar com o destino. Resolveram reviver os cinco dias em que estiveram juntos e prolongaram-nos, casando-se: “Casei-me, mudámos para o Japão e apareceram os pequenos” (Fernandes, 1991, p. 69).

O que faz, então, uma mulher tradicional chinesa despertar para a possibilidade de lutar pelos seus próprios desejos e alcançar uma nova vida? Para Yao Man, foi certamente o amor que lhe deu a necessária coragem. É inequívoco que existem, entre ela e Maurício, diferenças educacionais e culturais. No entanto, a concubina viúva revela evidente coragem ao tentar

perseguir o verdadeiro amor. A sua história ilustra exemplarmente a de todas as mulheres que também ousaram resistir à ética feudal e aspiraram, em consciência, a um casamento em liberdade.

Para Maurício, Yao Man é especial, uma vez que ele não é, à partida, um homem que deseje casar-se. A única vez que teve um simulacro de vida familiar foi nos cinco dias em que esteve com Yao Man. Nunca conheceu pouso fixo: “Hoje encontro-me em Hong-Kong, mas amanhã poderei estar em Singapura ou em Saigão ou em qualquer parte que me cheire a dinheiro” (Fernandes, 1991, p. 67).

Para Yao Man, Maurício é também um homem excepcional:

Aqueles cinco dias honraram-na imenso. Quando voltou à Felicidade tinha os olhos molhados. Eu também me comovi... o diabo da rapariga. Ficou-me agradecida e disse, na sua superstição, que eu lhe dera sorte. Tem feito carreira, no seu mundo. Quase nunca tem tempo. A ‘patroa’ cuida dela com esmeros especialíssimos. (...) Mas comigo não é profissional... é ela mesma. Sempre fui o primeiro e imprimi-lhe uma marca indelével. (...) Queixa-se que não a procure mais vezes. Se pudesse, mas os meus afazeres... (...) Apesar de tudo, tenho o monopólio de duas coisas: o banho de chá e as massagens na nuca. Jurou-me que não os faria a mais ninguém. (Fernandes, 1991, p. 66).

4.3 Candy — uma mulher da nova era

Com a expressão “mulheres da nova era”, pretendemos designar as mulheres de hoje, detentoras de um novo estatuto, que se libertaram da sociedade patriarcal tradicional, advogando a igualdade de género, a independência, a autoconfiança, o direito de contrair casamento e constituir família, o acesso à educação, a independência económica e a liberdade de amar. São mulheres com maturidade e, em termos emocionais, têm a coragem de buscar a felicidade, não se importam com as restrições tradicionais, respeitam-se e procuram satisfazer os seus próprios desejos.

O sucesso de Candy não é acidental, uma vez que ela exhibe todas as características de uma mulher vencedora. No que respeita à aparência, Candy é bonita e elegante. O narrador-personagem não a via há 24 anos — ela devia ter 45 — “mas estava admiravelmente bem conservada, parecia andar pelos trinta e seis ou trinta e sete anos” (Fernandes, 1991, p. 75). Como observa o narrador, ela “destacava-se dentro da multidão impaciente”.

A sua beleza é incontestável. Vinte e quatro anos antes, tinha “a cara morena, a boca sensual e a curva atrevida dos seios” (Fernandes, 1991, p. 75), “trajava um vestido castanho e apertado que ficava mesmo a matar, com o tom da sua pele e a cor dos seus cabelos. Tinha o rosto pintado demais, os lábios carregados vivamente de baton que a tornavam tremendamente sensual” (Fernandes, 1991, p. 99).

Agora, Candy é uma “esbelta mulher (...) toda ela bem vestida e calçada, revelando esplêndida opulência (...)” (Fernandes, 1991, p.74). O elogio físico esboçado pelo narrador serve-se de uma série abundante de vocabulário com função apreciativa: Candy era “fascinante, com a altivez duma castelã, metida entre o povoleu anónimo” (Fernandes, 1991, p. 74), “as ancas de corça madura reboavam, num ritmo cadenciado, as pernas longas de manequim pisavam o chão, com segurança e personalidade. A cintura perdera a curvatura de ânfora, para alargar-se em sensualidade” (Fernandes, 1991, p. 75); “estava bonita, na sua beleza madura e cuidada, o cabelo, sem um fio grisalho, todo obra dum cabeleireiro caro, a pele morena, ainda fresca! Estava deslumbrante!” (Fernandes, 1991, p. 80).

É ela quem, no decurso do encontro, determina o ritmo da conversa, revelando o seu ascendente e a sua capacidade de sedução:

Era um monólogo delicioso em que evocava as aborrecidas partidas de bridge e de canasta, os chás nesta e naquela casa, os cocktails e as receções dos variadíssimos consulados. Continuava a impressionar. (Fernandes, 1991, p. 83).

Emudeceu. Houve uma pausa, enquanto sorviam as bebidas e fumavam, os olhos fitos na paisagem. E foi Candy quem a interrompeu para indagar sobre a vida dele. As perguntas tinham um tom de intensa curiosidade. (Fernandes, 1991, p. 84).

A sua elegância mundana e o seu poder simbólico traduzem-se também em gestos de generosidade: “Candy entrou numa boutique, pediu gravatas e fez a escolha com meticulosidade. Era uma azul, com pintas vermelhas, marca Pierre Cardin. Pagou e entregou-lha.” (Fernandes, 1991, p. 95).

A sua trajetória foi, contudo, pontuada de muitos contratemplos. Tendo sido violada pelos japoneses durante a guerra, manteve-se forte e determinada. Para apoiar o marido, afastou-se dos amigos e da família. Sentia-se sozinha, mas sabia que tinha culpa do sucedido. Arrependia-se do que tinha feito; se se tivesse comportado de maneira diferente, as circunstâncias seriam outras. Tinha excelentes capacidades. Quando a guerra terminou,

regressou a Hong Kong. Ela “tornara-se uma exímia estenodactilógrafa e o seu inglês era muito bom. Correu empregos até cair na vasta organização em que trabalhava o seu futuro marido” (Fernandes, 1991, p. 88). Depois do casamento, é com um sorriso que cumpre todos os dias as suas tarefas sociais:

Candy, junto ao telefone, discava. Voltara a ser a inglesa, falando com uma dicção que não cessava de espantá-lo. Durante cerca dum quarto de hora, avaliou as obrigações sociais que aquela mulher cumpria rigorosamente. Num telefonema eram ordens discutindo com o fornecedor, a respeito de certo vinho de Bordéus que queria para o jantar da próxima segunda-feira. Noutra, era a mulher amável, fascinante, combinando uma partida de bridge. A seguir, uma desculpa de não poder comparecer em certa receção, por compromisso prévio. Depois, desejos de melhoras e a promessa duma visita. E mais outros telefonemas, cuja conversa procurava restringir ao mínimo. (Fernandes, 1991, p. 103)

Candy é “envenenada” pelo dinheiro e torna-se escrava dele, dando provas de um forte desejo de poder. Por ambição, abandona o seu amor sem hesitação. Revela um pragmatismo oportunista onde não há lugar para o afeto. Por isso, logo no início da relação, por várias vezes, Candy enfatizou que não havia compromisso nem possibilidade de futuro para ambos. Mais tarde, traiu-o e tornou-se amante de um filipino rico. De entre os inúmeros motivos que alimentaram a sua desmesurada ganância de poder e dinheiro, avulta a sua experiência trágica, como ela própria admite:

Naquela altura, disse, só queria ligar-se a um homem rico. Era jovem e estava farta de privações. Não nascera numa casa abastada, ficara órfã quando era pequenina. Educara-se nas Maryknolls porque possuía uma madrinha generosa que a guerra matou de susto. Nos bombardeamentos, vira a sua casa destruída, queimada. O seu irmão era voluntário e morrera a combater. Três japoneses violaram-na quando tivera a imprudência de sair sozinha, no dia seguinte à rendição para adquirir pão. Não estava a dramatizar. Tal facto acontecera com muitas raparigas em Hong-Kong submetido ao jugo dum invasor ébrio de Victória. Fora um pesadelo...Ah, a fome que tivera! (Fernandes, 1991, p. 86)

Na busca desenfreada de dinheiro e poder, usa o corpo e o amor como bens transacionáveis. Abandonou o homem, a filha, a fé e os pais, para se integrar totalmente na

classe aristocrática. Mas, por muitos anos, foi condenada pela sua consciência que não a deixou esquecer de tudo o que deixou. Não conseguiu reprimir as saudades do seu mundo antigo e da sua gente. Afluem, constantemente, à sua memória os tempos de infância e de adolescência, que se desvaneceram. (cf. Fernandes, 1991, p. 96)

Em aparência, a sua família está feliz, até porque nenhum dos seus filhos se parece com ela, “todos são loiros e inglesíssimos” (Fernandes, 1991, p. 94). Já várias vezes lhe perguntaram se eram seus enteados, pois não queriam acreditar que tivessem sido gerados por ela. Ela lembra-se inúmeras vezes da filha que entregou e que tanto se parecia com ela. Também por isso, o remorso invade-lhe o coração:

Sofri um choque quando te referiste à moça que se parecia comigo. Quem sabe se não era a nossa filha perdida. Quantas vezes teria cruzado com ela, quantas vezes teríamos estado, lado a lado, sem nos conhecermos? (Fernandes, 1991, p. 105)

Se tivesse casado contigo, eu nunca teria este remorso que aumenta, à medida que envelheço. Os filhos seriam nossos, com a cara que temos, partilhariam da mesma fé dos pais e eu não teria jamais uma filha errante, perdida. É por isso que nunca fui capaz de me esquecer de ti. (Fernandes, 1991, p. 105)

Por outro lado, Candy é retratada como uma mulher vaidosa. Vinte e quatro anos depois, quando se encontram novamente, vangloria-se de forma incessante. Exibe a sua riqueza e o seu Jaguar descapotável: “Este foi o presente de anos de meu marido. Temos um Cadillac para as grandes ocasiões, mas prefiro este que é todo meu” (Fernandes, 1991, p. 81). Reclama dos problemas insignificantes que surgem nessa vida de luxo e conforto:

Candy desabafava. A casa, com um estendal de criados, era uma dor de cabeça. Roubavam sempre que podiam, embora lhes pagasse bem. Onde estava a submissão antiga dos criados? Já não havia lealdade nem amizade nessa gente. Ele escutava-a, com um sorriso de simpatia. Como devia viver bem a Candy, no meio dos luxos do Peak, com uma vida social intensíssima. Estaria ela a alardear as suas riquezas, a sua posição em Hong-Kong para impressioná-lo? Se esta era a intenção, atingia plenamente o objetivo. (Fernandes, 1991, p. 82)

O excelente casamento de Candy é produto de um plano cuidadoso. Bill, antes de ser seu marido, impressionou-a: “Tinha uma bela figura, um porte másculo e, sem dúvida, um

ar de rico”. Depois de tomar consciência de que ele estava interessado nela, seduziu-o estrategicamente:

Então fiquei interessada também. Divertiu-me a ideia de seduzi-lo. Fiz o meu jogo. Se julgava que uma secretária poderia transformar-se em amante, como é bastante usual, tal coisa não ia acontecer comigo. Joguei com os meus atrativos, estudei-lhe os hábitos e os gostos, envolvi-o numa rede subtil, donde não pudesse escapar. Empreendi uma verdadeira caça ao homem, com inteligência e determinação. Fiz-me difícil, cara, recusando-me a deitar com ele. (Fernandes, 1991, p. 91)

Para se casar com Bill, ela aceita outros desafios e supera dificuldades: “No mundo do meu marido, fui acolhida com desconfiança. Era sempre uma *outsider*, uma de fora, no fundo, uma aventureira. Fui observada, comentada, escrutinada. Tudo suportei, não esmoreci. Até me divertia o repto.” (Fernandes, 1991, p. 93). De facto, por forma a poder ombrear com o marido, em harmonia com o seu meio, teve que se adaptar aos seus hábitos e da sua gente: “Inglesei-me. Não foi nada fácil. Procurei ser uma autêntica inglesa, cultivei gostos ingleses, expressões, gestos e até a própria comida” (Fernandes, 1991, p. 93).

A verdade é que foi bem sucedida e, através do marido, tentou cultivar o seu próprio sucesso:

Bill conseguiu abrir caminho, vencer rivalidades, dentro da Organização, e distinguiu-se. Ajudei-o, de alma e coração, a ascender em importância. Ao lado da sua inteligência e competência, eu tinha uma ambição desmedida. Contribuí para que tomasse resoluções ousadas que o favoreceram. Dei receções, chás íntimos, jantares. Selecionei convidados, estabeleci contactos adequados. Foram anos de luta, de planificação, ambos unidos no mesmo esforço, os melhores anos da nossa vida em comum. (Fernandes, 1991, p. 94).

E, por fim, a laboriosa conquista chegou ao seu termo e é a hora de colher os frutos do sucesso: “Atingimos o topo. (...) No próximo Ano Novo receberá o título de Sir e eu serei a Lady Candy” (Fernandes, 1991, p. 96).

4.4 “A desforra de um China-rico” — uma mulher velha na nova era

Existem, igualmente, algumas mulheres oriundas de famílias ricas que se insurgem contra o seu contexto de sujeição e subalternidade. No entanto, devido às restrições feudais, o espaço social de intervenção das mulheres é bastante exíguo. Estas não entram em contacto com a realidade social, não entendem as vicissitudes históricas nem são donas do seu próprio destino, porque isso não lhes é permitido. Algumas recebem uma boa educação, mas não têm experiência da vida real. Tentando contrariar a opressão injusta e a escravatura das mulheres na sociedade, simplesmente tentam mudar essa situação, resistindo de uma maneira pueril e imatura. A maior parte da sua resistência esgota-se na busca pela liberdade que advém do amor. A frustração é inevitável devido ao conflito entre as suas expectativas e a realidade social.

Em “A desforra de um China-rico”, a protagonista, Pou In, é retratada como uma mulher orgulhosa, narcisista, até arrogante, que só se ama a si própria:

Dizia que nunca se casaria senão com quem fosse da sua escolha e da sua hierarquia. Desdenhava os pretendentes e o seu perfil altaneiro arrefecia todos os entusiasmos. Desafiava assim o destino, desesperando os pais que a viam caminhar para os vinte e três anos, sempre solteira e só. (Fernandes, 1991, p. 116)

Vaidosa e seduzida pelo luxo – “A noiva era a inacessível Pou In, uma das moças casadoiras mais disputadas de Cantão” (Fernandes, 1991, p. 115) –, é descrita como sendo extremamente bela e delicada:

Parecia apenas enamorada de si mesma. Os anos não a afetavam, pelo contrário, faziam-na mais bonita” (Fernandes, 1991, p. 116). Perseguida pelos olhares dos homens e cercada pelos ciúmes das mulheres, é o pináculo do círculo social em que se integra. “Os seus penteados, o corte dos seus trajes e as joias que ostentava, eram a inveja das damas e donzelas de Cantão. Rodeada de ‘mui-tchais’, pobres escravas compradas para servi-la, narcisava-se horas a fio, depois de longos banhos e massagens meticulosas. (Fernandes, 1991, p. 116)

Quando se mudou para a casa do novo marido, “cercada de ‘mui-tchais’, instalou-se na melhor ala da casa, transformando um pátio interior em jardim de crisântemos e de plantas raras, exatamente como fizera em casa dos pais” (Fernandes, 1991, p. 117). Pou In redecorou a mansão a seu gosto, tornando-a um dos pontos de encontro da requintada sociedade de

Cantão da época. Embelezou o jardim, segundo o mais rebuscado estilo oriental, erguendo pavilhões que convidavam à meditação e grutas artificiais onde, em lápides, se gravavam pensamentos confucianos e taoistas e “com as finas coleções de porcelana ‘azul e branco’ e ‘sangue de boi’, peças de pau preto e de laca, charões e bijuterias de jade e madrepérola, transformou algumas salas em museus miniaturais” (Fernandes, 1991, p. 118).

O casamento de Pou In não é resultado de uma escolha desinteressada, mas resulta antes da prossecução de interesses por parte do seu pai. O Velho Cheong “mais se inchava ainda, quando avaliava que a possível noiva era a filha dum dos seus antigos patrões” (Fernandes, 1991, p. 115) “o Leong dos barcos da carreira do delta”, “precisamente o mais altivo de todos. Para a vaidade do rico, oriundo da miséria, nada podia ser mais sedutor” (Fernandes, 1991, p. 115).

O “Jóvem Cheong” já a conhecia antes, “cumprimentando-a com o respeito que inconscientemente por ela nutria, dum filho de antigo empregado para a filha dum antigo patrão deste. Por tudo isto e porque, no fundo, a venerava, aquele casamento foi interpretado como um sinal propício dos deuses” (Fernandes, 1991, p. 115). O Pai Leong estava envolvido em “desastrosas especulações” (Fernandes, 1991, p. 115) e encontrava-se “à beira da falência. Havia a honra da família a salvar, a memória de todos os ancestrais que não devia deslustrar, e só um casamento rico para a filha poderia livrá-lo do atoleiro” (Fernandes, 1991, p. 115).

O pai calculou calmamente a estratégia e transacionou-a, verificando que “apenas havia uma realidade que compensava todo aquele ‘comércio sujo’. O dinheiro vindo dos céus, o dinheiro que podia satisfazer todos os caprichos e ambições” (Fernandes, 1991, p. 116). “O que jamais previra é que só ‘in extremis’ ela aceitaria o enlace” (Fernandes, 1991, p. 115).

Mas Pou In “sentiu que descia de nível social, ao entrar na família do antigo empregado do pai e, de mais a mais, casando-se com o filho duma concubina. Recalcitou-se, mas o progenitor, com lágrimas nos olhos, apresentou-lhe a terrível conjuntura dos seus negócios. Exagerou o quadro sombrio do futuro e a filha estremeceu com o espectro da miséria e da vergonha...” (Fernandes, 1991, p. 116) Pou In levou, assim, para o novo lar todas as suas qualidades e defeitos.

A mulher independente rejeita as virtudes valorizadas nas mulheres tradicionais e submissas e resiste à opressão a que o seu género é submetido com extrema violência. Ela atreve-se a partir em busca do amor livre, resistindo ao tratamento injusto da sociedade. Por

um lado, tem acesso a novas ideias e culturas, mas, por outro, não pode desrespeitar completamente a antiga moralidade e não pode violar o sistema patriarcal, sob pena de ser proscrita. Ela vive, então, nessa brecha entre tradição e modernidade, em permanente conflito com papéis de género que a constroem e lhe tohem os movimentos. É precisamente este o caso da personagem Pou In.

No casamento, Pou In era fria, indiferente e agressiva com o marido. Com efeito, não estava satisfeita com o casamento, não só porque “sentiu que descia de nível social” (Fernandes, 1991, p.), mas também pelo facto de o seu casamento ter sido arranjado pelos pais e não passar de uma transação comercial. Por esse facto, Pou In “execrou o marido” (Fernandes, 1991, p. 117), considerando-o “um fraco, um ser amorfo que lhe obedecia, como uma das muitas ‘mui-tchais’ que possuía. Não diferia muito dos irmãos” (Fernandes, 1991, p. 117). Como se refere no conto, “entregou-se-lhe na noite de núpcias, sem emoção nem amor. Apenas um pedaço de gelo perfumado que quebrava o silêncio, murmurando palavras essenciais” (Fernandes, 1991, p. 117).

Depois de lhe dar um filho, “nas suas relações com o marido, Pou In manteve uma desesperante frieza sexual”, visto que “cumprira a obrigação de oferecer aos Cheongs um herdeiro” (Fernandes, 1991, p. 119). Ignorava o carinho do marido e só cumpria os seus deveres conjugais sem com ele estabelecer qualquer vínculo emocional. O marido, sozinho, passava noites a ouvir as risadas dela e de outras pessoas, “o que era incongruente com a sua habitual impassibilidade” (Fernandes, 1991, p. 119). Ela “impacientava-se frequentemente, humilhava mais dolorosamente o marido” (Fernandes, 1991, p. 120).

A indiferença que a mulher sentia pelo marido estendia-se aos seus parentes:

Não serviu a sogra, com a humildade duma nora tradicional. Ela não passava duma concubina, trazida das berças, ignorante e a pobre mulher não se traduzia, porém, em gestos desabridos nem em palavras insultantes antes na fria correção de quem frisava, a cada passo, a superioridade do nascimento, nas frases rebuscadas que vexavam por não serem compreendidas, no alçar das sobrancelhas e no esboço dum sorriso irónico. (Fernandes, 1991, p. 117).

Quanto à cunhada, filha da primeira esposa e lorpa de maneiras. O desdém para desprezada de pequenina, numa casa onde os olhos se concentravam no filho varão, demais a mais, já casada e vivendo em Macau, esta não lhe podia fazer sombra. (Fernandes, 1991, p. 117)

Pou In “não se mostrava uma mãe extremosa” (Fernandes, 1991, p.): “A criança ficava confiada às amas, não monopolizando os carinhos da mãe que lhe dedicava poucos momentos do dia” (Fernandes, 1991, p.). “Alguns anos decorreram. Mais um filho varão nasceu, fruto sem amor da Pou In. Fisicamente, atingira a plenitude da beleza que as joias, os trajas e os penteados mais acentuavam” (Fernandes, 1991, p.). Como Pou In não podia retaliar contra o pai e o sogro, aliviava no marido a sua insatisfação com o casamento arranjado, por meio de agressões verbais, de desinteresse na sua vida sexual e de tortura mental. A tremenda pressão psicológica que as suas ações criam no marido faz com que este se sinta perto do colapso.

Pou In resiste, assim, ao destino que a empurra para um casamento forçado. A sua luta e resistência é baseada no *status* social que sentia que tinha perdido. A consciência subalterna das mulheres também se reflete na sua situação. Na verdade, ainda que esta tente resistir, continua na dependência dos homens, uma vez que não escapou dos grilhões dos velhos tempos e ao estigma da subvalorização. Pou In não se atrevia a contrariar o verdadeiro chefe da família, o sogro, mas descarregava as suas frustrações no marido. Ao dar à luz o herdeiro, sob o consentimento tácito do sogro, tornou-se a anfitriã e passou a controlar a casa.

Antes de casar, apesar de viver sob a proteção do seu pai e irmãos e desfrutar dos benefícios de pertencer a uma classe mais alta, ainda manifestava desprezo por eles:

Pou In possuía um feitio que não se harmonizava com a sua pródiga beleza. Filha única, numa prole de cinco, crescera no meio de varões depravados, desde o pai aos irmãos mais novos, todos à compita em desbastar um valioso património, amealhado, sapeca a sapeca, pelos antepassados. Desprezava-os por serem fracos, jogadores e femeiros, e este desprezo estendia-se a outros homens, pelo exemplo dos seus. (Fernandes, 1991, p. 116)

Depois de ter sido vendida ao marido como se de um objeto se tratasse, o seu sentimento cresceu: “Anuiu, por fim, mas desprezou mais ainda o pai e os irmãos, quando os viu sorrirem-se uns para os outros aliviados” (Fernandes, 1991, p. 116). Sob o sistema patriarcal, as mulheres tornam-se mais importantes no seio familiar quando têm filhos e, mais ainda, se estes forem do sexo masculino. Na nova família, após o casamento, “o sogro era o único que a intimidava”. Para conquistar o sogro, “que a todos dominava” (Fernandes, 1991, p. 117), e melhorar a sua posição na família, ela decidiu ter um filho. Para isso, “submeteu-se aos

seus deveres conjugais” (Fernandes, 1991, p. 117) e cumpriu a obrigação de oferecer aos Cheongs um herdeiro. A resposta foi efusiva por parte da família logo que a notícia correu: “O marido e os sogros não esconderam lágrimas, violando a natural circunspeção da raça que proibia fraquezas do género” (Fernandes, 1991, p. 118). Com o nascimento do filho, “Pou In elevou-se a uma indiscutível posição de prestígio” (Fernandes, 1991, p. 118) na casa e alcançou privilégios na governação do lar:

Com a cega anuência do sogro que era efetivamente o homem da casa, deu largas ao seu carácter autoritário. Impôs uma severa disciplina a todos os parasitas que comiam do erário dos Cheongs. Fechou implacavelmente a porta aos irmãos inúteis e esbanjadores, e induziu o pai que não conseguira endireitar as finanças, apesar do casamento, a regressar à aldeia natal, para salvaguarda da ‘face’. Selecionou as relações e facilitou os negócios do sogro, com a escolha das amizades. Não era amada pelos serviçais, facto que não lhe fazia mossa, era temida o que lhe dava prazer em saber (Fernandes, 1991, p. 118).

Pou In entrega-se, então, ao seu amante, ao mesmo tempo que tenta reprimir e bloquear os sentimentos que nutria por ele. Guiada pela sua vaidade, depois de conquistar o domínio da família, investiu o seu tempo em diversão e lazer. Pou In começou, mo entanto, a entediar-se: “Nada a divertia, nada a interessava. Sentia um vazio interior e passou a desejar qualquer coisa de diferente que ocupasse a sua ociosidade” (Fernandes, 1991, p. 120). De facto, ela sentia necessidade de se entregar a diversões mundanas: “Nas horas de ócio, sobretudo, ao cair da tarde, devotava-se ao ‘má-tcheok’⁷, pendor natural de toda a mulher chinesa. Sentada com as outras ‘Tai-Tais’⁸, passava horas seguidas na mesa quadrada de pau preto, batendo as pedras, ganhando e perdendo quantias vultuosas” (Fernandes, 1991, p. 119):

Outra paixão que tinha, era o teatro. Nada a divertia melhor do que assistir às longas representações dos “autos”, descrevendo amores de imperadores e concubinas, intrigas de eunucos e mandarins, donzelas abandonadas e princesas violadas. Ali, no lugar mais proeminente da plateia, dominada pela voz falsete dos atores e pela chinfrineira dos gongos, tamboretas, rabecas e alaúdes nativos, aquela mulher estranhamente vibrava e ia ao ponto de lacrimejar. (Fernandes, 1991, p. 119)

⁷ má-tcheok: Também chamado de mahjong, é um jogo de mesa de origem chinesa.

⁸ Tai-Tais: O tratamento pelo criado a dona de família na sociedade antiga.

Pou In, entusiasta do teatro, apaixonou-se por um ator e transforma-se numa mulher humilde, insegura, mas inabalável no seu amor pelo amante. No início, o ator era apenas um “artista que se movia e se requebrava, cheio de maneirismos” (Fernandes, 1991, p. 122). Contudo, “havia qualquer coisa nesse ator que a fascinava” (Fernandes, 1991, p. 122), “o coração da Pou In palpitou inebriado” (Fernandes, 1991, p. 124) por ele. Começa a desenvolver sentimentos pelo ator, semelhantes aos que experienciava ao jogar ‘má-tcheok’ ou ir ao teatro. Para ela, o ator é apenas um passatempo. De seguida, o ator começou a persegui-la e ela recusou a sua primeira investida. “Mas Wong não desistiu” (Fernandes, 1991, p. 124). O coração da Pou In começou a fraquejar. Lutando contra a tentação, acabou por ceder. Então, o primeiro encontro “teve lugar num passeio no rio, de tancá” (Fernandes, 1991, p. 124). A mulher percebeu, então, que não era fácil terminar com aquele desvario e “libertar-se do amante” (Fernandes, 1991, p. 130): “A ligação com esse homem pervertido transformara-se em obsessão, entranhara-se-lhe na carne” (Fernandes, 1991, p. 130). Neste momento, o ator já tinha um lugar no seu coração. Ele acabou, contudo, por se entediar com o corpo da mulher que antes desejara intensamente. A intuição de Pou In alertou-a para o aborrecimento do amante e torturava-se com cenários imaginados de outras mulheres. A situação em que se deparava Pou In abalou a sua confiança, deixando de ser “a criatura calma e segura da sua beleza” (Fernandes, 1991, p. 131):

Quando suspeitava dum olhar mais ousado, era certa uma cena tempestuosa com o amante. Empregava as armas clássicas das mulheres de todas as latitudes e raças. O choro, a queixa, a ameaça e interrogatórios cansativos. Cheirava-lhe a roupa para investigar perfumes estranhos e vasculhava-lhe os bolsos para detetar provas de traição. (Fernandes, 1991, p. 131)

Os ciúmes apoderavam-se cada vez mais profundamente de Pou In, à medida que a paixão se ia tornando mais intensa. Durante uma ausência prolongada do marido, recebia o amante em sua casa. No decurso de uma discussão acesa, o ator agride-a:

Uma noite, em que a Tai-Tai nos seus ciúmes, lançava as mais virulentas recriminações, Wong enfureceu-se e, sem medir o ato, esbofeteou-a sem contemplos. A amante estendeu-se ao comprido no chão, quase desmaiada. O ator, vindo em si, empalideceu. Fora longe

demais. Nunca ninguém ainda tinha agredido aquela filha-família, nem o marido paciente, nem em casa dos pais, onde reinara como uma criança tirânica e dominadora. Fora um insulto desmesurado. Sentiu-se perdido. Adeus as dádivas, adeus o dinheiro. Ficou inerte, o braço paralizado olhando para a mulher que limpava o sangue da boca.

Quando esperava por uma ordem de expulsão que cortaria cerce as suas relações. Pou In limitou-se a chorar. As bofetadas tinham-na reduzido a farrapo.

Escoaram-se os receios. Não a perdera, pelo contrário, firmara um poder maior sobre ela. Um frêmito de deleite estimulou-lhe o sangue. Que prazer maior do que a ver no chão, jogada a seus pés, soluçar um queixume brando.

– Magoaste-me.... Magoaste-me. (Fernandes, 1991, p. 134)

Esse momento foi decisivo naquele que é o início de um verdadeiro processo de autodegradação da personagem, submetendo-se à superioridade e domínio do amante. A atitude passiva de Pou In empoderou-o. Ela anulou-se voluntariamente ao entregar-se à paixão irracional pelo homem que a agrediu e, a partir daquele momento, tornou-se uma escrava da luxúria. (cf. Wang, 2010, p.11) O ator fingiu sair:

Pou In, dum salto, barrou-lhe o caminho, estendo histericamente os braços. Não, não podia abandoná-la assim, sem mais nem menos, implorou, jurou ser razoável e compreensiva. Então, Wong impôs condições, exigiu dinheiro, muito dinheiro. Tudo ela aceitou, em tom humilde. Excitados, ele, pelo seu ascendente, elas, pela sua baixeza, amaram-se brutalmente. (Fernandes, 1991, p. 134).

Pou In vivia em medo permanente. Wong tornara-se “num autêntico sorvedouro. As exigências de dinheiro não terminaram. As quantias eram cada vez mais vultuosas e ela tinha de dar tratos à inteligência para satisfazer as suas dissipações. Empenhou as joias, foi à bolsa do sogro, contraiu dívidas com as amigas.” (Fernandes, 1991, p.136) “Quando o dinheiro não chegava, o amante batia. Agora que possuía o domínio sobre ela, maltratava-a por prazer” (Fernandes, 1991, p. 136) Além de a agredir, os seus atos tornavam evidente a sua pura maldade.

Wong sente-se, então, subitamente atraída pela empregada da amante. Este tenta seduzir a ‘mui-tchai⁹’, que o repele veementemente, forçando-a a ter relações sexuais com ele. Pou In entrou, inesperadamente, no quarto, apanhando-os em flagrante. Wong culpou a servente:

⁹ mui-tchai: Criadas na sociedade tradicional.

“Pela primeira vez depois de tanto tempo, Pou In aprumou-se com dignidade ofendida e, em voz irreconhecível, ordenou ao amante que se retirasse” (Fernandes, 1991, p. 137). “Pou In (...) segurou uma vergasta de rota, esse instrumento dolorosíssimo de castigo, na China. A raiva contra o amante e o ciúme contra a serva misturaram-se numa cólera insana” (Fernandes, 1991, p. 137).

O ator fugira, entretanto, da cidade. Nesse momento, Pou In sentiu o laço que a acorrentava ao amante a quebrar-se e jurou não tornar a vê-lo. A humildade de Pou-In fortaleceu-se. Quando soube que Wong regressara, dirigiu-se a casa dele. Ele disse-lhe que seria melhor terminar o relacionamento. Pou In chorou e recusou. Fora novamente agredida e resignou-se ao amante, que a manipulou. A fuga da sua serva mais dedicada também lhe pesava: “Sentia-se indefesa, mais isolada que nunca. Praticara um novo erro, retomando as relações com o ator. Este já não tinha o mínimo respeito, sujeitava-a a baixezas vergonhosas e, com desprante, gabava-se à sua frente de outras amantes, para a humilhar ainda mais.” (Fernandes, 1991, p. 142). Tendo perdido ‘mui-tchais’ de confiança, “endividava-se cada vez mais” (Fernandes, 1991, p. 142). Vivia torturada com a incapacidade de terminar o seu vínculo amoroso com ator. Quando finalmente cortou laços com o seu amante abusivo, adotou uma postura humilde e acabou por ter o trágico fim que o conto, de certo modo, já prenunciara:

Vergou-a o peso duma solidão completa. Dominava-a agora um mal-estar geral. Deixou de ir ao teatro e fechou as sessões animadas de ‘má-tcheok’ para não suportar a venenosa curiosidade das amigas que há muito deviam suspeitar das suas relações com o ator. Nem podia consolar-se com a presença dos filhos. No seu isolamento, assaltaram-na saudades de mãe que nunca soubera ser, senão tardiamente. As cartas à cunhada e à sogra não obtinham resposta, nem as que escrevia ao marido. Por outro lado, Wong não queria o empecilho dos filhos que ia estragar o completo domínio da casa. Como se divertia, jogando e embebedando-se, com a corja de malandragem que trazia, até alta noite! (Fernandes, 1991, p. 154)

Ao perder a dignidade, perdeu-se a si mesma. O ascendente do ator tornou-se cada vez perverso e foi ele quem dominou a relação que veio a revelar-se destrutiva.

4.5 Destinos em confronto

4.5.1 A-Chan e Yao Man

A análise comparativa da trajetória de vida das personagens femininas de *Nam Van* permite desenvolver algumas reflexões sobre a situação cultural da mulher macaense e a sua evolução histórica.

Assim, A-Chan e Yao Man nasceram na penúria e foram vendidas quando eram crianças pelos familiares. A-Chan foi comprada pela Velha; Yao Man foi comprada pela “patroa”. No que diz respeito ao seu caráter, a submissão é uma das suas características marcantes, já que as suas vidas foram decididas por outros e raramente tomaram decisões por si próprias.

As diferenças entre ambas residem principalmente na busca do amor. Confrontada com o amor, A-Chan não se atreveu persegui-lo com coragem e perseverança, tendo perdido o marinheiro e filha. Yao Man, por seu turno, resistiu ao seu apelo, mas acabou por render-se ao amor verdadeiro.

Em consonância com os valores e regras de comportamento da mulher chinesa tradicional, A-Chan obedeceu e submeteu-se ao domínio patriarcal, nunca se tendo verdadeiramente emancipado. De modo distinto ao que se verifica com a tancareira, o despertar de Yao Man não depende tanto da sua iniciativa, mas é de natureza mais passiva. Com efeito, a sua transformação interior não se deve a uma tomada de consciência pessoal ou ao contacto com novas ideias e conhecimentos e, portanto, pode dizer-se que, sem a aparição de Maurício, ela persistiria numa vida sem norte e nunca seria capaz de escapar ao destino de prostituta. Pode dizer-se que o amor a coloca no caminho do despertar e que a sua evolução psicológica está ligada à intervenção masculina. Os motivos e propósitos desse despertar são instáveis. Mais tarde, também ela enfrentou o preconceito secular e a deferência na “educação, cultura e usos” (Fernandes, 1991, p. 69) e alcançou o amor.

4.5.2 Candy e Pou In

As mulheres que despertam para uma nova realidade e que tomam o seu destino pessoal nas suas próprias mãos receberam uma educação mais progressista e avançada que incentivou um espírito de resistência e a capacidade de controlar o seu próprio destino.

O processo do despertar de Candy é talvez o mais radical e transformador, uma vez que ela abandonou a sua vida passada, incluindo a fé e os familiares. Esta rutura demonstra a

coragem e o destemor desta mulher da nova era: ela emancipa-se do controlo da “família feudal¹⁰”, ousa quebrar as regras rígidas da ética tradicional e partir em demanda da sua própria felicidade.

O despertar de Pou In, por seu lado, não é incondicional, pois ela tentou ascender socialmente através do casamento, mas, por forma a conquistar a benevolência do sogro, viu-se compelida a dar à luz um herdeiro masculino. Pode afirmar-se que, na sua resistência, ela não prescinde verdadeiramente da ajuda dos homens. Trata-se, portanto, de uma figura trágica que, embora pareça ter-se emancipado à superfície, continua sujeita à lei do patriarcado. Portanto, o despertar da consciência expresso por Pou In, na busca do amor, é aparente. No entanto, a rebeldia, coragem e firmeza que demonstra são dignas de nota.

¹⁰ famílias feudais: famílias submetidas à autoridade patriarcal.

Capítulo V - Códigos culturais e estatuto da mulher

A temática erótica e/ou conjugal revela-se, nos contos de Henrique de Senna Fernandes, inseparável da experiência feminina, como se a mulher só verdadeiramente se realizasse em relação afetiva com o homem.

Segundo a moral antiga, as mulheres limitavam-se a aceitar ou rejeitar o amor de acordo com a interferência direta de familiares, não podendo desfrutar de qualquer autonomia ou controlo sobre todas as decisões relativas aos assuntos de amor. Em “A desforra dum ‘china-rico””, o pai de Pou In “enredara-se em desastrosas especulações estava à beira da falência. Havia a honrada família a salvar, a memória de todos os ancestrais que não devia deslustrar, e só um casamento rico para a filha poderia livrá-lo do atoleiro” (Fernandes, 1991, p.115). O casamento de Pou In, decidido pelo pai e o jovem Cheong, é, como explicitamente se refere no conto, produto de transação e “cálculos”. (Fernandes, 1991, p.116)

Posteriormente, as mulheres abandonaram a sua situação de passividade e atreveram-se a transgredir as restrições que lhes eram impostas, mesmo que o amor esteja destinado, regra geral, ao fracasso. No amor, as mulheres tornam-se o principal agente e a sua busca ativa pelas emoções genuínas é sempre acompanhada por um despertar gradual da consciência feminina. Em “A desforra dum ‘china-rico”, Pou In traiu a sua família, marido e filhos, e manteve uma relação ilícita com um amante. O seu comportamento desregrado torna evidente o seu desejo de encontrar o verdadeiro amor. Esse processo de transformação representa a resistência da mulher às estruturas da sociedade patriarcal, repudiando o controlo masculino e reivindicando a liberdade de poder fazer as suas escolhas. Este despertar da consciência feminina implica o exercício do livre-arbítrio em todos os domínios da existência feminina.

A-Chan é uma representante típica das virtudes tradicionais femininas, sendo retratada como uma mulher trabalhadora, terna e obediente. No entanto, essa visão estereotipada da mulher como “modelo de virtude” fundamenta-se no preconceito tradicional que coloca as mulheres sob o jugo da moralidade, tornando-se difícil romper com esse ideal estabelecido e alimentado pelo poder patriarcal. Na China, há uma longa tradição de supressão dos sentimentos das mulheres, não apenas por observância das regras da sociedade patriarcal, mas também por serem elas próprias ensinadas a ocultarem os seus próprios desejos. Por

exemplo, em face da partida da filha, A-Chan escondeu as suas emoções e não se atreveu a chorar.

Com o desenvolvimento histórico-social, a consciência feminina e a recusa do seu silenciamento começam a receber gradual atenção. É um facto indiscutível que progressivamente as mulheres se atrevem a expressar os seus desejos em voz própria. Por exemplo, as mulheres começam, à semelhança dos homens, a assumir-se como seres sexualizados. Em “Candy”, a protagonista foi vítima da guerra e violada pelos japoneses. “Quando chegara a Macau, o que desejava era esquecer tudo, divertir-se, aproveitar a mocidade” (Fernandes, 1991, p.86). O erotismo tornou-se, assim, uma estratégia de superação emocional do trauma. Em “A desforra dum ‘china-rico’”, Pou In confessa total indiferença e frieza sexual em relação ao marido, e entrega-se sexualmente ao seu amante. Assim, estas transformações, no que diz respeito às mudanças na expressão emocional das mulheres, atestam o surgimento e consolidação de uma consciência feminina.

5.1 A mulher sob a tutela patriarcal

O patriarcado é, como se sabe, uma ferramenta conceptual importante quando se trata de analisar a construção social de imagens femininas. Em *Sexual Politics*, Kate Millett define o patriarcado como o sistema de estruturas políticas, económicas e ideológicas dos homens, especialmente a estrutura psicológica. (Millett, 2000, p.33-34)

Na China antiga, a família tornou-se a organização de base da sociedade. A estrutura hierárquica que tomava o sistema patriarcal como núcleo era a base política do governo feudal. O sistema colocava as mulheres numa posição subalterna para manter a superioridade do homem, assim atingindo o objetivo de perpetuar o regime patriarcal. Estabelecido por esse pensamento injusto e discriminatório, o sistema patriarcal fixou um conjunto de normas destinadas a oprimir as mulheres. O *status* da mulher na sociedade e na família é constantemente enfraquecido, uma vez que se considera que ela não possui uma personalidade independente da do homem e que, em consequência, a sua vontade não pode ser livre. Esta situação de menoridade social da mulher, expressa num conjunto de restrições que lhe são impostas, manifesta-se, na China tradicional, em várias dimensões: família, política, sociedade.

De acordo com o discurso de Li Yinhe¹¹ no “Super Speaker”¹², o sistema patriarcal manifesta-se, na moral tradicional chinesa, em três dimensões principais:

- (i) **a dominação masculina:** na estrutura social, todas as posições de autoridade (nos campos político, económico, jurídico, religioso, educacional, militar e familiar) são reservadas para os homens. As mulheres são avaliadas por padrões masculinos e não o contrário. A superioridade masculina é um facto bem estabelecido de que as pessoas nem têm consciência nas suas vidas quotidianas. O sistema patriarcal enfatiza a base natural da dominação masculina e acredita que a diferença entre homens e mulheres é natural; portanto, o domínio masculino é também considerado natural. O sistema patriarcal é uma estrutura de género que controla as mulheres e o controlo dos recursos pelos homens limita as escolhas femininas.
- (ii) **a objetificação das mulheres.** As mulheres são consideradas como objetos nos negócios e transações masculinas. Limita-se e impede-se a criatividade das mulheres, evitando-se a sua intervenção em várias áreas. Uma das características centrais da sociedade consiste em negar a autodeterminação sexual das mulheres, impondo-lhes a sexualidade masculina, governar e explorar o trabalho feminino, controlar a sua produtividade, limitar fisicamente as mulheres e impedir as atividades femininas, desvalorizar as mulheres e depreciar os papéis femininos na ideologia cultural. A organização estrutura social exclui, deste modo, as mulheres dos lugares de poder.
- (iii) **a dicotomia de géneros.** No *Journal of Chifeng University*, Wang Sujuan defende que é a dicotomia que define a identidade de homens e mulheres, representada pela relação mestre-escrava, e fundamenta a estrutura hierárquica opositiva entre os dois géneros. (cf. Wang, 2017, p.49)

¹¹ Li Yinhe: Socióloga, sexóloga e ativista dos direitos LGBT na China.

¹² “Super Speaker”: Popular debate televisivo na China.

Plumwood acredita que, em virtude dessa concepção dicotômica, difunde-se a convicção de que os homens são muito diferentes das mulheres, e, portanto, não há entre os géneros repetição, semelhança ou continuidade. (*apud* Wang, 2017, p.49) De acordo com a lógica patriarcal, nessa dicotomia fundamentam-se as diferenças físicas e intelectuais entre ambos os géneros e são essas diferenças que permitem legitimar a dominação da mulher pelo homem. (cf. disponível em http://epaper.gmw.cn/zhsb/html/201203/07/nw.D110000zhdsb_20120307_410.htm?div=-1)

5.2 O despertar da consciência feminina e os movimentos de libertação das mulheres

Após a década de 1970, a segunda revolução industrial veio estimular o desenvolvimento da produtividade e fez desencadear importantes mudanças na sociedade, designadamente nos planos da família, ética, ideologia e outras dimensões. A revolução melhorou o estatuto das mulheres e lançou as bases da verdadeira igualdade de género. A produção industrial tornou as mulheres economicamente independentes e essa é a condição prévia para alcançar a igualdade entre homens e mulheres. A produtividade gerada pela revolução industrial, refletida no campo da ideologia, permitiu divulgar a ideia de libertação e igualdade de género, proporcionando a oportunidade para eliminar o preconceito social.

No final do século XIX, deflagra a primeira onda do feminismo. As origens políticas do feminismo radicam no ideário da Revolução Francesa (1789). Este movimento debruçou-se sobre questões jurídicas relativas ao género feminino, principalmente na reivindicação do direito ao voto. O movimento focou-se sobretudo na exigência de igualdade dos dois géneros, incluindo a igualdade de direitos políticos e de cidadania, a oposição a privilégios aristocráticos, a recusa da poligamia, etc. O objetivo mais importante era lutar pela instituição da igualdade como princípio regulador dos campos familiar, político e social.

Deve-se notar que o pano de fundo histórico de *Nam Van* reenvia para as décadas de 30, 40 e 50, quando a consciência feminina acabava de despertar e a luta e libertação das mulheres estavam ainda em curso e, portanto, inacabadas. Deste modo, nos contos de

Henrique de Senna Fernandes, prevalecem dois tipos das imagens femininas: em primeiro lugar, as mulheres tradicionais que consentem ser oprimidas por um sistema patriarcal; em segundo lugar, as mulheres cuja consciência já se encontra desperta, mas apenas na superfície, uma vez que, na sua essência, revelam-se ainda dependentes dos homens.

Com efeito, no passado, as mulheres eram completamente controladas pelo sistema patriarcal, limitando-se a cumprir as regras estabelecidas pelos homens. Por exemplo, A-Chan é uma personagem representativa das mulheres obedientes, conformando-se com o mundo criado pelo homem, no que respeita à sua experiência no amor e ao seu destino. Antigamente, a influência histórica e a opressão das mulheres pelo patriarcado, mesmo inconsciente, encontrava-se profundamente enraizada, e as mulheres, privadas dos seus direitos e liberdades, não podiam nem ousavam resistir.

Em tempos mais recentes, a consciência das mulheres começa a despertar. É claro que a germinação deste pensamento emancipatório é inseparável do desenvolvimento do movimento de libertação das mulheres e da generalização das teorias feministas. A busca feminina da igualdade, designadamente nas vertentes do amor e do erotismo, impulsiona necessariamente uma trajetória da mudança. No entanto, a rebelião das mulheres durante este período é ainda hesitante: por um lado, ambicionam a liberdade e o amor, ousam lutar, mas não se libertam da influência do patriarcado e a sua resistência afirma-se ainda na dependência do homem. Pou In, por exemplo, é uma representante das mulheres que exprimem a sua resistência perante a opressão do patriarcado expressa no casamento decidido pelo pai. Essa resistência, contudo, implica ainda ascender socialmente dando à luz um herdeiro do sexo masculino e, portanto, tornar-se cúmplice da estrutura patriarcal.

As narrativas de *Nam Van* revelam, assim, a situação real experienciada pelas mulheres chinesas, constituindo um importante documento sobre o estatuto feminino na cultura de Macau. Por outro lado, os contos representam um registo vívido do estilo de vida urbano, testemunho da prosperidade de Macau nas décadas de 30, 40 e 50 do século XX.

Embora Henrique de Senna Fernandes tematize insistentemente, nos seus contos, o destino das mulheres chinesas, a verdade é que a perspetiva do autor é, em larga medida, devedora dos códigos da época em que escreve e revela, portanto, alguns preconceitos do tempo. Com efeito, Senna Fernandes não coloca as mulheres em posição equivalente à dos homens. Embora demonstre simpatia para com o destino das mulheres chinesas, a sua própria identidade masculina e as suas naturais limitações ideológicas não deixam de tornar

patente ainda uma forte influência patriarcado. As imagens femininas presentes nos contos do autor de *Nam Van* dificilmente poderiam escapar da influência do patriarcado e do preconceito cultural.

De facto, na sociedade macaense, o preconceito de classe é flagrante. O autor nasce no seio da nobreza, e, portanto, os protagonistas dos seus contos são portugueses ou macaenses, regra geral, apresentados de modo linear e estereotipado. Ainda que o autor descreva as suas personagens com grande verosimilhança, as imagens femininas não são dotadas de grande complexidade psicológica. A maioria das imagens femininas criada pelo autor obedece a um perfil semelhante: trata-se de mulheres oprimidas, humildes, incapazes de mudar o seu próprio destino. No polo oposto, encontram-se aquelas que se atrevem a resistir, mas são facilmente derrotadas pelos homens, pagando, por vezes, essa ousadia com o preço da própria vida. Senna Fernandes representa as mulheres como um grupo vulnerável e ignora a possibilidade de elas se libertarem da sua situação de subalternidade através da sua autodeterminação. Assim, os seus contos podem suscitar empatia pela fragilidade das mulheres e pela sua histórica subalternização, mas dificilmente as suas figuras femininas conseguem inspirar respeito ou admiração. Por exemplo, em “A tancareira, A-Chan”, as ações e a psicologia da protagonista são, aos olhos dos ocidentais como o próprio Senna Fernandes, sem dúvida consistentes com a imaginação da mulher oriental típica. O destino da A-Chan é dominado pelo marinheiro português e a identidade macaense do escritor é claramente revelada. Afinal, apesar de Senna Fernandes ser natural de Macau, toda a sua formação cultural é de base portuguesa e dificilmente o seu pensamento poderia escapar ao sistema de valores em que se alicerçava o sistema colonial português. Dessa perspetiva, ele revela inconscientemente os preconceitos que decorrem da superioridade cultural do colonizador. (cf. Zhang, 2014, p. 21-30)

Conclusão

Nos contos de *Nam Van*, Henrique de Senna Fernandes traça um retrato da sociedade macaense das décadas de 30, 40 e 50 do século XX, possibilitando uma reconstituição realista do panorama social e cultural em que as personagens se movem. A situação histórica das mulheres é, pois, uma das dimensões a que o autor concedeu especial destaque, permitindo-nos acompanhar a sua trajetória de emancipação na sociedade macaense.

Com efeito, na época em que escreve os seus contos, emergiam as primeiras ondas de feminismo na sociedade chinesa. À medida que as conquistas revolucionárias se consolidaram, algumas mulheres chinesas, educadas segundo moldes mais progressistas, iniciam um movimento de reivindicação de igualdade de direitos, sob o lema da participação política das mulheres. Sob a influência deste ambiente ideológico renovador inspirado tanto por modelos nacionais como estrangeiros, em Macau foi-se forjando uma sociedade contraditória, aberta aos ventos de mudança, mas em que o peso dos valores tradicionais se fazia ainda sentir. Também a trajetória das mulheres macaenses ilustra esta dualidade entre luta e conservação.

As personagens femininas de *Nam Van* permitem, assim, traçar a história da evolução da autoconsciência das mulheres modernas chinesas. (Zhang, 2014, p.58) Os contos de *Nam Van* revelam, não raramente sob a forma de tragédia, que as mulheres têm vindo a caminhar em direção à verdadeira independência e a procurar uma libertação profunda. Longe de se revelar linear, essa caminhada é feita de conquistas e retrocessos, como fica patente nos percursos de vida de personagens: os relatos de sofrimento e obediência de A-Chan, da consciência a despertar de Yao Man ou das lutas de Pou In e de Candy comprovam que elas são apenas versões dessa longa história de libertação feminina.

Estas personagens tornam, contudo, claro que as mulheres têm vindo a caminhar no sentido da sua libertação. Na estrutura social antiga, em vigor antes da Guerra do Ópio, as mulheres aceitavam passivamente a ordem patriarcal, uma situação de que A-Chan reproduz um modelo. Após a Guerra do Ópio, inicia-se um período de transição social em que os valores tradicionais começam a transformar-se em virtude de uma nítida vontade de mudança. Um grupo de mulheres começa, então, a tentar transformar o estatuto mulheres, fazendo, pela primeira vez, ouvir a sua própria voz. Longe de se sujeitarem à fatalidade do destino reservado ao seu género, elas tentam conscientemente resistir à ética feudal,

iniciando um movimento de libertação das mulheres assente, antes de mais, na reivindicação da liberdade de casamento.

Apesar desta vontade de emancipação, deve salientar-se que, nos primórdios da sua luta, nem sempre foi fácil às mulheres encontrar o caminho certo, evitando erros e desvios, e que as suas conquistas eram, por vezes, superficiais. Há duas razões principais que o justificam: por um lado, com a expansão das ideologias e movimentos feministas, as mulheres ganham consciência de que a sua libertação é um imperativo. No entanto, devido a uma longa história de exercício exclusivo de poder masculino, é natural que as mulheres repitam erros e se desviem dos objetivos traçados. Por outro lado, devido à divulgação tardia das teorias feministas na sociedade chinesa (e, conseqüentemente, em Macau) a situação das mulheres continuou ainda a ser francamente desfavorável, colocando-se, muitas vezes, a questão da sua sobrevivência. (Wang Shan, 2015, p.33)

No final do século XIX e início do século XX, a dinastia Qing foi substituída pela República da China e, verifica-se, assim, o dealbar de uma nova era. Influenciada pela ideologia feminista ocidental, a consciência das mulheres chinesas começou a despertar e a consolidar-se. As mulheres desempenham um importante papel na revolução e na reforma da sociedade, cumprindo conscientemente a sua missão e assumido as responsabilidades que lhes são confiadas nessa época. No decurso do século XX, especialmente após o estabelecimento da República Popular da China (1949-), o feminismo multiplica-se em várias tendências.

Deve, no entanto, ressaltar-se que, embora as mulheres chinesas tenham beneficiado de uma profunda transformação do seu estatuto e conquistado direitos cruciais, o seu papel na sociedade não é ainda comparável ao do homem. A discriminação sexual é ainda flagrante em muitas áreas e há, portanto, um longo caminho a percorrer. A verdadeira libertação das mulheres depende, obviamente, da sua permanente qualificação e do desenvolvimento da própria sociedade.

As narrativas de *Nam Van* revelam, assim, a diversidade da experiência histórica das mulheres chinesas, constituindo um valioso documento sobre o estatuto feminino na cultura de Macau.

Referências bibliográficas

Obras de Henrique de Senna Fernandes

FERNANDES, Henrique de Senna (1996). *A Trança Feiticeira*. Macau: Instituto Cultural de Macau.

_____ (1997). *Nam Van*. Macau: Instituto Cultural de Macau.

_____ (2012). *Amor e Dedinhos de Pé* (5ª. Edição). Macau: Instituto Cultural de Macau.

Estudos

BEJA, Hélder & Galinha, Pedro (2012). “Senna Fernandes Começa Aqui”. *Jornal de Ponto Final* (outubro) (disponível em <https://paragrafopontofinal.wordpress.com/2012/10/07/senna-fernandes-comeca-aqui/>).

BLASCHKE, Ben (2016). “Cultura Macaense”. *World Gaming Magazine* (março) (disponível em <https://wgm8.com/szh-the-mysteries-of-the-macanese-culture/>).

CASTRO, Isabel (2010). “O Homem que Amou as Mulheres”. *Jornal de Ponto Final* (agosto) (disponível em <https://www.publico.pt/2010/10/20/culturaipilon/noticia/henrique-de-senna-fernandes-o-homem-que-amou-as-mulheres-267700>).

CUI, Mingfen (2012). “O significado das raízes na criação da literatura de Macau”. *Revista de Tecnologia de Macau*, nº 1, pp. 150-159.

MA, Siyuan (2015). *Um olhar português sobre a China: As relações luso-chinesas nas obras de alguns autores portugueses*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

MILLETT, Kate (2000). *Sexual Politics*. Nanjing: Editora do Povo de Jiangsu.

Oliveira, Celina (2011). “O Conto na Obra de Henrique de Senna Fernandes”. *Revista de Administração*, n.º 93, vol. 24, pp.853-859

RANGEL, Jorge A. H. (2006). *Falar de Nós: Macau e a Comunidade Macaense – acontecimentos, personalidades, instituições, diáspora, legado e futuro*. Vol. II. Macau: Instituto Internacional de Macau.

RANGEL, Jorge A. H. (2014). “Três Contos de Escritores Macaenses”. *Jornal Tribuna de Macau* (outubro) (disponível em <https://jtm.com.mo/opinioao/tres-contos-de-escritores-macaenses/>).

RANGEL, Jorge A. H. (2018). “Henrique de Senna Fernandes: Evocação e Homenagem”. *Jornal Tribuna de Macau* (agosto) (disponível em <https://jtm.com.mo/opinioao/henrique-de-senna-fernandes-evocacao-homenagem/>).

REGO, Vânia (2017). “Ler Macau: a literatura como forma de conhecimento do outro”. Instituto Politécnico de Macau.

ROMANA, Maria (2014). *Para uma Literatura da Identidade Macaense. Autores/Atores*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

VENÂNCIO, José (2008). “A literatura macaense e a obra de Henrique Senna Fernandes: um olhar histórico sociológico”. *Revista de História das Ideias*, vol. 29, pp. 691-701.

WANG, Chun (1994). *A Literatura macaense de expressão portuguesa*. Guangzhou: Universidade de Jinan.

WANG, Sujuan (2017). “Crítica do sistema binário de pensamento”. *Journal of Chifeng University*, vol. 38, nº 1 (janeiro), pp. 49.

WANG, Shan (2015). “A breve análise do despertar da autoconsciência das mulheres”. *Journal of Social Sciences*, vol. 11, pp.33.

WANG, Xin (2010). *A mudança da imagem feminina nos filmes contemporâneos de Taiwan*. Universidade Normal de Nanjin.

XU, Kaishun & Tang, Kaijian (2001). “Análise da Formação e Desenvolvimento dos macaenses”. *Jornal de Universidade de Lanzhou*, vol. 29, nº 1, pp. 38-44.

YANG, Liu (2011). *O despertar da consciência feminina: Análise das Imagens Femininas na Romance de Tang Chuanqi*. Universidade de Petróleo da China.

ZHANG, Duo (2014). “O Despertar da Consciência Feminina: A Revelação da Imagem Feminina do Livro Bailuyuan”. *Jornal do Instituto de Educação de Heilongjiang*, nº 6, pp. 58.

ZHANG, Jianhua (2012). “Introdução à Literatura Macaense”. *Revista da Universidade Normal de Guangxi (Philosophy and Social Science Edition)* (fevereiro), vol. 48, nº 1, pp. 63-70.

ZHANG, Tangqi (2014). “A imagem das mulheres chinesas nos romances dos escritores macaenses de Macau”. *Revista literária de Yangtze Jiang*, nº 1, pp. 21-30.

ZHANG, Yan (2013). “Literatura de língua portuguesa em Macau”. *Revista de Tecnologia de Macau*, nº 1, pp. 79-86.

Sítios de internet e outros recursos

Hai, Jiaoyang (2008). *Grupo étnico único de Macau: o macaense*. (disponível em http://blog.sina.com.cn/s/blog_4c2c0fd301008dzi.html).

Luo, Baoxi (2018). *Patuá Macaense*. (disponível em <https://www.hk01.com/> 世界說/195588/澳門人講乜話-混血兒的-甜言蜜語-土生葡人自己語言自己救)

Lusa (2019). “Mestrado em Macau vai ensinar patuá, crioulo português perto da extinção”. *Notícia ao Minuto*. (disponível em <https://www.noticiasao minuto.com/pais/1246529/mestrado-em-macau-vai-ensinar-patua-crioulo-portugues-perto-da-extincao>).

<http://news.sohu.com/20071224/n254260972.shtml>

http://blog.sina.com.cn/s/blog_9cf0adee01012gtq.html

http://blog.sina.com.cn/s/blog_6c209cf10100ungd.html

<https://cronicasmacaenses.com/2013/02/19/henrique-de-senna-fernandes-por-antonio-estacio/>

<https://cronicasmacaenses.com/2012/11/21/a-tranca-feiticeira-livro-de-henrique-senna-fernandes/>

<https://nenotavaiconta.wordpress.com/2016/04/18/noticia-de-18-de-abril-de-1890-visconde-de-sena-fernandes/>

<https://pontofinalmacau.wordpress.com/2010/10/05/o-homem-que-amou-as-mulheres/amp/>

<http://noticias.sapo.tl/portugues/lusa/artigo/15146552.html>

<https://casademacau.pt/?p=404>

<https://expresso.pt/sociedade/morreu-autor-de-amor-e-dedinhos-do-pe-henrique-fernandes-1923-2010=f607222>

https://www.rtp.pt/noticias/cultura/morreu-advogado-e-escritor-macaense-henrique-de-senna-fernandes_n380360

https://www.uc.pt/rualarga/anteriores/24/24_14

<http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/10004/81>

<http://news.sohu.com/20071224/n254260972.shtml>

<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1591706124718346050&wfr=spider&for=pc>

https://www.safp.gov.mo/safppt/download/WCM_009604

<https://jtm.com.mo/opinioao/henrique-de-senna-fernandes-evocacao-homenagem/>

<http://www.livrolab.com.br/2012/03/nam-van-contos-de-macau-henrique-de.html?m=1>

<https://www.gryphus.com.br/index.php/ficcao/product/363-amor-e-dedinhos-de-pe-romance-de-macau-de-henrique-se-senna-fernandes>

<http://52.76.248.14/view.asp?dT=278202007>

<http://www.daixie0.com/contents/33/2764.html>

<https://www.xzbu.com/9/view-11514845.htm>
https://hao.lenovo.com.cn/?c=lenovo_broswer
<https://casademacau.pt/?p=404>
<https://cronicasmacaenses.com/2013/02/19/henrique-de-senna-fernandes-por-antonio-estacio/>
<https://www.gryphus.com.br/index.php/ficcao/product/363-amor-e-dedinhos-de-pe-rom>
<https://jtm.com.mo/opinioao/henrique-de-senna-fernandes-evocacao-homenagem/>
<https://pontofinalmacau.wordpress.com/2010/10/05/o-homem-que-amou-as-mulheres/amp/>
https://www.safp.gov.mo/safppt/download/WCM_009604
http://www.tdm.com.mo/c_radio/radionpgm10/?p=1711 ance-de-macau-de-henrique-se-senna-fernandes
<http://52.76.248.14/view.asp?dT=278202007>
https://www.rtp.pt/noticias/cultura/morreu-advogado-e-escriptor-macaense-henrique-de-senna-fernandes_n380360